

**Elisa Donini** (Roma, 1994) architetto, laureata con lode presso la Facoltà di Architettura dell'Università Sapienza di Roma (2019). Con la stessa tesi nel settembre 2020 è vincitrice dell'VIII edizione del *Premio Architettura e Natura Simonetta Bastelli*.

Svolge attività di ricerca presso il laboratorio BABELE del Dipartimento di Architettura e Progetto, partecipando a progetti e ricerche riguardanti l'intervento sul paesaggio storico, il disegno degli spazi pubblici, la rigenerazione urbana.

Ha collaborato alla pubblicazione di *Attorno all'acqua. Narrazioni e progetto per il territorio del Nera tra mormore e Orte* (a cura di Fabrizio Toppetti) e ha preso parte attiva alle iniziative della rete internazionale DHTL (*Design Heritage Tourism Landscapes*).

Nel 2022 è stata visiting researcher presso la School of Architecture, Landscape and Urbanism della Newcastle University, sotto la supervisione del prof. Josep Maria Garcia-Fuentes.

Sin dalla sua origine di movimento architettonico, il Brutalismo è stato soggetto a una ricorrente ambiguità interpretativa, a partire dalla sua enunciazione teorica e operato progettuale, fino ad arrivare all'eredità che ha lasciato alla pratica urbana contemporanea. Si punta infatti oggi a raccogliere ed etichettare come progetti brutalisti una serie di innumerevoli esempi della seconda metà del secolo scorso, connotati da forti caratteri di gigantismo dimensionale, spregiudicatezza strutturale e durezza materica, per documentarne la diffusione e denunciare il prevalente fallimento dei 'giganti del *béton brut*'.

Volendo superare la predominante tendenza al revival, la ricerca si propone di ritrovare ragioni e declinazioni su cui fondare una rilettura del progetto brutalista, per il ruolo che ha assunto nella definizione del paesaggio urbano. Si ritiene infatti che le profonde radici etiche della corrente, formulate nei principi del *New Brutalism* da Reyner Banham ed esplicitate nella poetica della *rough poetry* di Alison e Peter Smithson, trovino una peculiare espressione nella concezione dello spazio pubblico.

Esiste un approccio brutalista al progetto di paesaggio urbano? In che modo la sua matrice etica si esprime nello spazio aperto? Perché ha senso riconsiderare il Brutalismo nella città di oggi? Se ne può dare un giudizio andando oltre la polarizzazione 'salvaguardia o rimozione'? L'obiettivo è tentare di dare risposta a queste ed altre domande, attraverso uno slittamento critico che ricolloca le questioni della corrente inglese in relazione con i temi e le categorie dello spazio pubblico e ne valuta l'eredità e le eventuali potenzialità per il progetto contemporaneo.

Attraverso il confronto critico di alcune specifiche esperienze del Nord-Est inglese negli anni Sessanta - la *Newcastle City in the Sky*, il *Civic Centre di Sunderland* e la *Dunelm House di Durham* in parallelo e l'*Apollo Pavilion nella Sunny Blunts Estate a Peterlee* - la tesi delinea le categorie operative con cui poter testare e prefigurare possibili scenari contemporanei dei *Brutalist Landscapes*.

Elisa Donini

*Brutalist Landscapes. Il progetto concreto dello spazio pubblico*

Elisa Donini

## ***Brutalist Landscapes***

**Il progetto *concreto* dello spazio pubblico**



DOTTORATO IN  
PAESAGGIO E AMBIENTE

**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

**Coordinatrice del Dottorato**

Lucina Caravaggi

**Collegio dei Docenti**

Rita Biasi  
Alessandra Capuano  
Gianni Celestini  
Donatella Cialdea  
Daniela Colafranceschi  
Piermaria Corona  
Isotta Cortesi  
Elisabetta Cristallini  
Daniela De Leo  
Fabio Di Carlo  
Laura Valeria Ferretti  
Alfonso Giancotti  
Cristina Imbroglini  
Alessandro Lanzetta  
Marco Marchetti  
Federica Morgia  
Sara Protasoni  
Luca Reale  
Giuseppe Scarascia Mugnozza  
Gabriele Scarascia Mugnozza  
Leone Spita  
Fabrizio Toppetti



DOTTORATO IN  
PAESAGGIO E AMBIENTE

**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA



DOTTORATO IN  
PAESAGGIO E AMBIENTE



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

Elisa Donini

**Coordinatrice del Dottorato**

Lucina Caravaggi

**Collegio dei Docenti**

Rita Biasi

Alessandra Capuano

Gianni Celestini

Donatella Cialdea

Daniela Colafranceschi

Piermaria Corona

Isotta Cortesi

Elisabetta Cristallini

Daniela De Leo

Fabio Di Carlo

Laura Valeria Ferretti

Alfonso Giancotti

Cristina Imbrogliani

Alessandro Lanzetta

Marco Marchetti

Federica Morgia

Sara Protasoni

Luca Reale

Giuseppe Scarascia Mugnozza

Gabriele Scarascia Mugnozza

Leone Spita

Fabrizio Toppetti

# ***Brutalist Landscapes***

**Il progetto *concreto* dello spazio pubblico**

**Tutor:**

prof.ssa Isotta Cortesi

prof.ssa Sara Protasoni

prof. Luca Reale

prof. Fabrizio Toppetti

In copertina, Victor Pasmore, *Apollo Pavilion*, 1969, Peterlee,  
© People Past and Present Archive, Durham County Council.

## *Ringraziamenti*

In chiusura di questo intenso percorso di formazione, umana e intellettuale, molti sono i pensieri rivolti a persone, tempi e luoghi che hanno contribuito a costruire ed arricchire il lavoro di ricerca, e con esso chi scrive.

A tutti loro vanno i più sinceri ringraziamenti.

Alle strutture e ai membri del Dottorato Paesaggio e Ambiente, grazie ai quali è stato possibile acquisire strumenti e conoscenze per condurre al meglio la ricerca, anche in tempi di inevitabile chiusura e difficile condivisione.

Ai docenti Luca Reale e Fabrizio Toppetti, per la fiducia disinteressata verso temi e idee e per la costante disponibilità a fornire attento aiuto e brillante sguardo critico su ipotesi, domande, obiettivi, metodi del lavoro; alle professoresse Sara Protasoni e Isotta Cortesi, per il prezioso e attivo contributo che, anche a distanza, hanno offerto affinché il lavoro maturasse e si consolidasse.

Allo staff della School of Architecture, Landscape & Urbanism della Newcastle University, per aver permesso la trasferta inglese, essenziale allo studio in loco di questioni e casi studio; in particolar modo a Josep-Maria Garcia-Fuentes, per il sostegno al progetto e per il fidato supporto in terra straniera.

Ai professori Andrew Ballantyne, Ben Highmore, Steve Parnell, per la generosità dimostrata nel condividere inediti spunti e riflessioni sui temi della ricerca nel corso delle stimolanti conversazioni a Newcastle.

Ai miei cari, origine e meta dell'intero percorso; alla mia famiglia, per avermi trasmesso spirito critico, sensibilità, partecipazione, pilastri del mio essere; a tutti i miei amici, quelli di oggi, di domani, di sempre, per riuscire a vedere dove io non vedo, per trovare le parole anche nei silenzi, siete con me, siete in me.

## *Acknowledgements*

At the end of this intense human and intellectual training course, there are many thoughts for people, times and places that have contributed to building and enriching the research work, and with it who writes.

My sincere gratitude goes to all of them.

To the structures and members of the Phd in Landscape and Environment, thanks to whom it has been possible to acquire tools and knowledge to conduct the research in the best possible way, even in times of inevitable closure and difficult sharing.

To the teachers Luca Reale and Fabrizio Toppetti, for their disinterested trust in themes and ideas and for their constant willingness to provide attentive help and a brilliant critical gaze on hypotheses, questions, objectives, working methods; to the teachers Sara Protasoni and Isotta Cortesi, for the precious and active contribution they have offered, even remotely, for the work to mature and consolidate.

To the staff of the School of Architecture, Landscape & Urbanism at the Newcastle University, for allowing the English transfer, essential for the on-site study of questions and case studies; especially to Josep-Maria Garcia-Fuentes, for the support to the project and for the trusted assistance in foreign lands.

To Professors Andrew Ballantyne, Ben Highmore, Steve Parnell, for their generosity in sharing original insights and reflections on research topics during the stimulating conversations in Newcastle.

To my dear ones, origin and destination of the entire journey; to my family, for instilling in me a critical spirit, sensitivity, participation, pillars of my being; to all my friends, those of today, tomorrow, forever, to be able to see where I don't see, to find the words even in silence, you are with me, you are in me.

# Indice

<b>Introduzione</b>	<b>10</b>	<b>3. Categorie di un paesaggio brutalista</b>	<b>128</b>
<b>I.</b> Premessa. Esiste un paesaggio brutalista?	<b>12</b>	<b>3.1</b> I progetti del cemento britannico	<b>130</b>
<b>II.</b> Un'indagine retroattiva. Sulle tracce dell' <i>as found</i>	<b>20</b>	<b>3.2</b> L'utopia della città in quota	<b>146</b>
<b>III.</b> Segni contemporanei dei paesaggi inglesi	<b>25</b>	3.2.1 <i>Newcastle City in the Sky</i> , W. Burns e T. Dan Smith	<b>164</b>
<b>1. Questioni urbane dell'avanguardia inglese</b>	<b>30</b>	3.2.2 Sospensioni e quote abitate	<b>190</b>
<b>1.1</b> Le radici di un'etica relazionale	<b>32</b>	<b>3.3</b> Le analogie topografiche dei complessi pubblici	<b>202</b>
<b>1.2</b> Due visioni della Ricostruzione urbana	<b>39</b>	3.3.1 <i>Civic Centre di Sunderland</i> e <i>Dunelm House di Durham</i> , B. Spence e D. Raines	<b>216</b>
<b>1.3</b> Corrispondenze culturali del Dopoguerra	<b>51</b>	3.3.2 Spessori e <i>groundforms</i>	<b>238</b>
<b>1.4</b> Materiali e riletture dei paesaggi costruiti	<b>64</b>	<b>3.4</b> Lo spazio pubblico della <i>looseness</i>	<b>248</b>
<b>2. Fondamenti etici dello spazio pubblico</b>	<b>74</b>	3.4.1 <i>L'Apollo Pavilion nella Sunny Blunts a Peterlee</i> , V. Pasmore	<b>262</b>
<b>2.1</b> Habitat oltre la lezione degli Smithson	<b>76</b>	3.4.2 Corporeo e ludico	<b>280</b>
2.1.1 Sotto la guida del pensiero ecologico	<b>80</b>	<b>4. Scenari contemporanei del paesaggio urbano</b>	<b>292</b>
2.1.2 Il progetto come registro climatico	<b>87</b>	<b>4.1</b> Al di là del conflitto fra cemento e natura	<b>294</b>
2.1.3 Tratti e limiti di un'icona urbana	<b>92</b>	<b>4.2</b> La riabilitazione ecologica del Brutalismo	<b>304</b>
<b>2.2</b> Per un vocabolario radicale del paesaggio	<b>104</b>	<b>4.3</b> Quale progetto etico della relazione?	<b>316</b>
2.2.1 <i>La rough poetry</i> come identità creativa dei luoghi	<b>107</b>	<b>4.4</b> Confini e traiettorie di ricerca	<b>326</b>
2.2.2 Derivazioni semantiche dei paesaggi costruiti	<b>112</b>	<b>Bibliografia</b>	<b>332</b>
2.2.3 Spazi pubblici appropriati	<b>122</b>		

Abstract

## ***Brutalist Landscapes***

**Ita**

Sin dalla sua origine di movimento architettonico, il Brutalismo è stato soggetto a una ricorrente ambiguità interpretativa, a partire dalla sua enunciazione teorica e dal suo operato progettuale, fino ad arrivare all'eredità che ha lasciato alla pratica urbana contemporanea. Si punta infatti oggi a raccogliere ed etichettare come progetti brutalisti una serie di innumerevoli esempi della seconda metà del secolo scorso, connotati da forti caratteri di gigantismo dimensionale, spregiudicatezza strutturale e durezza materica, per documentarne la diffusione e denunciare il prevalente fallimento dei 'giganti del *béton brut*'.

Volendo superare la predominante tendenza al revival, la ricerca si propone di ritrovare ragioni e declinazioni su cui fondare una rilettura del progetto brutalista, per il ruolo che ha assunto nella definizione del paesaggio urbano. Si ritiene infatti che le profonde radici etiche della corrente, formulate nei principi del *New Brutalism* da Reyner Banham ed esplicitate nella poetica della *rough poetry* di Alison e Peter Smithson, trovino una peculiare espressione

nella concezione dello spazio pubblico.

Esiste un approccio brutalista al progetto di paesaggio? In che modo la sua matrice etica si esprime nello spazio aperto? Perché ha senso riconsiderare il Brutalismo nella città di oggi? Se ne può dare un giudizio andando oltre la polarizzazione 'salvaguardia o rimozione'? L'obiettivo è tentare di dare risposta a queste ed altre domande, attraverso uno slittamento critico che ricolloca le questioni della corrente inglese in relazione con i temi e le categorie dello spazio pubblico e ne valuta l'eredità e le eventuali potenzialità per il progetto contemporaneo.

Attraverso il confronto critico di alcune specifiche esperienze del Nord-Est inglese negli anni Sessanta - la *Newcastle City in the Sky*, il *Civic Centre di Sunderland* e la *Dunelm House di Durham* in parallelo e l'*Apollo Pavilion nella Sunny Blunts Estate a Peterlee* - la tesi delinea le categorie operative con cui poter testare e prefigurare possibili scenari contemporanei dei *Brutalist Landscapes*.

**Eng**

Since its origins as an architectural movement, Brutalism has been experienced a recurring interpretative ambiguity, starting from its theoretical enunciation and design work, up to the legacy it has left to contemporary urban practice. Today, the aim is to collect and label as brutalist projects a series of countless examples from the second half of last century, marked by strong features of dimensional gigantism, structural ruthlessness, and material hardness, to document their diffusion and denounce the prevailing failure of the 'giants of the *béton brut*'.

This research, wishing to overcome the predominant revivalistic trend, aims to find reasons and declinations on which to base a reinterpretation of the brutalist project, for the role it has taken in the definition of urban landscape. Indeed, it is considered that the deep ethical roots of the current, issued in the principles of *New Brutalism* by Reyner Banham and explicated in the poetics of *rough poetry* by Alison and Peter Smithson, find a peculiar expression in the conception of public space.

Is there a brutalist approach to landscape design? How is its ethical expressed in the open space? Why does it make sense to reconsider Brutalism in the city of today? Can it be judged by going beyond the 'conservation or dismantling' polarization? The aim is to attempt to answer these and other questions through a critical shift that relocates the issues of the English current in relation to topics and categories of public space and evaluates their legacy and any potential for contemporary design.

Through the critical comparison of some specific experiences of North-East England in the 1960s - *Newcastle City in the Sky*, *Sunderland Civic Center* and *Dunelm House in Durham* compared and *the Apollo Pavilion in the Sunny Blunts Estate, Peterlee* - the thesis outlines the operational categories with which to test and prefigure possible contemporary scenarios of *Brutalist Landscapes*.

## Introduzione

“La ‘vita nella strada’, che vediamo illustrata in queste fotografie, è una sopravvivenza di una cultura primitiva. Ma noi non abbiamo ancora scoperto un equivalente alla forma della strada. Tutto quello che sappiamo è che la strada è stata invalidata dall’automobile, dagli standard di vita in aumento e dal cambiamento dei valori [...]. Nella organizzazione priva di inibizione dei giochi infantili, vediamo un modello valido e questa può essere una indicazione di un genere più libero di organizzazione”.

Smithson A. e P., *Struttura urbana*, Calderini, Bologna, 1971, p. 24.



## I. Premessa. Esiste un paesaggio brutalista?

Questa ricerca si propone di indagare i temi dello spazio pubblico urbano attraverso la lente interpretativa del Brutalismo, per comprendere gli esiti con cui esso ha permeato il progetto della città contemporanea. Si ritiene infatti che alla base dell'approccio compositivo di questa corrente di avanguardia vi sia una profonda radice etica che si esprime nell'elaborazione degli spazi aperti con ancor più evidenza che nelle architetture. Nello specifico, la tesi affonda la sua trattazione sul ruolo del paesaggio nell'ambito dei grandi complessi pubblici e abitativi realizzati in Inghilterra fra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, che rispondono all'attribuzione di progetti della corrente del Brutalismo. La locuzione *brutalist landscapes*, con cui si è scelto di intitolare il lavoro, oltre ad alludere appunto al peculiare contesto britannico, enuncia l'essenza radicale che hanno avuto determinate espressioni urbane, i cui caratteri e le cui motivazioni si intendono approfondire.

A partire dalla sua codificazione nel 1955 ad opera dello storico Reyner Banham, con il celebre "The New Brutalism" pubblicato nel numero di dicembre dell'*Architectural Review*, il Brutalismo è stato caratterizzato da una

spiccata ambiguità interpretativa, sia nella sua definizione di movimento culturale e pensiero progettuale, sia nella successiva identificazione stilistica di progetti e progettisti, sia infine nella ricezione contemporanea della pratica operativa. La concisa enunciazione che ne fornisce lo storico nelle prime pagine del suo articolo attraverso la nota triade qualitativa di "1, Formal legibility of plan; 2, clear exhibition of structure, and 3, valuation of materials for their inherent qualities 'as found'"\* costituisce la più chiara - e in realtà l'unica - esplicitazione dell'*oggetto* brutalista, che occorre riprendere per la trattazione critica della ricerca.

Si ritiene, dunque, che proprio ripartendo dalle origini teoriche della corrente, che fanno capo alla matrice del *New Brutalism* e all'esperienza sostanziale di Alison e Peter Smithson, si possano ritrovare le ragioni etiche e le declinazioni estetiche su cui basare una rilettura del senso del progetto brutalista e della sua interpretazione nello spazio aperto.

Il revival a cui si assiste da un ventennio a questa parte costituisce, prevalentemente, una tendenza a raccogliere, attraverso indagini di mappatura e reportage anche molto accurati, tutte quelle architetture connotate da forti caratteri di gigantismo dimensionale, spregiudicatezza strutturale e durezza materica che rimandano a una comune estetica del *béton brut*\*\* . L'attenzione si concentra quindi sull'apparenza del manufatto, che accomuna un gran numero di

\* "1, leggibilità formale della pianta; 2, chiara esposizione della struttura e 3, valutazione dei materiali per le loro intrinseche qualità 'as found'". Banham R., "The New Brutalism", *Architectural Review*, No. 118, December 1955, p. 357, traduzione dell'autrice. Nell'arco dell'argomentazione il primo punto della triade viene poi sostituito da '1, Memorability as an Image' (p. 361).

\*\* Nel corso della ricerca si farà un uso improprio, per ragioni di brevità e divulgazione, del termine 'cemento', come contenitore di significato per parlare del calcestruzzo armato - *béton brut* in francese e *reinforced concrete* in inglese.

edifici sparsi in tutto il mondo, e che si concretizza in uscite editoriali di tipo atlantistico, spesso corredate di ampi e raffinati apparati fotografici. L'esaltazione dell'estetica *vintage*, cristallizzata e monumentale, di queste imponenti architetture, che spesso assumono un ruolo decisamente infrastrutturale e muscolarmente urbano, trascura la reale origine da cui esse prendono forma, ovvero una profonda etica di adeguatezza e riequilibrio sociale del progetto che si confronta con la forte crisi generale delle città dovuta ai danni del secondo conflitto mondiale. Va perciò per la maggiore la volontà di documentare la diffusione e riabilitare la qualità di questo tipo di immaginario, ridotta così a una semplice forma di linguaggio o codice estetico. Il fine di antologie e siti web, che catalogano i progetti brutalisti per come appaiono al giorno d'oggi, è quello di tutelare la conservazione dei manufatti contro la spregiudicata opera di *damnatio memoriae* che sfocia per lo più nel loro smantellamento. Oggi, a settant'anni di distanza, non sembra che si sia ancora scavato a fondo nei principi del Brutalismo, per i risvolti che la sua volontà etica ha avuto nella concezione non solo degli spazi esterni di pertinenza degli edifici, ma anche e soprattutto degli spazi pubblici urbani, in termini spaziali, materici e d'uso.

Esiste un approccio brutalista al progetto di paesaggio? In che modo la sua matrice etica si esprime nello spazio pubblico? Perché ha senso riconsiderare l'approccio etico del Brutalismo nella città contemporanea? Se ne può dare un giudizio superando la polarizzazione 'salvaguardia o rimozione'? L'obiettivo della tesi risiede nel tentare di dare risposta a queste ed altre domande, attraverso un'argomentazione critica che ricolloca le questioni della corrente inglese in relazione con i temi dello spazio pubblico e ne valuta l'eredità e le eventuali potenzialità per il progetto contemporaneo.

La macrocategoria a cui fa capo tale argomentazione è appunto quella dei *brutalist landscapes*, che include, a valle di uno slancio interpretativo insolito e ragionato, quelle espressioni dello spazio pubblico caratterizzate da una forte carica espressiva e da una notevole impronta spaziale, qualità che traducono su un piano di concretezza i tratti etici di appartenenza alla realtà da cui hanno origine.

Riprendere le fila della lezione brutalista significa poi estendere l'indagine alle tematiche del dibattito più ampio sul progetto urbano del secondo dopoguerra, che legano le urgenze condivise della città agli aspetti compositivi, sociali ed ecologici dell'*habitat*. Nell'ambito del problema abitativo dell'Europa degli anni Cinquanta si riconosce infatti un grande valore alle qualità dello spazio aperto, che assumono importanza a partire da considerazioni di carattere relazionale ed ecologico quanto mai attuali. Affrontando gli interrogativi sul ruolo dei luoghi di vita domestica e pubblica nell'epoca della ricostruzione urbana nella seconda metà del Novecento, si individua un forte parallelo storico con le questioni contemporanee riguardanti l'adeguatezza e l'inclusività dello spazio pubblico, il suo peso ecologico in tempi di profonda crisi climatica, sociale ed economica.

L'autonomia compositiva che si attribuisce allo spazio aperto dei progetti inglesi degli anni Cinquanta e Sessanta e che si ipotizza possa essere filtrata, variandosi ed attualizzandosi, nello spazio urbano di oggi è ciò che ha portato a spostare il punto di vista dall'analisi del manufatto architettonico a quella dello spazio aperto, pur considerandone sempre l'indissolubile interdipendenza. La tesi si propone infatti come un tentativo inedito di portare alla luce una serie di argomentazioni sul progetto di paesaggio e di inserirle in un quadro critico fino ad ora inesplorato, che possa dare avvio a una riflessione nuova e profonda sulle prospettive dello spazio pubblico.

La struttura del lavoro è organizzata in quattro parti, oltre all'introduzione tripartita a cui questa premessa fa capo.

La prima parte fonda una genealogia dei caratteri storici, culturali e sociali del Brutalismo, andando a ricostruire i principali aspetti delle questioni urbane che il movimento inglese portò alla luce a partire dagli anni Cinquanta. I quattro paragrafi del primo capitolo approfondiscono quindi alcuni ambiti tematici che permettono di avvicinare il discorso sullo spazio aperto, attraverso una riflessione che spazia dalle origini dell'etica relazionale brutalista alle apparenti divergenze teoriche all'epoca della Ricostruzione, fino alle molteplici influenze culturali della corrente e alla conseguente rilettura delle sue esperienze. L'intenzione è infatti quella di scrivere un racconto aggiornato che liberi le questioni un po' stereotipate sull'avanguardia dal fraintendimento stilistico di cui è oggetto, arricchendola di contributi che motivino lo slittamento critico verso il paesaggio.

La seconda parte attua tale spostamento, presentando i nuovi fondamenti dello spazio pubblico. In particolare, l'attenzione è qui posta sul valore etico del progetto, che apre lo spettro a una serie di ragionamenti teorici ed operativi che connotano la concezione del paesaggio. In particolare, la prima sezione del capitolo si riferisce a principi ecologici e climatici che hanno origine, ma sono ancora da esplicitare in questa chiave, nella lezione degli Smithson e trovano espressione nel progetto del Barbican Centre. La seconda tratteggia i termini di un vocabolario radicale, che traduce gli assunti del capitolo precedente sul portato architettonico del Brutalismo nel campo del progetto di paesaggio. Così, attraverso la *rough poetry* del progetto, le derivazioni della tradizione paesaggistica, il concetto di appropriatezza degli spazi, si prepara l'argomentazione del terzo capitolo.

La terza parte, appunto, contiene il contributo critico più consistente della ricerca, in cui si definiscono le peculiari-

tà del paesaggio brutalista. Tre nuclei tematici che esaltano utopia, topografia e non-produttività del progetto si rivelano attraverso una serrata selezione di quattro casi studio, indicati nel paragrafo introduttivo come 'progetti totali' e realizzati nella regione del Nord-Est inglese nel corso degli anni Sessanta. La *Newcastle City in the Sky*, il *Civic Centre di Sunderland* e la *Dunelm House di Durham* in parallelo e l'*Apollo Pavilion nella Sunny Blunts a Peterlee* sono le opere attraverso cui vengono delineate le categorie operative del progetto. Nella successione accoppiata di 'Sospensioni e quote abitate', 'Spessori e *groundforms*', 'Ludico e corporeo' si individuano quelli che si ritengono i caratteri identitari della concezione brutalista dello spazio pubblico.

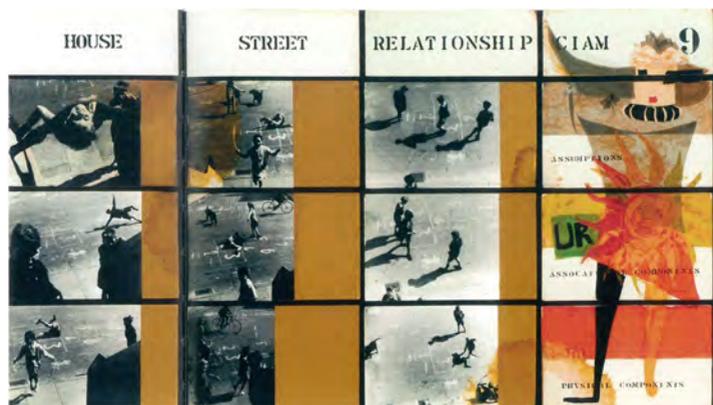
La quarta e ultima parte trae le conclusioni del lavoro, riconducendo la trattazione generale alle questioni del contemporaneo e, a valle di quanto argomentato nei capitoli precedenti, facendo chiarezza su una serie di scenari in cui poter prefigurare il valore dei *brutalist landscapes* appena definiti. Dunque, questo capitolo finale si occupa di stabilire un nuovo equilibrio in cui il paesaggio brutalista possa diventare una variabile dello spazio pubblico contemporaneo. Vengono così riviste alcune questioni centrali – il conflitto fra cemento e natura, la riabilitazione ecologica del Brutalismo, un possibile progetto etico relazionale – e presentati i limiti e le traiettorie future della ricerca.

In parallelo, un apparato illustrativo composto di immagini esplicative, fotografie storiche e contemporanee, disegni e ridisegni dell'autrice – tutti corredati da didascalie argomentate – completa il testo, fornendo un contenuto grafico complementare che consolida la trattazione.

Dal punto di vista metodologico, è opportuno precisare che la ricerca adotta un approccio induttivo, traendo cioè argomentazioni e categorie di pensiero a partire dall'osservazione e dall'approfondimento di alcuni casi particolari, di cui si è potuta fare esperienza diretta, usati come esempi in grado di definire una linea di pensiero coerente nel corso della dissertazione. Tale metodo di indagine, se è vero che permette di tenere il controllo dei ragionamenti ben saldo senza sforare rispetto ai temi proposti, determina l'intrinseco limite del lavoro, ovvero la necessità di circoscrivere il campo attraverso uno studio inevitabilmente parziale, il quale di conseguenza condurrà a conclusioni parziali. Ciò detto, è apparso logico soffermare l'attenzione su interventi – non eccessivamente indagati ma tali da risultare emblematici ai fini della ricerca - in cui la componente dello spazio pubblico sia preminente e connoti in profondità le caratteristiche del progetto, in modo da poter dedurre motivate tematiche. L'approfondimento di questioni ed esempi concreti è stato condotto sempre in un'ottica critica in grado di svolgere utili confronti e analogie ed esplicitare tratti comuni e divergenti fra i termini in campo.

Lo studio attento delle fonti bibliografiche è stato incrementato dall'osservazione diretta dei luoghi indagati, che è stato possibile realizzare nel periodo di permanenza presso la School of Architecture, Planning & Landscape della Newcastle University (UK). Tale trasferta, seppur di durata limitata a causa degli impedimenti dovuti allo svolgimento della ricerca in piena crisi pandemica, si è rivelata determinante per gli esiti della ricerca, in quanto ha permesso, oltre ai sopralluoghi decisivi per la selezione dei casi studio, una conoscenza più completa della letteratura e uno stimolante confronto con studiosi, dottorandi e progettisti in ambiente scientifico internazionale.

fig. 1 - Lato sinistro dell'Urban Re-Identification Grid, A. e P. Smithson, CIAM IX, Aix-en-Provence, 1953, Smithson Family Collection.



## II. Un'indagine retroattiva. Sulle tracce dell'*as found*

“We must evolve an architecture from the fabric of life itself, an equivalent for the complexity of our way of thought, our passion for the natural world and our belief in the nobility of man. In a rough and ready way we have made a start – a ‘doorstep philosophy’ – an ecological approach to the problem of habitat – and a new aesthetic”<sup>1</sup>.

Così scrivono Alison e Peter Smithson a proposito della loro “Urban Re-identification Grid”, presentata per il IX CIAM del 1953 ad Aix-en-Provence e articolata in due parti: la parte sinistra è una raccolta fotografica di bambini che giocano, scattata da Nigel Henderson, artista e buon amico degli Smithson<sup>2</sup>; la parte destra contiene una proposta spe-

<sup>1</sup> “Dobbiamo far evolvere un’architettura dal tessuto della vita stessa, un equivalente per la complessità del nostro modo di pensare, la nostra passione per il mondo naturale e la nostra fiducia nella nobiltà dell’uomo. In modo ruvido e pronto abbiamo cominciato - una “filosofia della porta di casa” - un approccio ecologico al problema dell’habitat e una nuova estetica”. Smithson A. e P., *Ordinariness and Light*, MIT Press, Cambridge, 1970, p. 108, traduzione dell’autrice.

<sup>2</sup> Risselada M., Van Den Heuvel D. (a cura di), *Team 10. 1953-81: in search of a Utopia of the present*, Nai, Rotterdam 2005, p. 30.

culativa basata sul loro progetto per il Golden Lane Estate di Londra dell’anno precedente.

Nell’illustrazione del progetto per il complesso abitativo è contenuta tutta la visione etica degli Smithson, interessata allo spazio di relazione degli e con gli edifici prima che agli edifici stessi. Mostrando le immagini dei bambini che corrono in strada a Bethnal Green, la coppia di architetti chiarisce l’essenza più profonda della propria idea di architettura, che vede come “un risultato diretto di un modo di vivere”<sup>3</sup>. In primis quindi un interesse sociologico verso i comportamenti associativi spontanei delle comunità urbane<sup>4</sup>, che si unisce al ricco dibattito internazionale sull’habitat nel Dopoguerra, spinge gli architetti a cercare una forma urbana che abbia origine da queste esperienze di contatto e relazione fra persone. Riprendendo l’estratto in apertura, il luogo fisico in cui l’individuo entra in contatto con l’altrove e sperimenta la fusione di ecologia ed estetica al di fuori del proprio quotidiano è la soglia, spazio intermedio fra dentro e fuori, prima visualizzazione della città. Questo approccio ecologico, da loro definito “filosofia della porta di casa” (*doorstep philosophy*), troverà la sua concretizzazione spaziale nella concezione delle *streets-in-the-sky*, ideate per il complesso del Golden Lane e poi realizzate nel progetto dei Robin Hood Gardens.

“Lo spazio fuori dell’abitazione è il primo punto di contatto in cui i bambini diventano, per la prima volta,

<sup>3</sup> Smithson A. e P., “The New Brutalism”, *Architectural Design* (April 1957), pp. 111-113.

<sup>4</sup> Si rimanda qui alle indagini del movimento della Mass-Observation sull’osservazione delle attività quotidiane della classe operaia (in particolare, nel contesto in esame, si veda lo studio di Judith Henderson, moglie di Nigel, sulla famiglia dei Samuels a Bethnal Green) e al contemporaneo, seppur contrastante, lavoro dei sociologi Peter Willmott e Michael Young contenuto in *Family and Kinship in East London*, Routledge and Kegan Paul, London, 1957.

fig. 2 - I quattro autori della mostra "This is Tomorrow", da sinistra N. Henderson, E. Paolozzi, A. e P. Smithson. Fotografia di N. Henderson, 1956.



consapevoli del mondo esterno. Qui vengono esercitate quelle attività che sono essenziali alla vita quotidiana; lo shopping, il lavaggio delle automobili, la riparazione degli scooters, l'impostazione della corrispondenza (LA STRADA)<sup>5</sup>.

Proprio alla strada viene attribuito il ruolo di stadio di transizione fra individuo e collettività, è il luogo in cui si svolge l'associazione spontanea fra le persone, quindi il riconoscimento sociale, e allo stesso tempo livello urbano di mobilità capillare. Ecco che quindi il progetto della strada diventa progetto urbano, le strade sospese disegnate dagli Smithson per Londra, e poi ripensate alla più larga scala per il Berlin Hauptstadt, costituiscono una struttura aperta su più livelli prestatati alla connessione pedonale, e quindi all'associazione, che modella le forme di un nuovo paesaggio<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Smithson A. e P., *Struttura urbana*, Calderini, Bologna, 1971, p. 24.

<sup>6</sup> "La rete di strade orizzontali sfocerebbe nella circolazione verticale di altri edifici, in un tentativo di fondere molte specie differenti di edifici a più livelli già esistenti (uffici, grandi magazzini, parking-garages) e di creare una città concepita come punti di pressione di gruppi di persone e non come una piramide astratta di figure di densità. Tale idea ci presenta il "germe di una città urbana, di gran valore, non già fissata e cristallizzata in una singola gerarchia di forme, ma in continua crescita". Ivi, p. 30.

Introdurre il discorso sul Brutalismo attraverso il pensiero etico degli Smithson è utile per comprendere il taglio attraverso cui la ricerca inquadra questo movimento e l'eredità a cui si riferisce per parlare di spazio aperto. È infatti vero che né Banham, nella sua enunciazione dei fondamenti teorici del New Brutalism, né gli Smithson nella loro opera si sono mai occupati esplicitamente di progettare il paesaggio, facendone però chiaro riferimento nella più ampia teoria sull'habitat di cui si è parlato sopra. In un'emblematica illustrazione all'interno della raccolta *The Charged Void: Urbanism*<sup>7</sup> Peter Smithson mette in evidenza come, a differenza della campagna, in cui l'abitazione individuale si inserisce nel paesaggio (l'habitat *nel* paesaggio), in città questa distinzione viene annullata e si riconfigura un nuovo terreno in cui l'insieme delle unità abitative relazionate con l'intorno *fa* paesaggio (l'habitat *è* paesaggio). In quest'attenzione al valore sociale e urbano dell'architettura risiede il profondo messaggio degli Smithson, che in tal modo si distaccano dichiaratamente dall'accezione più estetizzante della teoria di Banham<sup>8</sup>. Essi privilegiano una visione di stampo politico della città, in cui ripensare il sistema delle relazioni ordinarie e delle dinamiche sociali, in opposizione alla standardizzazione della pianificazione governativa su larga scala derivante dalla programmazione del *welfare state*.

È proprio sulle tracce dell'*as found* nel contemporaneo che si muove questo studio, attribuendo come valore portante del Brutalismo la continua ricerca della realtà ordinaria, a

<sup>7</sup> Si fa riferimento all'immagine dal titolo Cluster. Diagram of "Habitat in Landscape, Habitat is Landscape", Peter Smithson, raccolta *The Charged Void: Urbanism*, The Monacelli Press, London, 2002, p. 30.

<sup>8</sup> In una nota al loro testo *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972* (Smithson A. e P., Latimer New Dimensions, London, 1973), p. 6, nota 6, essi esprimono il malcontento nei confronti dello storico, affermando che quando da loro espresso avesse "Non molto a che fare con il Brutalismo che divenne popolarmente racchiuso nello stile delineato nel New Brutalism di Reyner Banham", traduzione dell'autrice.

cui corrispondono in seconda istanza alcune caratteristiche espressive, come una certa crudezza nella materialità del progetto, una ricomposizione di oggetti così ‘come trovati’, e un’esposizione di unità elementari<sup>9</sup>.



fig. 3 - I giardini residenziali del complesso Alexandra Road Park (progetto di Neave Brown e della paesaggista Janet Jack) restaurati nel 2015 da J & L Gibbons e Erect Architecture. Foto © Sarah-Blee

### III. Segni contemporanei dei paesaggi inglesi

Nella concezione del progetto dello spazio aperto contemporaneo si rintraccia un’impronta del portato brutalista non ancora indagata. L’essere legato al progetto dei manufatti, venendo anche per questo interpretato come stile architettonico del cemento a vista per eccellenza, non impedisce di riconsiderare l’universalità dei principi del Brutalismo per il valore che rivestono oggi. Se, come affermato da Peter Smithson in una conversazione insieme ad Alison e all’altra coppia di architetti Maxwell Fry e Jane Drew, “l’essenziale etica del Brutalismo è nella costruzione della città”<sup>10</sup>, l’intento è capire se e come essa abbia influito sull’altra parte fondamentale del progetto che compone la città, ovvero lo spazio aperto. L’ipotesi, che cerca poi quest’influenza nell’attualità urbana, considera le qualità di alcune espressioni progettuali, caratterizzate da una spiccata attenzione verso le relazioni spontanee della comunità, che si ritrovano spesso in un’essenzialità compositiva ed estetica che lascia spazio all’uso.

<sup>9</sup> Steiner H., “Life at the Threshold”, in *October*, Vol. 136, Spring 2011, “New Brutalism”, p. 141.

<sup>10</sup> Smithson A. e P., Drew J.B., Fry E.M., “Conversation on Brutalism”, *Zodiac* 4 (1959), pp. 73-81.

Tra gli altri, nel progetto contemporaneo degli spazi per il gioco c'è molto di quell'invito all'associazione libera che, con il filtro della lezione etica e compositiva di Aldo van Eyck, plasma topografie e terreni solidi e concreti, che spesso appaiono a prima vista adatti a tutto fuorché allo svago e all'incontro dei più piccoli. Eppure, si intravede un profondo legame sia con i principi della morale brutalista, sia con la spazializzazione degli ambienti interni ed esterni dei progetti inglesi di quegli anni. Trattandosi di una concettualizzazione che agisce 'a posteriori', il processo di rivalutazione delle idee del Brutalismo passa attraverso la sua specifica appartenenza al contesto storico - e in generale culturale - della Ricostruzione britannica, intrecciandosi anche con la consolidata tradizione paesaggistica inglese.

Nello specifico, l'ambito dello spazio ludico va a incrociare la trattazione teorica e operativa del playground del Dopoguerra<sup>11</sup> e contemporaneamente trova tratti in comune negli spazi aperti dei grandi complessi abitativi delle città inglesi - le Council Housing - e dei suoli pubblici degli insediamenti di nuova fondazione - le New Towns. Nella pratica contemporanea compaiono esempi che ripercorrono in maniera quasi didascalica alcuni temi del passato. Questo è il caso dell'installazione *The Brutalist Playground* del collettivo inglese Assemble con l'artista Simon Terrill, esposta per la prima volta al RIBA di Londra nel 2015. In questo paesaggio interattivo i dispositivi per il gioco di alcune fra le più note Council Housing londinesi degli anni Sessanta

<sup>11</sup> Ci si riferisce all'ideazione dei *junk playground* e degli *adventure playground*, progettati da Carl T. Sørensen in Danimarca durante la Seconda Guerra Mondiale nel 1943 e poi ripresi in Inghilterra negli anni Sessanta da Lady Allen of Hurtwood durante la ricostruzione del Dopoguerra, come siti di macerie adatti al gioco dei bambini, e in parallelo alla tradizione olandese sulla teoria del gioco, dalla trattazione affrontata dallo storico Johan Huizinga nel suo *Homo Ludens* (1939), Einaudi, Torino, 2002 all'operazione di recupero capillare di centinaia di aree urbane di Amsterdam in parchi giochi realizzati fra il 1947 e il 1978 da Aldo van Eyck.



vengono messi in scena slegati dal loro contesto originale e ricostruiti in foam dai colori pastello<sup>12</sup>. L'esperimento consisteva nell'astrarre questi elementi dalla dura materialità del cemento e dall'intorno abitativo fortemente connotato, per riscattare le intenzioni propositive di metterli a disposizione della sperimentazione dei bambini. I progettisti del collettivo riconoscono dunque il valore di un approccio dimenticato sotto le ombre della decadenza e del fallimento dei complessi residenziali.

Altri esempi costruiscono spazi esterni che assorbono i caratteri espressivi delle preesistenze. Il recinto del Play Space della Golden Lane Estate progettato nel 2019 dallo studio Muf Architecture/Art, con i suoi solidi spigolosi e stereometrici, ha molto a che fare con gli elementi dello spazio aperto dell'adiacente Barbican Centre, progettato da Chamberlin, Powell and Bon - gli stessi architetti che realizzarono il complesso adiacente appena citato.

<sup>12</sup> "Frammenti su larga scala di tre distinti playground 'brutalisti', da Churchill Gardens, Brownfield Estate e Brunel Estate, sono stati ricreati in Scala 1:1 per la Architecture Gallery al 66 Portland Place, che offre un'opportunità per un pubblico di tutte le età di immergersi in un paesaggio surreale del gioco del Dopoguerra". Queste le parole dei progettisti nel manifesto introduttivo dell'esposizione (a cura di Sutton S., edito da Worth S.), traduzione dell'autrice.

fig. 4-5 - A sin., il Lollard Street Adventure Playground (Londra, 1954, Londonplay.org.uk); a destra, bambini che giocano sulle strutture del playground della Park Hill Estate (Sheffield, 1963, foto di Sam Lambert, Architectural Press Archive / RIBA Collections).

Da questi esempi sembra esistere una progettualità molto più incentrata sugli usi a cui si presta il progetto, piuttosto che sull'affermazione di un linguaggio architettonico. Un uso brutalista, si potrebbe dire, che si attua nel migliore dei modi in quei terreni in cui è forte la componente dell'essenzialità e dell'astrazione, rimando all'aformalità enunciata da Banham in termini di "senso intuitivo di topologia"<sup>13</sup> e mai totalmente chiarita. Stessa matrice è quella che favorisce l'uso imprevisto dei luoghi, l'appropriazione temporanea di spazi non pensati per quella specifica attività, come il caso degli *Skatespot*, luoghi pensati per cause formali che diventano suoli modellati per gare informali. Fra questi, il primo

fig. 6 - *Il Golden Lane Estate Play Space* realizzato nel 2019 dallo studio Muf Architecture/Art, © Lewis Ronald 2021.



e più emblematico in territorio inglese è l'Undercroft del Southbank Centre di Londra, costruito nel 1963 su progetto di Engleback, Attenborough, Herron e Chalk, ed utilizzato quasi da subito come pedana sportiva<sup>14</sup>. Tanto forte

<sup>13</sup> Banham R., "The New Brutalism", in *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, a cura di Banham M., Barker P., Lyall S., Price C., University of California Press, Berkeley, 1996, p. 14.

<sup>14</sup> "Il vero scopo della bizzarra topologia non è l'espressione sincera dei sistemi costruttivi, ma un invito giocoso a scatenarsi intorno, attraverso, sopra e sotto le strutture". Shapiro G.F., "Brutalism and Landscape Desire", in *CLOG 6: Brutalism*, CLOG, New York, 2013, p. 101, traduzione dell'autrice.

è stata nei decenni la rilevanza acquisita da questo luogo imprevisto, che nel 2019 la città ha ristrutturato la galleria dedicandola all'uso dello skate.

L'ambito del gioco è solo uno dei campi di indagine nei quali la tesi ricerca connessioni e attualizzazioni della teoria Brutalista nei confronti del progetto dello spazio pubblico contemporaneo. Più complicato risulta capire quanta parte dell'intuizione iniziale sia riconducibile a un reale contributo da parte del movimento inglese e quanto, piuttosto, il progetto dello spazio aperto fosse nell'architettura brutalista un momento secondario e quasi trascurabile rispetto alle grandi masse dei volumi in calcestruzzo. In quest'analisi, il rapporto con l'opera dei primi brutalisti e la relazione di continuità con il paesaggismo britannico risultano essere elementi comparativi utili per testare la validità del ragionamento e l'autonomia della teoria sostenuta.

Se il paesaggio del gioco può essere compreso al livello spaziale nella transizione fra il dominio del domestico e lo spazio pubblico della piazza, nella relazione fra il piano del privato e il livello della mobilità si inserisce il tema dell'infrastruttura sospesa, e sulla superficie di contatto fra materia costruttiva e suolo naturale si gioca il valore della topografia artificiale. Si tratta di paesaggi della transizione che assumono significato a partire da uno scarto fra una condizione spaziale e un'altra di maggiore complessità. In tutti i casi, si affrontano progetti caratterizzati da una forte tenuta con la realtà, che si mostrano con ferma chiarezza espressiva.

1.

Questioni urbane  
dell'avanguardia inglese



fig. 1.1 - a sin., Sezione del Progetto per il Golden Lane Estate, P. Smithson, 1952.

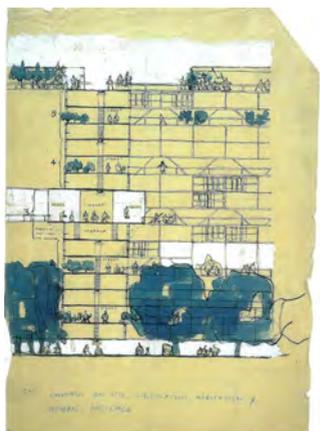
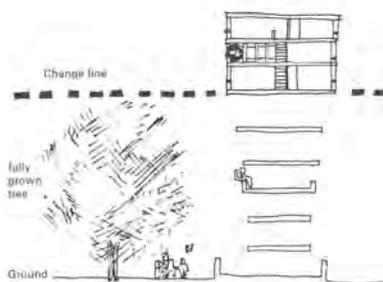


fig. 1.2 - a destra, Diagramma della relazione fra abitato e suolo, P. Smithson, 1960.



## 1.1 Le radici di un'etica relazionale

“What is new about the New Brutalism among movements is that it finds its closest affinities, not in past architectural style, but in peasant dwelling forms. It has nothing to do with craft. We see architecture as a direct result of a way of life”<sup>1</sup>.

Attraverso queste poche righe Alison e Peter Smithson chiariscono il personale posizionamento rispetto alla matrice etica del loro modo di fare e intendere l'architettura, che ricollocano all'interno della stessa definizione di New Brutalism. È a questa accezione che ci si riferisce nell'articolazione di questo testo, riconoscendo nell'argomentazione degli Smithson il fondamento teorico potenzialmente atto a validare la tenuta di un ragionamento critico sullo spazio

<sup>1</sup> “Quello che c'è di nuovo nel New Brutalism, tra gli altri movimenti, è che trova le sue più strette affinità non in uno stile architettonico del passato, ma nelle forme abitative contadine. Non ha niente a che fare con l'artigianato. Consideriamo l'architettura come l'espressione diretta di un modo di vivere”.  
Smithson A. e P., “The New Brutalism”, *Architectural Design*, Aprile 1957, p. 112, traduzione dell'autrice.

pubblico brutalista.

La novità che sottolineano i coniugi inglesi è infatti legata alla necessità di esprimere una nuova forma abitativa, un 'modo di vivere' che riscatti la collettività contemporanea dai recenti stravolgimenti della Seconda Guerra Mondiale. Il dichiarato slancio verso un'organizzazione insediativa contadina, che aspira a diventare spontanea<sup>2</sup>, costituisce il forte carattere di realtà dell'architettura degli Smithson, che agisce su un doppio livello di significato, legandola profondamente alla condizione sociale del suo tempo e allo stesso tempo astraendone i contenuti su un piano di attualità che può funzionare anche nel nostro presente storico. Tale spunto associativo costituirà anche motivo di dibattito, fra gli studiosi di allora ma anche fra i contemporanei, per la collocazione più o meno incerta del pensiero progettuale dei due coniugi all'interno della tradizione architettonica inglese<sup>3</sup>.

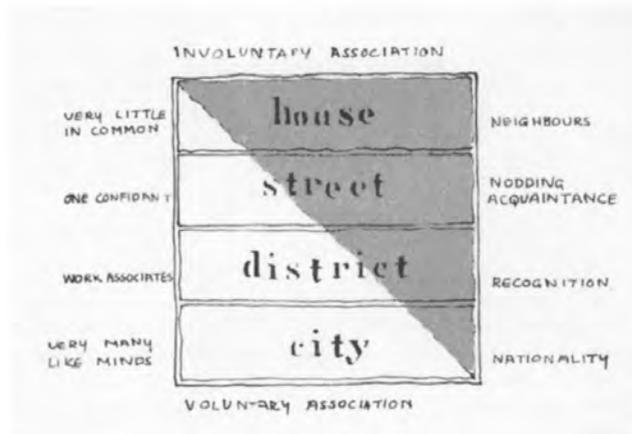
Parlare della dimensione etica del New Brutalism significa quindi necessariamente passare attraverso la lente interpretativa degli Smithson e servirsi della loro lettura critica per ampliare e rendere operativo il ragionamento sul ruolo dello spazio pubblico. A differenza di Banham, il quale, nella parte conclusiva del suo saggio-manifesto degli anni Sessanta, arriva ad esporsi sull'idea che “Nonostante tutti i suoi discorsi coraggiosi di 'un'etica, non un'estetica', il

<sup>2</sup> Ci si riferisce qui al concetto di *looseness*, presentato dagli Smithson in occasione della formazione del Team 10 e così spiegato: “I reali gruppi sociali superano le barriere geografiche e il principale atto alla coesione sociale è l'allentamento – termine con cui si traduce appunto il vocabolo 'looseness' - del raggruppamento e la facilità di comunicazione.”  
Smithson A. e P., *Ordinariness and Light*, Faber and Faber, London, 1970, pp. 42-43, traduzione dell'autrice.

<sup>3</sup> In particolare, si fa riferimento al grado di appartenenza del pensiero degli Smithson alla tradizione inglese del Pittoresco, di cui si parlerà più avanti nel corso del capitolo. Si veda, fra gli altri, Boyer M. C., *Not Quite Architecture*, MIT Press, London, 2017.

Brutalismo non è mai uscito del tutto dal quadro estetico di riferimento”<sup>4</sup>, gli Smithson affermano con convinzione proprio l’attinenza etica e l’universalità della loro architettura, enunciando una serie di principi insediativi, compositivi e formali che declineranno nei numerosi progetti, realizzati e non, durante la loro carriera. In queste realizzazioni, lo spazio pubblico, non necessariamente corrispondente con lo spazio aperto, ma piuttosto inteso nell’accezione di inter-mediatezza, *in-between* fra dimensione domestica e urbana, costituisce l’elemento di prossimità del singolo rispetto al mondo esterno e riveste quindi il ruolo essenziale di inter-

fig. 1.3 -  
Diagramma di  
associazione  
involontaria/  
volontaria, A.  
Smithson, 1951.



faccia e reciproco scambio fra il tessuto della città e il nuovo manufatto architettonico.

In particolare, luogo principe di relazione all’interno del contesto urbano è per gli Smithson la strada, che essi considerano la sede privilegiata dello scambio. Scrivono nel 1971:

“La strada non è solo un mezzo di accesso, ma anche

<sup>4</sup> Banham R., *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, The Architectural Press, London, 1966, p. 134, traduzione dell’autrice.

l’arena per una espressione sociale. Quello che troviamo in queste strade da slum è semplicemente la relazione fra casa e strada”<sup>5</sup>.

L’impressione è che nei loro progetti quest’idea di spazio di interfaccia a dimensione urbana si sia materializzata in diverse forme e che abbia assunto caratteri di volta in volta differenti ed elaborati, sempre nel tentativo di restituire la sua essenza relazionale.

Il discorso sul ruolo della strada attraversa tutta la produzione del duo britannico, a partire dal dibattito innescatosi

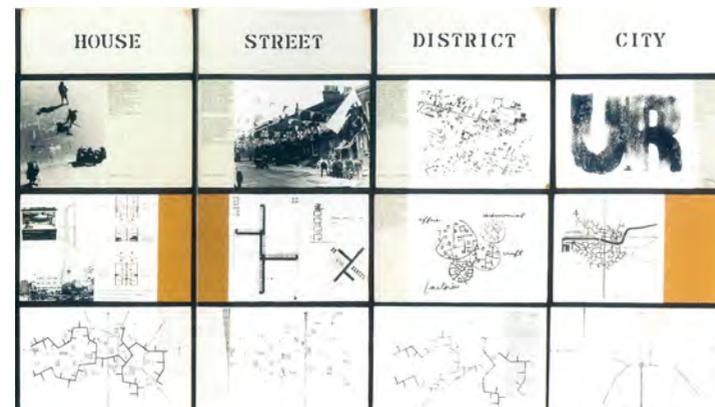


fig. 1.4 -  
Lato destro  
dell’Urban Re-  
Identification  
Grid, A. e P.  
Smithson,  
CIAM IX, Aix-  
en-Provence,  
1953, Smithson  
Family  
Collection.

durante il IX CIAM, quello tenutosi ad Aix-en-Provence nel 1953, in cui gli Smithson presentano il già citato diagramma “Urban Re-Identification Grid”. Questo complesso disegno rappresenta in modo provocatorio e anticonvenzionale i livelli urbani di aggregazione che Alison e Peter, in concerto con gli altri componenti del Team 10, contrappongono alla visione funzionalista della città ereditata da Le Corbusier<sup>6</sup> e assimilata dal Moderno. In particolare, gli

<sup>5</sup> Smithson A. e P., *Struttura urbana*, Calderini, Bologna, 1971, p. 17.

<sup>6</sup> Si fa riferimento qui al programma funzionalista contenuto all’interno della “Carta di Atene”, presentata da Le Corbusier in occasione del IV CIAM del 1933.

Smithson intendevano sostituire alle quattro categorie di abitazione, lavoro, trasporto e svago i livelli *fenomenologici* di casa, strada, distretto, città, chiamati da loro di “associazione umana”<sup>7</sup>.

Le fotografie di Nigel Henderson<sup>8</sup> scattate nell’East End evocavano uno scenario di vita comunitaria, che veniva poi tradotto operativamente nel settore destro del disegno. Esso mostrava infatti la proposta per il Golden Lane Estate, concepito dai due coniugi qualche anno prima, e rimasto allo stato di progetto di concorso<sup>9</sup>.

Nel lato opposto del disegno, gli elementi delle *streets-in-the-sky* sono gallerie pedonali che rientrano fra gli elementi più riconoscibili dei progetti residenziali degli Smithson e sono unanimemente considerate una grande innovazione compositiva, che influenzerà notevolmente il modo di concepire il progetto abitativo nel contemporaneo. Portare fuori dalla singola abitazione parte significativa dell’attività quotidiana, dal gioco spontaneo dei bambini alla conversazione occasionale, e contemporaneamente integrare un ramo della socialità all’interno del manufatto architettonico, estendendo quindi oltre i convenzionali spazi reciproci il lato privato e quello pubblico della vita urbana, costituisce un’intuizione cruciale degli Smithson. Piuttosto che per gli effettivi risultati formali dei relativi progetti, che hanno

<sup>7</sup> Si veda il testo di Dirk van den Heuvel sulla *Urban Re-Identification Grid*, all’interno del saggio a cura di Risselada M., Van den Heuvel D., Team 10. 1953-81: *in search of a Utopia of the present*, Nai, Rotterdam, 2005, p. 30.

<sup>8</sup> Henderson fa parte, come anche gli Smithson, dell’Independent Group. La sua ricca indagine fotografica sulla vita in strada delle comunità dell’East End Londinese è associata al lavoro della moglie e antropologa Judith Henderson, che conduceva parallelamente una *Mass Observation* sui Samuels, famiglia della classe operaia.

<sup>9</sup> Il progetto vincitore del concorso indetto nel 1952 dal Royal Institute of British Architects, e quindi quello che venne poi realizzato, vide la firma del trio di architetti Peter Chamberlin, Geoffry Powell e Christof Bon e fu completato in tutte le sue parti nel 1962.

portato negli anni a destini nella maggior parte infelici dei complessi abitativi, spesso a causa dell’entità e della fruizione improprie e scellerate degli spazi comuni, è l’intenzione ad essere certamente radicale e fuori dagli schemi rispetto ai contemporanei, costituendo un punto di importante trasformazione nella concezione dello spazio di prossimità della casa.

Indagare a fondo nella dimensione associativa e relazionale del progetto brutalista, in particolare soffermandosi, sul ruolo attivo dello spazio pubblico, costituisce una postura critica che ricerca le radici del movimento inglese nell’urgenza di mostrare la realtà delle cose e la spontaneità degli eventi, come reazione al funzionalismo prebellico e alle coeve tendenze di pianificazione visuale e neo-pittoresca del Townscape<sup>10</sup>.

Per i brutalisti l’etica corrisponde con l’onestà materica e strutturale dell’architettura, mostra di cosa e in che modo essa è fatta. L’ambizione era quella di infondere questo carattere di realtà non solo al manufatto architettonico come tale, ma all’ambiente urbano tutto.

Limitare dunque il portato di questa corrente agli esiti, per la maggior parte fallimentari, di un’estetica del brutto – o del brutale, come viene spesso semplicisticamente raccontato dalla contemporaneità – nei confronti di una società che riponeva nella Ricostruzione tutte le aspettative di una nuova rinascita, rappresenta un’eccessiva banalizzazione dei suoi intenti, che sin dalle origini riprendono in molta parte le idee degli Smithson. Quest’estrema semplificazione porta a un’interpretazione forzatamente estetizzante delle

<sup>10</sup> Il riferimento qui è alla teoria, e alla conseguente azione di pianificazione, lanciata dalla rivista *Architectural Review* nel 1949 e basata sulle nozioni contenute nell’omonimo articolo di Hubert de Cronin Hastings e nel testo *Townscape* di Gordon Cullen (1961). Se ne approfondiranno i contenuti nella successiva parte di questo capitolo.

sue realizzazioni e appartiene più alla transitorietà di una tendenza al revival che alla reale riscoperta dei relativi principi generatori.

Lo stesso Banham, nella sua intenzione, accennata in precedenza, di avvalorare la preminenza del piano estetico del New Brutalism rispetto a quello etico, insistette sui risvolti fallimentari di quel modo di progettare, che sarebbero degenerati a suo parere verso una propensione alla megastruttura, ovvero “una massa architettonica sovradimensionata, colossale, multi-unità”<sup>11</sup>.

Soffermandosi con atteggiamento critico su questo tipo di deriva del progetto, lo storico in ogni caso evidenziava, anche se da un punto di vista e con delle considerazioni quasi antitetici rispetto a quanto si intende qui avvalorare, la volontà dei progettisti di occuparsi del problema abitativo come nucleo propulsore della vita urbana.

È proprio questa alta aspirazione che qualifica l'inedito sguardo con cui si vuole riconsiderare il New Brutalism per una sua applicazione nello spazio pubblico del Dopoguerra e per l'influenza che assume rispetto al paesaggio urbano contemporaneo.

<sup>11</sup> Banham R., *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, Thames, London, 1976, p. 196.

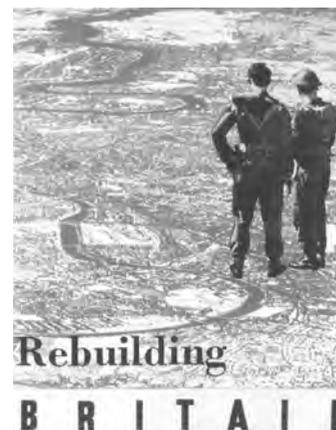


fig. 1.5 - a sin., *Rebuilding Britain*, pubblicato dal RIBA (Londra, 1943).



fig. 1.6 - a destra., *Carta delle New Towns in Inghilterra*, Commission for New Towns, 1969.

## 1.2 Due visioni della Ricostruzione urbana

Nel processo di avvicinamento al significato di paesaggio brutalista un ruolo determinante è giocato dalla grande spinta alla pianificazione che negli anni immediatamente successivi alla Guerra interessò integralmente il Regno Unito.

All'interno della grande opera di Ricostruzione urbana, il Brutalismo viene considerato dai contemporanei come uno fra i linguaggi architettonici privilegiati, che concretizzò il processo di ripresa dopo la distruzione e la desolazione belliche. Gli istituti di pianificazione e progettazione dei vari centri urbani inglesi - i City Council con i relativi organi preposti - attuarono, a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta con il New Towns Act del 1946<sup>12</sup> e poi successivamente con l'Housing Act del 1949, un ambizioso programma di pianificazione e riedificazione che riguardò particolarmente il disegno di nuovi quartieri e il recupero di quelli

<sup>12</sup> Il New Towns Act del 1946 stabilì un programma ambizioso per la costruzione di nuovi insediamenti urbani. Diede al governo il potere di designare territori per lo sviluppo di nuove città. Una serie di “società di sviluppo” istituite ai sensi della legge erano ciascuna responsabile di ogni città.

fortemente compromessi dalla guerra, con la conseguente progettazione di edifici e spazi di uso pubblico ed abitativo.

In questo panorama di interventi si riconosceva la necessità dei pianificatori e dei progettisti di immaginare un futuro migliore per la città post-bellica, andando incontro a necessità che si presentavano urgenti e inaspettate, a seguito di un periodo tanto nefasto e distruttivo. La tendenza era dunque quella di sviluppare piani e programmi urbani figli di una più o meno esplicita visione di rinascita delle città, alla base della quale insistevano sempre problematiche reali e critiche. In risposta a questo tipo di impulsi gli organi pianificatori affrontarono il processo di ricostruzione alla ricerca di un'identità chiara che permeasse i luoghi della collettività.

Con questo fine gli architetti incaricati degli interventi adottarono un alfabeto progettuale che ibridava i contenuti della tradizione inglese con le novità compositive introdotte dal Modernismo. Vennero quindi a convergere caratteri molto diversi fra loro, che partivano da istanze di natura quasi antinomica - il recupero della tradizione per ristabilire il benessere da un lato e la sperimentazione di nuove forme abitative e tecniche costruttive dall'altro - ma fornivano un quadro di nuova concezione impregnato di tradizione e rinnovato dalle spinte avanguardistiche locali e internazionali dell'epoca.

Come nella gran parte dei paesi europei, infatti, in Inghilterra si diffondevano gli esiti del dibattito internazionale sui temi dell'abitare post-bellico, i cui principali propositi critici facevano capo ai componenti del Team 10<sup>13</sup> e ai relativi risvolti operativi.

<sup>13</sup> Si ricordano, oltre ai già citati Alison e Peter Smithson, gli olandesi Aldo van Eyck e Jaap Bakema, entrambi attivi sui temi legati alla relazionalità, così come il francese Georges Candilis, e il ligure Giancarlo De Carlo.

In questa parte della ricerca interessa analizzare il grado di divergenza e delineare le effettive somiglianze fra due tendenze che lasciarono una forte traccia all'interno di questo processo di rinascita: il revival del Pittoresco e la comparsa del Brutalismo.

Nel primo caso si tratta di una tendenza che investe e plasma il modo di pianificare i nuovi centri urbani. Come sottolinea in un suo articolo la storica Harriet Atkinson:

“British post-war planning was characterised by the search for a revived Picturesque: an attempt to bring characteristics developed in the English landscape into the city”<sup>14</sup>.

Negli anni Quaranta, nell'ambito del dibattito post-bellico, il concetto riemerge infatti in una chiave rielaborata e adattata al contesto di rigenerazione in atto. Fra i principali studiosi e sostenitori di questa corrente estetica, messa in relazione con i presupposti della coeva pianificazione urbana, si pone lo storico Nikolaus Pevsner, il quale definisce il Pittoresco come “il più grande contributo inglese all'architettura europea”, e aggiunge, “È una delle più grandi conquiste estetiche dell'Inghilterra”<sup>15</sup>.

Assunta questa rilevanza storica, è importante considerare l'evoluzione che l'estetica nata nel diciottesimo secolo attraversa nella sua veste aggiornata. Il carattere che si inten-

<sup>14</sup> “La pianificazione britannica del Dopoguerra è stata caratterizzata dalla ricerca di un Pittoresco ‘rinnovato’: un tentativo di portare caratteristiche sviluppate nel paesaggio inglese dentro la città”. Atkinson H., nel suo articolo “A ‘New Picturesque’? The Aesthetics of British Reconstruction after World War Two”, *Edinburgh Architecture Research*, No. 31., 2008, p. 24., traduzione dell'autrice.

<sup>15</sup> Pevsner N., “The Genesis of the Picturesque”, *Architectural Review*, Dicembre 1944, p.139; ripetuto in *The Englishness of English Art*, London: Architectural Press, 1956, p.162.

de portare alla luce è la qualità visiva sottesa a questo tipo di approccio al paesaggio, che costituisce il valore estetico portante del Pittoresco e la ragione primaria della sua ripresa nella cosiddetta pratica del *visual planning*<sup>16</sup>, così chiamata dallo stesso Pevsner e poi, dopo numerose variazioni sul tema, promossa sotto il nome di “Townscape” nel 1949. Alla base della nuova forma di pianificazione urbana vi era infatti la volontà di restituire all’Inghilterra distrutta dalla guerra e compromessa dall’industrializzazione un’immagine della città pubblica che richiamasse, attraverso una cultura visuale “indigena”<sup>17</sup>, il quadro di quel paesaggio bucolico e selvaggio tanto decantato da poeti, filosofi e pittori ottocenteschi.

A farsi portatrice del messaggio di rinnovamento estetico per la città del dopoguerra fu, a partire dalla metà degli anni Quaranta, la rivista *Architectural Review* (AR), attraverso la penna del suo editore Hubert de Cronin Hastings. Il numero dell’editoriale del mese di dicembre 1949 lanciò una vera e propria campagna di promozione, con l’articolo intitolato “Townscape: A Plea for an English Visual Philosophy Founded on the True Rock of Sir Uvedale Price”. Il testo passava in rassegna le numerose ragioni che avvaloravano l’idea di una pianificazione visuale, che andasse oltre la tradizione del landscaping e trasferisse l’impronta di una stessa identità inglese<sup>18</sup>, come quella ricercata dai teorici di due secoli precedenti.

<sup>16</sup> Questa espressione fa parte anche del titolo dell’omonima opera di Pevsner, scritta dallo storico fra gli anni Quaranta e i Cinquanta, ma rimasta inedita fino al 2010: Pevsner N. e (a cura di) Aitchison M., *Visual Planning and the Picturesque*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2010.

<sup>17</sup> Atkinson H., op. cit., p. 25.

<sup>18</sup> È la cosiddetta “Englishness” teorizzata, fra gli altri, da Pevsner nell’affermare che “L’Inghilterra sembra predestinata a giocare un ruolo guida nell’architettura moderna”. Pevsner N., *The Englishness of English Art*, Architectural Press, London, 1956, p. 182.

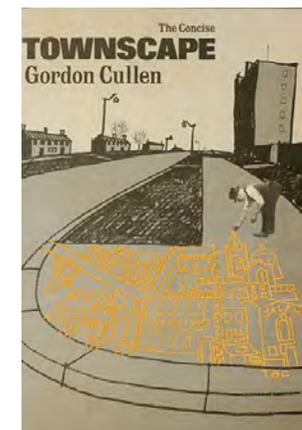
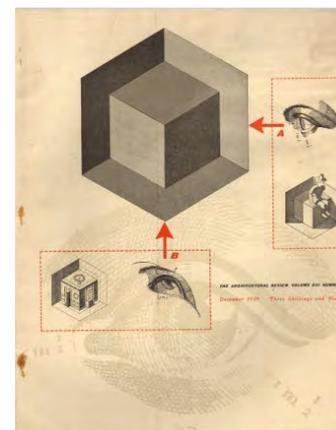


fig. 1.7 - a sin., copertina del numero 106 di AR (Dicembre 1949, curata da G. Cullen), “Townscape Casebook”.

fig. 1.8 - a destra., prima edizione di *The Concise Townscape*, G. Cullen, 1961.

Circostanza simbolo del ritorno al Pittoresco e dell’importanza attribuita ai principi del Townscape fu il Festival of Britain del 1951, evento itinerante descritto in AR come “la più grande esposizione del linguaggio architettonico moderno che il pubblico britannico [avesse] visto”<sup>19</sup>. Con le sue otto esposizioni sponsorizzate dal governo e gli oltre 2000 eventi ed iniziative – il tutto tenutosi durante il mese di Maggio di quell’anno – la mostra costituisce un vero e proprio manifesto delle intenzioni del Pittoresco nei confronti del Townplanning<sup>20</sup>.

In particolare, divenne emblema della manifestazione l’esposizione del South Bank, la cui impostazione planimetrica negava la simmetria tipica delle grandi esposizioni ottocentesche per lasciare il posto a un tipo di impianto basato su un flusso di percorsi informale e irregolare, che riprendeva stilemi ed accorgimenti di derivazione sette-ottocentesca. L’intento era quello di offrire una sorta di miniatura dell’identità fisica e culturale inglese, un bignami del progetto di paesaggio e della pianificazione così come ereditati dalla tradizione nazionale, e allo stesso tempo costituì una base

<sup>19</sup> Richards J. M., “The Exhibition Buildings,” *Architectural Review* 109, June 1951, p. 123.

<sup>20</sup> *Architectural Review*, Agosto 1951, p.71.



fig. 1.9 - a sin.,  
vista aerea  
del Festival of  
Britain, 1951,  
The National  
Archives.



fig. 1.10 - a  
destra, copertina  
della brochure  
del Festival of  
Britain, A.  
Games, 1951.

operativa per avviare il rifacimento urbano della sponda meridionale del Tamigi. Gordon Cullen, in quel momento direttore artistico di AR, illustrò, attraverso schizzi urbani e diagrammi esplicativi, l'aspetto e il funzionamento di questa nuova espansione urbana, che prevedeva, nell'area occupata dall'esposizione, un nuovo centro civico, ricreativo e culturale<sup>21</sup>.

Senza entrare nel dettaglio del progetto, che interessa qui inquadrare più che altro per il tipo di approccio verso la città adottato di concerto da amministratori e progettisti, è sufficiente rimarcare gli aspetti che resero l'intervento una sperimentazione vivente della rinascita di Londra, una visione urbana abilmente illustrata dai disegni di Cullen<sup>22</sup>. Come espresso dal paesaggista che si occupò del progetto per il South Bank, Peter Youngman, gli elementi naturali – alberi, piante, rocce – usati per la realizzazione dell'esposizione volevano ricreare in situ le caratteristiche morfo-

<sup>21</sup> Montes Serrano C., Lafuente Sánchez V., López Bragado D., "The South Bank Exhibition, London 1951: the viewpoint of *The Architectural Review*", *ZARCH* 13, Dicembre 2019, p. 54. Sono le origini del South Bank Arts Centre di cui si parlerà successivamente (par. 1.3).

<sup>22</sup> Si fa riferimento alle illustrazioni dell'autore contenute in *Architectural Review*, in particolare nei numeri di Gennaio 1949 (625), Aprile 1950 (640), Agosto 1951 (656).

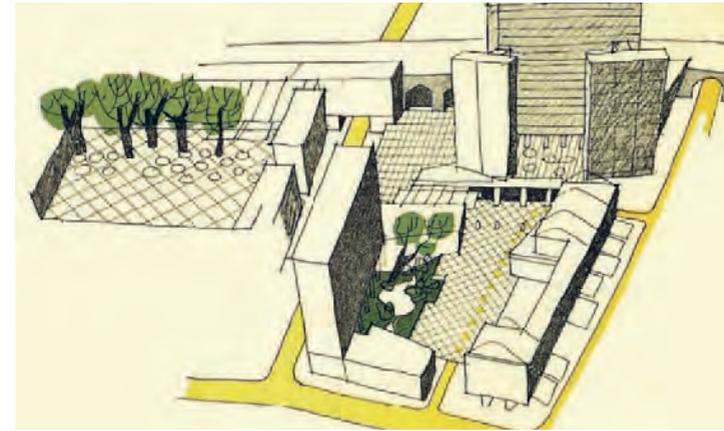


fig. 1.11 -  
Illustrazione  
Southbank  
Translated, G.  
Cullen, 1951,  
AR 656, Agosto  
1951.

giche dell'Inghilterra<sup>23</sup> e fornire quindi quel forte effetto di stimolazione sensoriale e compiacimento visivo, che provenivano direttamente dalla natura estetica del Pittresco.

L'insieme di tali elementi era poi funzionale a determinare concretamente l'identità culturale e fisica inglese. E in questo senso particolare rilevanza assumevano gli artefatti paesaggistici realizzati ad hoc per l'evento, dai gruppi di pietre disposti a mimare esemplari affioramenti rocciosi, alle sistemazioni naturalistiche che richiamavano idilliaci corsi d'acqua campestri<sup>24</sup>, appartenenti a un ideale quanto irrealistico mondo bucolico e selvaggio che costituiva l'ispirazione alla radice della poetica settecentesca.

L'esposizione costituì una vera e propria dichiarazione d'intenti da parte degli intellettuali e degli addetti ai lavori, che rivendicavano i principi del Townscape in quanto modello di pianificazione valido per la crescita e la ricostruzione urbane. Tale sistema, contrapponendosi agli schemi prodotti dalle utopie del Movimento Moderno, in cui venivano pri-

<sup>23</sup> Atkinson H., op. cit., p. 29.

<sup>24</sup> Il primo è il caso dello spazio aperto costruito attorno al padiglione "Origins of the Land", mentre il secondo è il Moat Garden, un giardino composto da un corso d'acqua circondato da vegetazione, che scorreva attorno a una delle aree di ristoro.

vilegiati disegni planimetrici segnati dalla preminenza dei flussi automobilistici, valorizzava lo scenario urbano rappresentato nelle tre dimensioni, con la varietà di impressioni che esso suscitava. L'intento finale era quello di generare un *urban environment* che favorisse un forte sentimento di appartenenza al luogo.

Il revival del Pittoresco vide opposizioni già fra i contemporanei del Festival, che muovevano le loro critiche a partire proprio dagli esiti della grande esposizione del 1951. La generazione di architetti che guidò la scena inglese a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta accusò il ritorno alla tradizione come un tradimento nei confronti del Moderno.



fig. 1.12 - a sin., le strutture della South Bank Exhibition.



fig. 1.13 - a destra, giardino del Regatta Restaurant, South Bank Exhibition, H.F. Clark, M. T. Shephard, L. Chadwick, 1951.

Fra gli altri, ad esporsi risolutamente in merito alla debolezza dei ragionamenti del townscape, si ritrovano gli storici Colin Rowe e Reyner Banham. Il primo, in un articolo dell'*Architectural Association Journal* del 1957, definisce la produzione urbana degli anni del Dopoguerra come una "deprimente accumulazione di pretenziose residenze pubbliche" e quella del Pittoresco come "l'insipida estetica

neo-Regency"<sup>25</sup>. L'aria di disprezzo da parte dello storico è evidente e viene esplicitamente comunicata attraverso alcune espressioni grottesche dalle quali, si augura l'autore, l'architettura inglese riuscirebbe a distaccarsi senza essere "degradata né essenzialmente corrotta"<sup>26</sup>.

Con parole differenti ma toni ugualmente critici si esprime Banham, affermando, in un articolo del 1968 che "il Pittoresco era visto – correttamente – come una delle cause che storicamente contribuirono al disordine visuale dei sobborghi, e così cadde sotto lo stesso anatema"<sup>27</sup>. Lo storico intendeva sottolineare come la scarsa qualità della coeva pianificazione avesse drasticamente compromesso l'aspetto dei nuovi centri e delle periferie urbane, esaltando implicitamente il contributo teorico ed operativo del movimento del quale lui stesso era principale promotore, il New Brutalism. In effetti non si può ignorare che a intervenire in prima linea nell'invettiva contro il Townscape era colui che stava ponendo le basi teoriche dell'avanguardia brutalista. Proseguendo con la sua accusa, Banham riteneva infatti che il risultato di quel modo di concepire nuovi centri era stato di "arrendersi a tutto ciò che era più provinciale e di second'ordine nella vita sociale e intellettuale britannica"<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Le espressioni, tradotte dall'autrice, sono così presenti all'interno del testo: "After the insufferable tedium of townscape, the dreary accumulation of public house chi-chi, and the insipid neo-Regency aesthetic with which we have been blanketed since the war, it is the most extreme relief to be allowed to recognise that English architecture is not necessarily degraded nor essentially corrupt." Rowe C., "Letter from Colin Rowe", *Architectural Association Journal*, n. 72, Gennaio 1957, p. 163.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Banham R., "Revenge of the Picturesque: English architectural polemics, 1945–1965". In: Summerson, J. (ed.) *Concerning architecture: essays on architectural writers and writing presented to Nikolaus Pevsner*, Allen Lane, London, 1968, p. 265, traduzione dell'autrice.

<sup>28</sup> Banham R., *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Architectural Press, London, 1966, p. 13, traduzione dell'autrice.

fig. 1.14 - Il centro della New Town di Basildon durante gli anni Sessanta, New Towns Archive.



Contrariamente a quanto sostenuto dai due storici attivi nel dibattito sulla Ricostruzione, molti studiosi contemporanei riconoscono una certa affinità fra i due modi di intendere il progetto e la pianificazione.

Le similitudini sono rintracciabili proprio a partire dalla teoria di Banham, enunciata nel 1955 e fondante le radici del New Brutalism sulla celebre triade di principi “Memorabilità come immagine, chiara esibizione della struttura, valorizzazione dei materiali *as found*”<sup>29</sup>. In questa dichiarazione di intenti si nota già come l’immagine, secondo quanto enunciato dallo storico inglese, debba costituire un valore chiave dell’architettura brutalista. Quello dell’immagine costituisce un nodo preguo di controversie nell’interpretazione teorica della corrente, in cui si individuano forti divergenze di pensiero fra Banham stesso e la sua coppia di architetti prediletti – gli Smithson<sup>30</sup>. Quello dell’eccezionalità visiva dell’architettura rimane infatti ancora oggi un concetto difficile da decifrare e contestualizzare correttamente all’inter-

<sup>29</sup> Banham R., “The New Brutalism”, *AR*, Dicembre 1955, pp. 355–61.

<sup>30</sup> A tal proposito, si veda l’argomentazione di Dirk van den Heuvel, contenuta nell’articolo “Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Life”, in *The Journal of Architecture*, Marzo 2015, pp. 293-308.

no della teoria brutalista. Descrivendo l’opera-manifesto della nuova architettura, la Hunstanton School degli Smithson, insieme con l’esposizione “Parallel of Life and Art”<sup>31</sup>, lo storico riconosce l’edificio scolastico come l’unico vero esemplare brutalista, in quanto in grado di restituire un’immagine ben formata di sé, riconoscibile; così l’esposizione è composta da una serie di immagini di oggetti che si riescono a distinguere come unità.

Dunque, proseguendo di contrappunto sulla scia di Banham, il Brutalismo, interpretato nella sua componente estetica guidata dal principio di *image-ability*, può considerarsi come una manifestazione del Pittresco<sup>32</sup>. Condivide con il ritorno di questa corrente estetica, oltre a inattese ed aggiornate declinazioni dei principi fondativi come enun-



fig. 1.15 - Scuola media Hunstanton, A. e P. Smithson, Norfolk 1950-1954, fotografia di Nigel Henderson (© Nigel Henderson estate).

<sup>31</sup> La mostra si tenne nel 1953 all’Institute of Contemporary Art di Londra e consistette in una collaborazione fra gli Smithson e gli artisti Nigel Henderson e Eduardo Paolozzi.

<sup>32</sup> A tal proposito lo storico australiano John Macarthur scrive: “Nei suoi aspetti scenografici e nell’integrazione con la topografia, nel suo uso di materiali rustici e strutturati, nella sua coerenza di immagine come opposta alla forma, il Brutalismo è pittoresco”. “Brutalism, ugliness and the picturesque object”, in *Formulation Fabrication - The Architecture of History: Proceedings of the Seventeenth Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, 2000, p. 261, traduzione dell’autrice.

ciati nella teoria originale di Sir Uvedal Price<sup>33</sup> - su cui non ci si sofferma alla luce degli obiettivi della ricerca in atto - la volontà di dare un'immagine adeguata alla nuova società inglese del Dopoguerra.

In questo, le due posizioni convergono verso uno stesso risvolto, che sposta l'intero discorso dal versante estetico a quello etico, avvicinandosi quindi alla coscienza progettuale degli Smithson, ovvero alla necessità di passare dal concetto astratto di spazio architettonico alla qualità dell'habitat che entra in tensione e fa un tutt'uno con il suo contesto<sup>34</sup>. Ponendo dunque al centro la sensibilità verso il luogo, Pittoresco e Brutalismo sono entrambe visioni radicali, l'una attraverso la configurazione complessa dell'*urban environment* sopra citato, l'altra grazie al carattere di immediatezza e realtà materica che apparteneva alle nuove opere rispetto alle condizioni spaziali e temporali all'epoca in atto. Scrivono gli Smithson su AD nell'Aprile 1957:

“Brutalism tries to face up to a mass-production society, and drag a rough poetry out of the confused and powerful forces that are at work. Up to now Brutalism has been discussed stylistically, whereas its essence is ethical”<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Price U., *Essays on the Picturesque*, Mawman, London, 1810.

<sup>34</sup> Si veda, su questo tema, l'argomentazione sostenuta da Andrew Higgott nel capitolo “The shift to the specific: the new interpretation of materiality in Brutalism and the Functional Tradition”, contenuta nel saggio *Mediating Modernism. Architectural cultures in Britain*, Routledge, London, 2007, pp. 85-116.

<sup>35</sup> “Il Brutalismo cerca di fronteggiare una società di produzione di massa, e di tirar fuori una poetica grezza dalle confuse e potenti forze in gioco. È stato discusso stilisticamente, mentre la sua essenza è etica”. Smithson, A. e P., “The New Brutalism”, *Architectural Design*, April 1957, p. 113, traduzione dell'autrice.



fig. 1.16 - *Patio and Pavilion*, 1956, © Smithson Family Collection.

### 1.3 Corrispondenze culturali del Dopoguerra

Il dibattito sul ruolo del Brutalismo nel grande processo di ricostruzione dell'Inghilterra post-bellica si inserisce all'interno di un più ampio contesto culturale di rinnovamento e sperimentazione. Nascevano infatti in quel periodo – a partire dagli anni subito successivi alla fine della guerra – una serie di espressioni artistiche, letterarie, musicali fra loro profondamente interconnesse e legate dalla comune voglia di esorcizzare, rappresentandoli, gli orrori della guerra. L'architettura brutalista fu largamente influenzata dalle idee e dalle pratiche dei movimenti avanguardistici ad essa contemporanei, fra i quali si ricordano l'*art brut* e la *musique concrète*.

Le affinità fra i diversi campi riguardavano sia principi fondativi comuni, quindi gli aspetti più teorici e concettuali, sia i fattori più concreti di tecnologia, materiali, costruzione. Lo stesso Banham dedica un capitolo del suo *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*<sup>36</sup> al ruolo dell'arte nel Brutalismo in architettura, menzionando nomi di artisti e architetti che

<sup>36</sup> Si tratta del capitolo dal titolo “Brute, non and other art”, pp. da 61-67, Banham R., 1966, op. cit.

lavorarono insieme per le due esposizioni “Parallel of Life and Art” e “This is Tomorrow”. In merito a quest’ultima mostra, lo storico cita l’introduzione di Lawrence Alloway:

“In ‘This is Tomorrow’ the visitor is exposed to space effects, play with signs, a wide range of materials and structures which, taken together make of art and architecture a many-channelled activity as factual and far from ideal standards as the street outside”<sup>37</sup>.

Essa si distingue dalla mostra allestita nel 1953 da Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi e Alison e Peter Smithson, per il carattere di sperimentalismo Pop-Art ricercato da John Voelcker, Richard Hamilton e John McHale<sup>38</sup>. La prima esibizione insisteva - a partire dal suo risoluto sottotitolo “Indications of a New Visual Order” – sulla relazione fra la nuova architettura e un non convenzionale sistema visuale, in cui i pannelli contenenti 122 foto erano disposti in modo apparentemente casuale a incrociarsi nello spazio. Le immagini non erano soltanto opere esposte in un’inedita sequenza artistica, ma un sistema organizzato di tematiche spaziali di spicco per la nascente architettura brutalista – dalla circolazione delle persone, alla percezione dell’architettura in movimento, alla scoperta delle relazioni spaziali e le regole di ordinamento non convenzionale, l’affermazione dell’ordinarietà.

La successiva “Patio and Pavilion”, esposta alla mostra

<sup>37</sup> “In ‘This is Tomorrow’ il visitatore è esposto agli effetti dello spazio, al gioco con i segni, a un’ampia gamma di materiali e strutture che, nel loro insieme, fanno dell’arte e dell’architettura un’attività multicanale, fattuale e lontana dagli standard ideali come la strada esterna”. Alloway L., “Design as Human Activity”, introduzione del catalogo dell’esibizione “This is Tomorrow”, Whitechapel Gallery (1956, non impaginato, ristampa del 2010), traduzione dell’autrice.

<sup>38</sup> Banham R., 1966, op. cit., p. 64. Loro è l’installazione “Patio and Pavilion” del 1956.



fig. 1.17 - *Parallel of Life and Art*, ICA, 1953, Estate of Nigel Henderson.



fig. 1.18 - *This is Tomorrow*, Whitechapel Art Gallery, 1956, Fotografia di S. Lambert, Architectural Press Archive / RIBA Collections.

“This is Tomorrow” nel 1956, era direttamente calata sul valore dell’architettura, presentando un edificio dalla genesi enigmatica e con oggetti simbolici, il quale voleva concretizzare il concetto di “edifici senza forma” comprensibili alle persone<sup>39</sup>.

Le esperienze artistiche e fotografiche dell’epoca contribuirono all’affermazione del New Brutalism, declinandone i principi secondo l’alfabeto della propria disciplina.

<sup>39</sup> Niebrzydowski W., “The Impact of Avant-Garde Art on Brutalist Architecture”, *Buildings 11*, Luglio 2021, p. 12.

fig. 1.19 - *Patio and Pavilion*, N. Henderson, E. Paolozzi e A. e P. Smithson, 1956, Whitechapel Art Gallery, © Smithson Family Collection.



Dunque, l' 'art brut' di Jean Dubuffet, oltre ad aver contribuito all'appellativo del nuovo movimento architettonico<sup>40</sup> e a posizionarsi al centro dell'argomentazione del saggio del 1952 di Michel Tapié *Un art autre*, incarna le tendenze aformali e informali dell'arte contemporanea, che Banham interpreta come fondanti per il New Brutalism<sup>41</sup>. Così come l'architettura, anche l'arte secondo lo storico rappresentava un parallelo di un modo di vivere. Dentro la denominazione presa in prestito dal critico d'arte francese rientravano, insieme all'ideatore dell'*art brut* sopra citato, gli artisti Jack-son Pollock e Eduardo Paolozzi.

Senza entrare nello specifico della loro opera, è noto che era caratterizzata principalmente da alcune qualità che rientrano poi fra i concetti chiave della corrente architettonica: il carattere già citato di non-formalità, a cui si è fatto riferimento parlando di "formless buildings", che porta con sé il principio, poi esplicitato da Banham, di 'topologia'. Infatti,

<sup>40</sup> Si fa riferimento all'origine del termine Brutalismo, attribuito fra gli altri significati al concetto di 'brut', aggettivo che in francese assume il significato di 'grezzo', ripreso sia dalla locuzione di 'béton brut', usata nel 1946 da Le Corbusier per descrivere il metodo costruttivo della sua Unité, sia dal movimento artistico della *Compagnie de l'Art Brut*.

<sup>41</sup> Banham R., 1966, op. cit., p. 62.

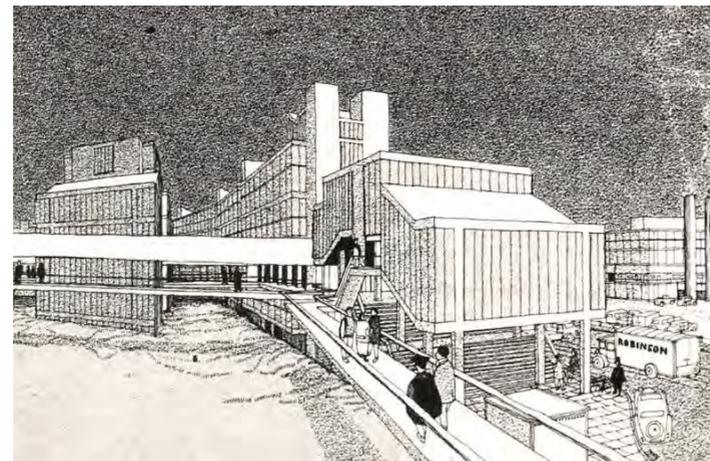


fig. 1.20 - Vista dell'ingresso scalinato alla Sheffield University da Western Bank Street, Robinson, 1953, in *The Charged Void: Architecture*, p. 110.

nell'articolo su *AR* di Dicembre 1955, lo storico introduce il discorso sulla composizione architettonica parlando proprio di "un intuitivo senso di topologia"<sup>42</sup>. Continua poi, esemplificando il concetto attraverso il progetto di concorso degli Smithson per l'Università di Sheffield:

"As a discipline of architecture topology has always been present in a subordinate and unrecognized way – qualities of penetration, circulation, inside and out, have always been important, but elementary Platonic geometry has been the master discipline. Now, in the Smithsons' Sheffield project the roles are reversed, topology becomes the dominant and geometry becomes the subordinate discipline"<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Banham R., 1955, op. cit., p. 14.

<sup>43</sup> "Come disciplina dell'architettura, la topologia è sempre stata presente in una maniera subordinata e non riconosciuta – le qualità di penetrazione, circolazione, dentro e fuori, sono sempre state importanti, ma la geometria Platonica elementare è stata la disciplina principale. Ora, nel progetto degli Smithson per Sheffield i ruoli sono invertiti, la topologia diventa la disciplina dominante e la geometria diventa quella subordinata".

Ivi, p. 15., traduzione dell'autrice.

fig. 1.21 -  
Assonometria  
del livello del  
deck della  
Sheffield  
University,  
Wally Banks,  
A. Smithson,  
1978, in *The  
Charged Void:*  
*Architecture*, p.  
113.



L'arte, e in particolare la pittura aformale di Pollock e la scultura espressiva di Paolozzi, che trasferiva in tre dimensioni la sfrontatezza di Dubuffet, era la disciplina che più di tutte incarnava un'attitudine compositiva non predeterminata.

Come altro caposaldo che il mondo artistico condivide con quello dell'architettura c'era la ricerca dell'*as found*, in quanto qualità diretta dell'immagine artistica e allo stesso tempo propensione all'uso nel progetto di materiali grezzi, così come si presentavano. Il concetto di *as found* era allo stesso tempo motore e fine della produzione artistica, profondamente legato, come mostrato dall'esposizione "Patio and Pavilion", alle condizioni storico-sociali del Dopoguerra. A proposito del contatto con la realtà, è vero che:

"Thus the 'as found' was a new seeing of the ordinary, an openness as to how prosaic 'things' could re-energise our inventive activity. A confronting recognition of what the postwar world actually was like. In a society that had nothing. You reached for what there was, previously unthought of things [...]"<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> "Dunque, l' 'as found' era una nuova visione dell'ordinario, un'apertura

La situazione di distruzione e successiva austerità derivate dalla guerra era all'origine dell'operato che gli architetti mettevano a disposizione per la Ricostruzione urbana e sociale.

In ambito musicale l'*as found* veniva declinato nel principio di *as recorded*<sup>45</sup>, caro alla sperimentazione della *musique concrète*, corrente ideata dal compositore francese Pierre Schaeffer e diffusasi negli anni Cinquanta, che si serviva di nuovi materiali concreti per sintetizzare suoni grezzi e primitivi come quelli della città e della strada.



fig. 1.22 -  
Hayward  
Gallery,  
South Bank  
Arts Centre,  
Londra, 1968,  
fotografia di J.  
Donat / RIBA  
Collections.

Come si è visto, entrambi i principi artistici di 'immagine' e *as found* riemergevano in uno scenario pratico di appli-

a come 'cose' prosaiche potessero rivitalizzare la nostra attività inventiva. Un riconoscimento contrastante di come fosse effettivamente il mondo del Dopoguerra. In una società che non aveva nulla. Hai ottenuto ciò che c'era, cose precedentemente impensate [...]"

Robbins D., *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, MIT Press, Cambridge (USA), 1990, p. 201, traduzione dell'autrice.

<sup>45</sup> Il riferimento è alla teoria della musica concreta spiegata da P. Schaeffer nel suo *Vers une musique expérimentale* (1953); van den Heuvel D., "Musique Concrète - Béton Bruit", pubblicato in *CLOG 6: Brutalism*, CLOG, New York, 2013, p. 133.

cazione nel progetto di architettura, sotto i nomi di ‘topologia’ e ‘ordinario’. Quest’ultimo costituiva per i brutalisti il risvolto etico fondamentale, in quanto permetteva di restituire un intervento artistico o architettonico carico di oggettività e aderenza alla realtà. L’importanza attribuita a tale principio di realtà risuonava in ogni fase del progetto, dal rapporto fra progettisti e committenti, quasi sempre di mandato pubblico, alla scelta del programma funzionale e poi dei materiali, volontariamente di uso comune e dai costi limitati. Di aderenza alla realtà erano di conseguenza carichi i paesaggi costruiti delle città inglesi, che divennero terreno fertile per le vicende pubbliche che vi si andavano stratificando negli anni.

In merito al ruolo di tali interventi di matrice brutalista, che tanto incisero sull’attività urbana del secolo scorso, è interessante affrontare le origini e gli sviluppi di uno dei luoghi simbolo della vita pubblica Londinese, il South Bank Arts Centre. Descritto da Charles Jencks nei termini critici per cui

“Gli architetti non stavano cercando di creare un edificio in senso convenzionale, ma piuttosto una sequenza di luoghi ed eventi estesi lungo un percorso. E, laddove essi stessero provando a realizzare un edificio, questo era probabilmente *destinato* a essere convenzionalmente brutto”<sup>46</sup>,

il complesso urbano è composto da due sale concerto, la Queen Elizabeth Hall di fronte al Tamigi e la Purcell Room alle spalle, e una galleria d’arte, la Hayward Gallery, nella parte posteriore del sito. L’insieme è adiacente al Royal Festival Hall, nodo focale del Festival of Britain del 1951, ma

<sup>46</sup> Jencks C., “Adhocism on the South Bank”, *Architectural Review*, July 1968, p. 27, traduzione dell’autrice.

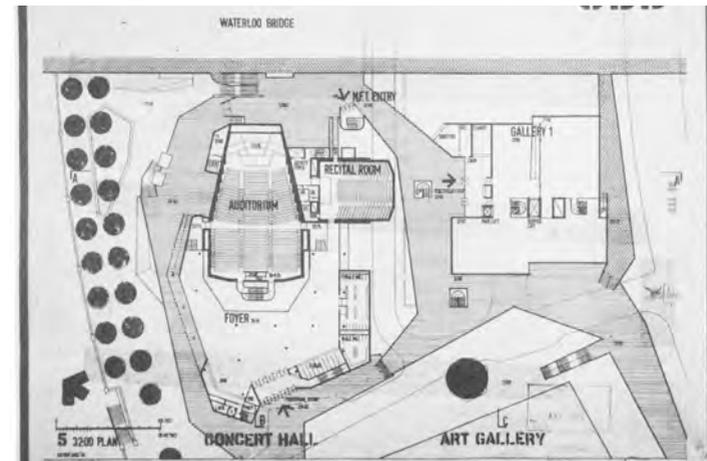


fig. 1.23 - Pianta del South Bank Arts Centre, Londra, 1968, Copyright City of London, London Metropolitan Archives.

si distingue da esso per la composizione inconsueta, che fa propri i principi di irregolarità geometrica di stampo brutalista<sup>47</sup>. Oltre che per i fattori propriamente architettonici e compositivi, che verranno approfonditi successivamente, interessa comprendere il ruolo concreto che questo intervento simbolico del Dopoguerra inglese ha incarnato ed incarna ancora oggi rispetto allo spazio pubblico urbano. Nonostante esso sia formalmente un “complesso indipendente a gestione privata”<sup>48</sup>, costituisce di fatto un insieme di spazi aperti al pubblico. In questo senso, l’attribuzione di ‘pubblicità’ sussiste, come sostiene Alastair J.H. Jones nel suo testo sul South Bank, perché:

“[...] the open spaces of the Southbank Centre are ‘public’ not by virtue of their tenure, but rather because of the ‘public realm’ social relations that predominate therein”<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Hyde T., “Piles, Puddles and Other Architectural Irritants”, *Log 27*, Inverno/Primavera 2013, p. 68.

<sup>48</sup> Matarasso F., *London’s Forum: Social Inclusion and the South Bank Centre*, Locum Destination, London, 2001, p. 24.

<sup>49</sup> “[...] gli spazi aperti del Southbank Centre sono ‘pubblici’ non in virtù della loro gestione, ma piuttosto per via delle relazioni sociali della ‘sfera

fig. 1.24 - Vista del Southbank Undercroft, 1967, in via "Bauen + Wohnen", 21 (1967).



Commissionato e realizzato per conto del Department of Architecture and Civic Design del Greater London Council - precedentemente chiamato London County Council (LCC) - venne progettato inizialmente (nel 1953) all'interno di un piano della Town Planning Division, che prevedeva una disposizione a ventaglio del nuovo intervento rispetto al preesistente Royal Festival Hall. Questo schema geometrico iniziale venne negli anni successivi soppiantato a favore di un disegno dell'Architects' Department del 1961. Il nuovo assetto costituiva una metafora fisica della moderna Londra, in cui la struttura di governo nasceva dall'unione di quartieri separati e discreti<sup>50</sup>.

Così i tre giovani architetti del LCC, Warren Chalk, Dennis Crompton e Ron Herron (successivamente membri del gruppo radicale Archigram), portarono il complesso all'inaugurazione nel 1968. Già decretato dal *Daily Mail* come "Il più brutto edificio britannico"<sup>51</sup>, il South Bank Centre si compone di una serie di corpi irregolari involuppati da un

pubblica' che ivi predominano".

Jones A.J.H., *On South Bank: The Production of Public Space*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2014, p. 7, traduzione dell'autrice.

<sup>50</sup> Hyde T., op. cit., p. 69.

<sup>51</sup> Su citazione di Jencks C., op. cit.

*deck* aperto che permette di attraversare il ponte e conduce al profondo *undercroft* aperto sul fiume. Lo spazio vuoto fra gli edifici costituisce l'elemento che maggiormente identifica e caratterizza il complesso, una piattaforma di uso pubblico a più livelli dalla conformazione apparentemente slegata, ma dalla fruizione volutamente indeterminata. Sta proprio nel carattere di indeterminazione degli spazi l'originalità del contributo brutalista - come si scriveva precedentemente il campo tematico è quello della topologia e della ricerca dell'immagine unitaria - e allo stesso tempo il peccato originale che ha reso questo spazio così odiato per la sua bruttezza dai critici, ma così pubblicamente sfruttato attraverso gli usi più informali.

"Outside on the deck people are free to circulate, to enter or bypass the venues, and their movement is accommodated by figural contours rather than precise formal determinations. The asymmetries, the sectional shifts, and the ubiquitous expansions and contractions tolerate so much variation that any prospective continuities of configuration dissolve"<sup>52</sup>.

Nonostante i tentativi di riempire i vuoti fra gli edifici che si sono susseguiti nel tempo<sup>53</sup>, lo spazio fra e sotto i manufatti

<sup>52</sup> "Fuori sul deck le persone sono libere di circolare, di entrare o evitare le sale e il loro movimento è assecondato da contorni figurati piuttosto che da precise determinazioni formali. Le asimmetrie, gli spostamenti di sezione e le pervasive espansioni e contrazioni tollerano così tante variazioni che le eventuali continuità di configurazione si dissolvono". Così Timothy Hyde descrive il funzionamento dello spazio pubblico del Southbank, op. cit., p. 71, traduzione dell'autrice.

<sup>53</sup> Basti ricordare la proposta di AR, che nel 1979 intendeva porre dei recinti vetriati per appianare i bordi irregolari del complesso, la strategia di Cedric Price del 1984 di ridipingere tutto con un uniforme "London Cream", o ancora i progetti di Michael Hopkins e Richard Rogers al concorso del 1994 per rimediare alle mancanze brutaliste con una copertura unitaria sopra il South Bank Arts Centre.

ti architettonici ha ospitato innumerevoli usi e attività, dal semplice passaggio in quota da parte di abitanti e lavoratori locali, allo svago lungo e al di sopra dei negozi del 'Festival Riverside' durante il weekend, fino al destino imprevisto, ma vivo già dalle origini del centro, dell'*undercroft* della Queen Elizabeth Hall come Mecca dello skateboard nazionale e internazionale<sup>54</sup>. Rifacendosi al concetto di 'trialettica spaziale' di Lefebvre per cui

“La triade percepito-concepito-vissuto (in termini spaziali: pratica spaziale, rappresentazioni dello spazio, spazi di rappresentazione) perde ogni forza se viene trattata come un 'modello' astratto. Se non riesce a cogliere il concreto (in quanto distinto dall' 'immediato'), allora la sua portata è fortemente limitata, non superando quella di una mediazione ideologica tra le altre”<sup>55</sup>,

si intende porre l'accento proprio sulla ricerca del *concreto* come produzione ed esperienza spaziale, contemporaneamente materia viva del progetto dello spazio pubblico.



fig. 1.25-  
1.26 - pagina  
successiva,  
il *Southbank  
Undercroft*,  
oggi, fra soste e  
attraversamenti,  
fotografie  
dell'autrice  
(Giugno 2022).

<sup>54</sup> Il Southbank Undercroft, restaurato nel 2019 nell'ambito di un progetto di sviluppo nato nel 2013, è stato nominato dalla rivista specializzata *Skateboarder* come uno dei "10 spot dove andare a fare skate prima di morire".

<sup>55</sup> “The perceived-conceived-lived triad (in spatial terms: spatial practice, representations of space, representational spaces) loses all force if it is treated as an abstract 'model'. If it cannot grasp the concrete (as distinct from the 'immediate'), then its import is severely limited, amounting to no more than that of one ideological mediation among others”. Lefebvre H., *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991, p. 40, traduzione dell'autrice.

fig. 1.27  
- Il playground  
della Churchill  
Gardens Estate,  
Pimlico, 1978,  
fotografia di J.  
Donat / RIBA  
Collections.



#### 1.4 Materiali e riletture dei paesaggi costruiti

Proprio a causa di questa informale indeterminazione, parlare di progetto dello spazio pubblico brutalista costituisce un salto teorico inedito e per molti versi insolito, che richiede uno sforzo significativo nel reinquadrare le ragioni della corrente architettonica in una cornice conoscitiva e operativa più ampia rispetto a quella comunemente delimitata.

Si tratta infatti di un movimento culturale, in questa sede circoscritto storicamente alla fascia temporale che comprende gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso<sup>56</sup>, che si declinò in architettura essenzialmente nell'ambito della concezione del manufatto architettonico, della volumetria abitata, quasi sempre di iniziativa statale e in ogni caso di fruizione pubblica.

In effetti, se si guarda alla cultura che è diffusa oggi riguardo al Brutalismo, si tratta nella maggior parte dei casi di con-

<sup>56</sup> È il periodo che inizia con l'affermazione del New Brutalism nel 1955, attraverso i due omonimi articoli – “The New Brutalism” - scritti rispettivamente da Theo Crosby insieme con Alison e Peter Smithson e da Reyner Banham, e pubblicati il primo su *AD* nel gennaio 1955 e il secondo su *AR* nel dicembre dello stesso anno.

tributi, soprattutto fotografici e atlantistici, che ritraggono le opere di quell'epoca, molto spesso in stato di abbandono e decadenza fisica, secondo una prospettiva orientata a immortalare le opere come giganti mostruosi e alieni, rovine della modernità che generano un forte senso di fascino severo e perturbante<sup>57</sup>. La tendenza è a riunire sotto una stessa etichetta stilistica testimonianze provenienti da contesti geografici, sociali ed economici molto diversi fra loro e la cui affinità viene affidata principalmente all'estetica ‘brutale’ che le caratterizza. Ecco, dunque, che si ritrovano all'interno del medesimo volume bibliografico – fra gli altri il più noto è la recente riedizione di *Atlas of Brutalist Architecture*<sup>58</sup>, una



fig. 1.28 -  
Copertina e  
pagine di *Atlas  
of Brutalist  
Architecture*,  
2020, si noti la  
grande varietà  
degli esempi  
contenuti.

collezione di oltre 850 progetti sparsi in tutto il mondo - i grandi blocchi del socialismo Sovietico, le architetture civiche della Scuola Paulista, i complessi residenziali del Welfare state britannico. Questa classificazione linguistica delle

<sup>57</sup> Nell'introduzione al suo saggio sul perturbante in architettura, Anthony Vidler scrive a proposito di questa categoria nel Moderno: “[...] per le avanguardie moderniste il perturbante si offrì prontamente come uno strumento di 'defamiliarizzazione' o *ostranenie*; come se un mondo estraniato e allontanato dalla propria natura potesse essere richiamato in sé solo per mezzo di uno shock, per effetto di cose rese volutamente 'strane'”. Vidler A., *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Biblioteca Einaudi, Torino, 2006, p. 9.

<sup>58</sup> *Atlas of Brutalist Architecture*, Phaidon Editors, London, 2020, riedito e aggiornato rispetto alla versione del 2018, che è stato nominato dal New York Times “Best Art Book of 2018”.

architetture in cemento tralascia totalmente i valori etici e sociali per cui i progetti venivano in primo luogo concepiti, per esaltare e portare sul piano della *feticizzazione*<sup>59</sup> estetica l'attuale rivalutazione del Brutalismo.

Dunque, quello che accade oggi risulta paradossale rispetto agli obiettivi originali dell'avanguardia inglese. Nonostante le nobili intenzioni a favore della tutela delle opere contro l'indiscriminata azione di cancellazione delle stesse – consistente principalmente nella demolizione o nel 'ritocco' di facciata, piuttosto che in una reale operazione di rinnovamento – esse vanno in secondo piano rispetto alla sempre crescente estetizzazione dei 'mostri di cemento'.

In molti si trovano d'accordo nel sostenere che il revival del Brutalismo appartenga in primo luogo allo stesso fenomeno per cui destano grande interesse la decadenza post-industriale e la povertà urbana e che esso nasca come inquieta reazione al processo contemporaneo di globalizzazione e super-gentrificazione<sup>60</sup> dei quartieri urbani di stampo neo-liberale. Una sorta di ammirazione per la rovina, un gusto dell'antiestetico<sup>61</sup>, che punta a sovraesporre luoghi decadenti, piuttosto che a soffermarsi sulle cause delle condizioni di quei luoghi.

Di qui il paradosso per cui le testimonianze del presente

<sup>59</sup> Fra gli altri, John Grindrod usa questo termine nel titolare "Covetable Concrete: The Unlikely Fetishization of Brutalism", uno dei capitoli conclusivi del suo *How to love Brutalism*, Batsford, London, 2018. Nel testo lo scrittore esprime come l'attuale riabilitazione della corrente consista più che altro in una tendenza che favorisce la commercializzazione dell'immagine brutalista.

<sup>60</sup> Mould O., "Brutalism Redux: Relational Monumentality and the Urban Politics of Brutalist Architecture", in *Antipode* Vol. 49 No. 3, p. 702.

<sup>61</sup> "Ruin porn", come lo definisce Nate Millington a proposito del fascino per la decadenza di Detroit. "Post-Industrial Imaginaries: Nature, Representation and Ruin in Detroit, Michigan", in *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol. 37, January 2013, p. 280.



fig. 1.29-1.30  
- Fotografie  
Birches  
Growing In  
Decayed Books  
(a sin.) e Shelter  
and Vent (a  
destra) dalla  
raccolta *Detroit  
Disassembled*  
di A. Moore,  
2010.

vengono esaltate, comunque nel tentativo di stimolare una riflessione, per le stesse cause di disagio e privazione che nel recente passato storico intendevano risolvere. Come affrontato nei paragrafi precedenti di questo capitolo, il New Brutalism nasce infatti proprio per fronteggiare le condizioni di indigenza in quella che veniva chiamata l' "austerità Britain"<sup>62</sup>, in cui la "poetica grezza" – *rough poetry* – decantata dagli Smithson era principalmente una caratteristica dell'architettura legata al bisogno, nella prospettiva di fare con quello che si aveva<sup>63</sup>. Si parla perciò in primo luogo di un'architettura politica, che non può essere svuotata del suo ruolo militante per essere guardata oggi come il relitto mostruoso di un fallimento sociale.

Per essere compreso e auspicabilmente riabilitato, è necessario che si riprendano i principi di funzionamento del progetto brutalista rispetto alla collettività, sostituendo dunque la *revivalizzazione* dei grandi complessi in cemento grezzo con la *rivitalizzazione* dei suoi valori etici, nelle modalità in

<sup>62</sup> Così definisce Vidler la cultura del Dopoguerra in Inghilterra, "[...] soggetta a ciò che lo storico Tony Judt descrive come 'senza precedenti di moderazione e miseria volontaria', con 'quasi tutto razionato o semplicemente non disponibile', "Another Brick in the Wall", *October*, Spring 2011, Vol. 136, The MIT Press, London, p. 106, traduzione dell'autrice.

<sup>63</sup> Ivi, p. 107.

cui la presenza del manufatto architettonico attiva un sistema di relazioni interne ed esterne ed entra in tensione con i fruitori e con la città. Si tratta dell'elaborazione del principio dell'“human association” alla base del modo di progettare degli Smithson. La questione principale risiede nel verificare la tenuta effettiva di tali principi rispetto alla concezione dello spazio pubblico, nella misura in cui essi fanno, volontariamente o meno, riverbero nel paesaggio urbano, in una logica complessa per cui spazio privato e suolo collettivo compongono uno stesso progetto *totale*.

La postura critica si rifà, oltre che al grande bagaglio ereditato dagli Smithson, alle idee e alle realizzazioni di tutti quegli architetti che vedevano l'architettura con sguardo aperto alla città e alle sue complessità.

Fra i più influenti si trova Denys Lasdun<sup>64</sup>, appartenente alla generazione di progettisti inglesi degli anni Sessanta, la cui attitudine nei confronti del progetto possiede quel carattere di totalità che interessa trattare in questa sede. Gli stimoli del paesaggio vengono tradotti nella conformazione dell'edificio e nella compenetrazione tra spazi interni ed esterni, che reagiscono rispetto a un suolo stratificato. Ecco dunque che calpestii, terrazze, percorsi del Royal College diventano piattaforme sospese, che costituiscono il livello urbano del complesso, funzionano in tensione con l'andamento del suolo, vi si adattano e fanno parte di un tessuto continuo che coinvolge spazi interni ed esterni<sup>65</sup>. L'edificio

<sup>64</sup> Considerato uno fra i più importanti architetti inglesi del Moderno, Denys Lasdun (1914-2001) è noto per avere realizzato fra gli anni Sessanta e Settanta alcune icone del Brutalismo, fra cui si ricordano l'University of East Anglia, il London's National Theatre e il Royal College of Physicians.

<sup>65</sup> Scrive William J.R. Curtis nel testo monografico *Denys Lasdun: Architecture, City, Landscape* (Phaidon, London, 1999): “Gli impulsi guida del ‘paesaggio urbano’ si traducono in edifici dalla forte geometria e dal coerente tema formale. Gli spazi interni e gli spazi esterni sono trattati come parte di un tessuto continuo, come nelle strade e nelle

diventa un insieme con il paesaggio e allo stesso tempo una sua interpretazione costruita. In questo caso quindi gli elementi del progetto di architettura mutuano le relazioni che avvengono nello spazio pubblico, diventano strati che rimandano su un livello più alto, facente parte dell'edificio, la quota urbana. L'architetto pensa agli edifici come facenti parte dell'*urban landscape* per cui l'edificio condensa in sé le componenti del suo intorno. Si tratta di una variazione sul tema degli *street-decks*, presentati dagli Smithson per il Golden Lane nel 1952, ma pervasi di un più profondo senso di appartenenza al luogo e al suolo fisico<sup>66</sup>.



fig. 1.31 - il National Theatre di D. Lasdun (1967) visto da Waterloo Bridge, in Denys Lasdun: *Architecture, City, Landscape*, 1999, (Curtis, 1999, p. 51).

Se fino a qui ci si è riferiti al paesaggio rispetto al Brutalismo, attraverso un atteggiamento di accentramento nel progetto dei caratteri dello spazio pubblico, si intende allo stesso tempo indagare gli aspetti del Brutalismo verso il paesaggio, ovvero stabilire, se c'è, il grado di risonanza che il progetto ha sullo spazio aperto e valutare se si può parlare

piazze degli insediamenti collinari che Lasdun tanto ammira. [...] Le gallerie sfuggenti ritagliano recinti in cui le persone si radunano, mentre le terrazze sporgenti forniscono scenari sociali che fluttuano tra l'edificio e il mondo esterno.” pp. 10-11, traduzione dell'autrice.

<sup>66</sup> Ivi, p. 52.



di ‘autonomia’ – figurativa e di senso - del paesaggio brutalista.

Le testimonianze di progetti dello spazio pubblico sono oggi soprattutto di carattere informale, e consistono nella raccolta di materiale fotografico di spazi progettati alla maniera brutalista, svolte totalmente su iniziativa individuale e pubblicate in piattaforme informali come blog o forum. Così grandi piazze pavimentate e gradonate, percorsi aerei e sottopassaggi multilivello, solidi playground di complessi abitativi, fontane e padiglioni stereometrici, oltre agli spazi aperti di pertinenza di grandi complessi, costituiscono un repertorio per cui molto c’è da esplorare ed investigare.

L’attenzione che viene posta dagli utenti verso questo tipo di tracce urbane non si limita quasi mai all’apprezzamento estetico dei luoghi, ma attiene per larga parte ai propositi sociali alla base della loro concezione<sup>67</sup>. L’approccio prevede, nei casi in cui non consiste in un generale disgusto estetico per le rovine, una buona dose di nostalgia per un periodo storico in cui i governi si impegnavano a realizzare progetti concreti che andavano incontro alle esigenze della collettività.

Gli esiti dell’ostentazione mediatica, se da un lato banalizzano le ragioni di una determinata progettualità subordinandola ai risultati estetici raggiunti, influenzano l’azione di gestione del patrimonio architettonico storico. Essa è affidata all’istituto del British Heritage, che dalla fine degli anni Ottanta si occupa delle operazioni di tutela e, più spesso, smantellamento delle opere del Dopoguerra. La va-

<sup>67</sup> A proposito di questa argomentazione, Max Holleran scrive nel suo articolo dedicato alla cultura web sul Brutalismo: “I poster ricordavano un’epoca in cui lo stato coordinava lo sviluppo e dispensava un welfare state non razionato dedicato alla risoluzione dei problemi sociali.”, “Concrete Monsters of the Welfare State: Discussions of Brutalist Architecture on Social Media”, in *Space and Culture*, June 2021, p. 10, traduzione dell’autrice.

fig. 1.32-  
1.33 - pagina  
precedente,  
viste dei livelli  
pedonali del  
National  
Theatre,  
fotografie  
dell’autrice  
(Giugno 2022).

lutazione, e di conseguenza le misure applicate all'ambiente costruito<sup>68</sup> hanno agito spesso attraverso una politica senza scrupoli, determinando enormi e forzate modifiche ai paesaggi urbani e favorendo la conservazione di edifici isolati, iconici e autoriali.

Anche nella prospettiva della conservazione si tende pertanto a cancellare quello che viene riconosciuto come fatiscente e degradato e a far risaltare, con azioni di pulizia e ammodernamento, gli esempi che rimangono di tendenza, e dunque appetibili per una fruizione 'mediatica'<sup>69</sup>.

Portando alla luce e superando le contraddizioni dell'approccio revivalistico e di quello conservativo, l'intenzione della ricerca è di ricostruire una narrazione del progetto brutalista che ne riscriva le sorti nel contemporaneo, passando attraverso la categoria inconsueta dello spazio pubblico, ambito in cui si ritiene che si possano ritrovare alcune fra le ragioni più limpide dell'etica del New Brutalism.

<sup>68</sup> Traduzione di "built environment", espressione della tradizione Britannica che indica "Tutte le forme di edificio (residenziale, industriale, commerciale, ospedaliero, scolastico), tutte le infrastrutture economiche (sopra e sotto terra) e lo spazio urbano e il paesaggio tra e intorno agli edifici e alle infrastrutture." Definizione da *The Gemini Principles*, Centre for Digital Built Britain, Dicembre 2018.

<sup>69</sup> È il caso, per esempio, della Trellick Tower di Erno Goldfinger (1968-72, West London), i cui problemi sociali furono debellati fra gli anni Ottanta e i Novanta con l'installazione di un concierge e di una sorveglianza incrementata, rendendo l'edificio un'icona della cultura pop.

2.

Fondamenti etici dello spazio pubblico



fig. 2.1 - Shadrach Woods scende dal mound centrale dei Robin Hood Gardens con Ivor Prinsloo alle spalle, fotografia di P. Smithson, 1972, Frances Loeb Library.



## 2.1 Habitat oltre la lezione degli Smithson

Procedendo sulle questioni tracciate nel precedente capitolo, si intende in questa parte entrare nel vivo del discorso sullo spazio pubblico, per quanto concerne le motivazioni e i caratteri del progetto. A tal proposito occorre tornare a parlare del contributo degli Smithson, che, come si vedrà, hanno fornito importanti spunti teorici e operativi anche per il progetto dello spazio aperto.

Studiando l'opera della coppia inglese, si ritiene infatti che il portato degli Smithson contenga in sé una serie di principi che molto hanno a che fare con i contenuti dell'architettura del paesaggio. Il loro lavoro si inquadra in una cornice teorica che iniziava a far proprie le idee e gli strumenti del pensiero ecologico. Allo stesso tempo introduce considerazioni molto complesse in merito alla qualità prestazionale del progetto, arrivando anche a progettare con gli elementi propri della tradizione del progetto di paesaggio – gli alberi, la modellazione del suolo, l'articolazione dei flussi e i suoi vari livelli.

Ciò detto, non si intende portare avanti in questo capitolo un'argomentazione sorretta sulle spalle degli Smithson

Pagina precedente - La Lake Terrace del Barbican Centre, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).

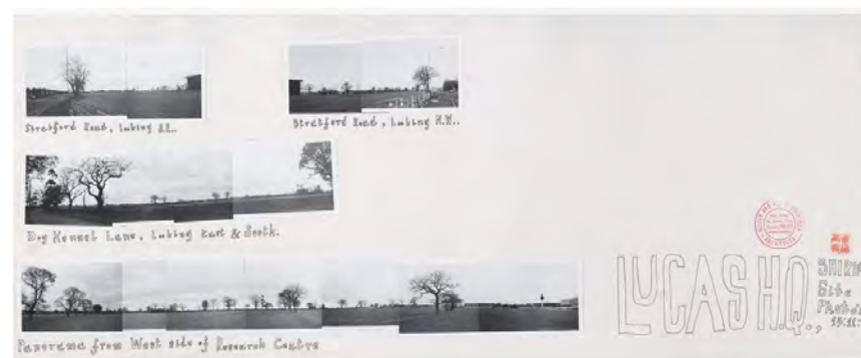


fig. 2.2 - Collage di foto del paesaggio attorno al sito dei Lucas Headquarters (non realizzati), 1973-74, A. e P. Smithson, Frances Loeb Library.

– considerando il gran numero di contributi scientifici che già si sono occupati di una tale trattazione sistematica<sup>1</sup> – ma piuttosto studiare, passando in rassegna alcuni dei temi da loro trattati, le radici di un'eredità Brutalista che si ritiene appartenere al progetto di paesaggio e che costituisce il nucleo critico della ricerca.

Per introdurre il discorso è utile riprendere l'illustrazione già citata in introduzione al lavoro, in cui Peter Smithson presenta le variabili 'campagna', dove la casa si inserisce nel paesaggio (l'habitat nel paesaggio), e 'città', dove si configura un nuovo terreno in cui l'insieme delle unità abitative relazionate con l'intorno fa paesaggio (l'habitat è paesaggio)<sup>2</sup>.



fig. 2.3 - Diagramma Habitat in Landscape, Habitat is Landscape, P. Smithson, in The Charged Void: Urbanism, p. 30.

<sup>1</sup> Si ricorda, fra gli altri, la tesi di dottorato di Casino Rubio D., *Ground Notations: Estrategias de enraizamiento en la obra de Alison y Peter Smithson*, Universidad Politécnica de Madrid, 2017, che offre una ricca argomentazione sull'uso del livello del suolo come un tema essenziale nell'architettura degli Smithson.

<sup>2</sup> È l'immagine dal titolo 'Cluster. Diagram of 'Habitat in Landscape,

Questa declinazione del paesaggio, che supera l'accezione contestuale e si identifica con l'habitat umano, ha dei tratti in comune con il concetto britannico di *built environment*.

A proposito di quest'ultimo termine del discorso, ovvero l'ambiente costruito, la paesaggista Nan Fairbrother scrive all'interno della sua opera più celebre:

“The built-up landscapes of cities are half-indoor half-outdoor environments – their size is intermediate, so is their climate, their surfaced ground is like floors and their spaces are partly roofed – entrances, awnings, arcades, covered markets, as well as the buildings and transport we move in and out of”<sup>3</sup>.

fig. 2.4 - Gli spazi fra le case di Cumbernauld New Town, in *New Lives, New Landscapes* (N. Fairbrother, 1970), p. 204.



Habitat is Landscape', Peter Smithson, raccolta *The Charged Void: Urbanism*, p. 30; il diagramma era contenuto originariamente nel 'Dubrovnik scroll', o 'Habitat1956', documento presentato dagli Smithson per il X CIAM, tenutosi a Dubrovnik.

<sup>3</sup> “I paesaggi costruiti delle città sono ambienti per metà interni e per metà esterni - la loro misura è intermedia, così come il loro clima, la loro superfici del terreno sono come pavimenti, e i loro spazi sono in parte coperti - entrate, verande, porticati, mercati coperti, così come gli edifici e i trasporti in cui noi ci muoviamo fuori e dentro”.

Fairbrother N., *New Lives, New Landscapes*, The Architectural Press, London, 1970, p. 199, traduzione dell'autrice.

Si è già visto nel capitolo precedente come l'espressione 'ambiente costruito' si riferisca a “tutte le forme di edificio (residenziale, industriale, commerciale, ospedaliero, scolastico), tutte le infrastrutture economiche (sopra e sotto terra) e lo spazio urbano e il paesaggio tra e intorno agli edifici e alle infrastrutture”<sup>4</sup>. Essa, dunque, comprende il “paesaggio tra e intorno agli edifici”, ma lo pone al pari delle altre componenti urbane. Tale approccio, così come quello che gli Smithson esprimono nel diagramma di 'Habitat 1956', si inserisce in una visione tipica dell'antropocene, “in cui il 'mondo' è interessato dalla pianificazione e adeguato a renderlo adatto all'uomo”<sup>5</sup>.

Parlando della città in relazione al Brutalismo e alla definizione di un progetto brutalista per lo spazio aperto, risulta necessario superare l'antropocentrismo del processo abitativo tipico del pensiero moderno, in favore di una visione capace di raccontare la relazione fra le componenti umane e non umane che partecipano alla città del XXI secolo.

Più avanti nel capitolo si tratterà approfonditamente il valore e l'evoluzione del concetto di paesaggio all'interno della cultura architettonica del Dopoguerra, ma si vogliono ora enunciare due ambiti che fungeranno da cornice tematica per la trattazione del capitolo: l'ambito ecologico e quello prestazionale. Infatti, parlare degli Smithson in relazione al paesaggio significa viaggiare sul binario che porta l'ecologia del progetto insieme alla sua prestazione, dove per entrambi i campi tematici, chiaramente connessi, si attribuisce un'interpretazione ampia, non convenzionale, e peculiare del progetto brutalista.

<sup>4</sup> Vedi nota 68 p. 71.

<sup>5</sup> Van den Heuvel D., Martens J., Munoz Sanz V. (a cura di), *Habitat. Ecology Thinking in Architecture*, Nai010 publishers, Rotterdam, 2020, p. 17, traduzione dell'autrice.

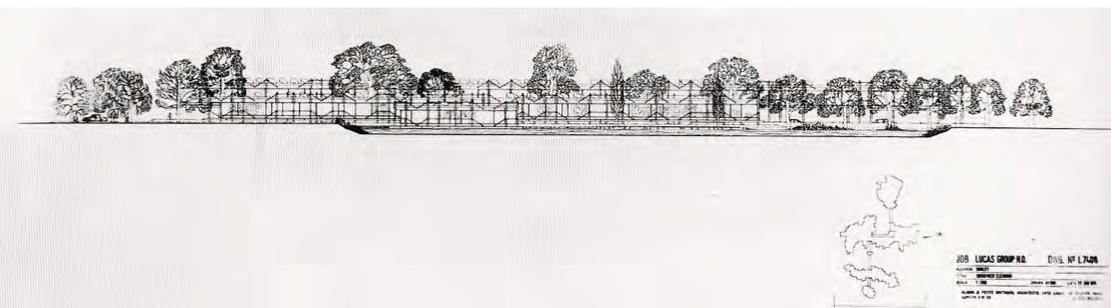


fig. 2.5 -  
Prospetto Sud-  
Est dei Lucas  
Headquarters  
(non realizzati),  
1973-74, A. e  
P. Smithson,  
disegno di  
W. Harrison,  
in *The  
Charged Void:  
Architecture*, p.  
382.

### 2.1.1 Sotto la guida del pensiero ecologico

“Ecology thinking involves empathy, and the recognition of the multiple stories that are out there. We are in urgent need of all those strands in order to weave a critical and productive narrative on the historical relation between architecture and ecology”<sup>6</sup>.

Questo breve enunciato, contenuto in premessa al saggio *Habitat. Ecology Thinking in Architecture*, esprime sinteticamente il taglio con cui si intende parlare del grande ambito tematico dell’ecologia, ovvero il suo tratto epistemologico, intendendola quindi come un sistema conoscitivo basato sulle relazioni fra le cose del mondo. Nel periodo degli ultimi CIAM i membri del Team 10 recepirono i temi del pensiero ecologico per avvalorare le loro idee in fatto di progetto urbano e pianificazione. Interessa in questa sede occuparsi del tema per la sua natura di interfaccia con le

<sup>6</sup> “Il pensiero ecologico riguarda empatia, ed il riconoscimento delle molteplici storie che esistono lì fuori. Abbiamo urgente bisogno di tutti quei fili al fine di tessere una narrazione critica e produttiva sulla relazione storica fra architettura ed ecologia”.  
Van den Heuvel, D., Martens, J., Munoz Sanz, V. (a cura di), op. cit., p. 7, traduzione dell’autrice.

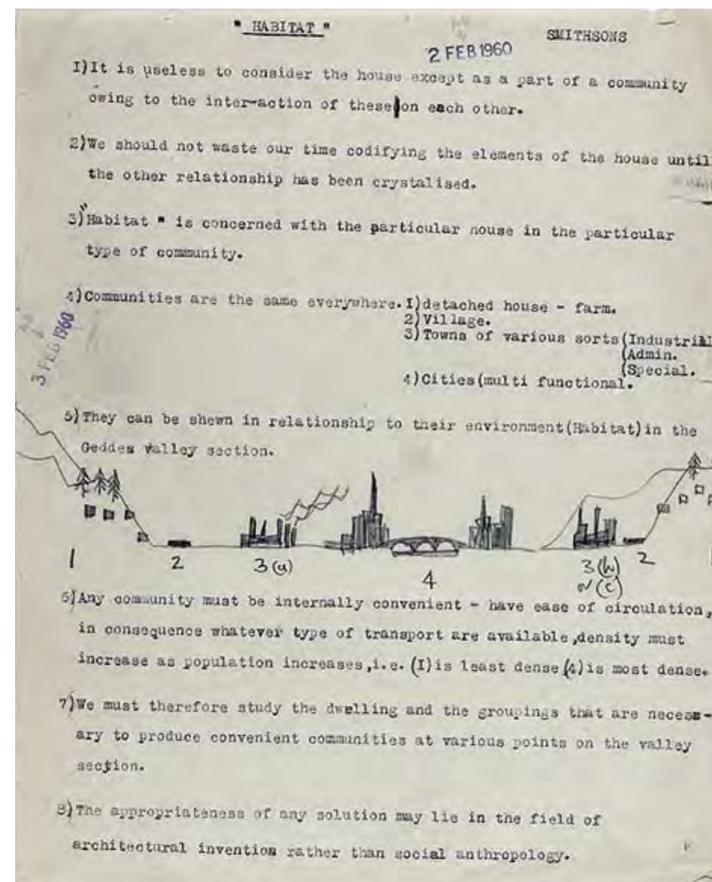


fig. 2.6 - Il  
Doorn  
Manifesto del  
1954, come  
rivisto da P.  
Smithson per  
la seconda  
edizione del  
Team 10  
Primer.

diverse discipline, dunque rintracciando i caratteri dell’architettura che, tramite una propensione ecologica del progetto, si approssimano alle declinazioni del paesaggio.

Il contributo più esplicito che gli Smithson lasciarono al pensiero ecologico contemporaneo riguarda in primis il loro modo di pensare un “concetto ecologico di urbanistica”<sup>7</sup>:

“It was therefore decided to try to formulate some way of

<sup>7</sup> Lewis P., *The impact of ecological thought on architectural theory*, PhD Thesis, Robert Gordon University [online], 2019, p. 146.

thinking which would consider the problem of urbanism as an entity, as a unique form of human association at a particular time and in a particular place. This might be termed the ecological concept of urbanism, a concept of obvious value when we are dealing with the problems of 'habitat'”<sup>8</sup>.

È vero che assegnare al pensiero degli Smithson l'attributo di ecologico – o 'proto-ecologico', come definito da Kenneth Frampton nel 2003<sup>9</sup> - risulta un'operazione decisamente sbilanciata, se si considerano gli effettivi esiti della pratica progettuale della coppia inglese. Allo stesso tempo è apparso come, soprattutto nell'ultima parte della loro carriera, i due coniugi si preoccupassero di verificare la risonanza 'climatica' delle loro operazioni progettuali, introducendo una serie di categorie che molto devono alla tradizione paesaggistica inglese. Tra queste, i coniugi traggono dalla loro "Englishness" una serie di categorie quali "ordinariness", "the as found", "lyrical appropriateness", "place response", "climate registers", "sensitivity primers", "idylls", "enclaves"<sup>10</sup>, che devono molto alla cultura del paesaggismo britannico.

<sup>8</sup> "Fu quindi deciso di cercare di formulare alcuni modi di pensare che considerassero il problema urbanistico come un'entità, come una forma unica di associazione umana in un tempo e in un luogo specifici. Ciò potrebbe essere chiamato il concetto ecologico di urbanistica, un'idea di ovvio valore quando ci confrontiamo con i problemi dell'"habitat". "Catalogue of Team 10 exhibition at Yale School of Architecture 2006" (estratto dall'incontro degli Smithson al CIAM del 1956), Yale, New Haven.

<sup>9</sup> Il riferimento all'articolo di K. Frampton 'Souvenirs du Sous-développement', *l'Architecture d'Aujourd'hui* 344, Gennaio-Febbraio 2003, 88-95, è contenuto all'interno di Van den Heuvel, D., Martens, J., Munoz Sanz, V. (a cura di), op. cit., p. 15.

<sup>10</sup> Sono le nozioni che M. Christine Boyer chiama di "ordinarietà", "as found", "adeguatezza lirica", "reazione del luogo", "registri climatici", "inneschi di sensibilità", "idillii", "enclaves". Boyer M.C., *Not Quite Architecture. Writing around Alison and Peter Smithson*, London: The MIT Press, 2017, p. 2, traduzione dell'autrice.

Se è vero, infatti, che non si può limitare il lavoro della coppia di architetti inglesi al loro contributo nella diffusione del New Brutalism, è anche lecito considerare che le nozioni sopra elencate siano principi che legano a doppio filo la pratica degli Smithson, le idee brutaliste e l'approccio al paesaggio. Si potrebbe dire che si tratta di un'evoluzione del pensiero brutalista degli Smithson in chiave paesaggistica. Afferma M. Christine Boyer nel saggio dedicato al lavoro dei due coniugi:

"Place, climate, the topography – these were the earth in which the Smithsons' projects and writings were rooted. Even their most Brutalist structures or modernist renditions, such as the Hunstanton School and the Economist Building, were reedited and inserted into an English continuum of time and place"<sup>11</sup>.

Dunque, è sensato parlare di approccio ecologico degli Smithson, intendendo con questa espressione, non solo l'appartenenza del progetto a un determinato territorio, connotato climaticamente e topograficamente, ma anche la capacità di lavorare sullo spazio aperto, e dunque sulla sua componente paesaggistica.

In particolare, l'importanza del pensiero ecologico si rintraccia concretamente nei loro progetti, esplicitando quel principio etico - che concerne la responsabilità del progettista e la connessione fra il paesaggio e l'intervento - di *adeguatezza lirica*<sup>12</sup>, che costituì un concetto cardine nell'opera

<sup>11</sup> "Luogo, clima e topografia – questo era il mondo in cui i progetti e gli scritti degli Smithson erano radicati. Persino le loro strutture più Brutaliste o le interpretazioni moderniste, come la Hunstanton School of l'Economist Building, si rieditarono e inserirono in un continuum Inglese di tempo e spazio".

Ivi, p. 294, traduzione dell'autrice.

<sup>12</sup> È la 'Lyrical Appropriateness' di cui i due architetti scrissero molto fra gli

della coppia a partire dagli anni Settanta. Le caratteristiche dello spazio aperto assumono autonomia compositiva, e contengono i tratti tipici della tradizione locale mutuati dall'appartenenza al luogo.

Così vengono interpretati e rilette i progetti alla luce di questo nuovo linguaggio o, come lo chiama Alison, 'pre-linguaggio'<sup>13</sup>, di 'paesaggio connettivo'. Ecco che, per esempio, descrivendo lo spazio esterno della Hunstanton School (1949-54), viene posta attenzione sul significato dell'ha-ha'<sup>14</sup>, come elemento di separazione fra terreno pubblico e area scolastica, che ricorda l'uso fatto nella proprietà sette-

fig. 2.7 - La Scuola media Hunstanton vista dall'ha-ha, Norfolk, fotografia di R.H. de Burgh, 1954, Architectural Press Archive / RIBA Collections.



centesca di Vanbrugh's Seaton Delaval; o ancora i percorsi in ghiaia per i vari usi della scuola e che sono allo stesso tempo "vagamente formali, facendo eco alle camminate

anni Settanta e Ottanta, e consiste in una loro personale interpretazione che include nell'espressione dell'architettura moderna il paesaggio.

<sup>13</sup> Smithson A., "Growing a language of Lyrical Appropriateness" (1984), scritto non pubblicato contenuto nell'Archivio Privato degli Smithson, BOX AMS Lectures as Evolved: GLL. 3.

<sup>14</sup> Questo elemento, tipico del garden design inglese è definito da dizionario come: "un fossato (= un buco lungo, stretto, aperto) con all'interno un muro che non si vede da terra, il quale forma il bordo di un giardino o di un parco senza ostacolare la visuale", Cambridge Dictionary.



fig. 2.8 - Vista da Nord-Ovest della tenuta di Seaton Delaval (1730), fotografia di © A. J. White.

della vicina Sandringham"<sup>15</sup>.

Un altro importante progetto della coppia, l'Economist Building di Londra, viene raccontato da Peter Smithson per la sua capacità di 'caricare' lo spazio *in-between* – da cui l'espressione *charged void*, usata per titolare la raccolta completa dei lavori degli Smithson; esso viene esaltato come progetto educativo rispetto al tessuto urbano in cui si installa, perché in grado di 'collettivizzare'<sup>16</sup> uno spazio pubblico, elevandone quindi il valore etico.

Il progetto di paesaggio ricorda dunque espressioni del passato e assume qualità compositiva nei rapporti che legano tali espressioni al loro significato nel tempo corrente. Una nuova sensibilità rispetto a luogo, clima e topografia permise agli Smithson di reinterpretare i contenuti della tradizione inglese del giardino e del paesaggio, sviluppando un linguaggio inedito e adeguato alle esigenze e agli usi della contemporaneità. Scrive Alison Smithson negli anni Ottanta:

<sup>15</sup> Smithson A. e P., *The Shift*, Architectural Monographs and Academy Editions, London, 1982, p. 36, traduzione dell'autrice.

<sup>16</sup> Smithson P., "Introduction", in Smithson A. e P., "The Space Between" (prepared for publication, 1995), 01SB.V-VI.

“In my case, the power of the undulating surfaces in Dales [...] overlaid by a familiarity with Durham pit spoil, most economically heaped up in cones, together might be considered the pre-language of the mound family at Robin Hood Gardens: conical despite [*sic*] the G. L. C. [Greater London Council’s] landscape section explaining spoil is spread about English Landscape Garden style. But shapes without meaning, without a cultural cohesiveness, do not make a new language of landscape ... whereas an ‘as found’ volume of spoil piled into a cone with sides of a slope at which a 3-gang cutter can operate gives a diameter plus cutter run-around that can only go in one position on the R. H. G. [Robin Hood Gardens] site”<sup>17</sup>.

La tenuta dell’intervento rispetto al luogo, la sua immanenza e la giustezza per una definita condizione fisica e sociale sono tratti ecologici che, declinati attraverso peculiari categorie operative, sembrano appartenere per natura al progetto brutalista, lo contraddistinguono, e costituiscono le solide premesse per un ragionamento strutturato sul paesaggio.

<sup>17</sup> “Nel mio caso, la potenza delle superfici ondulate nel Dales [...] sovrapposte da una familiarità con il mucchio di spoglie di Durham, la maggior parte economicamente ammassate in coni, insieme potrebbero essere considerate il pre-linguaggio della famiglia dei mounds ai Robin Hood Gardens: coniche nonostante [*sic*] la sezione paesaggistica del G. L.C. [Greater London Council] che spiega che gli scarti sono diffusi nello stile del Giardino Paesaggistico Inglese. Ma le forme se prive di significato, prive di una coesione culturale, non costituiscono un nuovo linguaggio del paesaggio... mentre un volume di scarti ‘as found’, accatastato in un cono con i fianchi di una pendenza a cui può lavorare una fresa a 3 posizioni, fornisce un diametro più una rotazione della fresa che può andare solo in una posizione sul sito dei R. H. G. [Robin Hood Gardens]”.

Smithson A., 1984, op. cit., GLL. 2, traduzione dell’autrice.



fig. 2.9 -  
Assonometria  
della residenza/  
cancelleria,  
lodge  
dell'autista e  
della guardia,  
pergola, giardino  
dell'Ambasciata  
Britannica  
(1964-68, A. e  
P. Smithson),  
H. Bryce-Smith,  
1984, in *The  
Charged Void:*  
*Architecture*, p.  
330.

### 2.1.2 Il progetto come registro climatico

Il secondo ambito tematico, attraverso cui si parla del progetto dello spazio aperto a partire dagli Smithson, è quello legato all’efficienza ambientale, un concetto più che mai attuale, ma già affrontato con maturità nel Dopoguerra. Quello della validità prestazionale è un principio che rientra a tutti gli effetti nella sfera dell’ecologia del progetto.

Nell’agosto 1967 la rivista Statunitense *Progressive Architecture* (P/A) dedica un numero speciale al “Performance Design”, che “esamina a fondo la nuova metodologia di problem-solving dell’analisi dei sistemi e le sue implicazioni per la pratica dell’architettura”<sup>18</sup>. Dunque, l’attenzione si sofferma su una logica di quantificazione delle opere di costruzione, in relazione allo sfruttamento energetico, alle operazioni generali e ai costi di manutenzione, tutti fattori che quantificano la performance di un progetto come un problema misurabile e risolvibile. Applicato alle esigenze dell’epoca, questo approccio si traduce nella ricerca dell’alta performatività di materiali e ambienti, con lo scopo di

<sup>18</sup> “Performance Design”, *Progressive Architecture*, n. 48 (August 1967), Chapman-Reinhold Publication, p. 2, traduzione dell’autrice.

migliorare la qualità della vita<sup>19</sup>.

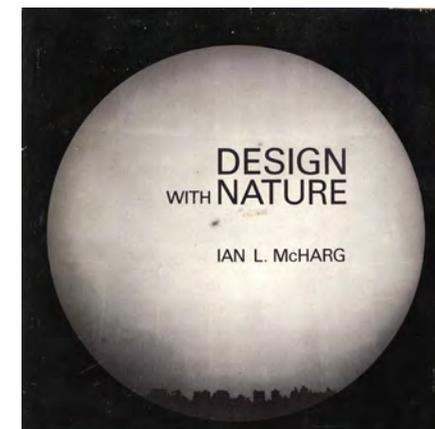
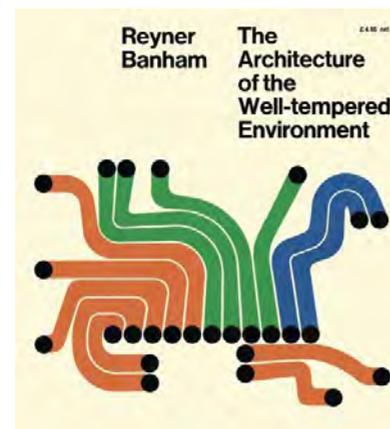
Provenendo da questo retaggio modernista, si tende infatti oggi a ridurre le caratteristiche performative di un progetto di architettura, e di architettura del paesaggio, alle sue componenti quantitative, che accrescono la qualità ambientale del progetto. Si tratta di numeri che esprimono principalmente gli elevati standard tecnologici di un progetto, slegandolo totalmente dalle cause contestuali e dagli effetti locali di quello specifico intervento. Al contrario, si stabiliscono gli standard per la costruzione di nuove architetture al passo coi tempi, secondo criteri che ambiscono a quella che oggi definiremmo un'alta classe energetica.

Nel 1969, Reyner Banham, all'interno del suo *Architecture of the Well-Tempered Environment*, insiste sul ruolo portante dei fattori energetici per generare un ambiente controllato, che garantisca un buono stato del manufatto architettonico. Le componenti ambientali assumono maggiore importanza anche rispetto alla forma e alla struttura dell'edificio, ma, seppure vengano prese in considerazione per architetture anche di grande pregio, rimangono fra le altre variabili progettuali ad uso e consumo dell'abitazione umana.

La tendenza a quantificare gli aspetti del progetto come unici criteri di qualificazione dello stesso investe ancor di più la pratica del progetto di paesaggio, dove le scelte influiscono direttamente sulle componenti ambientali esistenti.

Nello stesso anno in cui lo storico inglese pubblica il suo saggio, il paesaggista americano Ian McHarg sviluppa la teoria e la struttura metodologica della pianificazione ecologica nel celebre saggio *Design with Nature* (McHarg, 1969). Oltre ad aver segnato la pratica globale dell'architettura del paesaggio, il testo contiene le premesse scientifiche per

<sup>19</sup> Hannah D., Khan O., "Performance/Architecture", in *Journal of Architecture Education*, April 2008, pp. 4-5.



la valutazione delle prestazioni del progetto di paesaggio. Queste premesse, ridefinite e inserite all'interno di sistemi analitici precisi e accurati, hanno dato origine negli ultimi anni a numerose ricerche, fra le quali spicca la *landscape performance* proposta dalla Landscape Architecture Foundation (LAF, 2010). La definizione del titolo del lavoro è "la misura dell'efficienza con cui le soluzioni di un paesaggio progettato soddisfano il loro scopo previsto e contribuiscono alla sostenibilità"<sup>20</sup>.

Nonostante si riconosca la validità scientifica e tecnica di un metodo analitico che privilegia l'effetto quantitativo di un dato progetto sull'ambiente, il rischio è ridurre l'attività creativa a un adeguamento numerico di criteri prestabiliti, perdendo totalmente la sensibilità e il valore dell'intervento.

Occorre perciò riportarlo criticamente su un piano strumentale, alla maniera dei brutalisti; su un livello in cui la performatività costituisca non l'obiettivo, ma un presupposto del progetto, che diventa poi una sua qualità ambientale. A tal fine vengono ancora una volta in aiuto gli Smithsonian e i loro scritti. Nell'autunno 1994 si tenne presso l'Architectural Association (AA) una mostra chiamata "Climate

<sup>20</sup> LAF, n.d.; Ndujisi, Whitlow, & Deutsch, 2015, traduzione dell'autrice.

fig. 2.10-2.11 - a sin., *The Architecture of the Well-tempered Environment*, R. Banham, a destra, *Design with Nature*, I. McHarg, entrambi testi sono del 1969.

Register”, che esponeva quattro lavori degli Smithson<sup>21</sup>. La concezione di questi progetti mostrava una sensibilità all’usura e agli agenti atmosferici, all’invecchiamento e agli aspetti del tempo, un senso di insediare un edificio nel suo terreno<sup>22</sup>. Scrive Peter Salter in riferimento all’espressione che titolava la mostra da lui curata – ‘climate register’:

“[It put together] seemingly disparate fragments of observations and ideas. It accommodates the uneasy relationship between the unequivocal physical and technical demands of the site and programme and the ‘first-thought’, the intuitive reading of context”<sup>23</sup>.

Attraverso questa categoria, i progettisti intendono registrare, osservandole, le reazioni climatiche al progetto, introducendo dunque una serie di parametri, che molto hanno a che fare con le tecniche di controllo ambientale ma anche con la percezione. Si tratta di fattori che qualificano un intervento proprio a partire dalle interazioni con il paesaggio. La sensibilità a pensare il progetto in relazione ai suoi effetti climatici si inserisce sulla scia di quel “paesaggio connettivo” di cui si è parlato nel paragrafo precedente, e anzi ne aggiorna il contenuto. Il campo d’azione umano in cui si realizza il discorso sul paesaggio degli Smithson è quello del territorio.

<sup>21</sup> I quattro progetti esposti erano l’Economist Building, il New Arts Building alla Bath University, il mat-building per la City of Kuwait e la Bibliotheca Alexandrina.

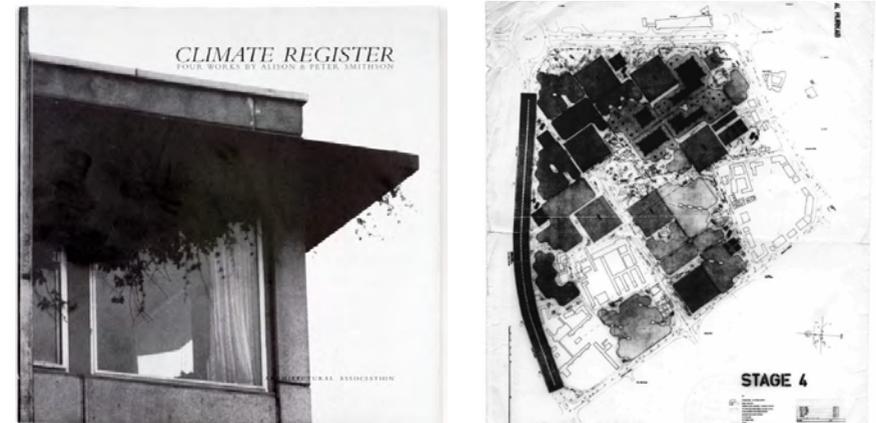
<sup>22</sup> Boyer, M.C., op. cit., p. 322.

<sup>23</sup> “[Assembla] frammenti di osservazioni e idee apparentemente disparate. Esso accoglie il difficile rapporto tra le inequivocabili esigenze fisiche e tecniche del sito e del programma e la ‘prima impressione’, la lettura intuitiva del contesto”.

Salter P., Wong L. (a cura di), *Climate Register. Four Works by Alison and Peter Smithson*, Architectural Association, London, 1994, p. 7, traduzione dell’autrice.

“Leaving imprints on the land, whether earthworks or buildings, is how men confirmed their control over territory: ‘imprints shape the *space between* so perform the essential territorializing act. Territory was also where the relationship between man and his environment could be renegotiated, allowing a new sensibility to develop”<sup>24</sup>.

Attraverso queste righe, la storica Boyer sottolinea il ruolo fondativo rivendicato dagli Smithson, che consiste nel fare di un paesaggio territorio. Questa visione del progetto, nonostante si possa definire di avanguardia rispetto al pensare il paesaggio dell’epoca, mostra un chiaro intento strategico



prettamente antropocentrico, in cui il progetto di paesaggio, seppure esista autonomamente rispetto a quello del manufatto, è totalmente di dominio dell’uomo, che usa le componenti ecologiche per il proprio benessere.

fig. 2.12 - a sin., *Climate Register: four works by Alison & Peter Smithson*, A. e P. Smithson, L. Wong, P. Salter, 1994.

<sup>24</sup> “Lasciare impronte sulla terra, che siano movimenti di terra o edifici, è il modo in cui gli uomini confermano il loro controllo sul territorio: ‘le impronte modellano lo *space between*, dunque compiono essenzialmente l’atto territoriale’. Il territorio era anche il luogo dove la relazione fra l’uomo e il suo ambiente poteva essere rinegoziata, permettendo a una nuova sensibilità di svilupparsi”.

Boyer, M.C., op. cit., p. 323, traduzione dell’autrice.

fig. 2.13 - a destra, *Studio Urbano Kuwait e progetto del Mat-Building*, A. e P. Smithson, 1970, Frances Loeb Library.

fig. 2.14 -  
Opuscolo  
pubblicitario  
per gli affitti  
residenziali del  
Barbican, 1971  
Architectural  
Press Archive  
/ RIBA  
Collections.



### 2.1.3 Tratti e limiti di un'icona urbana

Introdotti gli spunti teorici per costruire un discorso per il paesaggio, è ora utile considerare operativamente un progetto in cui la dimensione paesaggistica sia caratterizzante, e questa componente possa definirsi, dati i presupposti fissati fino a questo momento, di stampo brutalista.

Anche se non costituirà un vero e proprio caso studio, al pari di quelli che verranno approfonditi nel prossimo capitolo della ricerca, parlare di questo intervento aiuta ad astrarre una serie di modalità espressive brutaliste nel paesaggio. Si tratta del Barbican Estate, il grande complesso urbano situato nel settore nord-orientale della città di Londra, che ospita al suo interno una serie disparata di usi e programmi, di cui il principale è quello residenziale. Se è vero che il Barbican costituisce un unicum nel suo genere – è anzi esso stesso ad avere fondato una sorta di genere irripetibile nella progettazione di centri urbani multifunzionali – è anche vero che è il compendio di innumerevoli contaminazioni e riferimenti compositivi di interesse per questa ricerca.

Soffermarsi su un progetto di tale portata e pregno di così

tante significazioni, dopo essersi occupati in questa prima parte della tesi di un'impostazione fondata principalmente sulla lezione e sull'eredità di Banham e degli Smithson, costituisce un tentativo di rileggere e ricollocare il complesso rispetto al ruolo che ha avuto e ha nel paesaggio urbano. Indugiare su questa esperienza permette di agganciare la costruzione critica del prossimo capitolo attraverso una chiara esemplificazione dei suoi caratteri peculiari, illuminando quindi il progetto sotto una luce diretta ad astrarne alcuni tratti identificativi.

Sorto fra il 1964 e il 1982 a seguito di un concorso indetto dalla City of London Corporation, in un terreno di 140000 metri quadrati svuotato dalle distruzioni della guerra, con uno schema abitativo di alta-qualità pronto alle nuove esigenze cittadine, il Barbican non ha certo bisogno di ulteriori presentazioni. Non interessa infatti qui fornire una descrizione dettagliata dal punto di vista spaziale e compositivo<sup>25</sup> e neppure concentrarsi specialisticamente sulle questioni inerenti alle evoluzioni politiche e sociali che hanno interessato il luogo<sup>26</sup>.

Il celebre progetto firmato dal gruppo di architetti Peter Chamberlin, Geoffry Powell e Christof Bon è diventato un'icona nel panorama londinese, un simbolo del modernismo esteso alla scala urbana<sup>27</sup>, un'anomalia nel tessuto della città ricco di una mixité di influenze differenti. Pensato sin dal principio ad uso abitativo delle classi più abbienti e immaginato come una 'città fortificata dentro la città'<sup>28</sup>, una

<sup>25</sup> Per un approfondimento sul tema si veda la recente pubblicazione di Orazi S., *The Barbican Estate*, Batsford, London, 2020.

<sup>26</sup> Per approfondire si veda, fra gli altri, l'articolo di Tostões A., Ferreira Z., "Social endurance at the Barbican Estate (1968–2020)", *The Journal of Architecture*, n. 26 (November 2021), pp. 1082-1106.

<sup>27</sup> Valle P., "Barbican, città sospesa", su arch.it.

<sup>28</sup> Borthwick G., *Barbican: A Unique Walled City within the City* (unpublished thesis, University of Edinburgh, 2011).

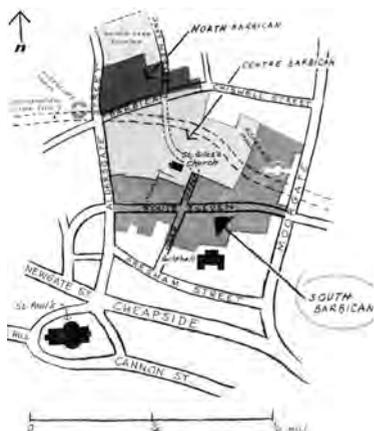


fig. 2.15 - a sin., Schema di localizzazione delle diverse aree del Barbican, K. Browne, in *Barbican, Penthouse Over the City*, D. Heathcote, p. 68.

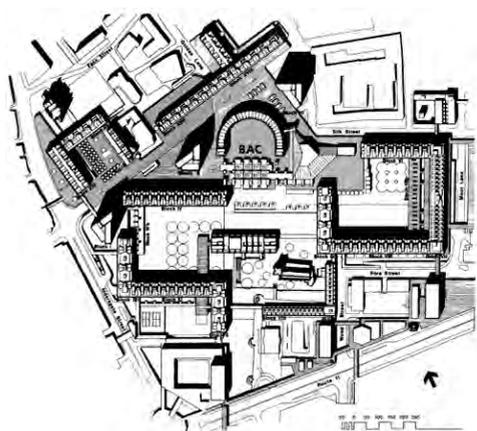


fig. 2.16 - a destra, Planimetria del Barbican, "The Barbican Development, City of London", in *Architectural Review*, vol. 154 (Agosto 1973), p. 79.

moderna Babilonia, il Barbican appare come un sistema di blocchi e torri residenziali grigi e chiusi all'esterno, e aperti in un multiforme *podium* pubblico all'interno, un inatteso eden artificiale che ne contiene tutta la complessità. Scrivono gli architetti a proposito dell'impianto:

"The layout is spacious; the buildings and the ground between them are composed to create a clear and coherent sense of order without monotony. Unhindered by traffic which would be excluded from the site, an oasis would be formed dedicated to pedestrians who, moving about the new development, would be faced with constantly changing perspectives of terraces, lawns, trees and flowers framed by the new buildings or reflected in the ornamental waters"<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> "La disposizione è spaziosa; gli edifici e il terreno sono composti tra di loro per creare un senso di ordine chiaro e coerente senza monotonia. Libera dal traffico, che sarebbe escluso dal sito, si formerebbe un'oasi dedicata ai pedoni che, muovendosi nel nuovo complesso, si troverebbero di fronte a prospettive in continua evoluzione di terrazze, prati, alberi e fiori incorniciati dai nuovi edifici o riflessi nelle acque ornamentali". Chamberlin P., Powell G., Bon C., *Barbican Redevelopment Report*, 1956, Chamberlin, Powell & Bon, p.6, traduzione dell'autrice.

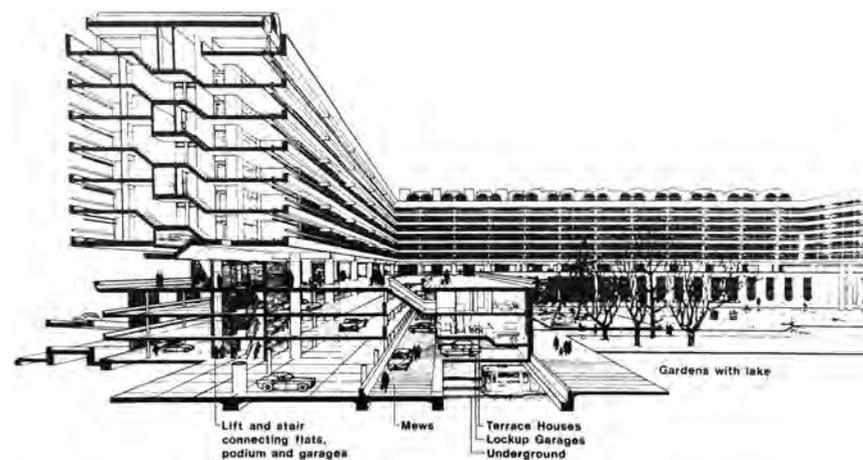


fig. 2.17 - Sezione prospettica di una corte del Barbican, in *Barbican: built for the Corporation of London*, 1971, p. 7.

Dalle parole dei progettisti emerge il carattere dominante del progetto, che attiene all'entità dello spazio pubblico, ovvero il disegno e il funzionamento dei flussi pedonali, organizzati secondo uno schema di terrazze e pedane in quota. L'idea di strutturare la circolazione dell'intero sistema attraverso una fitta rete di *walkways* (chiamati anche *pedways* o *City highways*) costituisce infatti uno dei tratti distintivi dell'intervento, e sicuramente uno fra i pochi casi in cui questo tipo di strategia urbana abbia avuto effettivamente successo. Nonostante la destinazione a una precisa utenza privilegiata, il podio del Barbican, insieme con le sue passerelle sospese, è ancora oggi uno degli spazi aperti più frequentati dai londinesi, per usi e funzioni disparate. Eppure, è un luogo difficilmente leggibile, nascosto dall'esterno e quasi impenetrabile a una prima esplorazione.

Articolato attraverso una complessità di impianto piuttosto ricercata, il paesaggio è nel suo insieme talmente eterogeneo spazialmente e controintuitivo funzionalmente che sembra contraddire la sua stessa entità di spazio pubblico. Oltre all'accusa di essere stato concepito come "il ghetto

volontario più grande di Inghilterra”<sup>30</sup>, prevedendo quindi a premessa del programma una netta distinzione di classi sociali, la critica più ricorrente che viene rivolta al progetto riguarda l’effettiva fruibilità del suo spazio pubblico, in particolare per quanto riguarda la difficile rintracciabilità dei suoi accessi, data principalmente dalla compattezza e monumentalità del sito<sup>31</sup>.

Scrivendo Pietro Valle a proposito dell’eterogeneità del paesaggio del Barbican:

“Possiamo così dire che gli spazi pubblici del Barbican sono quattro: i giardini delle corti, il percorso pedonale *visibile* posto al primo piano che si affaccia su di esse, quello del *crescent* nascosto a nord al livello superiore e gli ambienti interni d’accesso alle istituzioni culturali. Il Barbican divide così una *leggibilità* apparente del suo *zoning* e una *moltiplicazione* di parti nascoste. Questo produce un *effetto sorpresa* durante l’esplorazione del complesso con lo schiudersi di dimensioni parallele che rivelano una città incommensurabile con le aspettative inizialmente percepite”<sup>32</sup>.

È dunque sull’effetto sorpresa della sequenza di spazi che gioca il progetto, e con questa logica ragionano anche gli elementi del paesaggio. Il podio completamente minerale che borda il complesso lascia spazio, nella parte più interna, a una grande corte centrale, chiamata Lake Terrace, che si configura come una grande piazza di fronte al Centro d’Arte, affacciata su un ampio specchio d’acqua, invaso di

<sup>30</sup> Banham R., “A Walled City. The Barbican in the City of London”, *New Society*, Vol. 30, 28th October 1974. Cit. in Heathcote D., *Barbican, Penthouse Over the City*, John Wiley & Sons Ltd, England, 2004, p. 223.

<sup>31</sup> Harwood E., *Chamberlin, Powell & Bon: the Barbican and Beyond*, RIBA Publishing, London, 2011, p. 129.

<sup>32</sup> Valle P., op. cit..



fig. 2.18 - Vista dal podio residenziale del Barbican, fotografia dell’autrice (Giugno 2022).



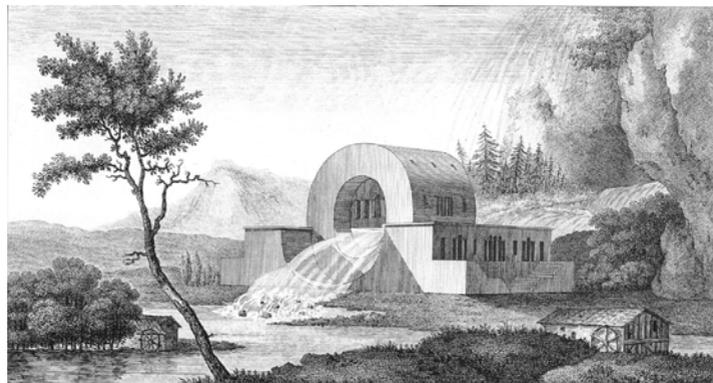
fig. 2.19 - Vista del grande specchio d’acqua della Lake Terrace verso gli appartamenti, fotografia dell’autrice (Giugno 2022).

vegetazione tropicale, e sovrastato dai blocchi residenziali. Questo spazio centrale costituisce il cuore pulsante del Barbican, la vera piazza pubblica, e allo stesso tempo una sorta di oasi protetta in cui gli abitanti del complesso potessero godere di un ambiente incontaminato, al riparo dal caos cittadino.

Il giardino, quasi più delle aree private ad uso degli abitanti, è trattato al pari di un contemporaneo ninfeo, in cui “gli elementi idraulici e arborei - la cascata, le terrazze, i tagli della riva - hanno una dimensione colossale, ricordano le geometrie primarie che animano le chiuse acque nell’Ar-

chitecture di Ledoux. Sono troppo grandi per essere vissute da vicino e sono invece calibrate alla generale *iperproporzionalità* che segna l'immagine pubblica degli spazi interni del Barbican<sup>33</sup>. Il riferimento alle forme ideali dell'architettura utopica di Ledoux calza a pennello, delinea concretamente l'impressione di trovarsi davanti a rovine senza tempo – che completano il quadro di resti storici e archeologici presenti nel sito<sup>34</sup> - simboli scolpiti dal terreno, *folies* urbane che sembrano essersi sempre trovate in quel luogo. La monumentalità idilliaca della terrazza e l'inclusione nel disegno contemporaneo delle rovine passate suggeriscono un approccio al progetto paesaggistico che, sebbene sia frutto di una visione pittoresca, restituisce uno spazio dall'aspetto contemporaneo, dal fascino sublime ma dall'uso collettivo.

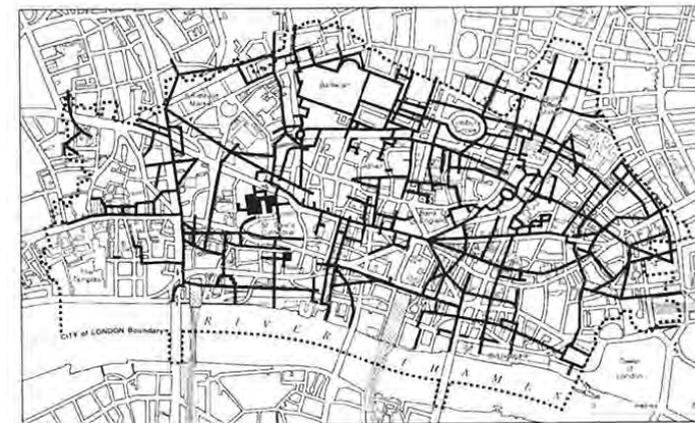
fig. 2.20 - *La maison des surveillants de la source de la Loue*, incisione di C.N. Ledoux, in *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804.



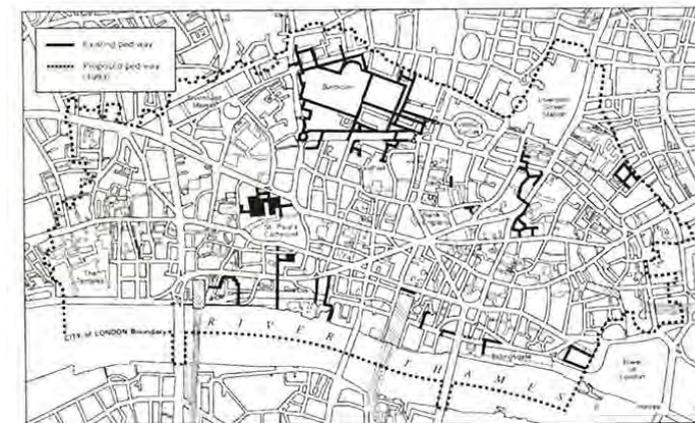
L'altro aspetto di novità che connota il progetto del Barbican, il carattere essenziale che ne fa un 'paesaggio brutalista', è la natura del *podium*, che si irradia attraverso i *walkways* sospesi al di fuori del complesso e fin dentro la città. Il flusso della circolazione si concretizza, spazializzandosi in questi elementi costruiti che mettono in comunicazione il centro con lo spazio urbano, mediando in questo modo il rapporto

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Lungo il lato sud della grande terrazza centrale vennero integrati infatti i resti delle mura romane e la Chiesa di St Giles.



As proposed in 1963



As existed in 1992.

fig. 2.21 - Il sistema dei *pedways* del Barbican come progettato nel 1963 e come effettivamente realizzato nel 1992.

con la città, ovvero mitigando le differenze fra l'atmosfera esclusiva del Barbican e lo strato esterno di percorrenza quotidiana. Si tratta di vere e proprie strade pedonali aeree, piattaforme di interazione sociale, la cui pianificazione, da parte della City of London, doveva inizialmente estendersi a tutto quel settore di città, permettendo l'accesso diretto ai primi piani degli edifici commerciali e pubblici. Un progetto ambizioso che non vide mai completa realizzazione, ma la cui potenzialità, chiaramente visibile nel fitto sistema di

fig. 2.22 - Tracciato ipotetico dell' 'big line' del Barbican, elaborazione dell'autrice (2022) sulla base delle proposte di *London Reconnections*, 2018.

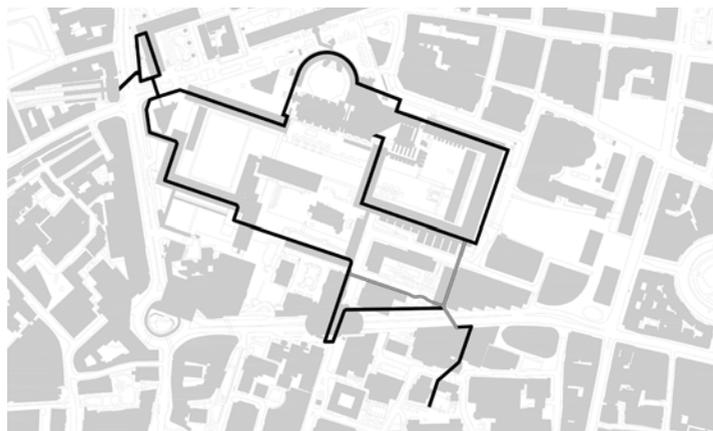
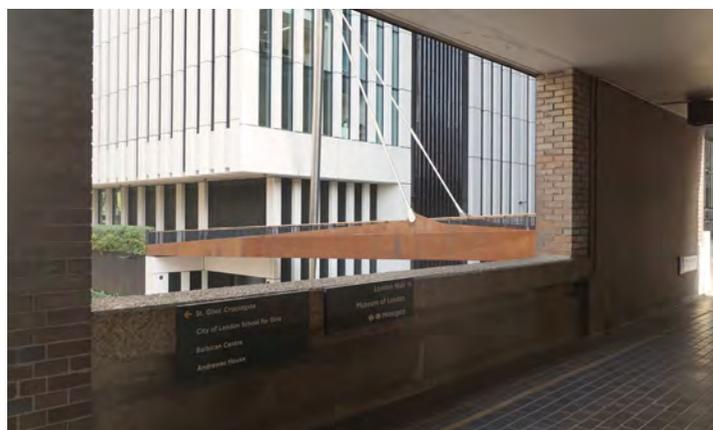


fig. 2.23 - Ponte pedonale che connette il Barbican con London Wall Place, progetto dei Make Architects (2018), fotografia dell'autrice (Giugno 2022).



circolazione del Barbican, viene oggi discussa al livello urbano, con l'ambizioso e ancora lontano intento di riabilitare i *pedway*, inserendo nuovi tratti progettati che connettano i luoghi salienti della City<sup>35</sup>.

L'importanza attribuita nel progetto alla circolazione, in particolare a una geometrizzazione non lineare e poco leggibile dei flussi, fa eco alla proposta degli Smithson per il

<sup>35</sup> Fra questi, il più virtuoso esempio realizzato è il *London Wall Place* (2018, Make Architects), che ha reinterpretato i *pedway* in una versione contemporanea e vitale, con ampie passerelle che ospitano sedute dalle quali si scorge la frenetica attività della City.

Golden Lane (1951-52), progetto di housing adiacente, che vide però il successo, e la successiva realizzazione, dell'idea presentata dagli stessi progettisti del Barbican. Nonostante non abbia avuto compimento, è il progetto della coppia ad aver avuto grande risonanza internazionale<sup>36</sup>, per l'introduzione delle *streets-in-the-sky*, come supporti all'associazione sociale, "luoghi di aggregazione, vendita commerciale, comunicazione telefonica, trasmissione postale, in opposizione ai corridoi o alle strade principali"<sup>37</sup>. Anche Alison e Peter avevano in mente un ampliamento alla scala urbana del sistema di vie pedonali, per ottenere una "città strutturata a più livelli"<sup>38</sup>.

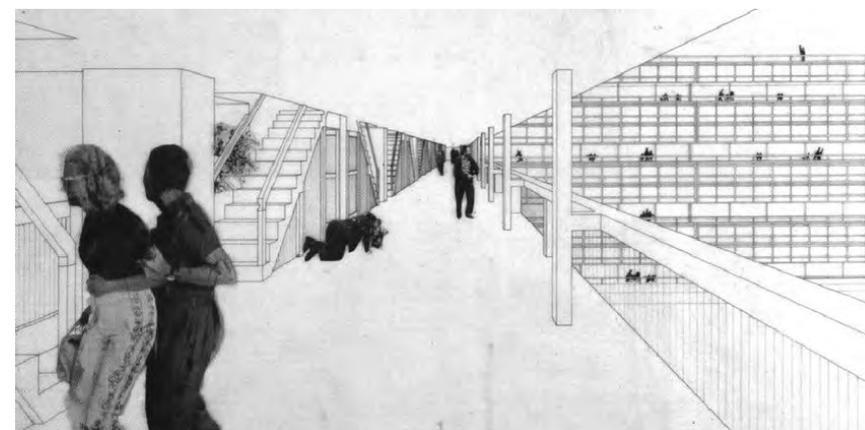


fig. 2.24 - Collage degli *street decks* del Golden Lane Estate con Marilyn Monroe e Joe DiMaggio sullo sfondo, P. Smithson, 1953, in *The Charged Void: Architecture*, p. 87.

Nonostante la distanza concettuale che intercorre fra la proposta degli Smithson e il progetto del Barbican, in cui il Golden Lane si configura piuttosto che come un disegno di housing collettivo, come un processo di sperimentazione e divulgazione di una nuova idea di abitare<sup>39</sup>, è evidente che

<sup>36</sup> La grande popolarità del progetto fu dovuta anche alla sua inclusione all'interno del noto digramma "Urban Re-identification Grid" - di cui si è già parlato nel corso della tesi - presentato insieme al Team 10 nell'ambito del IX CIAM del 1953.

<sup>37</sup> Boyer M.C., op. cit., p. 101, traduzione dell'autrice.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Monteiro Rocha J. I., *Barbican. Os espaços exteriores e a relação com a*

l'elemento della strada sospesa come spazio di relazione, i *decks* degli Smithson e i *walkways* di CP&B, contiene in sé tutto il valore etico dell'habitat, un paesaggio Brutalista fatto di relazioni ordinarie organizzate su strade multilivello.

fig. 2.25  
- Pagina  
successiva, *vista*  
*dei walkways*  
*del Barbican*,  
fotografia  
dell'autrice  
(Giugno 2022).

*cidade de Londres*, (tesi non pubblicata, FAUP, 2014), p. 99.



fig. 2.26 -  
*Bambini che  
giocano sui  
mounds ai  
Robin Hood  
Gardens,*  
fotografia di  
S. Lousada,  
1972, Sandra  
Lousada/Mary  
Evans Picture  
Library.



## 2.2 Per un vocabolario radicale del paesaggio

Prima che ci si addentri concretamente nelle categorie operative, occorre fare chiarezza su una serie di espressioni e terminologie che fanno da ponte fra i concetti affrontati nel capitolo precedente, ovvero quelli inerenti alla matrice architettonica del Brutalismo, e le declinazioni progettuali che verranno enunciate nei paragrafi successivi.

È utile, infatti, indagare l'ambito del paesaggio urbano all'interno della tradizione inglese, astraendone alcune definizioni, le cui variazioni semantiche caratterizzano le specificità locali rispetto al contesto internazionale, ed esplicitano strumentalmente la relazione tra edificio pubblico, spazio urbano e città.

Nel capitolo del suo libro dedicato all'*urban landscape* Nan Fairbrother scrive:

“Sperimentiamo il paesaggio come facciamo architettura in molti modi, e uno dei più importanti è la coscienza dello spazio”<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> “We experience landscape as we do architecture in many ways, and

Il processo analitico che si intende intraprendere in questa parte della ricerca individua nella componente spaziale del progetto la sfera di significato delle categorie del paesaggio brutalista. Per enunciare le suddette categorie, il processo è condotto induttivamente, sulla scia di quanto attuato da Banham nel suo saggio del 1966, cioè considerando gli interventi sullo spazio aperto e traendone i caratteri distintivi.

Fairbrother continua poco più in là nel testo, riferendosi all'esperienza del paesaggio:

“L'ovvio parallelo è un edificio, considerato a distanza dall'esterno o dall'interno, e se l'edificio è esteso a misura di città, allora le stanze diventano paesaggio urbano autonomo”<sup>41</sup>.

L'analogia fra architettura e paesaggio si svolge secondo la paesaggista inglese in un'ottica sensoriale, che riprende alcune istanze del Townscape.

Deducendo quindi una serie di enunciati ricadenti sotto il cosiddetto *paesaggio urbano*, si intende costruire un processo critico in cui i principi del progetto brutalista si intrecciano con le intenzioni del progetto di paesaggio.

Infatti, nel primo capitolo si sono passate in rassegna le più comuni accezioni del termine *Brutalismo*, descrivendo brevemente le principali interpretazioni che nel tempo sono state attribuite a questo incerto neologismo<sup>42</sup>, riconoscen-

one of the most important is the consciousness of space”.  
Fairbrother N., *New Lives, New Landscapes*, The Architectural Press, London, 1970, p. 199, traduzione dell'autrice.

<sup>41</sup> “The obvious parallel is a building considered from the outside at a distance or from within, and if the building is enlarged to city-size then the rooms become self-contained urban landscapes”.  
Ibidem.

<sup>42</sup> Per una panoramica più ampia sull'origine etimologica e semantica

done però con convinzione l'universale e profonda etica dell'abitare. Questa sentita attinenza alla realtà è la componente che si intende recuperare del progetto brutalista, superando la battente *damnatio memoriae* che a partire dagli anni Ottanta ha mirato a screditare la corrente, e con essa l'architettura modernista, in quanto ritenuta responsabile del suo "disumano rifiuto a provvedere ai reali bisogni umani"<sup>43</sup>.

Visto il focus e il taglio della ricerca, non interessa in questa sede argomentare un saggio sull'evoluzione storica del paesaggio e dell'architettura del paesaggio nel contesto inglese, ma piuttosto rintracciare le relazioni che legano la corrente brutalista al progetto della città dalla seconda metà del secolo scorso.

Tale ricostruzione storico-critica intende fornire una visione olistica del Brutalismo, che lo inquadri cioè attraverso la lente globale del progetto urbano, partendo da principi e sottolineature che estendono il manufatto architettonico al disegno dello spazio pubblico.

Lo slittamento teorico che si vuole attuare nella tesi è quindi funzionale a definire una narrazione alternativa del progetto radicale diffusosi in Inghilterra, in cui l'oggetto di studio si sposta dal manufatto architettonico allo spazio pubblico.

In questa parte della tesi l'obiettivo è proprio quello di introdurre il Brutalismo come termine produttivo dello spazio aperto, riconoscendo ad esso la possibilità di caratterizzare e includere una serie di fenomeni progettuali contemporanei.

del termine *Brutalismo* si veda, fra gli altri, il testo *The Art of Brutalism. Rescuing Hope from Catastrophe in 1950s Britain*, di Highmore B., Yale University Press, London, 2017.

<sup>43</sup> Ivi, p. 23, traduzione dell'autrice.

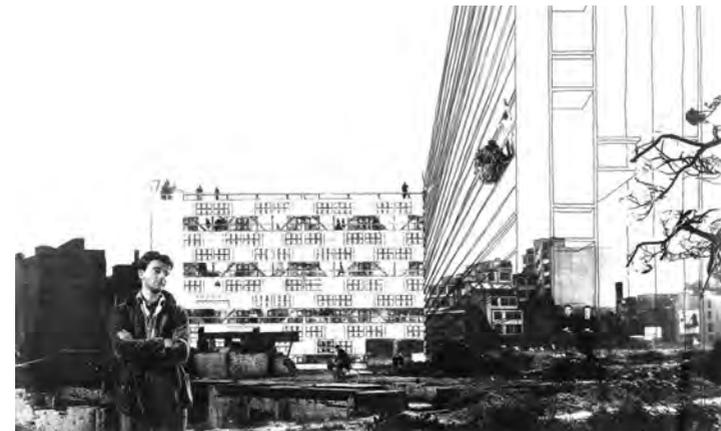


fig. 2.27 -  
Fotomontaggio  
dei decks del  
Golden Lane  
Estate sul sito  
reale, visti  
dai giardini,  
P. Smithson,  
1952, in *The  
Charged Void:  
Architecture*,  
p. 87.

### 2.2.1 La *rough poetry* come identità creativa dei luoghi

Innanzitutto è utile chiarire il significato e il ruolo del progetto di paesaggio nel moderno, per capire in cosa sia effettivamente consistito e se possa costituire un termine valido per inquadrare il progetto brutalista. Così lo storico Marc Treib definisce la scansione fra tre sfumature di significato dell'architettura del paesaggio del XX secolo:

“Al termine moderno, quindi, potremmo proporre l'ulteriore suddivisione in modernista, e anche un terzo e quarto gruppo, transitorio e modernista. Il moderno si riferisce quindi ai paesaggi del Novecento su cui si basavano i materiali, la tecnologia e le esigenze sociali del suo tempo. Secondo l'ideale, le sue forme rifletterebbero questi parametri. I paesaggi di transizione hanno avanzato nuove idee in alcune aree, ma sono rimasti radicati nel passato. I paesaggi modernisti hanno mantenuto le strutture spaziali esistenti prendendo in prestito dalle moderne arti plastiche, ma in modo alquanto superficiale”<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Treib M., “Landscapes transitional, modern, modernistic, modernist”, *Journal of Landscape Architecture*, Spring 2013, p. 7, traduzione dell'autrice.

Nel testo dedicato a 'Paesaggio e Englishness', il geografo inglese David Matless usa la seguente definizione:

“Il progetto di paesaggio è definito come la pratica di un modernismo ordinatore, che risolve eventuali contraddizioni del naturale e del nuovo [...]”<sup>45</sup>.

Facendo riferimento a questa distinzione, seppure per nulla serrata, potremmo riportare il paesaggio brutalista sotto l'insieme dei paesaggi moderni, in quanto essi determinano un'espressione culturale aderente ai bisogni e alle risorse dei propri tempi.

Interessa dunque capire in che misura il Brutalismo, oltre a condizionare le iniziative sullo spazio pubblico, abbia agito secondo i principi che appartenevano ai coevi movimenti nel campo dell'architettura del paesaggio. “Per essere moderni nella pratica del paesaggio - continua Treib - bisogna confrontarsi con i problemi condizionati dalla modernità”<sup>46</sup>, insistendo sulla pertinenza della creazione paesaggistica con le questioni che premevano alla società dell'epoca.

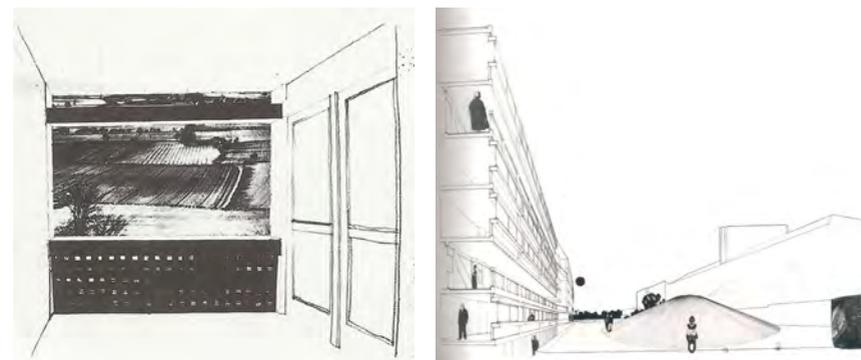
Nel celebre articolo del 1957, gli Smithson spiegano la missione della loro architettura affermando che:

“Qualsiasi dibattito sul Brutalismo non capirà il punto se non terrà conto del tentativo del Brutalismo di essere obiettivo riguardo alla 'realtà': gli obiettivi culturali della società, le sue urgenze, le sue tecniche e così via”<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> “Landscape design is defined as the practice of an ordering modernism, resolving any contradictions of the natural and new [...]”. Matless D., *Landscape and Englishness*, Reaktion Books, London, 1998, p. 223, traduzione dell'autrice.

<sup>46</sup> Treib M., op. cit., p. 10, traduzione dell'autrice.

<sup>47</sup> “Any discussion of Brutalism will miss the point if it does not take into account Brutalism's attempt to be objective about 'reality' - the cultural



Essi proseguono definendo l'essenza del progetto come una *rough poetry* che ha origine dalle “confuse e potenti forze all'opera” e che costituisce la vera e identitaria firma del Brutalismo. Come sostiene Ben Highmore nel suo saggio sull'Arte del Brutalismo: “‘Rough poetry’, quindi, potrebbe essere considerato un altro nome per Brutalismo”<sup>48</sup>.

Soffermandosi sul movimento brutalista, principalmente per quanto concerne le espressioni artistiche dei componenti dell'Independent Group<sup>49</sup>, lo studioso insiste sulla sua matrice etica, che indebolisce il concetto di 'stile' e lo declina come uno 'stile-di-non-stile', o, come i gusti di Banham e dell'architetto James Stirling lo avrebbero voluto, ‘uno stile per il lavoro’ (cioè, lo specifico stile del lavoro è il frutto del coinvolgimento con la particolarità del luogo e i bisogni dei fruitori di un edificio)<sup>50</sup>.

objectives of a society, its urges, its techniques, and so on”.

Smithson A. e P., “The New Brutalism”, *Architectural Design (AD)*, April 1957, p. 113, traduzione dell'autrice.

<sup>48</sup> Highmore B., op. cit., p. 13.

<sup>49</sup> In introduzione al libro, Highmore fa esplicito riferimento, nell'attribuzione di “brutalisti” da parte di Banham, in primis a Le Corbusier e Louis Kahn, alla coppia degli Smithson, e poi a una schiera di artisti fra i quali Eduardo Paolozzi, Magda Cordell, Nigel Henderson.

<sup>50</sup> Highmore B., op. cit., p. 15. Lo stesso riferimento al concetto di 'style for the job', inteso come capacità del progetto di rispondere, è stato fatto dall'autore in un dialogo con chi scrive avvenuto nel giugno dell'anno corrente (2022), a proposito di una domanda volta a una personale

fig. 2.28 - a sin.,  
Fotomontaggio  
dello yard-  
garden del  
Golden Lane,  
adiacente  
alla cucina,  
A. Smithson,  
1952, in *The  
Charged Void:  
Architecture*,  
p. 95.

fig. 2.29 -  
Collage del  
primo assetto  
dei Robin  
Hood Gardens,  
con il mound  
sullo sfondo,  
P. Smithson,  
1963, in *The  
Charged Void:  
Architecture*, p.  
297.

Dunque, stringendo il campo ai riferimenti sopra citati, è calzante, per il momento, annoverare il movimento come declinazione dell'architettura del moderno.

Dalla necessità di astrarre una poetica sobria e diretta dagli impulsi della società contemporanea deriva il contributo etico più originale e profondo della corrente. E poiché si ritiene che questa componente sia il filo rosso che lega le realizzazioni brutaliste propriamente dette, l'intenzione è di testare la tenuta della poetica di fronte agli aspetti che conformano lo spazio aperto, annotando quindi le sue derivazioni in questo campo.

Accentuare i risvolti compositivi e spaziali significa considerare che la visione radicale si traduca operativamente in determinate qualità tangibili, le quali a loro volta costituiscono a pieno titolo una 'regola' del paesaggio brutalista.

Per portare alla luce gli elementi che hanno contribuito al modo di concepire lo spazio aperto è necessario ripercorrere alcuni grandi temi della tradizione paesaggistica inglese, che nel momento storico di diffusione della corrente, si ibridavano con le necessità della città del Dopoguerra, per definire il grado con cui, oltre ad assegnare al Brutalismo gli argomenti dell'architettura del paesaggio, il movimento possa iscriversi all'interno di una cultura britannica del progetto.

Fra gli obiettivi della ricerca rientra infatti anche la valutazione della portata del Brutalismo nel contemporaneo, consistente nel delineare le traiettorie che, partendo dalla sua origine nord-europea, e inglese nello specifico, giungono all'attualità in una veste globale<sup>51</sup> e aggiornata rispetto alle

interpretazione del Brutalismo associato all'etica.

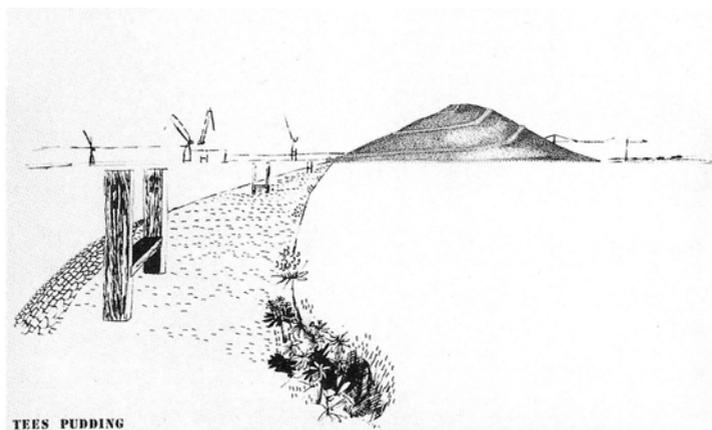
<sup>51</sup> Qui è importante specificare la differenza fra globale e globalizzata, dove con il primo termine si intende un'accezione totale e sistemica, in riferimento alla capacità del progetto di esprimersi con un linguaggio assoluto; il secondo aggettivo riguarda invece un livello più superficiale

necessità di oggi.

Riprendere la corrente del New Brutalism, diffusosi a partire da un ristretto gruppo di architetti ed artisti che si muovevano a Londra già all'inizio degli anni Cinquanta, costituisce una necessità per la ricerca. Infatti, si fa riferimento al contesto e alla città inglese, poiché si ritiene che qui, piuttosto che per esempio nei paesi dell'ex Unione Sovietica, dove esistono innumerevoli esempi di progetti riconosciuti come Brutalisti e dove i caratteri di monumentalismo ed esaltazione pubblica hanno esplicitamente plasmato l'ambiente costruito, questo tratto morale dell'architettura del Dopoguerra abbia avuto nello spazio pubblico un'influenza implicita, per certi versi celata, tendente al dettaglio o alla sottolineatura, ma durevole nel tempo fino alla contemporaneità.

di diffusione culturale, che nel caso specifico del Brutalismo si ritiene colpevole delle tendenze di feticizzazione e gentrificazione dei progetti, in particolare quelli di housing.

fig. 2.30 - Vista prospettica della collina del Tees Pudding, a Middlesbrough, R. Simpson, 1977, in *The Charged Void: Architecture*, p. 414.



## 2.2.2 Derivazioni semantiche dei paesaggi costruiti

Bisogna a questo punto chiarire i termini con cui il Brutalismo possa essere considerato un'espressione attiva dell'architettura del paesaggio. Nel capitolo precedente si è approfondito il rapporto con il Pittoresco, a partire dalle tendenze di pianificazione visuale in auge nel periodo della Ricostruzione. In questa sezione interessa invece passare rapidamente in rassegna i temi e le declinazioni del progetto di paesaggio, così come trasmesse fino al momento di attestazione del New Brutalism.

Dunque, il presente paragrafo si intende occupare di alcune nozioni operative della teoria del paesaggio, che vennero applicate nei contesti urbani della ricostruzione del Dopoguerra. In quanto apparato progettuale, il progetto di paesaggio si compone di una serie di interventi e operazioni tecniche, specifiche della lunga tradizione inglese e associate a determinate conformazioni dello spazio aperto. L'insieme di tali tecniche permea profondamente la scuola del paesaggismo inglese - chiamata con il termine più adatto di *landscape architecture*.



fig. 2.31 - Harewood House da Sud, J.M.W. Turner, 1798, the Harewood House Trust.

Si parte dall'idea che sia l'approccio morale a condurre le sperimentazioni progettuali degli anni Cinquanta e Sessanta specificamente inglesi, inquadrando il Brutalismo, secondo le parole di Owen Hatherley, come "un'estetica politica, un atteggiamento, un'arma - dedicata al precetto che niente era troppo buono per la gente comune"<sup>52</sup>.

Le questioni progettuali legate alla città fanno capo in primis al macro-ambito dell'*habitat*, che, come si è visto precedentemente, costituisce il nucleo tematico dei dibattiti culturali in merito alla rinascita urbana.

All'interno dei dibattiti dei CIAM avviene una trasformazione nel pensare al progetto della città.

"Besides rethinking the urgent housing question, the notion of habitat brought a profoundly new way of conceiving architecture and planning. No longer could one consider buildings and cities as discrete, isolated objects,

<sup>52</sup> Hatherley O., "In Praise of Brutalism", *The Guardian*, 28 July 2010, p. 31, traduzione dell'autrice.

La volontà di provvedere all'*habitat* migliore possibile costituisce una declinazione degli obiettivi del *welfare*, che si andava concretizzando in quegli anni come fenomeno politico prioritariamente inglese.

instead they were to be understood as part of a larger whole, an environment or indeed a habitat. Architecture was no longer a discipline of autonomy, but something relational, embedded, conditional as well as contextual. To think of architecture in terms of habitat set off a shift from a world of pure form towards a social pattern”<sup>53</sup>.

In quest’ottica associativa, in cui varie componenti concorrono alla formazione di un sistema in continua evoluzione, si può iniziare a considerare quali parti ‘facciano’ o meno paesaggio.

A proposito della qualità del ‘fare paesaggio’, è utile riprendere l’accezione che ne fornisce Lancelot ‘Capability’ Brown:

“Spero che scoprano presto in Francia che il Place-making, e un bel Giardino Inglese, dipendono interamente dai principi e hanno ben poco a che fare con la moda; perché è una parola che secondo me disonora la Scienza ovunque si trovi”<sup>54</sup>.

Scrivendo l’espressione ‘fare paesaggio’, il riferimento sta

<sup>53</sup> “Oltre a ripensare l’urgente questione abitativa, la nozione di habitat ha portato un modo profondamente nuovo di concepire l’architettura e la progettazione. Non si possono più considerare l’edificio e le città come oggetti distinti e isolati, ma vanno intesi come parte di un insieme più ampio, un ambiente o addirittura un habitat. L’architettura non era più una disciplina dell’autonomia, ma qualcosa di relazionale, incorporato, condizionale oltre che contestuale. Pensare all’architettura in termini di habitat ha innescato il passaggio da un mondo di pura forma a un modello sociale”.

Van den Heuvel, D., Martens, J., Munoz Sanz, V. (a cura di), *Habitat. Ecology Thinking in Architecture*, Nai010 publishers, Rotterdam, 2020, p. 9, traduzione dell’autrice.

<sup>54</sup> La citazione della lettera non datata indirizzata a Thomas Dye è riportata nell’introduzione al testo di J. Phibbs *Place-making. The art of Capability Brown*, Historic England, Swindon, 2017, p. 1.

proprio in quel *Place-making* - letteralmente il ‘creare luoghi’ attraverso la ricomposizione delle componenti locali - che costituisce l’intenzione, nonché il merito più importante di colui che viene considerato fra i padri del paesaggismo inglese, appunto Capability Brown.

Brown si occupò di sistematizzare tale approccio, inventando, attraverso i numerosi progetti in giro per l’Inghilterra, un vero e proprio stile nazionale dell’architettura del paesaggio. Il merito del paesaggista, oltre che nell’essere principale responsabile della trasformazione del paesaggio da ‘formale’ a ‘naturale’, risiede dunque nell’aver portato a



sistema le sue opere, in una modalità senza precedenti nella storia inglese, descrivendone cioè scrupolosamente le caratteristiche compositive ed elevando quindi il suo operato a modello per le future generazioni di paesaggisti<sup>55</sup>.

Dalle sue creazioni e dal suo modo di intendere il paesaggio prese avvio una lunga tradizione, i cui echi sono giunti fino

<sup>55</sup> Il soprannome-pseudonimo ‘Capability’ si deve proprio alla lungimiranza di Brown nel riconoscere le potenzialità (*capabilities* in inglese) paesaggistiche dei giardini che gli venivano affidati dai suoi clienti (vedi Hinde T., *Capability Brown. The Story of a Master Gardener*, Hutchinson, London, 1986, p. 24).

fig. 2.32-2.33 - a sin., vista aerea della Audley End House, fotografia di E. Shepherd; a destra, landscape design per i giardini di Audley End, L. Capability Brown, 1764, © Historic England Photo Library.

al secolo scorso. Così, dagli espedienti da lui introdotti nella concezione del giardino pittoresco, quali i prati erbosi, i cespugli, le bordure, i laghetti, i corsi d'acqua, i boschetti, derivò un codice di progettazione che venne poi variato e adattato alle esigenze della città – e della committenza.

Da molti criticato per la sua eccessiva volontà di controllare maniacalmente la 'naturalità' dei luoghi, rendendoli artificiosi e rapidamente "fuori moda"<sup>56</sup>, il Pittore di Brown viene con il Brutalismo sostituito da un certo fascino per il *sublime* dei luoghi, che rimanda piuttosto a un progetto a 'bassa definizione', spesso nello spettro del selvatico, e che per questo risulta in paesaggi più autentici e 'reali'<sup>57</sup>.

La ragione principale per cui è utile menzionare il paesaggista del Northumberland risiede invece nella caratteristica a cui si accennava poco fa, ovvero alla sua determinazione nel voler 'fare paesaggio'.

Questa espressione è complementare al concetto di *landscape*, su cui conviene soffermarsi per introdurre altri termini del discorso, che approssimano i ragionamenti sulla cultura del progetto di paesaggio a quelli sul Brutalismo.

Riprendendo l'introduzione di *New Lives, New Landscapes*:

"Landscape therefore is not a static background which we inhabit, but the interaction of a society and the habitat it lives in, and if either man or the habitat changes

<sup>56</sup> Fra i principali detrattori ricordiamo Gilpin, Uvedale Price and Payne Knight.

<sup>57</sup> "Come sostenuto da Burke [autore nel 1757 del celebre trattato *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*], la più grande alternativa possibile per una sensazione sublime era nelle parti non progettate, selvagge, incontaminate e quindi più 'autentiche' dei paesaggi".

P. A. Roncken in *Shades of Sublime*, PhD thesis, Wageningen University, 2018, p. 15, traduzione dell'autrice.

then so inevitably must the resulting landscape.

*Landscape = habitat + man* (enfasi aggiunta)<sup>58</sup>.

Questa semplice formula trova un parallelismo nella più volte citata illustrazione di Peter Smithson (vedi fig. 2.3 p. 76), e fa capo a un pensiero antropocentrico, che necessita di un decisivo aggiornamento per includere nel termine paesaggio tutte le componenti urbane, umane e non umane.

Nello stesso periodo in cui si diffondevano le questioni sull'habitat fra gli esponenti della cultura architettonica e prendevano forma le sperimentazioni teoriche ed operative degli Smithson, in Inghilterra si consolidava la professione del paesaggista. L'autonomia della figura del '*landscape architect*' e la centralità della '*landscape architecture*' all'interno del progetto della città moderna erano già state sancite con la fondazione nel 1929 dell'Institute of Landscape Architects (ILA)<sup>59</sup>. Fra i primi e influenti membri dell'istituto vi erano, oltre ai rappresentanti della professione dell'architetto, fra cui Thomas Mawson e Geoffrey Jellicoe, alcuni progettisti con formazione in orticoltura, fra cui si ricordano Lady Allen of Hurtwood<sup>60</sup>, Brenda Colvin e Sylvia Crowe.

Queste ultime rivestirono un ruolo militante nella teoria

<sup>58</sup> "Il paesaggio, dunque, non è uno statico sfondo che noi abitiamo, ma l'interazione di una società e l'habitat in cui vive, e se l'uomo o l'habitat cambiano allora inevitabilmente dovrà cambiare il paesaggio risultante. *Landscape = habitat + man* (enfasi aggiunta)". Fairbrother N., op. cit., p. 4, traduzione dell'autrice.

<sup>59</sup> La proposta per l'istituzione dell'ILA si deve all'urbanista Thomas Adams, il quale aveva importato l'idea di un'associazione di architetti paesaggisti dalla sua esperienza negli Stati Uniti. In *Historic England, Post-War Landscapes: Introduction to Heritage Assets*, Swindon, Historic England, 2020, p. 8.

<sup>60</sup> Già citata in introduzione alla ricerca per il ruolo fondamentale che ebbe nella promozione degli *adventure playgrounds* (si veda a proposito il suo celebre testo del 1968 *Planning for Play*, Thames and Hudson, London), Lady Allen è considerata essere il primo membro dell'ILA.

e nella pratica paesaggistica già dagli anni Cinquanta, sia attraverso la rivendicazione del valore dell'architettura del paesaggio per la città post-bellica<sup>61</sup>, sia grazie il loro operato attivo nel progettare new towns, campus universitari e centrali elettriche. Entrambe sottolinearono la necessità di un riequilibrio ecologico per un paesaggio, quello inglese, devastato dalla Guerra e drasticamente compromesso dallo sfruttamento indiscriminato che infrastrutture, industrie e insediamenti stavano imprimendo sul territorio.



fig. 2.34-2.35 - Il paesaggio dell'University of East Anglia: a sin., vista del complesso dal lago a Sud dell'area; a destra, la proposta di sistemazione iniziale, B. Colvin, 1967.

Brenda Colvin, nonostante la sua disillusione nei confronti dell'azione distruttiva dell'uomo, lavorò attivamente sia alle sistemazioni dei nuovi insediamenti della Ricostruzione - sua fu la consulenza per East Kilbride - sia alla progettazione paesaggistica di ambiti già connotati architettonicamente o in fase di trasformazione. Con una grande sensibilità per le componenti vegetazionali ed ecosistemiche, Colvin propose per il completamento dell'University of East Anglia, il cui progetto complessivo era stato firmato qualche anno prima

<sup>61</sup> Si ricordano, fra gli altri testi, *Land and Landscape, Evolution, Design and Control* (John Murray, London, 1947), di B. Colvin, e *Tomorrow's Landscape* e *The Landscape of Power* (Architectural Press, London, 1956 e 1958) di S. Crowe.

da Denys Lasdun & Partners, un disegno che valorizzasse i caratteri prevalenti del paesaggio vallivo, in particolare preservando i vari habitat e rinforzando le piantumazioni di pini e arbusti lungo le carreggiate stradali<sup>62</sup>. Tale approccio misurato andò a scontrarsi, durante le fasi di progetto, con l'attitudine più radicale di Lasdun nel voler alterare e modellare il terreno sulla scia dell'impianto 'a ziggurat' del complesso universitario. In un certo senso la delicatezza e semplicità del paesaggio si andavano a scontrare con la drammaticità e secchezza dei manufatti brutalisti.



fig. 2.36-2.37 - Gale Common Ash Disposal, a sin., profili paesaggistici delle fasi di elevazione della collina; a destra, la collina dalla strada.

Di natura affine è l'intervento a Gale Common, nello Yorkshire, dove nel 1965 la paesaggista trasformò i cumuli di cenere di due centrali elettriche e di una miniera di carbone in una collina di 70 metri di altezza, disposta in terrazzamenti successivi segnati da cinture di protezione piantumate. Il ricorso a un archetipo della cultura del *landscaping*, cioè il *mound* che compare anche nella figura del 'Tees Pudding', introduttiva al presente paragrafo, concepita in una versione dalle linee pulite e scultoree, incarna quel senso di paesaggio connotato da pochi ma decisi segni, che trasmettono

<sup>62</sup> Per una trattazione più completa di opere a autori si veda il testo a cura di S. Charlton ed E. Harwood *100 20th-Century Gardens and Landscapes*, Batsford, London, 2020.

fig. 2.38 - Il paesaggio aperto e monumentale di Trawsfynydd, Basil Spence e Silvia Crowe, 1959-65.



il fascino sublime e il significato profondo del luogo, come profonde sono le sue premesse, che molto hanno in comune con le intenzioni degli Smithson e degli esponenti del Brutalismo.

Interventi analoghi compongono l'opera di Sylvia Crowe, che, lavorando anch'essa su alcune new towns - per i centri di Harlow, Basildon, Washington e Warrington - e opponendosi alla tendenza neo-pittorresca di diffusione del verde, dichiarava durante una conferenza del 1950:

“What I believe we should do is to change ‘*Landscape in the New Towns*’ to ‘*New Towns in the Landscape*’ (enfasi aggiunta). We need to increase the balance of the large scale landscape, the surrounding country which holds the town within its green setting, and the large open spaces which bring waves of green into the town itself, as against the sprinkling of green patches within the housing groups”<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> “Quello che credo dovremmo fare è cambiare ‘*Paesaggio nelle New*

Nei suoi progetti, Crowe mostrò concretamente come componenti arboree e vegetali molto resistenti e richiedenti poca cura fossero valide alleate nel consolidamento di habitat sani e nella costruzione di paesaggi significativi. Nei suoi progetti dell’energia’, fra cui si ricorda la sistemazione dell’area della Centrale Elettrica di Trawsfynydd (Snowdonia, 1959), la progettista volle mettere in rilievo i volumi puri ed essenziali di Basil Spence, attraverso un disegno di paesaggio minimo, fatto di pochi elementi - lo specchio d’acqua, la grande radura, poche essenze arboree selezionate - ma potenti e in grado di restituire la carica estetica di una rovina, ancor prima che lo diventasse realmente a seguito della dismissione del 2009.

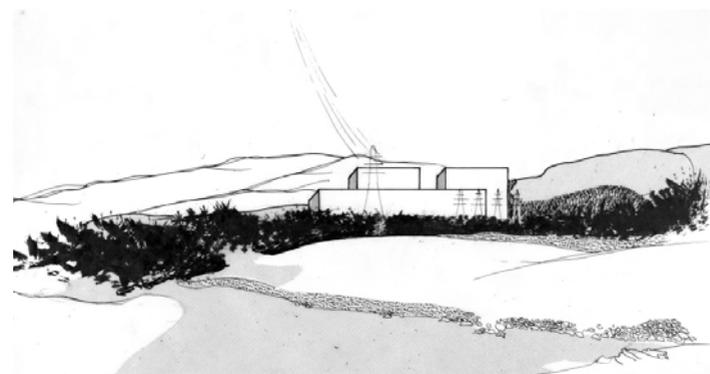
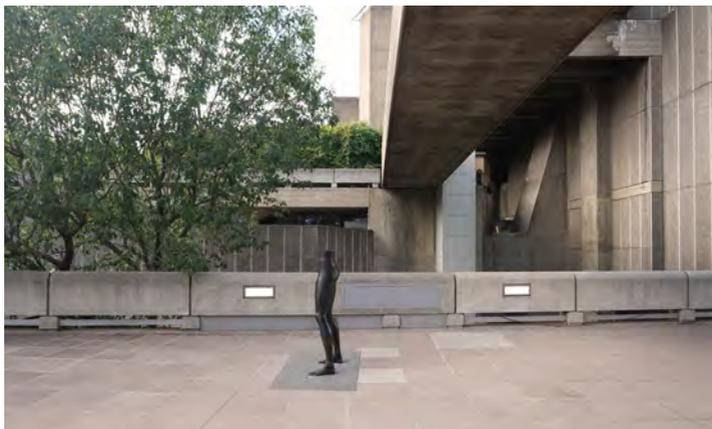


fig. 2.39 - Uno schizzo di S. Crowe che mostra le componenti essenziali del progetto per la Centrale di Trawsfynydd, in [www.reading.ac.uk/merl](http://www.reading.ac.uk/merl).

*Towns*’ in ‘*New Towns nel Paesaggio*’ (enfasi aggiunta). Abbiamo bisogno di incrementare l’equilibrio tra il paesaggio alla larga scala, la campagna circostante che tiene la città nel suo contesto verde, e i grandi spazi aperti che portano ondate di verde nella città stessa, contro la spruzzata di macchie all’interno dei gruppi abitativi”. In *100 20th-Century Gardens and Landscapes*, p. 151, traduzione dell’autrice.

fig. 2.40 - Vista dello spazio pubblico sopraelevato del South Bank Arts Centre, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).



### 2.2.3 Spazi pubblici appropriati

Spostandosi sul versante operativo del paesaggio urbano, tra gli aspetti che legano la tradizione del giardino, la quale a sua volta declina alcuni aspetti del paesaggismo e del gardening inglesi, ai caratteri del Brutalismo, rientra la pratica dell'*hard landscaping*. Esiste infatti nel campo del landscape design la distinzione fra 'soft' e 'hard' landscaping, categorie operative le cui peculiarità sono facilmente deducibili.

Per *soft landscape* – o *softscape* - si intende l'insieme degli elementi vegetali, dai fiori agli alberi, agli arbusti e alle coperture del terreno. L'*hard landscape* - o *hardscape* - include invece il materiale non vegetale, come i muri di contenimento, pavimentazioni, calpestii, vialetti, passerelle, gradini, elementi che fungono spesso da supporto per le componenti 'soft'.

Questa elementare differenziazione è utile per cogliere la diretta relazione fra tecnica realizzativa ed espressione architettonica che appartiene agli interventi sullo spazio aperto nei decenni del Dopoguerra. In quegli anni, l'impellente bisogno di ricostruire spazi collettivi di qualità, porta alla sistematizzazione delle conoscenze pratiche legate alle tec-

niche di *hardscaping*, raccolte in testi dedicati. Ecco, dunque, che fra le definizioni di città, relativamente al paesaggio compare:

“*Metropoli* (ad esempio, aree urbane). Paesaggio urbano dominato da elementi antropici a larga scala come grattacieli; strade e pavimentazioni usate intensamente; autostrade sopraelevate e simili. Un paesaggio in questo ambiente deve sia essere accogliente visualmente, sia sorreggersi fisicamente per l'uso intenso delle folle indifferenti.

Sommando questi due fattori (la natura del paesaggio urbano esistente e il suo modo d'uso), si è costretti alla conclusione che la metropoli è il territorio dell'*hard landscaping* per eccellenza”<sup>64</sup>.

L'enunciato precedente, seppur figlio di un modo di intendere la città dal punto di vista visuale e il paesaggio come un contenitore ad uso e consumo antropico, sottolinea una serie di caratteristiche che compongono il paesaggio urbano: costruzioni verticali, pavimentazioni dure, infrastrutture sospese. E la modalità di realizzazione che meglio si piega agli usi di queste componenti è proprio quella dell'*hardscaping*. Il testo sopra citato concentra poi la sua argomentazione sulla tecnica costruttiva in cemento, la più ovvia fra le altre, in quanto considera il materiale come il più conveniente per

<sup>64</sup> “*Metropolis* (for instance, inner city areas). Townscape dominated by large-scale man-made elements such as high-rise buildings; intensively-used streets and pavements; elevated motorways and the like. Landscape in such an environment must both look at home visually, and stand up physically to intensive use by uncaring crowds. Adding together these two factors (nature of existing townscape and its mode of use) one is forced to the conclusion that the metropolis is *hard-landscape* territory *par excellence*”.

Gage M., Vandenberg M., *Hard Landscape in Concrete*, The Architectural Press, London, 1975, p. 9, traduzione dell'autrice.

resa qualitativa e investimento economico<sup>65</sup>.

Essendo la ‘veridicità’ – *truthfulness* in inglese – del materiale uno dei principi guida del progetto del New Brutalism, considerare l’aspetto tecnico-prestazionale di un intervento costituisce un presupposto brutalista dello spazio aperto. Come visto precedentemente, la qualità performativa del materiale è un obiettivo fondamentale della ricerca dei progettisti, e veicola efficacemente la volontà di realizzare il miglior intervento possibile, usando materie della più alta qualità e contemporaneamente lavorando con quello che è già a disposizione.

Dunque, nel caso dell’intervento sullo spazio pubblico, il cemento è sicuramente il materiale che meglio risponde a questa esigenza. Sebbene non interessi in questa sede indagare specificamente sul ruolo costruttivo del materiale cemento nella città del Dopoguerra, è chiaro che risulta utile considerarne gli esiti per valutare la misura in cui tecnologia del cemento grezzo e Brutalismo si siano vicendevolmente contaminate riverberando nello spazio pubblico.

Infatti, tornando al manuale sopra citato, è interessante notare come, man mano che procede a spiegare le tecniche per la costruzione degli spazi urbani, vengano presi come esempi esplicativi una serie di progetti brutalisti, a cui chiaramente non si accenna in questi termini, ma per le caratteristiche di *durezza estetica* che contraddistinguono le varie parti. Progetti di quegli anni come il complesso del South Bank, lo spazio aperto del Golden Lane e del Barbican – esempi Londinesi largamente discussi nel dibattito sul Brutalismo – o ancora il complesso sistema di risalita

<sup>65</sup> “Il cemento è una scelta ovvia e sempre più utilizzato per questo hard landscape. Il suo costo come materiale è relativamente basso rispetto, ad esempio, alla pietra; e si presta a tecniche di produzione meccanica e installazione efficiente in loco: vantaggi di fondamentale importanza ora che le abilità artigianali sono così rare”. Ivi, p. 12, traduzione dell’autrice.

del Sunderland Civic Centre<sup>66</sup>, vengono passati in rassegna progressivamente per le peculiarità dello spazio aperto.

L’immagine del complesso spazio sopraelevato del South Bank, che attraversa in quota con i suoi decks la Queen Elizabeth Hall e l’Hayward Gallery, viene usata come simbolo del paesaggio della metropoli. Largo spazio viene dato al ruolo di quello che nel testo è chiamato ‘ambiente pedonale’ – in inglese *pedestrian environment* – inteso come “rete connettiva di spazi aperti filati attraverso il tessuto urbano, nei quali le persone possono muoversi a piedi”<sup>67</sup>.



fig. 2.41-2.42 - due immagini dal volume *Hard Landscape in Concrete* (1975): a sinistra, le pedane del South Bank, “territorio dell’hard landscape per eccellenza”; a destra, i cilindri per la ventilazione connotano il paesaggio del Barbican.

In questo senso, gli spazi di cui vengono analizzate e spiegate le tecniche di realizzazione assumono dignità proprio per l’efficienza del loro ruolo connettivo e *circolatorio*. Il sottotesto attraverso il quale vengono inquadrati i singoli approfondimenti tecnologici è quello dell’appropriatezza spaziale dei luoghi. Viene più volte sottolineato come il progetto dello spazio aperto debba rispettare i valori funzionali, estetici, fisici atti alla miglior fruizione possibile. Per quanto il testo si limiti a una disamina dei metodi più all’avanguardia nella realizzazione di spazi aperti in cemento, esso si carica

<sup>66</sup> L’edificio sarà uno dei casi studio del prossimo capitolo.

<sup>67</sup> Ivi, p. 13, traduzione dell’autrice.

di una concretezza descrittiva, per cui le considerazioni di carattere funzionale, visivo, ambientale, economico assumono un ruolo primario.

La lettura dei paesaggi brutalisti attraverso il vocabolario dell'hard landscaping porta il ragionamento su un piano tangibile, a cui è necessario riferirsi per la natura stessa del movimento. In primis, infatti, il progetto brutalista vuole rispondere alla domanda crescente di spazi per la collettività, e lo fa attraverso una sincerità espressiva che è comunemente identificata dal cemento grezzo. Sebbene non si voglia insistere sulla corrispondenza *Brutalismo = béton brut*, bisogna riconoscere i meriti e le attribuzioni che l'uso di questo materiale ha avuto. È semmai più attinente giocare sull'ambiguità dei termini *Concrete/Concreto*, riportando il ragionamento sul piano dell'intenzione etica per cui il progetto deve rispondere ai bisogni correnti, appunto nella sua concretezza, e per farlo si serve della materia che più efficacemente incarna questa esigenza, appunto il calcestruzzo armato a faccia vista.

fig. 2.43  
- Pagina  
successiva,  
il complesso  
paesaggio del  
Barbican, in  
cui si fondono  
acqua, cemento  
e aria in un  
sistema unico,  
fotografia  
dell'autrice  
(Giugno 2022).



3.

Categorie di un paesaggio  
brutalista



fig. 3.1 - Area gioco nella parte Sud del complesso della Park Hill Estate, Sheffield (1961, J. Lynn, I. Smith), Architectural Press Archive / RIBA Collections.



### 3.1 I progetti del cemento britannico

Nell'articolazione della presente tesi, si sono fino ad ora poste le premesse storiche e teoriche per affrontare consapevolmente un discorso critico sul paesaggio dei progetti brutalisti. Si è chiarito da subito per quali motivi si è scelto di concentrare l'indagine sull'area inglese, e queste ragioni attengono in primo luogo alle esigenze profonde che si trovano alla base del nuovo progetto, in un territorio segnato dalla guerra e in cerca di un nuovo benessere.

In secondo luogo, a dare legittimità alla radice inglese del progetto dell'architettura brutalista, si trovano i nodi che esso ha stretto fin dalla sua nascita, da un lato con la tradizione architettonica e paesaggistica inglese – come si è visto parlando più nello specifico della complessa opera degli Smithson – dall'altro con una sentita aderenza ai bisogni dell'epoca, che portava amministrazioni e progettisti a sperimentare nuove soluzioni alla portata di tutti.

È attraverso la riscoperta delle radici britanniche e la radicalità di un'idea di paesaggio urbano complesso e contemporaneo che gli architetti del brutalismo fondano un linguaggio proprio, basato principalmente sull'esigenza

di generare una nuova normalità (*'the everyday'*, in inglese). Con quest'ultimo termine, si fa riferimento alla volontà del progetto di favorire un uso libero e potenzialmente illimitato degli spazi del quotidiano. Le implicazioni della guerra avevano infatti riaperto la voglia di trovare delle condizioni urbane nuove, memori sì dei disastri della guerra, ma orientate a costruire nuove possibilità per tutti; dunque, fondate su un profondo senso di concretezza e proiettate verso il futuro attraverso una visione ottimista e carica di fiducia.

Scrive Adam Sharr a proposito del 'quotidiano', riprendendo le idee di Henri Lefebvre sul mondo Moderno (2000):

“In contemporary architecture, the term 'the everyday' seems to have two parallel lives. One of these derives from cultural theory, particularly the texts of Henri Lefebvre, where the word describes a reference point for autonomous behaviour; nostalgia for an unencumbered, festive way of living presumed lost to an impoverished modernity. Its second life is peculiarly architectural, used as a label to describe the concern of certain contemporary architects with a particular abstracted, intensified domesticity”<sup>1</sup>.

Di quest' 'intensificata domesticità' vanno in cerca i progettisti degli interventi qui affrontati. Si tratta infatti dell'am-

<sup>1</sup> “Nell'architettura contemporanea, il termine 'the everyday' sembra avere due vite parallele. Una di queste deriva dalla teoria culturale, in particolare i testi di Henri Lefebvre, dove la parola descrive un punto di riferimento per un comportamento autonomo; la nostalgia per uno svincolato, festoso modo di vivere che si presume perso per una modernità impoverita. La sua seconda vita è peculiarmente architettonica, usata come etichetta per descrivere l'interesse di certi architetti contemporanei rispetto a una particolare astratta, intensificata domesticità”. Odgers J., Samuel F., Sharr A. (a cura di), *Primitive : Original matters in architecture*, London, Taylor & Francis Group, 2006, p. 241, traduzione dell'autrice.

bizione etica a trasportare le qualità del progetto abitativo e minuto, con le sue caratteristiche di spontaneità e disposizione agli usi, allo spazio aperto che fa parte della città e della sua dimensione totalizzante.

Dunque, il linguaggio che qui si intende menzionare definisce una serie di variazioni dello spazio pubblico, grandi categorie linguistiche coniugate secondo uno specifico alfabeto. Questo vocabolario è costituito da principi ordinatori di carattere relazionale ed ecologico. È una forma identitaria che si esprime principalmente attraverso la qualità associativa dei luoghi, ovvero l'insieme di condizioni spaziali

fig. 3.2 -  
Ragazze sulle  
streets-in-the-  
sky dei Robin  
Hood Gardens,  
1972, fotografia  
© Sandra  
Lousada.



e compositive che favoriscono o generano un determinato tipo di relazione. Non si parla per questi motivi di progetto del vuoto, data per assodata la dissoluzione della dialettica compositiva di 'pieno' come manufatto architettonico e 'vuoto' come spazio aperto 'fra le cose piene', da riempire col progetto, dialettica che è comunque estranea alla cultura dell'architettura del paesaggio.

Riprendendo un tema caro agli esponenti del New Brutalism, il progetto può quindi leggersi seguendo l'andamento della

circolazione che si genera in esso e a partire da esso, che non ricalca esattamente uno schema di flussi preconstituito, ma piuttosto accoglie innumerevoli modi in cui lo spazio può essere percorso, attraversato, usato.

Già l'indagine spaziale di origine situazionista<sup>2</sup> implicava una considerazione critica e mai neutrale dei luoghi, intrisa dei significati e delle tracce date dalle relazioni che vi si svolgono. Il primo tra i metodi era la psicogeografia, intesa come "studio degli effetti precisi dell'ambiente geografico, disposto coscientemente o meno, che agisce direttamente sul comportamento affettivo degli individui"<sup>3</sup>. Il gruppo guidato da Debord concepisce dunque ambiente e affettivi-

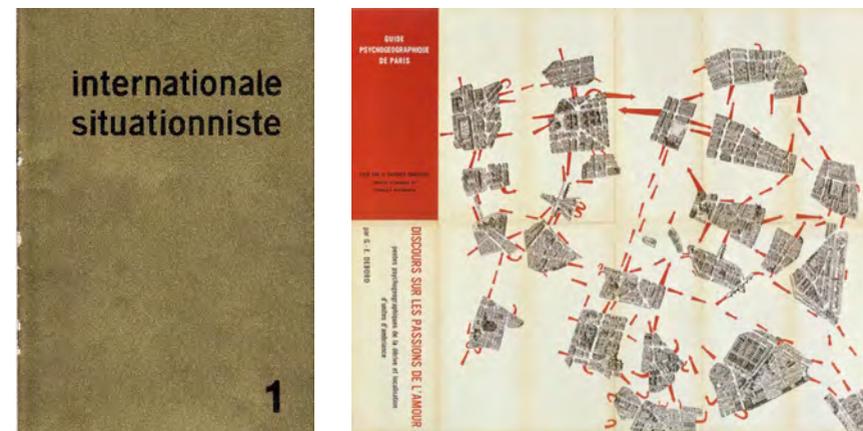


fig. 3.3-3.4 - a sin., copertina del Numero 1 dell'Internationale situationniste (Giugno 1958); a destra, Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour, 1956, G. Debord, A. Jorn, mappa serigrafata.

<sup>2</sup> Il Situazionismo è un movimento rivoluzionario in campo politico e artistico, con radici nel marxismo, nell'anarchismo e nelle avanguardie artistiche dell'inizio del Novecento, costituitosi nel 1957 e attivo in Europa per tutti gli anni Sessanta. Programma dell'Internazionale Situazionista è il creare situazioni, definite come momenti di vita concretamente e deliberatamente costruiti mediante l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di eventi. Fra le sue figure di spicco Guy Debord, Asger Jorn, il belga Raoul Vaneigem e l'italiano Giuseppe Pinot-Gallizio.

<sup>3</sup> "Etude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus".

Debord G., "Definitions", in *Internationale situationniste*, No. 1, June 1958, Paris, p. 13, traduzione dell'autrice.

tà come mutualmente interconnessi.

È evidente come nel campo dell'ecologia sociale urbana la sensibilità Situazionista e quella dell'Independent Group siano accomunate da una ricerca verso ciò che riguarda le abitudini delle classi più umili.

Scrive Simon Sadler a tal proposito:

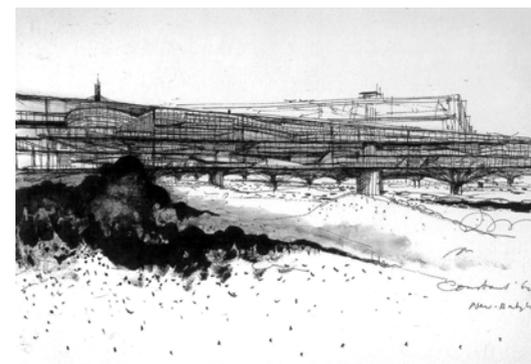
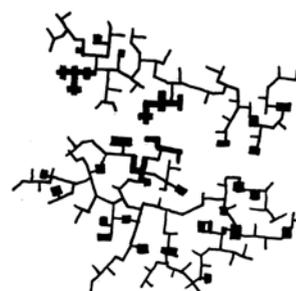
“The Smithsons borrowed photographs of children playing in the streets of Bethnal Green, snapped by their Independent Group colleague Nigel Henderson, to demonstrate ‘patterns of association and identity’. The situationists, who seem to have had difficulties getting on with ‘everyday’ citizens, preferred to experiment on themselves, analyzing the factors affecting their mood, behavior, and choice of route as they wandered their ‘drift’ (*derive*) through the city”<sup>4</sup>.

Obiettivo dell'osservazione dei comportamenti umani in ambiente urbano è, per entrambi i gruppi ma con uscite differenti, l'individuazione di un ‘pattern’ associativo, quindi una struttura della città, che per gli Smithson corrisponderà con la *Cluster City*, mentre per i situazionisti si concretizzerà nel piano per la *New Babylon* disegnata da Constant<sup>5</sup>.

Patricia de Diego Ruiz esprime questo tipo di attenzione verso la qualità della circolazione umana, che si traduce in

<sup>4</sup> “Gli Smithson presero in prestito fotografie di bambini che giocano nelle strade di Bethnal Green, scattate dal loro collega dell'Independent Group Nigel Henderson, a dimostrare ‘modelli di associazione e identità’. I situazionisti, che sembra avessero difficoltà ad andare d'accordo con i cittadini ‘comuni’, preferivano sperimentare su se stessi, analizzando i fattori che influenzavano il loro umore, comportamento e scelta del percorso, mentre vagavano nella loro ‘deriva’ (*derive*) attraverso la città”. Sadler S., *The Situationist City*, The MIT Press, London, 1998, p. 20, traduzione dell'autrice.

<sup>5</sup> Ivi, p. 21.



uno studio della mobilità pedonale, in un articolo sul ruolo della psicogeografia sociale dell'architettura:

“The Brutalist sensitivity shared the significance attributed in these urban theories to the concept of mobility, seeing its rise as a contemporary characteristic of the mechanised era and a typical feature of a society in constant change. It would focus on the potential of pedestrian traffic, assuming it as a device for registering and knowing the environment; but it would also be used as a mechanism for personal progressive transformation of everyday architectural reality”<sup>6</sup>.

Dunque, il flusso pedonale da un lato diviene registro dei

<sup>6</sup> “La sensibilità brutalista condivideva il significato attribuito in queste teorie urbane [ovvero le teorie psicogeografiche] al concetto di mobilità, vedendo la sua ascesa come una caratteristica contemporanea di un'era meccanizzata e un carattere tipico di una società in costante cambiamento. Essa si focalizza sul potenziale del traffico pedonale, assumendolo come dispositivo per registrare e conoscere l'ambiente; ma potrebbe essere usato anche come meccanismo per personali progressive trasformazioni della realtà architettonica del quotidiano”.

De Diego Ruiz P., “Brutalismos educativos. La arquitectura como nueva psicogeografía social”, *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, November 2017, Universidad de Sevilla, p. 86, traduzione dell'autrice.

fig. 3.5 - a sin.,  
Diagramma  
planimetrico  
della Cluster  
City, A.  
Smithson,  
1952, in *The  
Charged Void:  
Architecture*,  
p. 82.

fig. 3.6 - a  
destra, Schizzo  
prospettico della  
New Babylon,  
Constant  
Nieuwenhuis,  
1960.

processi ambientali, dall'altro assume importanza come parametro progettuale autonomo, meccanismo di trasformazione architettonica.

All'interno dell'esperienza del New Brutalism il ruolo attribuito alla circolazione pedonale è di importanza tale, che lo spazio, sia aperto che chiuso, prende forma a partire da considerazioni legate al movimento non regolare e non lineare<sup>7</sup>, e si deforma, inclinandosi, spezzandosi, incurvandosi, per assecondarne il flusso.

Avendo perciò individuato nel moto relazionale il principio di funzionamento principale dei paesaggi brutalisti, si ricercano le sue specifiche espressioni all'interno del panorama inglese della seconda metà del secolo scorso.

Partendo da questo ordine di considerazioni, per gli interventi trattati in questa parte della tesi si rimanda all'attribuzione di progetti 'totali', prendendo qui in prestito un'accezione progettuale, in verità alquanto lontana dall'orizzonte teorico della tesi, ma che restituisce chiaramente la portata e il ruolo degli interventi che si intendono trattare. Scrive Walter Gropius nel testo che espone la sua concezione dell'approccio architettonico:

“These [large window openings] permit us to make sections of outdoor space a part of the *total* architectural composition which does not stop at walls as in the past, but produces the illusion of a continuity of space in motion. This new relationship of interior spaces to the infinite reaches of the outdoors is a characteristic new achievement of modern architecture which consciously

<sup>7</sup> Per il concetto di non-linearità dell'architettura si veda il principio di topologia introdotto da Banham e affrontato nel paragrafo 1.3 della tesi (pp. 52-64).

or subconsciously must influence everybody's mind”<sup>8</sup>.

Si parla dunque di paesaggi in cui la composizione delle singole parti dà vita a uno scenario rinnovato di singolarità non più leggibili, se non nel loro generare spazi assoluti, mondi che funzionano sì all'interno della città, ma lo fanno proprio perché riescono a sintetizzare in essi e ad esplicitare i sottotesti urbani di uno specifico luogo.

Scrivono Diego Ruiz all'interno di un altro testo incentrato sul progetto della University of East Anglia di Denys Lasdun:

“La 'coerenza' che si distingue nella proposta del team di architetti è stata evidenziata dal Vice Cancelliere come il pregio di un'organizzazione che ha cercato di mantenere l'unità nella diversità nel corso delle sue variazioni nel tempo, ma è anche degna di nota come la volontà manifesta di stabilire i fondamenti di un'architettura il cui futuro è legato a quello della vita a cui dà supporto, poiché nasce come risposta ad un legame diretto con il luogo, il tipo di programma, le linee pedagogiche e i modi di vivere; materializzando una adattabile *mapa delle relazioni umane* di ciò che il concetto di University of East Anglia inglobava”<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> “Queste [grandi aperture finestrate] ci permettono di rendere sezioni di spazio esterno parte della composizione architettonica *totale*, che non si ferma alle pareti come in passato, ma produce l'illusione di una continuità dello spazio in movimento. Questa nuova relazione degli spazi interni con gli infiniti confini dell'esterno è una peculiare nuova conquista dell'architettura moderna che, consciamente o inconsciamente, deve influenzare la mente di tutti”.

Gropius W., *Scope of Total Architecture*, Harper & Row, 1956, p. 74, traduzione dell'autrice.

<sup>9</sup> De Diego Ruiz P., “Denys Lasdun y el proyecto para la Universidad East Anglia. Síntesis de una filiación orgánica”, *Cuaderno de Proyectos de Arquitectura*, n.8, 2015, p. 73, traduzione dell'autrice.

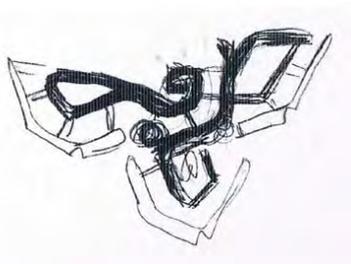


fig. 3.7-3.8 - a sin., cammini lungo le residenze dell'University of East Anglia, 1968, D. Lasdun; a destra, schizzo dell'articolazione del complesso, entrambi in "Denys Lasdun y el proyecto para la Universidad East Anglia", P. de Diego Ruiz, 2015.

Data la premessa, i tre casi che si approfondiscono nel corso del capitolo – la città sospesa di Newcastle Upon Tyne (*Newcastle City in the Sky*), i due spazi pubblici a confronto del *Civic Centre* di *Sunderland* e *Dunhelm House* di *Durham* e il paesaggio abitativo dell'*Apollo Pavilion* nella *Sunny Blunts Estate* a *Peterlee* – posso essere definiti come progetti totali per la chiarezza quasi didascalica che hanno avuto nell'illustrare le intenzioni e i caratteri del progetto brutalista nel paesaggio. I principi che si vogliono evidenziare per ciascun intervento costituiscono, già nei propositi dei progettisti o implicitamente nella loro ricezione, nuclei tematici chiave che traducono il pensiero brutalista nella dimensione del paesaggio. Per avere contezza dello scarto che c'è fra la lettura che ne fa la ricerca e le intenzioni originali dei progettisti occorre approfondire le dinamiche culturali, economiche e sociali che hanno operato nella loro evoluzione temporale, dalla loro programmazione e concezione, fino agli esiti nel contemporaneo.

Oltre a sviscerare il ruolo degli attori del progetto nelle fasi della sua realizzazione, bisogna infatti chiedersi cosa ne rimanga oggi, e se quanto trovato fornisca potenzialmente un contributo utile al progetto dello spazio pubblico. Le condizioni aggiornate al presente dei progetti costituiscono una variabile fondamentale della stessa analisi, al pari dei

propositi e dell'uso degli spazi che viene rilevato negli anni, perché scattano una fotografia efficace e attuale del destino a cui vanno incontro i progetti del brutalismo, fra operazioni di rigenerazione snaturante e demolizioni definitive. Dunque, è necessario interrogarsi, oltre che sui motivi del buono o cattivo funzionamento nel tempo, sulle ragioni per le quali oggi si agisce spesso indiscriminatamente nei confronti di realtà che possono aver dato vita, o al contrario averla tolta, a intere parti di città. Cosa è opportuno tenere di queste ragioni, e cosa conviene invece superare per ridare spazio a una progettualità aperta, spesso dimenticata o fraintesa?

L'argomentazione di questo capitolo cerca di rispondere alla domanda attraverso la definizione delle categorie del paesaggio che interpretano le esperienze del progetto brutalista e le riportano su un piano di validità nel contemporaneo.

Non è un caso che a tal fine si scelga di occuparsi di esempi così lontani tra loro, non certo da un punto di vista temporale e geografico – si parla infatti di interventi realizzati nel corso degli anni Sessanta e localizzati in Inghilterra e in particolare, nell'area del Nord-Est<sup>10</sup> – quanto in merito alla dimensione che assumono all'interno della città<sup>11</sup> e al diverso ruolo che ricoprono nelle dinamiche di funzionamento locali.

<sup>10</sup> La regione nominale di appartenenza per tutti e quattro i progetti è il North-East, e le due contee metropolitane ('county' nella legislatura inglese) a cui afferiscono sono quella del Tyne and Wear per quanto riguarda il piano di Newcastle e il progetto del Civic Centre di Sunderland, e la County Durham, per la Dunhelm House e la pianificazione della Sunny Blunts Estate in cui insiste l'Apollo Pavilion.

<sup>11</sup> Parlare di dimensione, piuttosto che di scala, risulta infatti essere un metodo più aggiornato per trattare di progetti che fanno parte della città. Infatti, la scala è un meccanismo di classificazione legato principalmente al mondo della rappresentazione architettonica tradizionale, ancorata al suo retaggio Modernista, e quindi non adatto a descrivere i caratteri del paesaggio.

Oltre che distanti per programma e misura, diverso è anche il destino che ha investito i casi in esame. In questo senso ognuno di essi costituisce una sorta di modello a sé nell'iter di uso, gestione – dall'alto e dal basso – e ricezione del progetto, dove gli estremi valgono come testimonianza di quello che è stato e auspicabilmente non dovrà più essere – o dovrà diventare più sistematico, appunto, a seconda del caso.

La questione dell'eredità costituisce, come visto, un nodo critico per la riconsiderazione dei progetti brutalisti. Il problema è che questa attività critica viene svolta spesso in modo improprio rispetto all'effettiva riuscita dei progetti.

Da un lato, per la rete della mobilità di Newcastle pensata nel corso degli anni Sessanta da Wilfred Burns e T. Dan Smith si può a tutti gli effetti parlare di opera incompiuta, o comunque interrotta durante la sua realizzazione – i *decks* presenti nel centro città sono infatti oggi per la maggior parte non più percorribili perché ciechi, dissestati, transennati. Diversamente, la comparazione fra il Sunderland Civic Centre di Basil Spence, che proprio nel momento in cui si scrive la tesi (Ottobre 2022) è in fase di smantellamento e irreversibile demolizione, e la Dunelm House di Durham (edificio universitario e Casa dello studente) ad opera di Richard Raines, della Architects' Co-Partnership, salvata lo scorso anno dall'abbattimento grazie a una quadriennale battaglia popolare, mostra gli evidenti segni di una totale svalutazione del ruolo di questi progetti, su cui agisce inesorabile un'azione, difficilmente contrastabile e imposta top-down dalle amministrazioni, di cancellamento.

Scriva Owen Hatherley, nella sua personale guida alle rovine dell'architettura contemporanea inglese, a proposito dell'azione di rigenerazione voluta dall'istituto dell'English Heritage e finanziata dalla nota compagnia immobiliare Urban Splash sul complesso abitativo Park Hill di Jack Lynn e



fig. 3.9-3.10-3.11 - dall'alto: un tratto interrotto degli sky-decks di Newcastle; il complesso del Sunderland Civic Centre in via di smantellamento; Dunelm House e il paesaggio fluviale di Durham. Fotografie dell'autrice (Giugno 2022).

Ivor Smith (1957-61, Sheffield):

“Park Hill is a battered remnant of a very different country, one which briefly turned housing for ordinary people into futuristic monuments rather than shamefaced little hutches. Although it’s unclear what Park Hill will become in the next few years (the regeneration project is scheduled to be finished in , so will take considerably longer than the actual construction of the place; and given the pace of change and Urban Splash’s current ‘troubles’, strange things could happen), it’s abundantly clear that here, the ideologies of Regeneration and Heritage, when applied to the very different ethical aesthetic of the old New Brutalism, can only destroy the thing they claim to love”<sup>12</sup>.

La critica disincantata del giornalista inglese centra lo scollamento che c’è tra l’opera di conservazione e tutela contemporanea e la reale utenza degli spazi costruiti: un generale oblio dei principi etico-estetici brutalisti, oltre all’inosservanza generalizzata della vita attuale di molte realizzazioni dello scorso secolo – scrive Hatherley sempre a proposito dell’esempio proposto: “da un lato [ovvero quello originale degli anni Sessanta] è ancora abitato, e durante le varie vi-

<sup>12</sup> “Park Hill è un residuo malconcio di un paese molto diverso, che ha trasformato per breve tempo alloggi per la gente comune in monumenti futuristici o in piccole baracche vergognose. Anche se non è chiaro cosa diventerà Park Hill nei prossimi anni (il progetto di rigenerazione dovrebbe essere completato nel 2017, quindi richiederà molto più tempo della costruzione effettiva del luogo; e dato il ritmo del cambiamento e gli attuali “problemi” di Urban Splash, potrebbero succedere cose strane), è del tutto evidente che qui, le ideologie della Rigenerazione e dell’Heritage, se applicate alla molto differente estetica etica del vecchio New Brutalism, non possono che distruggere ciò che affermano di amare”.

Hatherley O., *A Guide to the New Ruins of Great Britain*, Verso, London, 2010, p. 100, traduzione dell’autrice.



fig. 3.12-3.13 - a sin., gli spazi aperti del complesso della Park Hill Estate, Sheffield (1961, J. Lynn, I. Smith), Architectural Press Archive / RIBA Collections; in basso, viste fotorealistiche del progetto di riqualificazione di Urban Splash (2007-oggi).



site nel 2009 ho visto bambini giocare, inquilini chiacchiere nelle streets in the sky, e porte di casa lasciate aperte. Dall’altro lato c’è un telaio monolitico e vuoto”<sup>13</sup>.

Per quanto riguarda invece lo spazio aperto della Sunny Blunts Estate di Peterlee e il progetto dell’Apollo Pavilion, ci troviamo di fronte a un atteggiamento diverso; la qualità del padiglione e il ruolo simbolico e positivo che ha avuto fin dalla sua costruzione ha comportato negli anni successive operazioni di pulizia e restauro del manufatto e del parco.

<sup>13</sup> Ivi, p. 98, traduzione dell’autrice.

In merito alla sua classificazione di Grade II\* ottenuta nel 2011 – il parco era già stato inserito nel *Registro di Parchi e Giardini di Speciale Interesse Storico* nel 2002<sup>14</sup> - scrivono gli storici Graham Farmer e John Pendlebury:

“The pavilion was listed on the basis of artistic quality - “the only truly three-dimensional work by the internationally known artist Victor Pasmore, the Pavilion is an abstract work of art, a demonstration of Constructivist ideas on a large scale and an expression of brutalist architecture” - and for reasons of setting, as the centrepiece of the registered Pavilion Landscape (English Heritage 2011, 2)”<sup>15</sup>.

A parte isolate eccezioni, si nota quindi oggi la tendenza a svuotare di significato i singoli interventi, spinti dalla condanna indiscriminata verso le esperienze degli architetti brutalisti.

La ricerca tenta invece di recuperare i significati dei progetti analizzati, spostandosi sullo spazio pubblico ed elevandone le espressioni su un piano di generale definizione di un paesaggio brutalista. L'enunciazione delle categorie progettuali che si fornisce di seguito, sebbene avvenga attraverso singoli – o accoppiati – casi specifici, usati come paradigmi per una specifica declinazione, considera intrinsecamente la relazione reciproca fra i nuclei tematici e la loro simultanea

fig. 3.14- Pagina successiva, l'area a parco della Sunny Blunts Estate e dell'Apollo Pavilion sotto la tutela dell'English Heritage, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).

<sup>14</sup> Farmer G., Pendlebury J., “Conserving Dirty Concrete: The Decline and Rise of Pasmore’s Apollo Pavilion, Peterlee”, *Journal of Urban Design*, Vol. 18, No. 2, 2013, p. 272.

<sup>15</sup> “Il padiglione è stato classificato sulla base della qualità artistica - “l'unica opera veramente tridimensionale dell'artista di fama internazionale Victor Pasmore, il padiglione è un'opera d'arte astratta, una dimostrazione di idee costruttivista su larga scala e un'espressione di architettura brutalista” - e per motivi di ambientazione, come fulcro del registrato Pavilion Landscape (English Heritage 2011, 2)”. Ivi, p. 273, traduzione dell'autrice.

presenza in ognuno degli esempi. A tenere insieme le esperienze inglesi c'è l'idea che la stratificazione delle relazioni costituisca il tema centrale a cui lo spazio pubblico reagisce, con cui entra in tensione, e grazie al quale funziona – e quando viene meno, cioè quando le relazioni smettono di intrecciarsi, non funziona più.



fig. 3.15 - Collage del "Linear City Manifesto", 1965, ideato per Newcastle upon Tyne da T. Dan Smith, W. Burns e i Napper Architects, Courtesy of Something Concrete and Modern.



### 3.2 L'utopia della città in quota

Partendo dalla dimensione urbana, il primo paesaggio brutalista di cui si intende parlare è quello del piano per la città multilivello di Newcastle Upon Tyne, progettata negli anni Sessanta su indirizzo dell'allora sindaco della città, Thomas Daniel Smith, e dal suo braccio destro, il responsabile all'urbanistica Wilfred Burns<sup>16</sup>.

Ma prima di approfondire ragioni ed esiti del piano della "Brasilia of the North"<sup>17</sup>, si intende affrontare il nucleo tematico a cui questo intervento fa capo, ovvero l'utopia della città in quota.

Il concetto della città sviluppata in verticale, organizzata su livelli separati di circolazione dinamica, costituisce un tema portante della cultura letteraria, cinematografica, artistica e architettonica dello scorso secolo.

Come scrive il geografo Stephen Graham proprio a propo-

<sup>16</sup> I due ricoprono formalmente le cariche di Leader of the City Council il primo, eletto nel 1959, e City's First Chief Planning Officer, dal 1960 al 1968, il secondo.

<sup>17</sup> Questa era la suggestiva immagine di cui si serviva T. Dan Smith, per esprimere il programma di una città moderna ispirata da una pianificazione progressista.

sito di "Skywalk/Skytrain/Skydeck: Multilevel Cities":

"From the science fiction cinema of Fritz Lang's 1927 classic *Metropolis* through the novels of H. G. Wells to the 1920s futurist architecture of Hugh Ferriss, radically vertical cities laced by raised systems of walkways and transport connections were a staple of the Western urban imagination throughout the twentieth century"<sup>18</sup>.



fig. 3.16 - Un'immagine dal film *Metropolis* di F. Lang, 1926, in cui si notano i livelli verticali della città del futuro.

Dunque, quella della città stratificata non rappresenta certo una novità nello sviluppo urbano degli anni Cinquanta e Sessanta, ma fonda le sue radici su un substrato teorico ed operativo largamente nutrito ed argomentato. Già agli inizi del Novecento Antonio Sant'Elia immaginava la sua *Città Nuova* come una fitta rete di percorsi e accessi interconnessi

<sup>18</sup> "Dal cinema di fantascienza del classico *Metropolis* di Fritz Lang del 1927, passando per i romanzi di H.G. Wells e l'architettura futurista degli anni '20 di Hugh Ferriss, le città radicalmente verticali intrecciate da sistemi rialzati di passerelle e collegamenti di trasporto sono state un punto fermo dell'immaginario urbano occidentale per tutto il ventesimo secolo".

Graham S., *Vertical. The City from Satellites to Bunkers*, Verso, London, 2016, p. 220, traduzione dell'autrice.

attraverso pedane metalliche e sopraelevate rispetto al livello stradale tradizionale, considerato inadatto a permettere il flusso dinamico e tecnologicamente avanzato dei nuovi mezzi di trasporto. Strumento principale e presupposto della sua visione, ricorrente nell'avanguardia futurista, era il progresso tecnologico, unico mezzo in grado di permettere a "ogni generazione [di] fabbricarsi la sua città"<sup>19</sup>. All'interno dello stesso *Manifesto dell'architettura futurista* sono contenuti alcuni disegni dell'architetto che mostrano scorci di edifici stratificati in cui spiccano gli elementi di relazione con la città<sup>20</sup>.

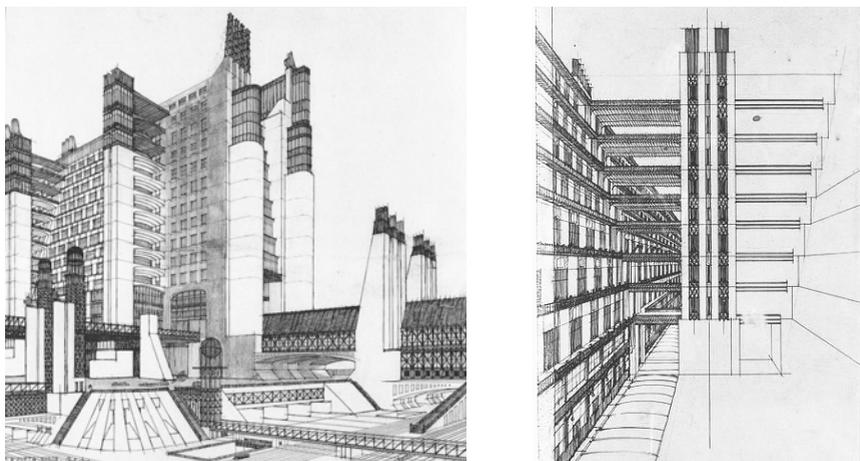


fig. 3.17-3.18  
- Due disegni  
di Sant'Elia  
per la Città  
Futurista (in  
*L'Architettura  
Futurista*,  
1914): a sin.,  
Casamento  
con ascensori  
esterni, a destra  
Via secondaria  
per pedoni.

Ciò che interessa tirar fuori, ai fini della ricerca, dell'approccio radicale di Sant'Elia è la carica volutamente *ideale* di cui è pervasa la sua città.

Scriva lo storico dell'arte Enrico Crispolti nel catalogo della mostra *Ricostruzione futurista dell'universo*:

<sup>19</sup> Sant'Elia A., *L'Architettura futurista. Manifesto*, in "Lacerba", Firenze, 1 agosto 1914, p. 230.

<sup>20</sup> La prima illustrazione mostra un "Casamento, con ascensori esterni, galleria, passaggio coperto, su tre piani stradali (linea tramviaria, strada per automobili, passerella metallica) fari e telegrafia senza fili"; poi un'altra recita "Via secondaria per pedoni, con ascensori nel mezzo". Ivi, p. 231.

"Dimensione utopica non esclude concretezza di creatività progettuale", e continua che sono "idee rimaste tali perché incapaci di realizzazione, ma di idee che si proponevano esattamente e soltanto per tali, progetti insomma di ideologica destinazione nella provocazione utopica, anziché progetti quali mere approssimazioni esecutive"<sup>21</sup>.

Quella fra utopia e concretezza è una tensione fondamentale per l'argomentazione di questo capitolo della tesi, che si svolge a partire da una sottesa e comune intenzione dei temi e degli interventi qui affrontati, in sottile equilibrio fra l'immaginario dei progetti, che intende sviluppare dei modelli urbani universali, e la realtà storica di riferimento, attitudine che non entra in contrasto con l'approccio idealista, ma ne genera al contrario una variante radicale, realista e intrisa del senso storico del progetto. Non è un caso però che le visioni urbane più estreme susseguitesse nel corso del secolo scorso, siano rimaste per la maggior parte non realizzate, o, se compiute, abbiano rappresentato quasi sempre dei fallimenti dell'architettura Moderna.

Chiara riferimento alla volontà innovatrice di Sant'Elia viene fatta anche dagli Smithson, all'inizio del loro saggio dell'inizio degli anni Settanta, *Ordinariness and Light*<sup>22</sup>. E con spirito di rinnovamento e avanguardia, rispetto a un momento storico di forte crisi e a un periodo di dibattiti ur-

<sup>21</sup> Crispolti E. (citato da Caramel L., Longatti A., in *Antonio Sant'Elia. L'opera completa*, Mondadori, Milano, 1987, p. 48), *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra, Mole Antonelliana, Torino, 1980, p. 63.

<sup>22</sup> "Manifesto of Antonio Sant'Elia July 14th 1914: 'Every generation to its own house'. Today's houses are like pianos, in the way in most lives. Housing for the man of today must be as different from his ancestors' houses as is the whole order of things". Smithson A. e P., *Ordinariness and Light*, MIT Press, London, 1970, p. 21.

bani ancora incentrati sulla “gerarchia funzionale”<sup>23</sup> imposta da Le Corbusier e dalla sua Carta di Atene, si pongono ancora una volta le teorizzazioni della coppia inglese. Avendo introdotto la categoria dell’associazione umana, distribuita in livelli cosiddetti *fenomenologici*<sup>24</sup>, i coniugi riassumono i livelli di associazione nel termine “cluster”, concetto introdotto per la prima volta per il X CIAM di Dubrovnik nel 1956 e definito come “una compatta, complicata, spesso mobile aggregazione, ma un’aggregazione con una struttura a sé”<sup>25</sup>. A distinguere questo nuovo principio dalle singole suddivisioni della comunità e dalle entità di gruppo<sup>26</sup> c’è l’idea di generare una nuova immagine di città, composta di tanti centri in continua crescita. Scrivono gli Smithson a proposito del cluster esteso alla struttura urbana:

“The Cluster concept provides us with a way of creating new images of the city, and of deploying more meaningfully solutions which have already been put forward to deal with the problems of traffic, for example, motorways between cities, urban motorways, peripheral parking round the old centre, out of town shopping centres, off-motorway factories, and residential dormitories”<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Smithson A. e P., “TEAM 10 PRIMER”, *Architectural Design*, Dicembre 1962, MIT Press, London.

<sup>24</sup> Cfr. nota 23, p. 35.

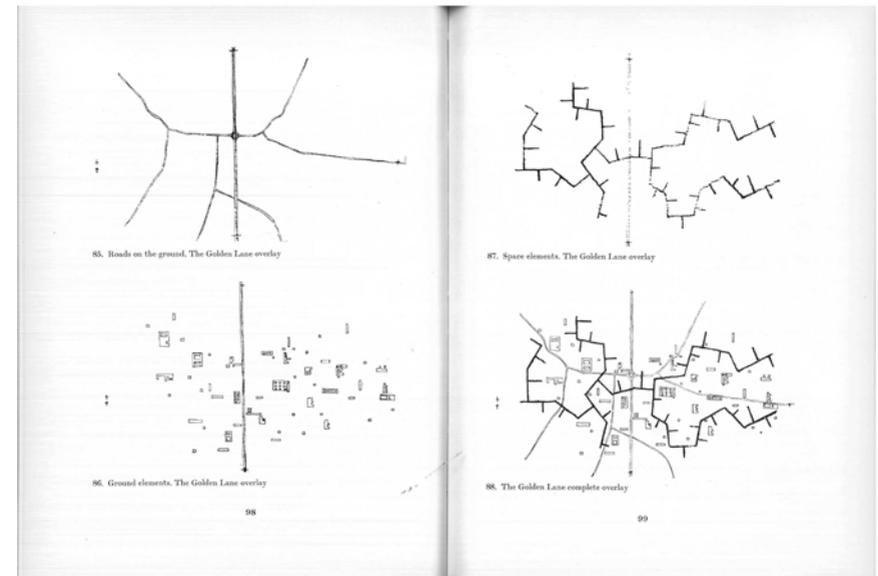
<sup>25</sup> “[...] a close knit, complicated, often moving aggregation, but an aggregation with a distinct structure”.

Smithson A. e P., *Ordinariness and Light*, MIT Press, London, 1970, p. 131, traduzione dell’autrice.

<sup>26</sup> Le prime sono “casa, strada, distretto, città”, le seconde “isolato, villaggio, città”.

Vedi Smithson A. e P., *Struttura urbana*, Calderini, Bologna, 1971, p. 35.

<sup>27</sup> “Il concetto di Cluster ci offre un modo per creare nuove immagini della città e per implementare soluzioni più significative che sono già state proposte per affrontare i problemi del traffico, ad esempio autostrade tra le città, autostrade urbane, parcheggi periferici intorno al centro storico, centri commerciali fuori città, fabbriche fuoristrada e



Ecco, dunque, che nasce la *Cluster City*, e con essa si pongono le questioni relative al funzionamento primario della città. Insieme al tema del cluster gli Smithson sono – a detta loro – ossessionati dal concetto di mobilità, particolarmente implicata con lo sviluppo delle automobili e con il loro inserimento all’interno dei centri urbani. Scrive M. Christine Boyer:

“Even more broadly, the Smithsons were interested in a multifaceted definition of the poetics of movement: how it generated a new sensibility to human patterns and collectively built forms.”<sup>28</sup>.

dormitori residenziali”.

Smithson A. e P., op. cit., 1970, p. 132, traduzione dell’autrice.

<sup>28</sup> “Ancora più in generale, gli Smithson erano interessati a una definizione multiforme della poetica del movimento: come generasse una nuova sensibilità ai modelli umani e alle forme costruite collettivamente”.

Boyer, M.C., *Not Quite Architecture. Writing around Alison and Peter Smithson*, London: The MIT Press, 2017, p. 99, traduzione dell’autrice.

fig. 3.19 -  
Diagrammi  
progressivi del  
cluster per il  
Golden Lane  
Estate, A. e P.  
Smithson, 1952,  
in *Ordinariness  
and Light*, 1970,  
pp. 98-99.

L'esempio più illustre che fece della mobilità il motore di pianificazione della città è quello di Louis Kahn. In particolare, Alison e Peter riprendono gli schemi di movimento del traffico disegnati dall'architetto per il centro della città di Philadelphia, che ritengono essere "il contributo più importante elaborato finora riguardo al nuovo tipo di relazione fra architetto e pianificazione urbana"<sup>29</sup>. I suoi 'traffic movement pattern' - in particolare quelli che associano ai diversi movimenti diverse forme di strade - vengono usati dagli Smithson come modelli del sistema stradale concepito per i disegni di concorso dell'Hauptstadt Berlin Plan (insieme a Peter Sigmund, 1958).

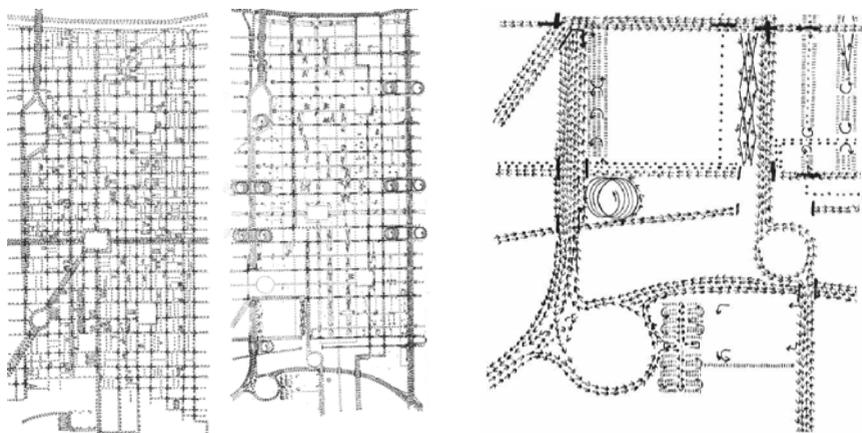


fig. 3.20 - Grafici di studio del traffico di Philadelphia (Traffic Movement Pattern) disegnati da L. Kahn, così come presentati nel testo *Struttura urbana*, A. e P. Smithson, 1971.

La rete del traffico per il piano del centro di Berlino funzionava secondo una separazione orizzontale delle strade carribili rispetto alle piattaforme pedonali. Una città pensata per svilupparsi su più livelli, che permettessero "l'esperienza umana più completa possibile delle varie specie di movimento"<sup>30</sup>. Ai due piani sovrapposti, collegati verticalmente da scale mobili sempre aperte, corrispondeva una diversa immagine - espressione più corretta rispetto a 'forma' - che

<sup>29</sup> Smithson A. e P., op. cit., 1971, p. 79.

<sup>30</sup> Smithson A. e P., op. cit., 1970, p. 147.



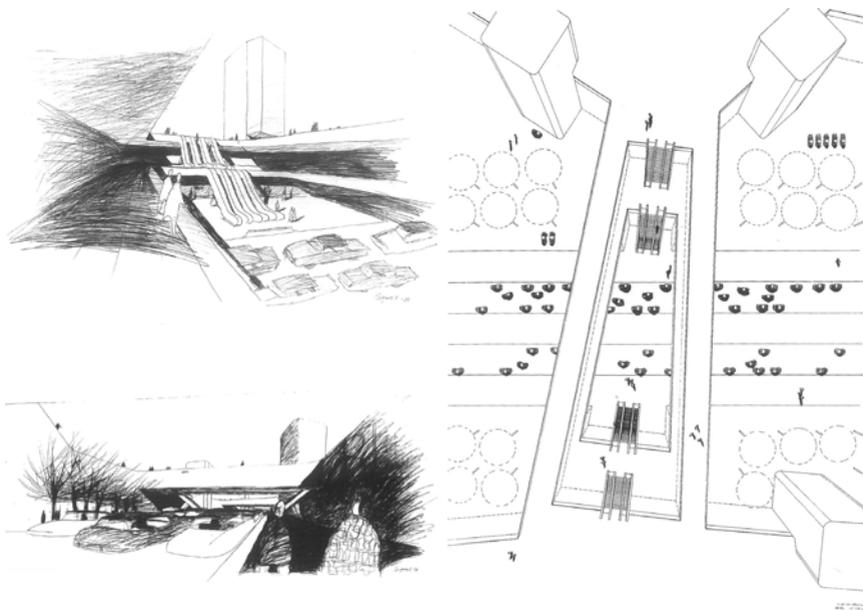
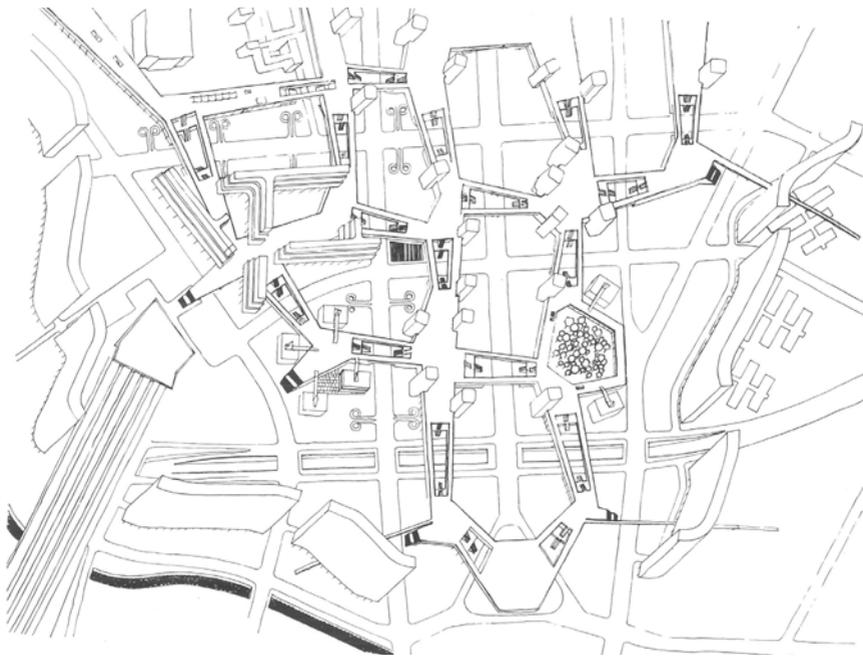
fig. 3.21 - Diagramma della rete di circolazione pedonale e del raccordo con lo scorrimento veicolare, Berlin Hauptstadt, 1957, A. Smithson, in *The Charged Void: Urbanism*, p. 47.

varia in base al tipo e alla portata del movimento che vi si sarebbe svolto:

“La geometria della piattaforma pedonale è irregolare (ma sistematica), ed accentua il più libero sistema di percorsi che è possibile per un pedone piuttosto che per i veicoli. La rete stradale a maglie rettangolari e la piattaforma pedonale ad angoli, formano insieme un modello di spazi all'interno del quale si possono effettuare cambiamenti o aggiungere edifici, senza tuttavia distruggere il concetto fondamentale”<sup>31</sup>.

Il percorso si modella sulla forma del movimento, cercando di accogliere la maggiore libertà possibile, e accompagnando nel frattempo lo sguardo del pedone alle strade sottostanti. Il reale scambio fra le due dinamiche avviene al livello visivo, quindi secondo la sensibilità del pubblico urbano, che è protagonista e spettatore della scena:

<sup>31</sup> Smithson A. e P., op. cit., 1971, p. 55.



“So, in this Berlin Plan we have: cars as spectacle look down to roads; people as spectacle look up to escalators and terraces”<sup>32</sup>.

Anche qui, così come per il Golden Lane erano state le attività della strada a Bethnal Green, il primo riferimento creativo viene dall’ordinario, ovvero dall’osservazione autostradale degli abitanti dei piccoli villaggi in Germania<sup>33</sup>.

La logica degli edifici pubblici risponde al principio di distribuzione della circolazione, per cui la stratificazione fa riverbero in quei complessi che si trovano sul livello delle terrazze pedonali, sviluppandosi come delle strade urbane multipiano – di qui ci si riferisce alle Smithsoniane *streets-in-the-sky*. Così avviene la relazione fra il progetto urbano e la concezione della singola architettura, dov’è quest’ultima ad aprirsi verso la dimensione collettiva, diventando un pezzo di città, che contribuisce all’integrità del sistema. Anche gli Smithson, nell’elaborazione del loro modello di città, pur non parlando mai di utopia, ma anzi indirizzando di volta in volta i loro lavori in soluzioni operative realizzabili – come nel caso del concorso per il centro di Berlino – portano la loro visione su un grado di idealismo molto vicino, seppure nei contenuti molto lontano, a quello lecorbusiano. Si trattava di un’“utopia del presente”<sup>34</sup>, ma pur

<sup>32</sup> “Quindi, in questo Piano di Berlino abbiamo: le auto come spettacolo - guardare giù alle strade; la gente come spettacolo – guardare su alle scale mobili e alle terrazze”.

Smithson A. e P., op. cit., 1970, p. 135, traduzione dell’autrice.

<sup>33</sup> “Nei piccoli villaggi in Germania le persone si riuniscono nelle belle Domeniche in punti panoramici affacciandosi sull’autostrada solo per vedere le macchine passare. E questa è un’esperienza davvero commovente, per sentirsi a contatto con il flusso vitale Europeo, non solo della Germania”.

Ibidem.

<sup>34</sup> Questa è l’espressione usata da Alison Smithson per descrivere l’obiettivo del “Team 10 Primer”: “Il loro obiettivo è non di teorizzare ma di costruire, perché solo attraverso la costruzione un’Utopia del

fig. 3.22-3.23-3.24-3.25 - Pagina precedente, *Disegni del progetto di Berlino Hauptstadt, 1957*. P. Sigmond: in alto, *assonometria della rete di piattaforme pedonali*, in basso a sin., *due schizzi del sistema di scale mobili di collegamento*, in basso a destra *prospettiva della connessione fra piattaforme e strada*, in *The Charged Void: Urbanism*, p. 47.

fig. 3.26 -  
Studio del  
complesso degli  
street-decks  
del Golden  
Lane, A. e P.  
Smithson, 1952,  
in *The Charged  
Void: Urbanism*,  
p. 29.



sempre un'utopia. L'idea stessa di impostare un sistema urbano sulla logica della segregazione costituisce un principio utopico, in quanto presuppone di lasciare da parte il suolo urbano esistente, rinviandone gli usi su un livello più alto.

L'intenzione di liberare il suolo, inventando un nuovo terreno di mobilità, è frutto del trauma che la Seconda Guerra Mondiale aveva provocato alle città Europee. In questa scia si inseriscono fra gli altri i piani di sviluppo di Londra (1955-70), di Birmingham (1960-75) e di Newcastle (1962-67). Quelli che all'epoca sembravano essere i progetti di una pianificazione illuminata si riveleranno nella quasi totalità dei casi enormi fallimenti del progetto modernista della segregazione verticale. Passare da uno scenario radicale e utopico alla realizzazione concreta di città in quota portò infatti nella maggior parte delle condizioni a uno scollamento sostanziale fra i principi propositivi e inediti, carichi di profondi significati etici rivolti alla rinascita urbana, e l'effettiva materializzazione di un sistema che aveva nella separazione dei flussi pedonali e carrabili il suo fondamento. La rigida scansione diede origine sin da subito a condizioni

presente può essere realizzata”.

Smithson A. (a cura di), *Team 10 Primer*, MIT Press, London, 1974 (prima edizione 1962, edizione rivista 1968), traduzione dell'autrice.

di isolamento e pericolo degli utenti che attraversavano le lunghe e spesso labirintiche pedane ai margini dei centri storici delle città, finendo per diventare il contrario di quello che promettevano: luoghi ostili per la comunità, spesso a causa della loro realizzazione parziale e non integrata alla rete pedonale urbana.

L'effettiva divergenza fra le intenzioni dei piani degli anni Sessanta e la loro messa in pratica deriva principalmente dall'impostazione top-down delle amministrazioni cittadine, che semplificavano ciecamente le esigenze della cittadinanza separando rigidamente i flussi di traffico. Come scrive l'antropologa Jane Jacobs, pur muovendo la sua critica su esempi di città americane:

“To think of city traffic problems in oversimplified terms of pedestrians versus cars, and to fix on the segregation of each as a principal goal, is to go at the problem from the wrong end. Consideration for pedestrians in cities is inseparable from consideration for city diversity, virality and concentration of use. In the absence of city diversity, people in large settlements are probably better off in cars than on foot. Unmanageable city vacuums are by no means preferable to unmanageable city traffic”<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> “Pensare ai problemi del traffico cittadino in termini eccessivamente semplificati di pedoni contro automobili, e fissare la segregazione di ciascuno come obiettivo principale, significa affrontare il problema dalla parte sbagliata. La considerazione per i pedoni nelle città è inseparabile dalla considerazione per la diversità, la viralità e la concentrazione d'uso della città. In assenza di diversità urbana, le persone nei grandi insediamenti probabilmente stanno meglio in macchina che a piedi. I vuoti urbani ingestibili non sono affatto preferibili al traffico cittadino ingestibile”.

Jacobs J., *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York, 1961, pp. 348-349, traduzione dell'autrice.

Dunque, senza voler estendere lo studio al panorama delle metropoli d'oltreoceano<sup>36</sup>, appare chiaro come l'eccessiva semplificazione dei ragionamenti imposti dall'alto abbia comportato l'insuccesso della città verticale in Europa e in Inghilterra nello specifico – esemplare è l'‘esperimento’ messo in atto nella sua capitale dalla City of London fra il 1955 e il 1970<sup>37</sup>. In molti casi, a partire dagli anni Ottanta, tale insuccesso ha provocato un effetto traumatico, per cui le città hanno voluto cancellare drasticamente le tracce di una pianificazione fallimentare. Soprattutto in ambito anglosassone, la volontà di estinguere i danni di un modernismo radicale e verticale ha portato, oltre che a un perentorio cambio di rotta della pianificazione e del progetto di paesaggio verso una dimensione orizzontale e condivisa dei flussi<sup>38</sup>, a un investimento sostanziale del budget delle amministrazioni locali. Scrive Michael Hebbert a tal proposito:

“Dismantling or disguising the legacy of deck access and walkway design now absorbs a good share of the British government's ‘problem estates’ budget. Several recently built megastructures are being demolished and the original pattern of streets and sidewalks reinstated. None have created lively and successful urban environments to match the walkways of Minneapolis and Hong Kong and the underground shopping malls of Montreal, Toronto, and Nagoya. Instead, empty upper-level decks have echoed ground-level blight. The walkways are a sad

<sup>36</sup> A tal proposito, esemplari sono i casi dei sistemi di sistemi pedonali multilivello realizzati fra gli anni Sessanta e Settanta a Winnipeg, Montreal, Toronto, Houston, Minneapolis.

<sup>37</sup> Per una trattazione approfondita del caso di Londra si rimanda all'articolo di Michael Hebbert, “The City of London Walkway Experiment”, *Journal of the American Planning Association*, 59:4, 1993, pp. 433-450.

<sup>38</sup> Si parla oggi per molte città inglesi di “Shared space streets”, oggetto di un approccio al progetto stradale che persegue il miglioramento degli usi stradali a piedi senza limitare altre modalità di movimento.



fig. 3.27 - Vista aerea del sistema di passerelle sopraelevate di Hong Kong, @ The Government of Hong Kong SAR, in copertina al testo *Cities Without Ground. A Hong Kong Guidebook*, 2012.

instance of what Trancik (1988) calls the ‘lost space’ of modernism”<sup>39</sup>.

Non solo quindi si è dovuto ammettere l'errore storico di aver concepito città sospese su “sistemi verticalmente segregati di *walkways*, *skywalks*, *skybridges* e *podii* rialzati”<sup>40</sup>, ma il disincanto derivante dall'assoluta discrepanza degli esiti dei progetti rispetto alle loro premesse ha causato quasi sempre il volontario oblio di quella che Graham definisce una vera e propria ‘genealogia’<sup>41</sup> di spazi e di scenari.

L'utopia che diventa distopia, o, riprendendo la titolazione

<sup>39</sup> “Smantellare o mascherare l'eredità dei *deck* di accesso e del disegno dei *walkway* [corsivo aggiunto] ora assorbe una buona parte del budget delle ‘proprietà problematiche’ del governo britannico. Diverse megastrutture di recente costruzione sono state demolite ed è stato ripristinato lo schema originale di strade e marciapiedi. Nessuno ha creato ambienti urbani vivaci e di successo da eguagliare alle passerelle di Minneapolis e Hong Kong e ai centri commerciali sotterranei di Montreal, Toronto e Nagoya. Invece, i vuoti *deck* su livelli superiori hanno fatto eco alla rovina a livello del suolo. I *walkway* sono un triste esempio di ciò che Trancik (1988) chiama lo ‘spazio perduto’ del modernismo”.

Hebbert M., op. cit., p. 434, traduzione dell'autrice.

<sup>40</sup> Graham S., op. cit., p. 225.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

di un recente numero di *AR*, *Notopia*<sup>42</sup>. Eppure, l'operazione di *damnatio memoriae* che è toccata alle realizzazioni della città tridimensionale implica inevitabilmente delle conseguenze profonde per la città contemporanea.

A subire i contraccolpi del cambio di rotta rispetto alle politiche degli anni Sessanta furono, come sempre accade, i cittadini, che vivevano nei grandi complessi abitativi costruiti seguendo i principi della mobilità stratificata<sup>43</sup> alla dimensione urbana. Negli anni Ottanta il pensiero dominante passò da uno stampo radicale alla ricerca di una città visionaria e 'vertiginosa', a incarnare i valori di "una nuova sensibilità proto-Tatcheriana che valutava lo spazio e la proprietà privati"<sup>44</sup>. Manifesto statistico-scientifico di questo nuovo approccio era il volume *Utopia on Trial* della geografa Alice Coleman. A valle di una dettagliata indagine su alcuni casi studio Londinesi, venivano elaborati una serie di principi da applicarsi alla nuova progettazione o alla rigenerazione dei complessi abitativi – fra questi, il primo consisteva nella "Rimozione dei *walkway* sopraelevati"<sup>45</sup>. Il testo arrivava a condannare definitivamente il progetto dei grandi complessi su passerelle interconnesse, suggerendone l'inevitabile abbattimento, per la tendenza che avevano a concentrare le condizioni di abbandono e delinquenza:

<sup>42</sup> Si tratta di "Notopia", N. 1432 di *Architectural Review* (June 2016), curato da Christine Murray, che nell'editoriale introduce il discorso scrivendo che "Notopia è una malattia che impedisce, sia per progetto che per un completo fallimento della politica abitativa, la creazione di un ecosistema umano e socioeconomico autosufficiente".

<sup>43</sup> Già citati in questo lavoro sono il caso dei Robin Hood Gardens (1966-72, Londra) ad opera degli Smithson – modello ripreso dal non realizzato complesso del Golden Lane (1951-52) – e del Park Hill (1957-61, Sheffield) di Jack Lynn e Ivor Smith.

<sup>44</sup> Moran J., "Imagining the street in post-war Britain", in *Urban History*, 39, 1, 2021, p. 181, traduzione dell'autrice.

<sup>45</sup> Coleman A., *Utopia on Trial: Vision and Reality in Planned Housing*, Shipman, London, 1990, p. 137, traduzione dell'autrice.



fig. 3.28 - la geografa urbana Alice Coleman visita il complesso di Wester Hailes a Edimburgo, 1986.

"Overhead walkways were mapped as the number of raised bridges radiating from the block. They clearly increase the escape-route options for criminals and also help foster anonymity. Everyone who commented condemned them, complaining especially of the noise and congestion caused by children playing on them and apprehensiveness about strangers using them. It was spontaneously remarked that walkways increase crime by enabling offenders to dodge from block to block, and at the time of the Peckham riots in 1981 the rioters and looters were quickly able to lose themselves in the ramifying North Peckham Estate, where 75 blocks are all linked together by walkways"<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> "I walkway sopraelevati sono stati mappati come il numero di ponti rialzati che si irradiano dall'isolato. Essi accrescono chiaramente le opzioni di via di fuga per i criminali e contribuiscono anche a promuovere l'anonimato. Tutti coloro che hanno commentato li hanno condannati, lamentandosi soprattutto del rumore e della congestione causati dai bambini che ci giocano sopra e dell'apprensione per gli estranei che li utilizzano. È stato spontaneamente osservato che le passerelle aumentano la criminalità, consentendo ai delinquenti di evadere da un blocco all'altro, e all'epoca delle rivolte di Peckham nel 1981 i rivoltosi e i saccheggiatori furono rapidamente in grado di perdersi nella ramificata North Peckham Estate, dove 75 isolati sono tutti collegati tra loro da passerelle".

Ivi, p. 38, traduzione dell'autrice.

Rispetto agli spazi comuni connaturati al disegno delle *streets-in-the-sky*, che vengono anzi criticate per il “rumore e la congestione causati dai bambini che ci giocano”, viene auspicato un ritorno ai front-garden individuali tipici delle villette a schiera del periodo fra le due guerre<sup>47</sup>, rinnegando in questo modo le conquiste dell’housing sociale fortemente voluto dal welfare degli anni del Dopoguerra.

La reazione all’insuccesso delle strade in quota è dunque la chiusura nel proprio giardino e nella dimensione domestica, dove per domesticità ci si riferisce non tanto all’accezione ordinaria del quotidiano<sup>48</sup>, che è tra i principi guida di questo lavoro, quanto al controllo di una privacy che veniva presentata come soluzione a tutte le problematiche di malessere e decadimento urbano.

Lungi dal voler fornire una trattazione esaustiva del pensiero utopico sulla città del Novecento, questa parte della tesi intende invece occuparsi, servendosi del caso esemplare di Newcastle, della natura spazialmente eccezionale ed atipica dei paesaggi aerei delle tanto agognate, e mai riuscite, città sospese.

Ripartendo proprio dai resti degli *skywalks*, chiedendosi se e come vengano ancora percorsi, se è vero che l’unica soluzione fosse ribassare la quota, eliminando gli strati calpestabili, e se esista un’eredità che possa permetterne una rivalutazione e una reintegrazione contemporanee, aggiornate e ponderate, di impronte ritrovate nella trama dello spazio pubblico.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 186-203.

<sup>48</sup> Si veda a tal proposito la parte iniziale del paragrafo 3.1 della tesi.



fig. 3.29 -  
Plastico della  
Central Area  
di Newcastle  
nel piano degli  
anni Sessanta,  
© P&T Image  
Archive.



### 3.2.1 *Newcastle City in the Sky*, W. Burns e T. Dan Smith

Fra i tentativi di realizzare una ‘città nei cieli’ il caso del piano per il centro di Newcastle upon Tyne spicca per molteplici questioni. Innanzitutto, per l’originalità nel promuovere il centro urbano più importante del North-East inglese come altra capitale, all’altezza di Londra e sotto l’allettante slogan di fondare una “Brasilia del Nord”, rinata dalle ceneri della guerra. L’obiettivo primario era infatti rendere Newcastle un centro regionale degno di questo ruolo, potenziando l’ambito della vendita e del commercio, attività che avevano contraddistinto la città sin dalla sua origine come roccaforte romana.

“Una stazione romana fu stabilita a Newcastle sulla linea del Vallo di Adriano a guardia del ponte più orientale sul Tyne. Il ponte cadde in rovina, dopo la partenza dei romani, ma fu ricostruito in epoca normanna quando fu eretto un castello in sua difesa. Intorno al castello si sviluppò la città, che divenne presto importante come porto e luogo di commercio, nonché punto di raduno per la

guerra contro gli scozzesi. Con l’espansione del commercio portuale, prima nella lana, poi sostituito dal carbone, la città si espanse lungo le formidabili pendici del fiume; ripide stradine e vicoli conducevano alle parti alte della città in cui si trovavano i principali mercati. All’inizio del diciottesimo secolo, Newcastle era ancora in gran parte una città medievale incentrata sul nodo commerciale dell’area del Quayside”<sup>49</sup>.

Nel breve sunto storico che ne fa Kenneth A. Galley all’interno del testo sulla pianificazione dei centri storici di cinque città inglesi, appare subito evidente come la natura fluviale della città di Newcastle, e la conseguente distanza fisica che intercorreva fra i mercati (localizzati nel centro cittadino) e il porto, condusse a uno sviluppo ad andamento verticale delle percorrenze locali, che portavano, ripide, dalla parte bassa lungo il fiume Tyne al cuore posto in alto. Dunque, la morfologia urbana segnò dalle origini il carattere ascendente della città, comportandone una certa atmosfera aerea, che sembra pervadere gli spazi pubblici della città ancora oggi. La forma di Newcastle derivava fondamentalmente da due momenti chiave di sviluppo: la graduale evoluzione di una classica pianta di città medievale fortificata, con sovrapposta una nuova area commerciale “pianificata” in epoca tardo-georgiana<sup>50</sup>.

Ma come nasce l’idea di ridisegnare completamente i livelli

<sup>49</sup> Holliday J. C., *City Centre Redevelopment: A Study of British City Centre Planning And Case Studies Of Five English City Centres*, Charles Knight, London, 1973, pp. 207-208, traduzione dell’autrice.

<sup>50</sup> Il piano del XIX secolo fu opera dello sviluppatore speculativo Richard Grainger, e venne eseguito in un periodo di tempo notevolmente breve tra il 1834 e il 1840; prevedeva la sovrapposizione di tre grandi arterie stradali ai preesistenti elementi morfologici, con anche aggiunte minori come la residenziale Eldon Square e il commerciale Royal Arcade. Pendlebury J., “Alas Smith and Burns? Conservation in Newcastle upon Tyne city centre 1959–68”, in *Planning Perspectives*, 16, 2001, p. 117-118.

della mobilità di Newcastle, come si sviluppa, e cosa ne rimane oggi? È utile, per cercare risposta a queste domande, ripercorrere i momenti salienti che portarono al piano del 1963, partendo dall'operato dei suoi due principali autori.

Sostenitori della proposta furono infatti i due personaggi più in vista della città negli anni Sessanta, ovvero T. Dan Smith, politico laburista e Leader del City Council eletto nel 1959, e Wilfred Burns, urbanista – aveva diretto anche la ricostruzione della città di Coventry - e City's First Chief Planning Officer dal 1960 al 1968. Considerati figure-chiave della pianificazione inglese del Dopoguerra, Smith e

fig. 3.30 - Pianta di Newcastle e Gateshead, 1788, in Newcastle upon Tyne: Mapping the City.



Burns elaborarono il piano per il centro di Newcastle<sup>51</sup> già a partire dalla fine degli anni Cinquanta, rifacendosi alle idee sulla pianificazione che si diffusero a partire dai primi anni del Dopoguerra.

Inizialmente esponente di quella che può definirsi la frangia estrema del Partito Comunista inglese, Smith nasce a Wallsend – un cantiere navale nei pressi di Newcastle – da

<sup>51</sup> Il Newcastle Development Plan è del 1963.

genitori della classe operaia, radicali e autodidatti<sup>52</sup>; ammorbidì poi le sue posizioni entrando a far parte dei Laburisti, schieramento col quale guidò l'amministrazione della capitale del Nord-Est. Fantasiosamente soprannominato 'Mr Newcastle', 'Mouth of the Tyne', e la 'Voce del Nord',

“T Dan’ divenne un brillante esempio di ciò che si può ottenere quando la visione socialista e il governo si fondono insieme. Ma la sua storia sottolinea anche quanto rapidamente e facilmente schemi radicali possano essere abbandonati in un paese in cui potere, avidità e reazione sono caratteristiche costanti del panorama politico”<sup>53</sup>.

Nominato 'Man of the Year' nel 1960 dalla rivista *Architects' Journal*, prese subito le redini della pianificazione di Newcastle, presentando quella che può essere considerata “la più fantasiosa modernizzazione di una città Britannica dalla Rivoluzione Industriale”<sup>54</sup>.

Nonostante la sua maggiore fama sia legata alla rapida decadenza del suo potere e alla successiva condanna a sei anni di carcere per accuse di corruzione, che lo bollò come simbolo del fallimento dei sogni modernisti del Dopoguerra, al lavoro di Smith si devono molte delle trasformazioni del paesaggio di Newcastle ancora visibili e identitarie. Di sua iniziativa furono le operazioni sull'housing sociale, così come quelle di tutela del patrimonio storico e di risanamento del bacino del Tyne, tutti interventi rilevanti e collaterali

<sup>52</sup> “[...] suo padre un minatore comunista, amava citare Platone e Marx a suo figlio; sua madre, anche lei comunista, una donna delle pulizie che faceva doppi turni di lavoro per mantenere la famiglia”. Lynch P., “Antechamber: The Dreaming of T. Dan Smith”, in Niven A., *Newcastle, Endless*, Canalside Press, London, 2021, p. 55, traduzione dell'autrice.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Ivi, p. 56.



fig. 3.31 - T. Dan Smith illustra una grande carta della regione del Nord nel suo ufficio nel 1966, T. Dan Smith Archive.



fig. 3.32 - W. Burns, Lord Jellicoe, G. Kenyon, T. Dan Smith, H. Russell nel 1962, T. Dan Smith Archive.

rispetto al complessivo ridisegno urbano del centro città; esso avrebbe rivoluzionato il sistema infrastrutturale, attraverso la concezione di un nuovo sistema stradale intorno al nucleo storico, che sarebbe stato preservato.

A proposito di housing, a T Dan Smith si deve anche l'iniziativa che diede vita al Byker Redevelopment, realizzato fra il 1969 e il 1981 da Ralph Erskine e considerato uno degli interventi di housing modernista di maggior pregio e successo, un complesso abitativo sperimentale e brillante sul piano della cooperazione sociale e del design bioclimatico. Il complesso del Byker costituisce un felice simbolo delle ambizioni moderniste. Scrive a proposito Owen Hatherley:

“Byker’s salient features are wholly Modernist—walkways, towers, scale, sublimity, genuinely public space, stylistic consistency, and a programme to (re)house working-class tenants, not the ‘aspirational’ buyers courted by Staiths. It’s a product of the New Brutalist group Team 10’s other Modernism (Erskine was a member of the circle), as opposed to the reactionary fantasies of the New Urbanism—the mid-point between Park Hill and FAT, perhaps”<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> “Le caratteristiche salienti del Byker sono del tutto moderniste - passerelle, torri, scala, sublimità, spazio genuinamente pubblico,



fig. 3.33 - Byker Wall, Byker housing redevelopment, R. Erskine, Newcastle-upon-Tyne, 1970, fotografia di T. Bill, Architectural Press Archive / RIBA Collections.

Senza soffermarsi ulteriormente sull’analisi del Byker, citare questo esempio di operazione urbana virtuosa è utile per dare contezza dell’effettivo coinvolgimento di Smith nelle dinamiche della città. La sua fu in effetti una visione socialista orientata a pianificare una città ricca di arte, architettura e servizi pubblici adeguati. Per sua iniziativa partì il programma di costruzione della Tyne and Wear Metro, sistema di trasporto su rotaie all’avanguardia e di portata regionale.

Occorre perciò inquadrare la figura di T. Dan Smith come un protagonista a tutto tondo della vita politica e urbanistica di Newcastle, anche se l’immagine utopica che cercò di imprimere alla città, con la fidata collaborazione di Wilfred Burns, fu tutt’altro che risolutiva e senza conseguenze negative a lungo termine. La proposta progettuale di Smith e Burns proveniva da un approccio top-down della pianificazione urbana, in cui ambire all’utopia di una città multistrato significava affidarsi a un modo rigido e certamente non inclusivo di pensare il movimento e la pausa alla dimensione metropolitana. Inoltre, le componenti che andavano a

coerenza stilistica e un programma per (ri)ospitare inquilini della classe operaia, non gli acquirenti ‘aspiranti’ corteggiati da Staiths. È un prodotto dell’altro Modernismo del gruppo New Brutalist del Team 10 (Erskine era un membro del circolo), in contrasto con le fantasie reazionarie del New Urbanism - il punto intermedio tra Park Hill e FAT, forse”. Hatherley O., *A Guide to the New Ruins of Great Britain*, Verso, London, 2010, p. 169, traduzione dell’autrice.

fig. 3.34 - gli spazi aperti del Byker come appaiono oggi, fotografia dell’autrice (Maggio 2022).

formare il disegno complessivo soffrivano spesso di scarsa qualità urbana e di un mancato approfondimento nel suo funzionamento:

“Il problema con l’idea della Brasilia del nord è che Newcastle non ha mai trovato un Oscar Niemeyer del nord. Questo non per mancanza di tentativi. Smith invitò Le Corbusier a progettare quello che sarebbe stato il suo unico edificio britannico, anche se non andò mai a buon fine. Riuscì a convincere l’architetto danese Arne Jacobsen [...] a ridisegnare la scena neoclassica di Eldon Square, anche se fu licenziato dopo che Smith lasciò il consiglio, che significava almeno che del banale centro commerciale che si trova lì ora non può essere incolpato lui. Così com’è, Smith si è affidato ad architetti scozzesi come Robert Matthew-Johnson-Marshall (progettisti dei walkways e della Swan House) e Basil Spence (progettista di un cluster di volumi vicino al Tyne Bridge e dell’ormai demolita Central Library), insieme all’interessante pratica locale Ryder and Yates”<sup>56</sup>.

fig. 3.35 -  
fotografia  
aerea dello  
Swan House  
roundabout,  
Newcastle,  
1975.



<sup>56</sup> Ivi, p. 176, traduzione dell’autrice.

Se è vero, come sottolinea lucidamente Hatherley, che la differenza degli esiti fra la Brasilia di Niemeyer e la Newcastle di Smith risiedeva nella diversa qualità architettonica delle sue parti, non si può attribuire la colpa dell’insuccesso della *City in the Sky* semplicemente alla mediocrità dei singoli manufatti. Il problema, come ora si vedrà, risiede principalmente nel modello urbano applicato, che, invece che agire efficacemente sui principali nodi della città, andò a sovrapporci un nuovo sistema di circolazione, scomponendo le criticità urbane su più livelli, invece che risolvendole dalla radice.

Il principio fondamentale su cui si basavano i presupposti del piano era il potenziamento del ruolo direzionale della città attraverso la gestione del flusso e della sosta veicolare, in modo tale da rispondere adeguatamente alla crescita esponenziale delle automobili. L’attenzione generale che iniziava a venir posta in quel momento storico al tema del traffico su quattro ruote crebbe tanto rapidamente che alla fine del 1963, lo stesso anno in cui venne elaborato il piano per Newcastle, fu redatto, ad opera di alcuni membri incaricati dal Ministero dei Trasporti Inglese, il cosiddetto *Buchanan Report*, che prese il nome dall’architetto, ingegnere civile e pianificatore Colin Buchanan, posto a capo del gruppo<sup>57</sup>. Il report dettò le buone regole da adottare nelle città per un efficace controllo della mobilità. La peculiarità di *Traffic in Towns* fu di portare su un piano sistemico molte delle idee in merito al traffico urbano che si erano già ampiamente diffuse a partire dalla Seconda Guerra Mondiale. La rivista *Guardian* insistette sull’importanza di questo te-

<sup>57</sup> Il Gruppo di Lavoro includeva, oltre a C. Buchanan, G. Cooper, A. MacEwen, D. Crompton, G. Crow, G. Michell, D. Dallimore, P. Hills, D. Burton. Titolo del volume da loro redatto è: *Traffic in Towns: A study of the long term problems of traffic in urban areas. Reports of the Steering Group and Working Group appointed by the Minister of Transport*, London: HMSO (Her Majesty’s Stationery Office), 27 November 1963. Il Coordinamento incluse per un periodo anche T. Dan Smith.

fig. 3.36 - a sin., copertina della versione ridotta di *Traffic in Towns: the Buchanan Report*, 1963.

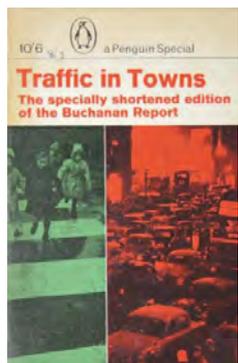


fig. 3.37 - a destra, illustrazione del rinnovamento di un quartiere urbano, disegno di K. Browne, in *Traffic in Towns*, 1963.



sto, affermando che:

“La novità di Buchanan (il nome si affermerà sicuramente come abbreviazione di tutta una filosofia) è che dà forma e avanguardia a idee già, seppur vagamente, nell’aria, idee che scaturiscono da perplessità sulla strada che stiamo prendendo. Questo è ciò che fanno i rivoluzionari di successo”<sup>58</sup>.

Ciò che intendeva attuare il gruppo guidato da Buchanan era una pianificazione del traffico urbano attraverso uno studio complesso delle componenti di trasporto. Quest’indagine comprendeva necessariamente l’inclusione e la valutazione della gestione ambientale, come criterio regolatore del traffico veicolare all’interno delle città. Il riferimento all’‘environment’, per come considerato all’interno del report, regolava, oltre al controllo dell’inquinamento in aree totalmente libere dal traffico, una certa qualità estetica dei luoghi:

“A convenient term is required to convey the idea of a place, or an area, or even a street, which is free from the

<sup>58</sup> *Guardian*, 28 November 1963; TNA: MT 128/112, TNA, p. 39.

dangers and nuisances of motor traffic. The expression that immediately comes to mind is to say that the area has a good ‘environment’, but in point of fact this would convey to most people familiar with town planning terms a good deal more than just freedom from the adverse effect of traffic. It would, for instance, certainly convey the idea of a place that was aesthetically stimulating”<sup>59</sup>.

Presupponendo una necessaria dialettica fra traffico e ambiente, il report concepiva il nuovo sistema urbano come una “struttura cellulare consistente in aree ambientali impostate all’interno di una rete interlacciata di autostrade distributrici”<sup>60</sup>. La complementarità fra ‘environmental areas’ e ‘distributor roads’ opponeva conseguentemente al flusso continuo del traffico veicolare un insieme di sacche di attività umana in cui la presenza delle automobili era esclusa. Da qui Buchanan sviluppa l’idea di gerarchizzare la circolazione, distinguendo i ‘distributori’, progettati per il movimento, dalle ‘strade di accesso’ agli edifici<sup>61</sup>. Si intendevano così strutturare strati indipendenti dello spostamento urbano, adottando una logica strettamente modernista che implicava la radicale sovrapposizione fisica al flusso automobilistico di reti di *deck* elevati, liberi dalle auto e ben progettate paesaggisticamente.

Tale assunto concettuale veniva esplicitato nel riferimento a un’ideale *Traffic architecture*, che avrebbe auspicabilmente

<sup>59</sup> “Occorre un termine conveniente per trasmettere l’idea di un luogo, o di un’area, o anche di una strada, libera dai pericoli e dai fastidi del traffico automobilistico. L’espressione che viene subito in mente è dire che l’area ha un buon “ambiente”, ma in realtà questo significherebbe per la maggior parte delle persone che hanno familiarità con i termini urbanistici molto di più della semplice libertà dagli effetti negativi del traffico. Ad esempio, darebbe certamente l’idea di un luogo esteticamente stimolante”.

*Traffic in Towns*, p. 39, traduzione dell’autrice.

<sup>60</sup> Ivi, p. 42, traduzione dell’autrice.

<sup>61</sup> Ivi, p. 44.

te contraddistinto le città future, concretizzando un nuovo concetto di design totale, attraverso nuovi paesaggi urbani costituiti dall'unione delle componenti della circolazione e della vita cittadina. Quasi naturalmente il processo si sintetizza perciò nella sovrapposizione verticale dei movimenti:

“To take an extreme but simplified case, the central area of a town might be redeveloped with traffic at ground level underneath a ‘building deck’. This deck would, in effect, comprise a new ground level, and upon it the buildings would rise in a pattern related to but not dictated by the traffic below. On the deck it would be possible to re-create, in an even better form, the things that have delighted man for generations in towns – the snug, close, varied *atmosphere* (enfasi aggiunta), the narrow alleys, the contrasting open squares, the effects of light and shade, and the fountains and the sculpture. The deck would be so literally new ground that buildings could be erected upon it and in due course taken down and replaced, and sites could be sold or leased in the normal way”<sup>62</sup>.

Alla ricerca di una desiderabile e quasi malinconica *atmosfera* urbana, fatta di effetti visuali ed esperienze sensibili,

<sup>62</sup> “Per fare un caso estremo ma semplificato, l'area centrale di una città potrebbe essere riqualificata con il traffico a livello del suolo al di sotto di un ‘building deck’. Questo deck, in effetti, comprenderebbe un nuovo livello del suolo, e su di esso gli edifici si alzerebbero secondo uno schema correlato ma non dettato dal traffico sottostante. Sul deck sarebbe possibile ricreare, in una forma ancora migliore, le cose che hanno deliziato l'uomo per generazioni nelle città: l'avvolgente, raccolta, varia *atmosfera* (enfasi aggiunta), i vicoli stretti, le contrastanti piazze aperte, gli effetti di luce e ombra, le fontane e la scultura. Il deck costituirebbe così letteralmente un nuovo suolo, che gli edifici potrebbero essere eretti su di esso e, a tempo debito, smontati e sostituiti, e i terreni potrebbero essere venduti o affittati normalmente”.

Ivi, p. 46, traduzione dell'autrice.

si muovono i piani di ‘comprehensive redevelopment’ che furono sviluppati a partire dai principi del Buchanan Report e che agirono soprattutto sui centri pulsanti delle città inglesi, le zone più condizionate dall'insorgere del traffico. Afferma Buchanan:

“Comprehensive development makes it possible, in particular, to apply the techniques of multi-level design, which not only yield much-needed extra space, but open the door to the creation of new environments of the most interesting and stimulating kind”<sup>63</sup>.

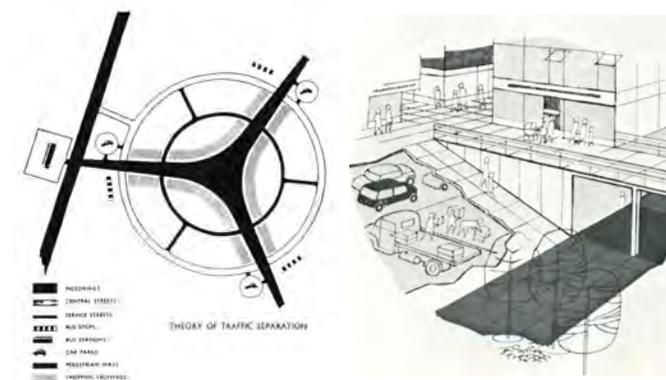


fig. 3.38 - a sin., illustrazione del funzionamento di un nodo del sistema della separazione del traffico, W. Burns, 1967, in *Newcastle: A study in Re-planning at Newcastle upon Tyne*, p. 28.

fig. 3.39 - Vista dei livelli di circolazione, W. Burns, 1967, in *Newcastle: A study in Re-planning at Newcastle upon Tyne*, p. 28.

Nell'insieme dei piani di riorganizzazione urbana, pensati sull'impronta teorica di *Traffic in Towns*, si inserisce anche il Central Area Redevelopment Plan di Newcastle. A seguito di una serie di approfondite indagini sulle concentrazioni e direzioni del traffico in città, che risultavano nella convergenza dei flussi verso il centro, venne elaborato il piano

<sup>63</sup> “Il *comprehensive development* consente, in particolare, di applicare le tecniche di design multilivello, che non solo forniscono uno spazio extra tanto necessario, ma aprono la porta alla creazione di nuovi ambienti della più interessante e stimolante specie”.

Ivi, p. 198, traduzione dell'autrice.

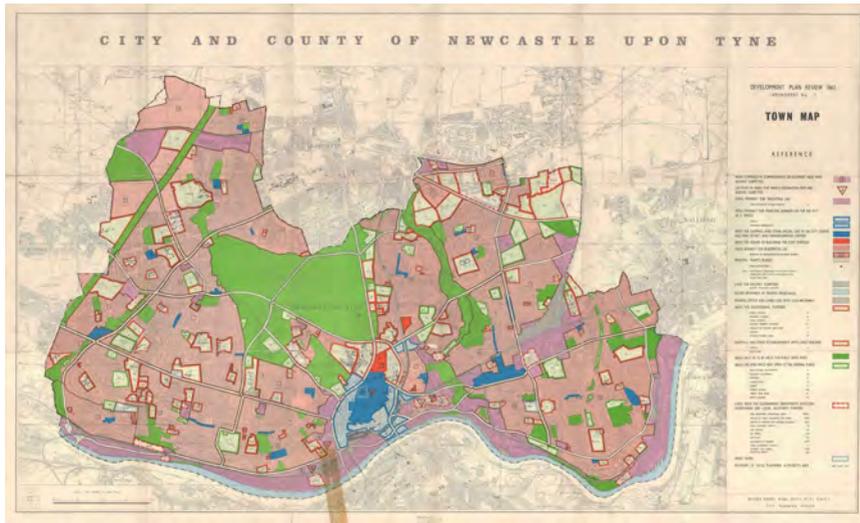


fig. 3.40 - Carta urbanistica del Newcastle Development Plan Review, 1963, Tyne & Wear Archives.

a partire dal progetto di un sistema stradale multilivello, il Central Motorway System:

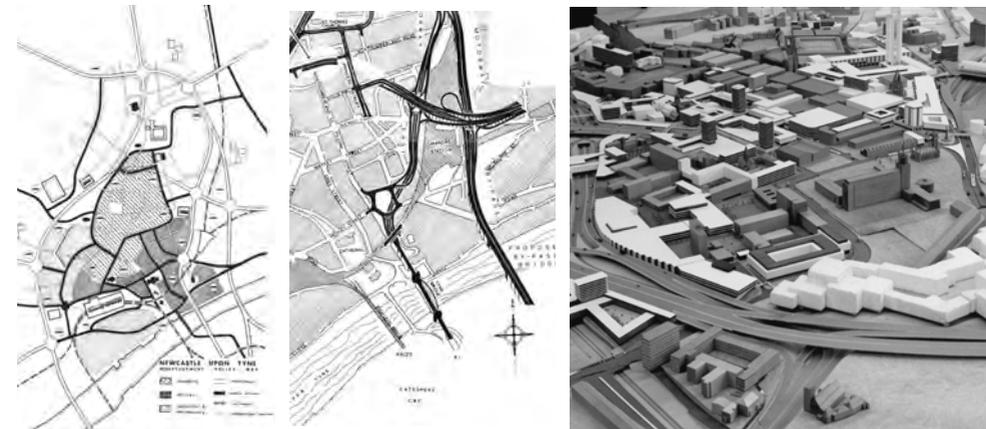
“A finely engineered multi-level junction needs to be seen as an exciting new element to be added as a positive feature to the central area landscape. At appropriate points, therefore, the scheme is designed so that pedestrians will look out onto new sections of road or junction. Conversely, there are other places where the motorway must be completely shut away and it is, therefore, planned underground. [...]”

The essential feature is that the road is not seen as a road – in spite of its very great engineering complications – but as a part of the bigger thing that is the characterful City centre of tomorrow”<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> “Un incrocio multilivello finemente progettato deve essere visto come un nuovo entusiasmante elemento da aggiungere come caratteristica positiva al paesaggio dell’area centrale. Nei punti appropriati, quindi, lo schema è progettato in modo tale che i pedoni si affaccino su nuovi tratti di strada o incroci. Viceversa, ci sono altri luoghi in cui l’autostrada deve essere completamente interrata ed è, quindi, prevista interrata. [...]”

Burns attribuisce al nuovo impianto viabilistico in primis un ruolo identitario per l’impronta paesaggistica della città. Anticipando l’incompletezza che sarà generalizzata del piano del ’63, di tutto il Central Motorway venne realizzato solo il settore Est, ovvero la continuazione del Tyne Bridge, lasciando scoperti gli altri lati previsti per l’infrastruttura.

Per entrare nel nucleo centrale della città, l’automobile doveva lasciare il passo alla pedonalità dei percorsi, rimanendo in sosta in uno dei parcheggi multipiano – il più rilevante dei quali, ancora oggi in funzione, è il Manors Car Park – che facevano da filtro intermodale fra le due velocità di spo-



stamento. A questo punto, lo scenario che si presentava al pedone, addentrandosi verso la centrale Northumberland Street, era una variazione dinamica del piano di calpestio, concepito come un sistema di piattaforme sollevate al di sopra delle strade veicolari ribassate.

La caratteristica essenziale è che la strada non è vista come una strada - nonostante le sue grandissime complessità ingegneristiche - ma come una parte dell’insieme più grande che è il caratteristico Centro Urbano di domani”.

Burns W., *Newcastle: A study in Re-planning at Newcastle upon Tyne*. London: Leonard Hill, 1967, p. 25, traduzione dell’autrice.

fig. 3.41-3.42-3.43 - il Central Motorway System: a sin., carta che mostra l’allineamento delle autostrade a Ovest ed Est; al centro, Redevelopment Policy Map, con la varie funzioni della nuova pianificazione; a destra, una parte del modello del centro città con le nuove componenti urbane.



fig. 3.44-3.45: due fotografie del Manors Car Park: a sin., il parcheggio sulla sinistra, Swan House al centro, un walkway a destra. © John Davies, 2001, All Rights Reserved, DACS/Artimage 2022; a destra, la copertura percorribile, copyright of Newcastle Libraries.

“[...] As the new development is undertaken at the rear of the present main shopping frontage, the servicing area rises from the basement level to the present ground level and the pedestrians are lifted, by slow ramps or steps, to a new ground level on top of the vehicles. They can then cross the roads surrounding the redevelopment area by bridges, without having to change level again. The effect of this scheme is, therefore, to secure segregation of pedestrians and vehicles in the vertical plane, provide for easy servicing to all the shops and to provide car parking facilities with access for cars at the road level but egress by pedestrians on the shopping deck”<sup>65</sup>.

L'obiettivo era dunque quello di garantire il movimento libero e continuo a piedi, permettendo un attraversamento della città fino alle banchine del fiume Tyne, senza dover

<sup>65</sup> “[...] Man mano che il nuovo sviluppo viene avviato sul retro dell’attuale facciata principale dello shopping, l’area di servizio sale dal livello del seminterrato all’attuale livello del suolo e i pedoni vengono sollevati, mediante lente rampe o gradini, a un nuovo livello del suolo al di sopra dei veicoli. Possono quindi attraversare le strade che circondano l’area di riqualificazione tramite ponti, senza dover cambiare nuovamente livello. L’effetto di questo schema è, quindi, quello di garantire la segregazione dei pedoni e dei veicoli sul piano verticale, fornire un facile servizio a tutti i negozi e dotare di strutture di parcheggio con accesso per le auto a livello della strada ma con uscita dei pedoni sullo shopping deck”. Ivi, p. 27, traduzione dell’autrice.

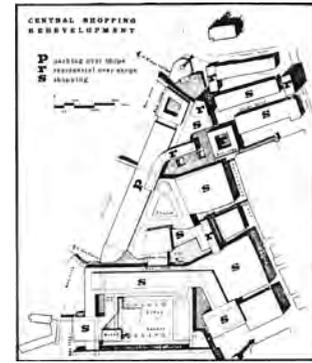


fig. 3.46-3.47 - a sin., organizzazione del Central Shopping Development; a destra, il plastico con le percorrenze pedonali. W. Burns, 1967, in *Newcastle: A study in Re-planning at Newcastle upon Tyne*, p. 26, p. 31.

incrociare nemmeno un’auto. Una proposta ambiziosa, certamente utopica, che faceva parte di un progetto mai realizzato nella sua interezza a causa del malcontento pubblico e dei vincoli finanziari, con il pregio però di possedere la dichiarata volontà di far muovere l’utente attraverso un paesaggio sospeso messo al suo servizio e secondo le sue presupposte esigenze. La peculiarità dell’intervento risiedeva nella continuità ricercata per “preparare un nuovo layout in tre dimensioni, e quindi sviluppare le aree come un tutt’uno in un’operazione continua”<sup>66</sup>, ricostruendo il centro di Newcastle come una città “a strati di torta”<sup>67</sup>. La ricerca di un funzionamento adeguato dei flussi si ripercuote nell’attenzione a progettare i nuovi spazi pedonali come luoghi in cui la componente esperienziale sia potente e immersiva, e racchiuda le caratteristiche identitarie della città stessa. Burns sottolinea infatti:

“Since the character of the city centre is, in part, due to contrast and unity being satisfactorily balanced, in part due to the feeling of power and excitement created by the grouping of building and structures, and in part due

<sup>66</sup> Newcastle City Council, *Central Area Redevelopment Plan*, Newcastle, 1963, p. 12, traduzione dell’autrice.

<sup>67</sup> Graham S., *Vertical. The City from Satellites to Bunkers*, Verso, London, 2016, p. 222.

fig. 3.48 - Pianimetria della circolazione pedonale lungo la spina centrale di Northumberland Street, con un livello di percorrenza elevato e uno più basso, 1963.

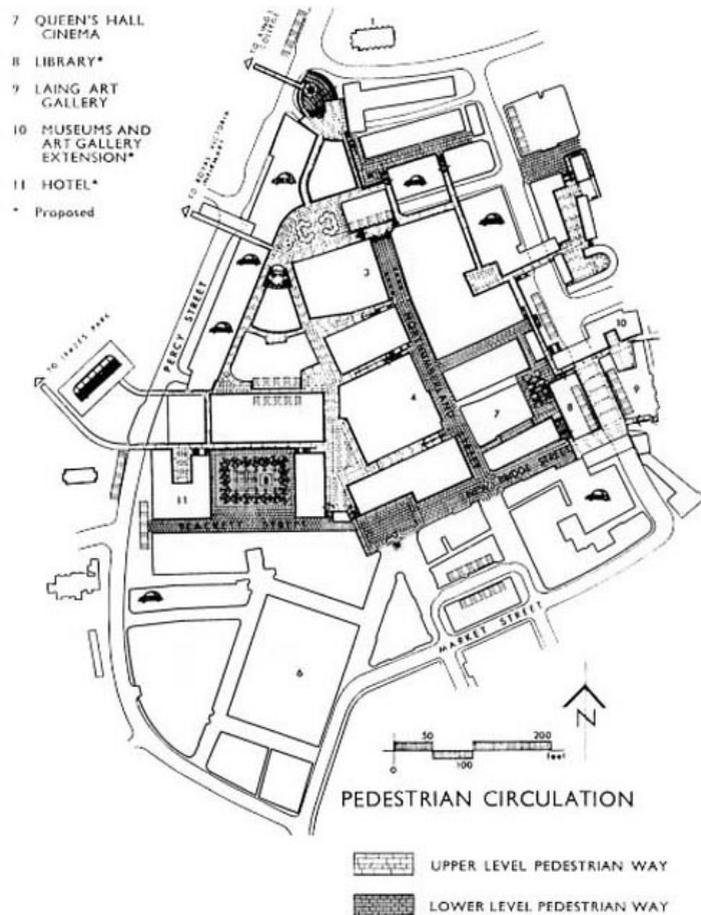


fig. 3.49 - Vista dal Civic Centre del sistema di percorrenze del centro di Newcastle, W. Burns, 1967, in Newcastle: A study in Re-planning at Newcastle upon Tyne, p. 27.

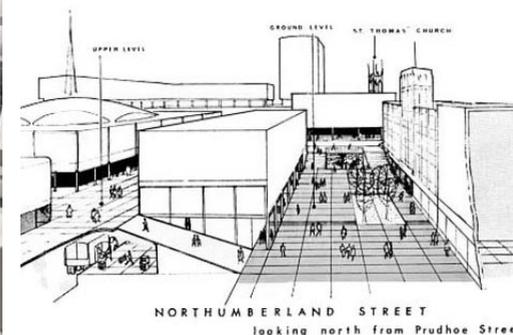


fig. 3.50-3.51 - Il nodo di accesso pedonale a Northumberland Street: a sin., il plastico; a destra, vista prospettica, 1963.

to the feeling of solidity and strength from the darkened stone and bricks, the new design must in some ways reflect these. The layout, therefore, provides for a series of differently shaped pedestrian spaces connected by narrow alleyways or arcades, all strung together like beads on main strands of pedestrian flows<sup>68</sup>.

Il 'comprehensive' era l'attributo principale dell'intervento, proprio perché intendeva rilegare le singole parti del progetto a un tutto omnicomprensivo dell'esperienza urbana. E proprio nella forte impronta data dai suoi ideatori, che si posero nel loro ruolo come fedeli traduttori dell'identità *geordie*<sup>69</sup>, consiste l'originalità del sistema di walkways realizzati a Newcastle, composti di una serie di elementi, forme,

<sup>68</sup> "Poiché il carattere del centro cittadino è, in parte, dovuto al contrasto e all'unità equilibrati in modo soddisfacente, in parte al sentimento di potere ed eccitazione creato dall'unione di edifici e strutture, e in parte al sentimento di solidità e forza dato dalla pietra e dai mattoni scuri, il nuovo progetto deve in qualche modo riflettere questi aspetti. Il tracciato, quindi, prevede una serie di spazi pedonali di diversa forma collegati da stretti vicoli o portici, tutti infilati insieme come perline sui fili principali dei flussi pedonali".

Burns W., op. cit., p. 30, traduzione dell'autrice.

<sup>69</sup> Il termine *geordie* si riferisce al portato culturale e linguistico dell'area del Tyneside, e nello specifico di Newcastle, che si traduce principalmente nel forte e colorito dialetto locale.

strutture che sono diventati iconici nella cultura locale. Tali componenti facevano parte di un immaginario fantasioso che ben si esprime negli eccentrici collages del “Linear City Manifesto”<sup>70</sup>, concepito in quegli anni e contenente tutti i principi ordinatori da applicare alla circolazione urbana e regionale. Gli *skydecks* di Smith sono allo stesso tempo il frutto incompiuto e fallimentare di una pianificazione utopistica, e la realizzazione concreta e ancora oggi percorribile di una modalità sistemica e *atmosferica* di pensare la città pedonale.



fig. 3.52 - a sin., brochures divulgative del Central Redevelopment Plan, 1963.

Avendo risposto alle prime due questioni a proposito del caso di Newcastle – l’origine e lo sviluppo della *City in the Sky* – occorre infine valutare la sua eredità, capire cosa resta di questo paesaggio così decadente e affascinante che avvolge la metropoli lungo il Tyne.

fig. 3.53 - a destra, vista della proposta per Eldon Square, W. Burns, 1967, in Newcastle: A study in Re-planning at Newcastle upon Tyne, p. 30.

Proprio nella corrispondenza con la natura metropolitana della città di Newcastle va ricercato il carattere di unicità del paesaggio sospeso dell’area centrale. Inserendosi, come

<sup>70</sup> Il manifesto fu ideato nel 1965 da Smith e Burns insieme a un gruppo di architetti locali (Napper Architects) e riguardava l’intera pianificazione del Nord-Est, alla dimensione di una città continua. Organizzata in *countryside*, *hilltown*, *lakeside*, *‘sandwalk’*, *funfair* e *‘Pleasure City’*, Newcastle sarebbe stata servita da una fitta rete di trasporti, di cui unica realizzazione fu il sistema della Metro.

si è visto, in una tradizione compositiva consolidata e figlia del modernismo, l’intervento di Newcastle racchiude però in sé tutta l’essenzialità del sogno, che avevano espresso per primi gli Smithson, di fare della mobilità il fulcro generatore e organico delle dinamiche urbane. Così come suggerito da Alison e Peter nell’articolazione della rete pedonale dell’Hauptstadt affrontata in precedenza, la nuova strada pedonale si propone come un reticolo organico che si oppone alla rigidità della circolazione tradizionale e che permette il dispiegarsi delle relazioni e la crescita della città stessa. Scrivono gli Smithson a proposito della visione per Berlino:

“Questa è una città in cui ogni funzione ha il suo equivalente nella forma che è sempre riconoscibile. La sua organizzazione non è rigida. Si è tentato di creare un’estetica aperta, capace di variare e di crescere, in cui il cambiamento degli obiettivi sociali possa trovare uno sbocco”<sup>71</sup>.

Si tratta dunque anche per Newcastle di un modello di città potenzialmente incrementale, in cui lo scambio osmotico fra il supporto infrastrutturale e la fitta trama delle interazioni che vi si svolgono generano una complessa e variabile coreografia urbana<sup>72</sup>. Partire e ritornare nel progetto da e a una matrice associativa, immaginando spazi che assumeranno valore in base alle attività che vi si svolgeranno, costituisce il nodo tematico profondo che avvicina la visione della Newcastle stratificata voluta da Smith e Burns al pensiero etico degli Smithson. Se è vero, infatti, che l’idea della ‘Brasilia del Nord’ si colloca un passo indietro, e più prossimo alla matrice funzionalista, rispetto allo spessore

<sup>71</sup> Smithson A. e P., *Struttura urbana*, Calderini, Bologna, 1971, p. 61.

<sup>72</sup> Di Donato B., “Reti animate: una breve storia del paesaggio urbano in movimento”, in *Streetscape. Strade vitali, reti della mobilità sostenibile, vie verdi*, a cura di Alessandra Capuano, Quodlibet, Macerata, 2020, p. 227.

concettuale degli Smithson, è altrettanto vero che il sistema degli *skydeck* – almeno per la parte che ne è stata realizzata e usata – ha nel tempo generato e consolidato un paesaggio di azioni e condizioni che compongono la teoria di relazioni spontanee e ordinarie, motore di una città attiva.

La sequenza di piattaforme, rampe, scale oggi in parte demolite o abbandonate, ma ancora largamente percorribili, furono infatti pensate ad uso dello *shopper*, il cliente, che poteva così agilmente frequentare i negozi, sostare su una seduta, godersi lo zampillio di una fontana e nello sfondo il brusio della città in movimento. La volontà repressa di cucire un sistema organico e continuo è ancora visibile nell'articolazione delle pareti posteriori di alcuni edifici commerciali del centro: sul retro di Primark, nota catena di abbigliamento irlandese – si notano una serie di blocchi sporgenti posti a circa 9 metri dal suolo e con un'ulteriore protuberanza posta a oltre 4 metri dal livello stradale<sup>73</sup>. Sono i plinti su cui si sarebbero dovuti poggiare una parte dei deck, mai realizzati ma facilmente immaginabili.

Camminando oggi sul tratto di passerelle ancora esistenti, si è immersi in un'atmosfera di sospensione nel tempo e nello spazio, che veicola un doppio livello esperienziale: da un lato, l'impressione di percorrere effettivamente l'estensione della città, come immaginato nel piano del '63, ma rinviati a una quota superiore e continua, che imprime al percorso il forte carattere di infrastruttura veloce, per quanto possibile essendo pedonale, e aerea; dall'altro, la consapevolezza di trovarsi in luoghi irrisolti, potenzialmente insicuri, *spot* successivi che fotografano spazi pubblici per la maggior parte degradati e non conclusi, alla ricerca di una maggiore

<sup>73</sup> È quanto riportato dalle parole di Stephen Graham durante un'intervista itinerante, lungo un percorso che lo vedeva come guida nella rete dei walkways di Newcastle fino a pochi anni fa. Whitney K., "A brave new world: what happened to Newcastle's dream for a vertical city?", in *Cities*, *The Guardian*, 7 February 2017.

definizione che li sottragga all'oblio. Nella tensione fra le due immagini risiede il fascino e il valore di questo *brutalist landscape*:

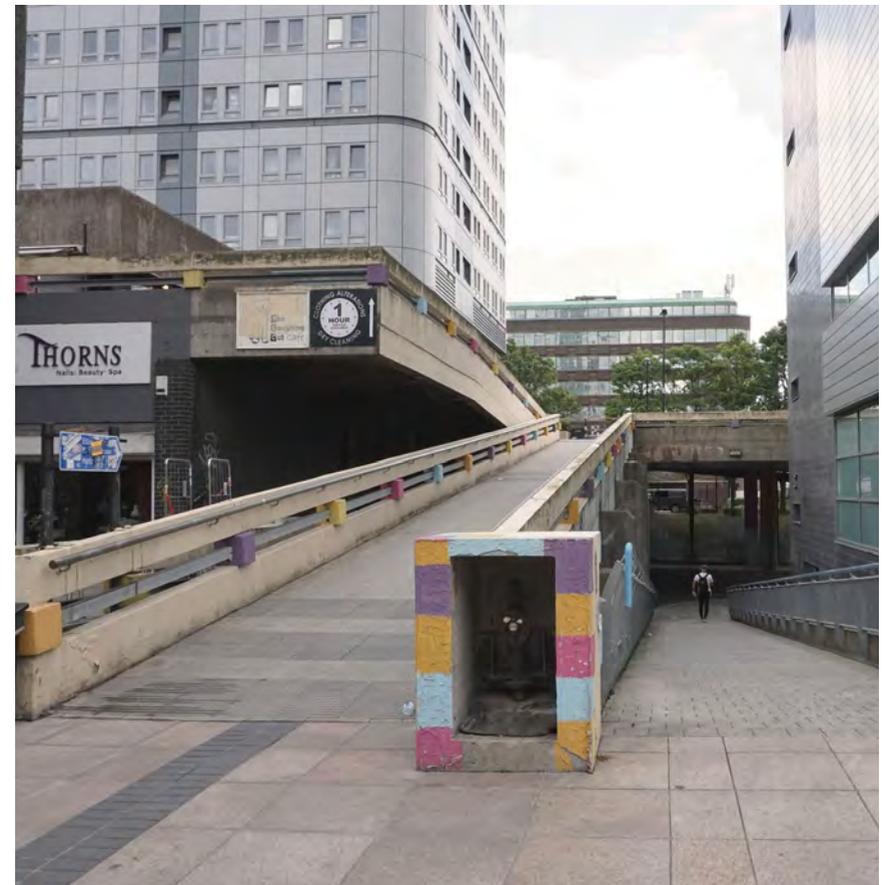
"There was this vision of an inspiring, modern, green, and airy cityscape. [...]"

It was a brave new world. A very powerful ethos of reimagining the state as well. To have a new, modern society with a modern welfare state full of modern citizens required modern cities"<sup>74</sup>.

<sup>74</sup> "C'era questa visione di un paesaggio urbano stimolante, moderno, verde e arioso. [...]"  
Era un audace nuovo mondo. Un ethos molto potente anche di reinventare lo stato. Per avere una società nuova e moderna con un moderno welfare pieno di cittadini moderni occorre città moderne".  
Ibidem.

fig. 3.54-3.55  
 - Disegni per  
 la zona dello  
 sbopping di  
 Newcastle, W.  
 Burns, 1967,  
 in *Newcastle:  
 A study in  
 Re-planning at  
 Newcastle upon  
 Tyne*, p. 29,  
 p. 31.

fig. 3.56  
 - pagina  
 successiva,  
 rampa per il  
 walkway di  
 Princess Square,  
 fotografia  
 dell'autrice  
 (Luglio 2022).





### 3.2.2 Sospensioni e quote abitate

L'indagine della *walkway city* di Newcastle ha portato alla luce una serie di contenuti che insieme contribuiscono a delineare il primo nucleo tematico del paesaggio brutalista, determinato dall'accostamento di due termini significativi: sospensioni e quote abitate.

La definizione di questa e delle successive categorie progettuali viene svolta attraverso l'uso di un binomio di significati, rendendo in questo modo chiaro il rapporto che lega una determinata scelta progettuale, che trova nell'etica la sua ragion d'essere, alla sua corrispondenza spaziale nell'espressione dello spazio pubblico. Si tiene a sottolineare che le declinazioni qui individuate non sono modalità del progetto fra loro alternative, così come non derivano verticalmente dal caso studio a cui si rifanno direttamente, ma ne costituiscono i termini considerati più significativi e sono quindi fra loro interrelate.

La rilettura grafica che accompagna il testo in questi paragrafi tenta di riconoscere e tracciare i gesti spaziali e relazionali che connotano le categorie.

La più peculiare e, come si è visto, culturalmente consolidata declinazione con cui si esprime l'etica relazionale del progetto brutalista nello spazio pubblico è attuata dal sollevamento del suolo calpestabile, che rinvia il livello della vita sociale e pubblica su uno strato più alto rispetto al suolo fisico urbano, rendendo abitabile e abitata umanamente una quota artificialmente aerea. Come succede nel caso di Newcastle, questo atto di fondazione del progetto problematizza il funzionamento dello spazio pubblico. Da un lato, infatti, la sospensione implica separazione, che è poi presupposto del caso, e dunque stasi e impossibilità materiale di organizzare una mobilità mista e intermodale, con tutti i disagi, fra fenomeni di criminalità, abbandono,

fig. 3.57  
- Pagina precedente, vista prospettica d'insieme dei tratti di walkways di Newcastle allo stato attuale, elaborazione dell'autrice.

scarto che questo tipo di visione comporta; d'altra parte, mettere a disposizione un supporto rialzato e indipendente per la fruizione libera dell'utenza stimola la spontaneità dei comportamenti e delle relazioni, generando una coreografia partecipata del movimento urbano.

Come scrivono Annalisa Metta e Benedetta Di Donato, è il grado di libertà con cui si azionano le dinamiche sociali a determinare l'efficacia del progetto:

“Ogni luogo collettivo possiede un proprio ritmo, una propria musicalità, che determinano le coreografie che lo animano, secondo scritture ove molto rigide, ove aperte e riscrivibili. Il progetto dello spazio pubblico è dunque una coreografia sociale e spaziale, scrittura di un insieme di relazioni che continuamente si generano, si annullano, rinascono. Può intendersi come coreografia dell'esperienza dello spazio: assumendo una possibile analogia tra architettura e scrittura coreografica, il progetto può di volta in volta determinare azioni e comportamenti in maniera assertiva oppure dispiegare lo spazio in modo da sollecitare usi e comportamenti non imposti”<sup>75</sup>.



fig. 3.58 - le coreografie del Freeway Park, Seattle, L. Halprin, 1976, Fotografia dal libro Lawrence Halprin paesaggista, J. Burns.

<sup>75</sup> Metta A., Di Donato B., *Anna e Lawrence Halprin. Paesaggi e coreografie del quotidiano*, Libria, Melfi, 2014, p. 32.

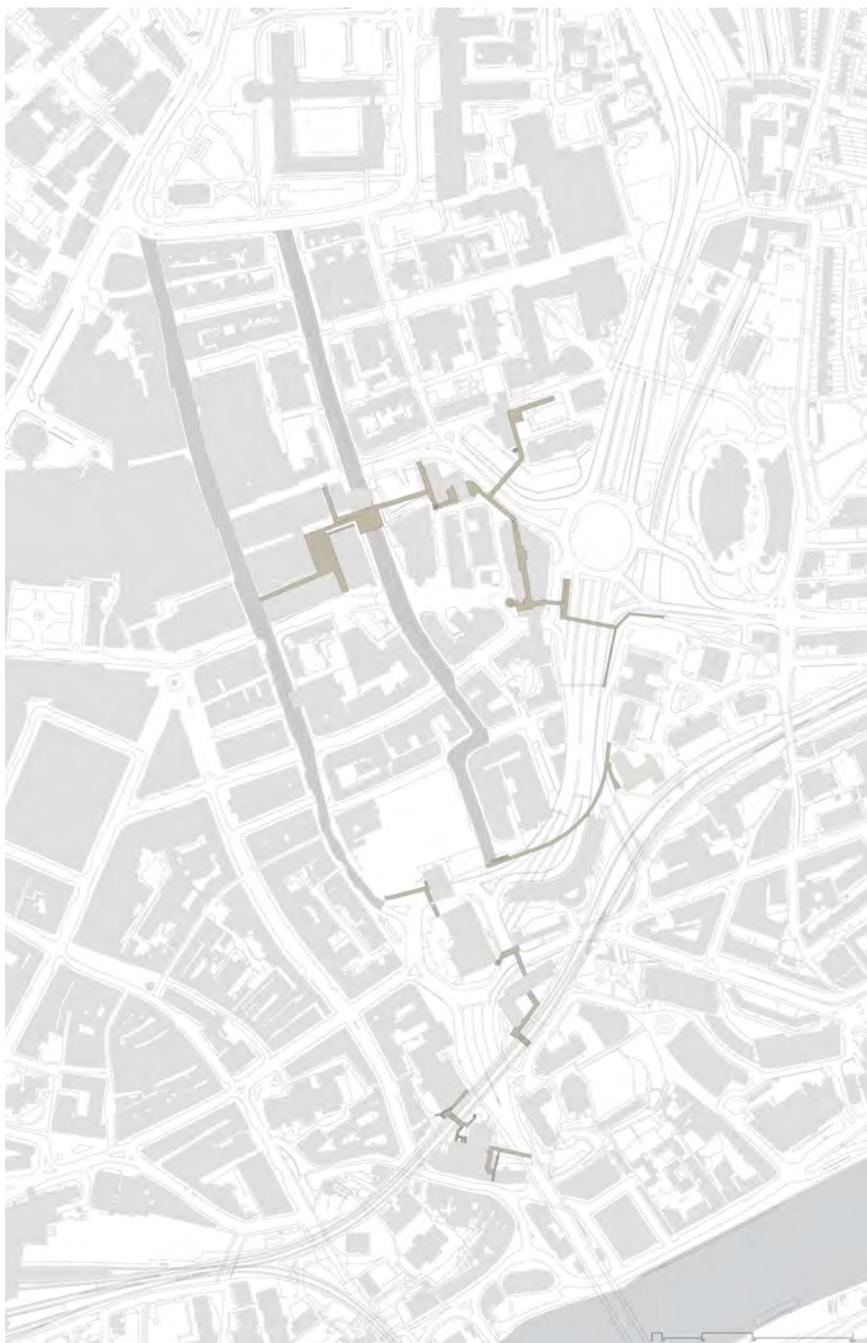


fig. 3.59  
- pagina  
precedente,  
*Planimetria dei  
tratti rimanenti  
dei walkways  
di Newcastle*,  
elaborazione  
dell'autrice  
sulla base delle  
illustrazioni di  
A. Taylor in  
*Newcastle upon  
Tyne Walkway  
Map*.

Nel caso di Newcastle la scrittura del progetto, potenzialmente molto ricca, è rimasta rigida, e così la riuscita del progetto ne ha risentito, tanto che oggi si ipotizza il completo smantellamento dei *walkways*. Eppure, tale rigidità non ha impedito l'uso continuativo degli spazi da ogni sorta di utente urbano, in ogni momento della giornata. Passando attraverso podi, passerelle, ponti, rampe e scale, pensati come parti di un sistema unitario, ci si immerge in diversi ambienti, che hanno un diverso peso e vengono pervasi da una specifica atmosfera. Alcuni podi sono ancora oggi luogo di interfaccia fra negozianti e clienti dei negozi, e offrono un paesaggio generalmente calmo e gradevole in cui stare; scale e rampe cambiano vocazione man mano che la quota della città digrada, fungendo principalmente da connessione con l'infrastruttura (la Motorway, le strade principali e alcune fermate della Metro) nella parte alta del centro, diventando passerelle e affacci verticali quando si scende verso il fiume. In generale, gli spazi meglio riusciti perché più frequentati e attivi sono quelli in cui gli skywalks si integrano verticalmente nel sistema abitato del *built environment*.

L'architetto olandese Darrel Ronald suggerisce, in riferimento alla contemporanea politica del 'vertical urbanism', che essa: "[...] deve rappresentare uno spazio urbano dinamico e verticalmente integrato di trasporto, spazio pubblico, paesaggio, infrastrutture e interscambi"<sup>76</sup>. Un'operazione di penetrazione con le altre componenti urbane sembra quindi essere la strategia migliore per rendere efficace il disegno di una circolazione sopraelevata.

Ricorda Wilfred Burns a proposito della risistemazione pedonale complessiva del centro:

<sup>76</sup> Roland D., *When Towers Lean Together, a New Sky Is Found: The Vertical Urbanism of Generative Networks*, M.Arch. final project, University of Montreal, 2005.

“It means, then, looking at the central area not just as a place for more shops, however well planned and beautifully detailed, or a place to solve traffic problems, however many pedestrian precincts of fume free areas there are, or a place for social life, however well one integrates residential or recreational buildings into the area. It means all of these and a good deal more. It is a place for the parade, for stimulation, for excitement, for the religious festivals, the teenage coffee shops and beat music, for the great symphony concerts, and for making and exchanging money. It will mean different things for different people, and variety of provision, of outlook and character will be of the essence of a good plan”<sup>77</sup>.

Oltre a un ragionamento di tipo organizzativo rispetto all’insieme, è utile anche riflettere a proposito dei caratteri compositivi ed estetici dei paesaggi sospesi. Come sottolineato in precedenza, l’aspetto visuale, derivante dall’impronta pittorresca del Townscape<sup>78</sup>, è un presupposto centrale del piano di Newcastle, e molta enfasi viene data ad illustrazioni assonometriche che mostrano scorci del nuovo paesaggio urbano.

Rimanendo al livello di approfondimento di un piano gene-

<sup>77</sup> “Vuol dire, allora, guardare alla zona centrale non solo come luogo per più negozi, per quanto ben progettati e curati nei dettagli, o come luogo per risolvere problemi di viabilità, per quanto siano molte le aree pedonali e le zone senza fumo, o come luogo per vita sociale, per quanto bene si integrino gli edifici residenziali o ricreativi nell’area. Significa tutto questo e molto di più. È un luogo per il corteo, per lo stimolo, per l’eccitazione, per le feste religiose, i caffè per adolescenti e la musica beat, per i grandi concerti sinfonici, e per guadagnare e scambiare denaro. Significherà cose diverse per persone diverse e la varietà di disposizione, prospettiva e carattere sarà l’essenza di un buon piano”.

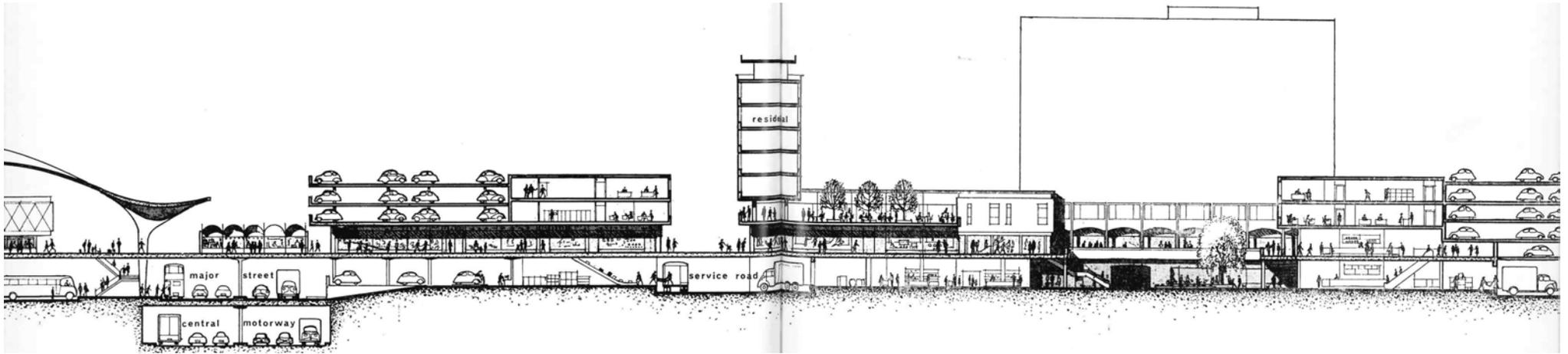
Burns W., *Newcastle: A study in Re-planning at Newcastle upon Tyne*, Leonard Hill, London, 1967, p. 88, traduzione dell’autrice.

<sup>78</sup> Per una trattazione approfondita del Townscape si veda il secondo paragrafo del primo capitolo del presente lavoro, dal titolo: “Due visioni della ricostruzione urbana”.

rale, i podi dei walkway sono spazi attraversabili sia a piedi sia con lo sguardo, per cui è sempre possibile, stando fermi, prefigurare il successivo frame della sequenza. Materialmente si tratta di scocche di cemento che inquadrano e avvolgono lo spazio, estendendo la loro pavimentazione scura fino a rivestire la soglia degli ingressi ai negozi e agli edifici in genere. I pochi elementi che punteggiano le superfici sono piccole aiuole, sedute essenziali, e una gamma minima di elementi strutturali e di chiusura che ne identificano l’estetica dall’esterno: piedritti, pontili, piloni di cemento o acciaio che ancorano i deck al terreno, raccordi di elementi a quote o direzioni diverse con diverse trame o trattamenti della pavimentazione, un catalogo ristretto delle protezioni verticali, ripiegature delle passerelle che diventano balaustre opache, ringhiere metalliche in continuità con i margini stradali<sup>79</sup>.

Ad aver reso molte parti del tracciato spazi residuali non è certo la composizione essenziale e la scelta di materiali minimi e concreti di stampo brutalista, quanto piuttosto il presupposto di separazione, che ha fatto di questo paesaggio un livello aggiunto, ma disgiunto, alla circolazione esistente. Gli ambiti che resistono e vengono ancora oggi frequentati sono infatti quelli direttamente a contatto con attività commerciali o con unità abitative, a cui le passerelle fanno da accessi principali e spazi pubblici – è il caso, fra gli altri, di Princess Square, al di sopra di J. Dobson Road. Ripartire dal valore di questi sporadici episodi, riconoscendo comunque il ruolo ancora necessario e attuale delle passerelle come unico attraversamento diretto dell’infrastruttura stradale, potrebbe favorire la rinascita di questi spazi e la creazione di nuovi terreni abitati a supporto della città.

<sup>79</sup> Per un’illustrazione grafica delle componenti dei walkway di Newcastle si rimanda al libretto di Taylor A. (in collaboration with Jeffries M., Lynn E.) *Newcastle upon Tyne Walkway Map*, autopubblicato per la Newcastle-Upon-Tyne Modernist Society.



1.



2.



fig. 3.60  
 - pagina  
 precedente, in  
 alto, sezione  
 di un tratto  
 del sistema  
 urbano per la  
 circolazione  
 del Central  
 Redevelopment  
 Plan, in  
 Newcastle: A  
 study in Re-  
 planning at  
 Newcastle upon  
 Tyne, pp. 62-63.

3.



4.



fig. 3.61-3.62-  
 3.63-3.64  
 - Sequenze  
 fotografiche  
 orizzontali  
 dei walkways  
 superstiti di  
 Newcastle,  
 dall'alto: Princess  
 Square-Bewick  
 Court-Lisle  
 Street-Hadrian  
 House (1);  
 Oxford Street-  
 Mea House-  
 Ellison Place (2);  
 Premier Inn &  
 Car Park-Central  
 Motorway  
 (3); Central  
 Motorway-Bank  
 House Footbridge  
 (4.), fotografie  
 dell'autrice  
 (Giugno 2022).

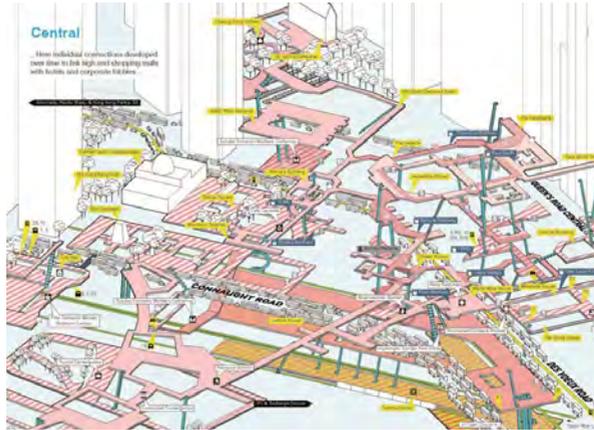


fig. 3.65- a sin., *Olympic*, un tratto delle passerelle pedonali di Hong Kong, 2011, in *Cities Without Ground. A Hong Kong Guidebook*, 2012.

fig. 3.66- a destra, diagramma assonometrico del sistema di circolazione della Central Hong Kong, in *Cities Without Ground. A Hong Kong Guidebook*, 2012, pp. 40-41.

Lungi dal condannare a priori l'operazione di verticalizzazione del sistema pedonale, che costituisce in molti casi una strategia valida e molto diffusa nella città contemporanea – basti pensare al caso della città di Hong Kong, la *Città senza suolo*<sup>80</sup> organizzata interamente su passerelle pedonali elevate poste alla base degli accessi agli edifici, o ancora al recente piano per la città di Seoul, con il progetto Seoulo 7017 (2017, MVRDV), che trasforma il viadotto di una tangenziale degli anni '70 in un complesso sistema di passerelle – la categoria della sospensione riabilita le quote abitate elaborate a partire dalle idee avanguardiste degli anni Sessanta, per la capacità che hanno avuto di visualizzare spazi non gerarchici e – anche se spesso involontariamente – non produttivi. Anche se nella realizzazione sono rimasti in parte intrappolati a causa della loro stessa indole di strade separate, gli *skydecks* radicali rimangono ancora oggi i simbolici frutti di una visione profonda di pensare il movimento in città, testimonianze brutaliste in parte superate, e in parte recuperabili a partire dagli stessi principi etici da cui scaturirono.

<sup>80</sup> A proposito del funzionamento della mobilità pedonale di Hong Kong si veda la guida urbana tridimensionale di J. Solomon, C. Wong, A. Frampton, *Cities Without Ground: a Hong Kong Guidebook*, Oro Editions, Hong Kong, 2012.



fig. 3.67 - Seoulo 7017 Skygarden, MVRDV, 2017, © Ossip.

fig. 3.68 - Il paesaggio minerale delle rampe pedonali del Sunderland Civic Centre, 1970, fotografia di H. Snoeck, Henk Snoeck / RIBA Collections.



### 3.3 Le analogie topografiche dei complessi pubblici

Scendendo alla dimensione architettonica, il secondo nucleo tematico di cui si intende parlare riguarda le operazioni topografiche artificiali su brani di città alla misura del singolo intervento architettonico. I casi considerati per delineare la categoria operativa qui trattata e ovviamente correlata con quella della città in quota – essi sono il Sunderland Civic Centre e la Dunelm House di Durham - nascono infatti prima di tutto come progetti ‘tradizionali’, quindi interventi in cui l’attenzione è sempre stata posta verso il manufatto. Se si osservano più in profondità però ci si accorge che essi prendono parte a un ragionamento compositivo molto più complesso, in cui gli elementi del paesaggio partecipano del progetto, e anzi sembrano generarlo, andando a costituire veri e propri pezzi di città, in cui la figura architettonica non è distinguibile dalla sistemazione paesaggistica.

Anche in questo caso è necessario approfondire le radici teoriche ed operative alla base dell’interesse topografico. Partendo dalla tradizione paesaggistica inglese, le tecniche di modellazione del suolo avevano da sempre caratterizzato gli interventi di landscaping, fino a connotare le più impor-

tanti operazioni di *land art*<sup>81</sup> contemporanea. Per parlare con contezza delle operazioni che implicano movimenti e trasformazioni di suolo è utile comprendere il significato che il termine *suolo* ha assunto nella cultura paesaggistica e architettonica britannica.

Rielaborando concetti per lo più noti della cultura paesaggistica, si può riassumere che le diverse parole che nella lingua inglese si riferiscono alla terra - *earth, land, ground, soil* – vengono interpretate in modi specifici dalla cultura paesaggistica. Il termine ‘earth’ è il più olistico, essendo legato al luogo in cui abitiamo, che dunque contestualizza ogni attività umana – e non solo umana - fra cui quella del paesaggista, e nell’ottica del quale si pone con gli strumenti dell’ecologia e dell’habitat universale. L’accezione ampia attribuita al vocabolo costituisce l’esito contemporaneo di una rivendicazione dell’Antropocene, termine coniato nel 2000 dal chimico premio Nobel John Crutzen, il quale, riferendosi alla presente era geologica dominata dall’intervento umano e da lui assegnata a partire dal tardo XVIII secolo, scrive:

“Considering these and many other major and still growing impacts of human activities on *earth* (enfasi aggiunta) and atmosphere, and at all, including global, scales, it seems to us more than appropriate to emphasise the central role of mankind in geology and ecology by proposing to use the term ‘anthropocene’ for the current geological epoch”<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> La land-art è una “forma d’arte contemporanea, nota anche come *earth art, earth works* (“arte della terra”, “lavori di terra”), sorta intorno al 1967 negli Stati Uniti e caratterizzata dall’abbandono dei mezzi artistici tradizionali per un intervento diretto dell’operatore nella natura e sulla natura”. Definizione dell’Enciclopedia Treccani online.

<sup>82</sup> “Considerando questi e molti altri importanti e ancora crescenti impatti delle attività umane sulla terra e sull’atmosfera, e su tutte le scale, comprese quelle globali, ci sembra più che appropriato sottolineare il

Secondo questa lettura geologica ed ecologica, che è quella oggi privilegiata, la ‘terra’ reagisce alle profonde modificazioni umane instaurando un *Nuovo regime climatico*<sup>83</sup>. Nella tradizione operativa del paesaggio, *earth* è la materia terrestre attiva con cui rimodellare porzioni di territorio, attraverso gli *earthworks*, di storia e diffusione millenaria. Come scrive Chiara Pradel a proposito dei movimenti di terra:

“The process of re-shaping the land with *earth* (enfasi aggiunta) has had (and still has) great consolidated implications for metropolitan, urban, rur-urban and agricultural life: sacred, social, ecological, artistic, political and economic (Bourdon, 1995). Within the architectural field, the ancient act to shape and move the ground was mentioned by Gottfried Semper inside his *Four Elements of architecture*, along with the other first and original signs of human settlements: “hearth” (ceramics), “roof” (carpentry), “weaving” (walling) and, finally, “mound” (earthworks) (Semper, 2011: 102), where the latter refers not only to the planning of the basement of a building, but also recalls the deeper meaning of the founding ancestral contact with the earth and the penetration of the ground to dig or heap it”<sup>84</sup>.

ruolo centrale dell’uomo nella geologia e nell’ecologia, proponendo di utilizzare il termine ‘antropocene’ per l’attuale epoca geologica”. Crutzen P. J., Stoermer E. F., “The ‘Anthropocene’”, in *Global Change Newsletter*, 41 (May 2000), p. 18, traduzione dell’autrice.

<sup>83</sup> L’espressione, coniata dal sociologo Bruno Latour indica, in sintesi, “la situazione attuale in cui il contesto fisico, che i moderni avevano dato per scontato, il terreno su cui la loro storia si era sempre dispiegata, è divenuto instabile” (in Latour B., *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, Milano, 2020, p. 20).

<sup>84</sup> “Il processo di rimodellamento del territorio con la terra ha avuto (ed ha tuttora) grandi e consolidate implicazioni per la vita metropolitana, urbana, rurale-urbana e agricola: sacre, sociali, ecologiche, artistiche, politiche ed economiche (Bourdon, 1995). In campo architettonico, l’atto antico di modellare e muovere il suolo è stato citato da Gottfried

Pradel sottolinea poi come anche “l’etimologia del termine ‘Landscape’, secondo John R. Stilgoe, si riferisca alla terra spalata e modellata per il vivere umano (Stilgoe, 2015: IX)”<sup>85</sup>. Questa nota critica si discosta dalla convenzionale attribuzione di *landscape*, il più diretto corrispettivo anglosassone del nostro ‘paesaggio’, che è letteralmente legato alla parola *land*. Essa si differenzia da *earth*, in quanto indica piuttosto la sua componente geometricamente definita e misurabile, che è conseguentemente connessa ai concetti di appartenenza e proprietà. Scrive Gunilla Lindholm:

“*Land* (enfasi aggiunta) is something relatively stable. It is different from sea and air since it does not float. It has an underground, however, with historical layers of different stability. Land is also a surface. It is not the same as soil or earth, but covers them both, literally. Land is, in general, two-dimensional (2D); it can be measured as an area. [...] Ever since the first settlers put down a fence, to protect the appropriated land, land areas have been measured, localized, controlled and protected. [...] Land is sometimes used as equivalent to countryside; however, the city also consists of land plots. The activities taking place in each plot are, together with the activities taking place in other plots, shaping the *urban landscape* (enfasi aggiunta)”<sup>86</sup>.

Semper all’interno dei suoi *Four Elements of architecture*, insieme agli altri primi e originari segni di insediamenti umani: “focolare” (ceramica), “tetto” (carpenteria), “telaio” (muratura) e, infine, “tumulo” (terrapieni) (Semper, 2011: 102), dove quest’ultimo si riferisce non solo alla progettazione del basamento di un edificio, ma richiama anche il significato più profondo del fondare il contatto ancestrale con la terra e la penetrazione del suolo per scavarlo o ammassarlo”.

Pradel C., “Moving Ground. The Construction of AlpTransit Infrastructure and its Monumental Landscapes”, in *Ardeth* [Online], 7, 2020, p. 68, traduzione dell’autrice.

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> “La terra è qualcosa di relativamente stabile. È diverso dal mare e dall’aria poiché non galleggia. Ha un sottosuolo, però, con stratificazioni

fig. 3.69 -  
Prospettiva  
dal parco di  
Caremont  
Escher, Surrey,  
Capability  
Brown,  
1800, RIBA  
Collections.



Seguendo la fermezza dell'accezione, il termine rimanda a un carattere di naturalità simulata del paesaggio, una certa mimesi del progetto che gli fa assumere forme organiche, attraverso le *landform* ideate nella tradizione pittorica da Capability Brown e più recentemente dall'eclettismo post-moderno di Charles Jencks. In particolare, l'uso che ne ha fatto il paesaggista americano durante la sua carriera, tanto estensivo da aver intitolato uno dei suoi interventi più famosi, realizzato nel 2001 per il giardino della Scottish National Gallery of Modern Art, appunto *Landform*, costituisce una combinazione di scultura, progetto di giardino e land art. Così, molte delle opere di quest'ultima corrente

storiche di diversa stabilità. La terra è anche una superficie. Non è la stessa cosa del suolo o della terra, ma li copre entrambi, letteralmente. La terra è, in generale, bidimensionale (2D); può essere misurata come area. [...] Fin da quando i primi coloni hanno posto una recinzione, per proteggere il terreno appropriato, le aree territoriali sono state misurate, localizzate, controllate e protette. [...] La terra è talvolta usata come equivalente alla campagna; tuttavia, anche la città è composta da appezzamenti di terreno. Le attività che si svolgono in ogni lotto, insieme alle attività che si svolgono in altri lotti, modellano il paesaggio urbano". Lindholm G., "Land and Landscape; Linking Use, Experience and Property Development in Urban Areas", in *Land*, 2019, 8, p. 1, traduzione dell'autrice.



fig. 3.70-  
3.71 - Viste di  
*Landform*, C.  
Jencks, 2001,  
fotografie  
dell'autrice  
(Giugno 2022).

artistica<sup>87</sup> coniugano le questioni ecologiche legate alla modellazione del terreno con una necessità di definirle formalmente, in un'unione di intenti fra arte, architettura e architettura del paesaggio.

A mediare i rapporti dei due ultimi termini sopra citati (architettura e paesaggio) interviene la terra intesa come *ground*, che costituisce lo spessore variabile di interfaccia e relazione nonché materia attiva di progetto, a sua volta sinteticamente formato da un insieme di 'suoli' (in inglese *soil*) stratificati verticalmente e ospitanti gli elementi fisici e climatici che lo rendono più o meno fertile e inquinato. Le indagini e gli interventi che si occupano di studiare le dinamiche che caratterizzano un determinato terreno, e di evincere le relazioni che si instaurano a partire da esso, sono quelli che colgono nel profondo il significato che assume la terra rispetto alle trasformazioni umane e non umane, i processi che vi si svolgono e che permettono l'interazione indivisibile fra architettura e paesaggio. Scrive il paesaggista

<sup>87</sup> Si pensi, fra le altre, alle opere realizzate fra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 da Robert Smithson, fra cui spicca la celebre *Spiral Jetty* (1970-71), situata lungo le sponde del Great Salt Lake in Utah (USA).

Christophe Girot:

“*Grounding* (enfasi aggiunta) is a process implying successive layers, both visible and invisible. Sometimes the most important aspect of a given site is almost intangible. It is not necessarily what remains visible to the eye that matters most, but those forces and events that undergird the evolution of a place”<sup>88</sup>.

Ed è proprio questo approccio profondo alla conoscenza dei luoghi attraverso lo studio degli strati visibili e invisibili



fig. 3.72-3.73 - a sin., visualizzazione digitale del “Gottard Landscape: The Unexpected View”, C. Girot - ETH Zurich, 2014; a destra, copertina di *Topology*, numero 3 di *Landscape*, Ottobre 2013.

del terreno che contraddistingue alcune tecniche contemporanee di comprensione del paesaggio, fra cui la topologia, promossa dallo stesso Girot e dalla sua scuola all’ETH

<sup>88</sup> “Il radicamento è un processo che implica strati successivi, sia visibili che invisibili. A volte l’aspetto più importante di un determinato sito è quasi intangibile. Non è necessariamente ciò che rimane visibile all’occhio che conta di più, ma quelle forze e quegli eventi che stanno alla base dell’evoluzione di un luogo”.

Girot C., “Four Trace Concepts in Landscape Architecture”, in Corner J. (ed.), *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*, Princeton Architectural Press, New York, 1999, p. 62, traduzione dell’autrice.

di Zurigo. Sintetizzando la definizione in termini qualitativi, la topologia applicata al paesaggio supera la descrizione geometrica di “termine astratto che designa una continuità di superficie e connessioni in matematica e ingegneria strutturale” – nozione variata da Banham nell’elaborazione dei principi del New Brutalism - e, lavorando alla produzione di innovative topografie attraverso modelli tridimensionali del terreno:

“La topologia indica una nuova misura della qualità nel progetto di paesaggio. Tale misura può essere sia quantificata che qualificata. Riguarda la coesione interrelata di terreno, cose e persone”<sup>89</sup>.

Sulla terra intesa come spessore di radicamento fra terreno, cose e persone si soffermarono anche in questo caso gli Smithson, i quali criticarono fortemente l’architettura moderna del loro tempo come totalmente oggettuale, autonoma e sconnessa, non *radicata*<sup>90</sup> al suolo. In risposta a questa tendenza, la coppia di architetti si preoccupò di ristabilire le relazioni fra persone e luogo attraverso l’architettura, ritrovando quel contatto col terreno che mancava ai progetti dei contemporanei. Nell’elaborazione del *Doorn Manifesto*, proposto per il X CIAM, tenutosi nel 1956 a Dubrovnik, Alison e Peter riprendono la “Valley Section” di Patrick Geddes, disegnata nel 1909 dall’urbanista e biologo scoz-

<sup>89</sup> “Topology indicates a new measure of quality in landscape design. That measure can be both quantified and qualified. It is about the interrelated cohesiveness of ground, things and people”.

Girot C., “Topology: thinking about ground in landscape architecture”, traduzione dell’autrice.

<sup>90</sup> Il termine usato da Peter Smithson è “not rooted” (in “Talks to Young Architects”, in *Architects’ Journal*, may 21<sup>st</sup>, 1959) ed è riportato nella trattazione di Casino Rubio D., *Ground Notations: Estrategias de enraizamiento en la obra de Alison y Peter Smithson* (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2017), p. 21.

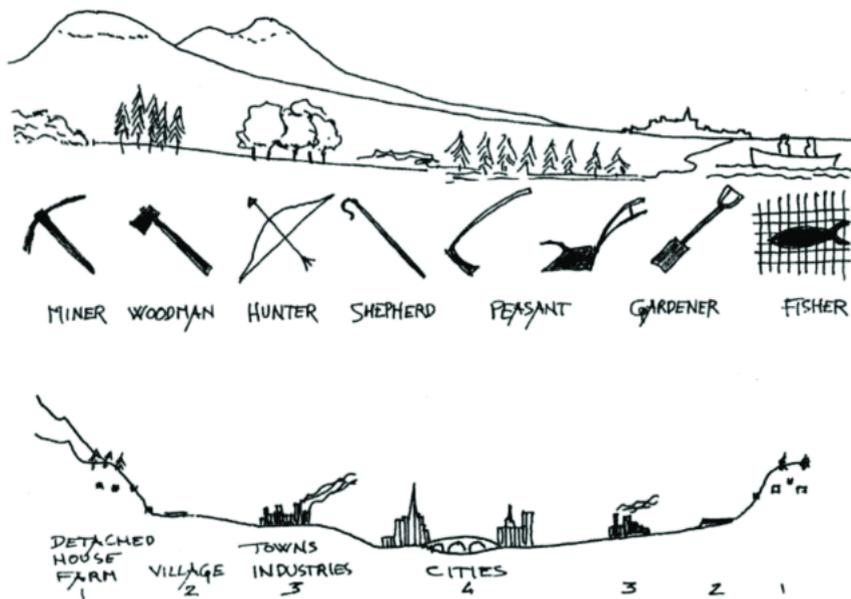


fig. 3.74 - in alto, *Valley Section*, P. Geddes, 1909; in basso, la reinterpretazione degli Smithson nel *Doorn Manifesto*, 1954, in "Urban Design and Rivers", L. Pattacini, 2021.

zese per illustrare le relazioni fra insediamento e topografia. Di grande rilievo per le teorie urbane degli anni '40 e '50 - fra queste quindi anche quelle del Team 10 - il pensiero diagrammatico dello studioso venne adattato liberamente dagli Smithson per spiegare il funzionamento delle *human associations* nella città. Come scrive Volker M. Welter:

“Whereas Geddes had considered the various types of settlements in the valley region as expression of a historically harmonious interaction of the natural occupations with their respective environments, the Smithsons overlaid the diagram with a contemporary rather than a historic reading. They emphasised that architecture should reflect and respond to its surroundings according to the site of a particular architectural project within the geography of the valley region”<sup>91</sup>.

<sup>91</sup> “Mentre Geddes aveva considerato i vari tipi di insediamenti nella regione valliva come espressione di un’interazione storicamente armoniosa delle

Essi dunque mostravano, oltre all’ammirazione per le idee di Geddes, che influenzò il loro lavoro sui temi di comprensione delle singolarità locali, delle forme di vita e considerazione delle connessioni con il territorio<sup>92</sup>, l’attenzione alla relazione dell’architettura con il territorio. Il fulcro su cui questa attenzione è posta è il terreno, declinato come *ground* che si manipola e trasforma in base alle condizioni che ospita. Per gli Smithson, dunque, il terreno diventa un soggetto progettuale che necessita della stessa cura della composizione del manufatto.

Il fascino per il paesaggio – e il paesaggismo – storico inglese, con le sue forme monumentali primitive e di epoca romana e con gli accorgimenti di tradizione pittoresca, soprattutto per il versante Nord<sup>93</sup>, di cui entrambi erano originari, fornisce ai coniugi uno sfondo conoscitivo tale da rendere per loro agile il compito di tirar fuori una serie di archetipi di trasformazione topografica, come ricorda David Casino, un lessico di *ground notations*<sup>94</sup>, raccolta di artifici progettuali sul suolo:

occupazioni naturali con i loro rispettivi ambienti, gli Smithson hanno sovrapposto il diagramma con una lettura contemporanea piuttosto che storica. Hanno sottolineato che l’architettura dovrebbe riflettere e rispondere a ciò che la circonda secondo il luogo di un particolare progetto architettonico all’interno della geografia della valle”.

Welter V. M., “Post-war CIAM, Team X, and the Influence of Patrick Geddes”, *TU Delft*, p. 104, traduzione dell’autrice.

<sup>92</sup> Casino Rubio D., *Ground Notations*, p. 81.

<sup>93</sup> Peter nacque nel 1923 a Stockton-on-Tees, nei pressi di Newcastle upon Tyne, mentre Alison Gill nel 1928 a Sheffield, ma viveva a South Shields (sulla costa di Newcastle); entrambi studiarono alla School of Architecture dell’Università di Durham, all’epoca ubicata a Newcastle.

<sup>94</sup> Il disegno di Peter Smithson era così intitolato e contenuto all’interno del pamphlet “Shifting the Track”, in *Italian Thoughts*, Stockholm, 1993, p. 86-91. Queste notazioni comprendevano: *bumps, waves, water systems, grooves, bunds, walls, bushes, hedge, screes* (trad. *dossi, onde, sistemi idrici, solchi, argini, muri, cespugli, siepi, schermi*).

Ivi, p. 17.

“This way of topographically thinking represents a conscious distancing from object-based architectonic models that are reduced exclusively to their formal and material aspects. In the work of these architects the rational and the instinctive coexist simultaneously, representing on the one hand a certain continuity with the modern movement, while a more personal and intuitive response emerges in their lyrical appropriation of the landscape heritage. Both these intellectual positions coexist in the processes of grounding, where the *ground-notations* harvest a personal architecture capable of producing a fascinating experience of the ground plane itself”<sup>95</sup>.

Dalle espressioni autoctone locali, come le costruzioni primitive del mound di Silbury Hill o i tumuli funerari di Avenbury Henge, o ancora la lunga traccia muraria romana del Vallo di Adriano<sup>96</sup>, gli Smithson trassero le operazioni di manipolazione del terreno e il conseguente radicamento dell’edificio sul suolo. Seguendo questo processo, la topografia organica dei Robin Hood Gardens si appropriava di artifici quali colline, buche e fossati, disegnando un terreno radicalmente modellato – e il cui carattere scenografico e le sensazioni visuali ricordavano i paesaggi di Capability

<sup>95</sup> “Questo modo di pensare topograficamente rappresenta un consapevole allontanamento da modelli architettonici oggettuali ridotti esclusivamente ai loro aspetti formali e materiali. Nel lavoro di questi architetti il razionale e l’istintivo convivono simultaneamente, rappresentando da un lato una certa continuità con il movimento moderno, dall’altro una risposta più personale e intuitiva emerge nella loro appropriazione lirica del patrimonio paesaggistico. Entrambe queste posizioni intellettuali coesistono nei processi di radicamento, dove le *ground-notations* raccolgono una personale architettura capace di produrre un’affascinante esperienza del piano del suolo stesso”. Ivi, p. 373, traduzione dell’autrice.

<sup>96</sup> Casino Rubio D., “Apropiaciones del paisaje. Artificios topográficos en la obra de Alison y Peter Smithson”, in *Cuaderno de Notas*, 21, 2020, pp. 116-118.



fig. 3.75-3.76 -  
Viste del Vallo  
di Adriano  
nel tratto fra i  
forti romani di  
Housesteads  
e Vindolanda,  
fotografie  
dell’autrice  
(Giugno 2022).

Brown – e chiuso da due edifici-muraglia, che proteggevano la *stress-free-zone* centrale dall’inquinamento acustico e aereo che gli gravitava intorno<sup>97</sup>. Gli Smithson concepirono una topografia artificiale che era matrice del nuovo insediamento, senza che la costruzione del manufatto architettonico diventasse però condizione necessaria all’autonomia del terreno.

Il sistema di configurazioni del terreno caratterizzò la sensibilità degli Smithson nel relazionare l’architettura al paesaggio di appartenenza, attraverso una grande attenzione al contesto e alle tecniche della tradizione inglese, che permisero la realizzazione di ‘topografie intenzionali’, evidenti soprattutto negli esempi dei grandi complessi – come la corte sagomata dei Robin Hood Gardens a Londra (1972), o le terrazze-giardino dell’Ambasciata britannica a Brasilia (1964). Questi, alimentati da una certa carica brutalista opposta al monumentalismo e al funzionalismo della costruzione, diventavano così paesaggi dell’analogia topografica.

<sup>97</sup> Casino Rubio D., *Ground Notations*, p. 159.

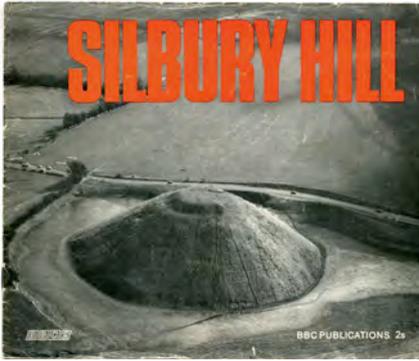


fig. 3.77-3.78 - a sin., il mound di Silbury Hill nella copertina della brochure della BBC per la missione di scavo di R. Atkinson, 1968; a destra, vista aerea del sito archeologico di Avebury Henge.

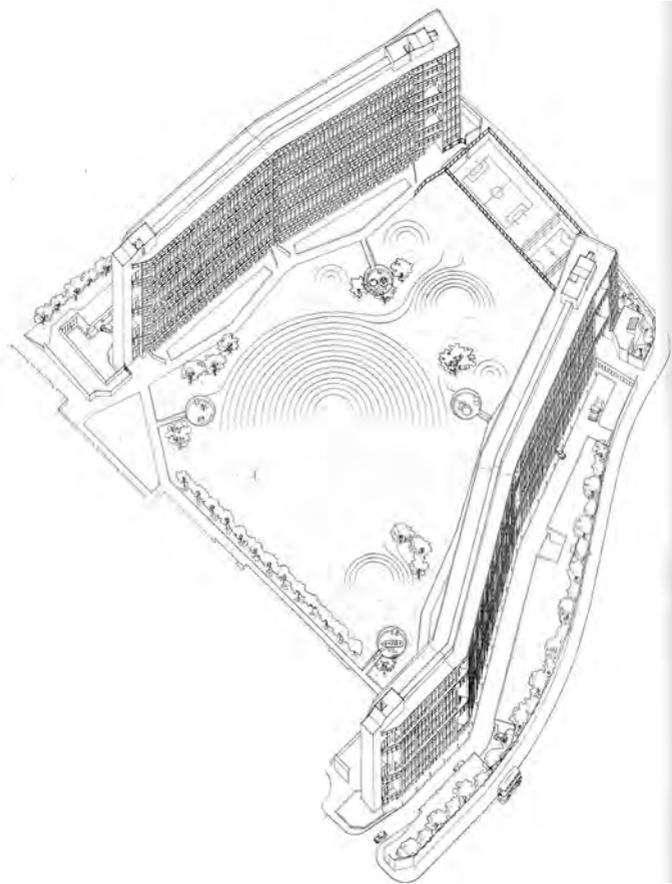


fig. 3.79 - Assonometria da Nord-Est dei Robin Hood Gardens, K. Baker, 1968, in *The Charged Void: Architecture*, p. 304.



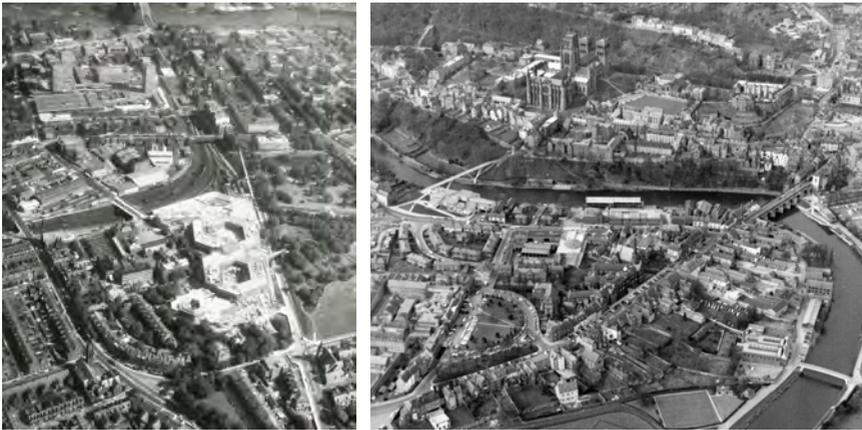


fig. 3.80-3.81 - a sin., fotografia aerea del Sunderland Civic Centre ancora in costruzione, 1969, Tyne & Wear Archives & Museums; a destra, vista di Durham con la Dunelm House e il Kingsgate Bridge lungo il bacino del Wear alla sinistra dell'immagine, 1970.

Pagina precedente - viste dei paesaggi del Sunderland Civic Centre (B. Spence, 1969, in alto) e della Dunelm House di Durham (Architects' Co-Partnership, 1966, in basso), fotografie dell'autrice (Giugno 2022).

### 3.3.1 Civic Centre di Sunderland e Dunelm House di Durham, B. Spence e R. Raines

Tra i complessi pubblici con una forte vocazione topografica si trovano due esempi di centri culturali, luoghi concepiti per lo svolgimento della vita pubblica, entrambi, com'era per il precedente caso di Newcastle, situati nella regione del Nord-Est dell'Inghilterra. Si tratta del Sunderland Civic Centre, progettato da John S. Bonnington del gruppo di Basil Spence, Bonnington and Collins<sup>98</sup> nel 1965 e realizzato fra il 1967 e il 1969, e della Dunelm House di Durham, casa dello studente e centro moderno della storica università, che porta la firma di Richard Raines – e la supervisione di Michael Powers - progettista del gruppo Architects' Co-Partnership<sup>99</sup>, completata nel 1966. La scelta di soffer-

<sup>98</sup> Sir Basil Spence (1907-1976) fu uno degli architetti moderni più acclamati d'Inghilterra: suoi sono, fra gli altri, il progetto della Cattedrale di Coventry (1956) – al cui concorso di realizzazione parteciparono anche gli Smithson – e l'Ambasciata Britannica a Roma (1970). Venne incaricato a dirigere il progetto per il Civic Centre a ottobre del 1963, ma poi, partito per la Nuova Zelanda per supervisionare parte del progetto del Parlamento, la guida venne assunta da Jack Bonnington, che elaborò la proposta finale.

<sup>99</sup> Lo studio nato a Londra nel 1939, vede fra le altre opere di stampo brutalista, anche l'Università dell'Essex a Colchester (1964-67).

marsi su questi due casi specifici, di cui si individueranno caratteri di coerenza ed elementi di distanza, risiede nella sensibilità che i reciproci progettisti hanno dimostrato nel comporre il singolo intervento come un pezzo di città, marcando il suolo attraverso un sistema di segni identitari e inscindibili dalla propria realtà urbana, come scaglie generate dal paesaggio stesso. Anticipando le ragioni più profonde che contraddistinguono il parallelo fra i due esempi, il motivo che coniuga la loro corrispondenza con il paesaggio è un doppio livello di confronto-risonanza, che si ritrova in modalità e caratteri variati in ognuno di essi.



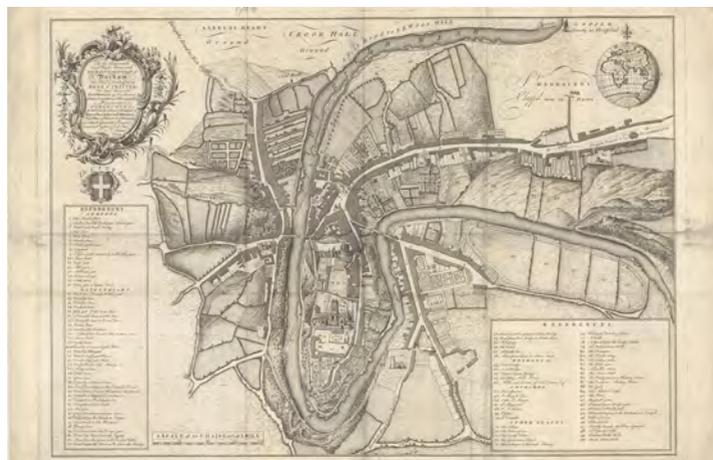
fig. 3.82 - La Principessa Margaret all'apertura del Sunderland Civic Centre nel 1970, Sunderland Echo.

Infatti, già a partire dai luoghi di appartenenza, si parla per Sunderland e Durham di due condizioni radicalmente diverse, sebbene si trovino a una distanza di poco più di 20 km l'una dall'altra<sup>100</sup>. Tagliata in due dalla foce del fiume Wear, la città di Sunderland ebbe una vocazione portuale e industriale sin dalle sue origini moderne – che si attestano alla metà del XII secolo – e nella seconda metà del Novecento, a seguito della Ricostruzione dalla distruzione della

<sup>100</sup> Le due città appartengono a due amministrazioni locali diverse: Sunderland alla contea del Tyne and Wear (la stessa a cui fa capo anche Newcastle upon Tyne), mentre Durham dà il nome alla County Durham.

guerra, vide, oltre a un ampliamento territoriale, l'attuazione di un programma abitativo e culturale che incluse la fondazione di un nuovo Campus universitario e la costruzione dell'edificio municipale del Civic Centre, inaugurato ufficialmente il 5 novembre 1970 dalla Principessa Margaret, Contessa di Snowdon. Durham, centro di radice Anglo-Sassone<sup>101</sup> – così come vale anche per Sunderland – è una città in cui il patrimonio storico pervade tutti i luoghi della vita urbana, sovrastato in ogni scorcio dalla presenza imponente e solenne del Castello Normanno e della Cattedrale, fondati entrambi alla fine dell'XI secolo dalla locale comunità di monaci Benedettini che voleva un santuario monumentale

fig. 3.83 - Carta della Contea di Durham, T. Forster, 1754.



per San Cutberto e un luogo dove il Vescovo potesse risiedere<sup>102</sup>, eretto al di sopra delle sponde del Wear. Dunque, la doppia natura religiosa e difensiva di Durham si è radicata nel tempo negli ambienti della vita culturale, tanto che dalla sua fondazione – avvenuta nel 1832 - l'Università è ospitata nelle mura antiche del castello, in un'atmosfera aerea e flu-

<sup>101</sup> Il suo nome sembra derivare dal termine in Old English *dun*, il cui significato è 'collina', e dal Norreno *holme*, tradotto 'isola'.

<sup>102</sup> All'insediamento Anglo-Sassone di Durham è legata la vicenda della sepoltura di San Cutberto, il cui luogo segnò la collocazione della Cattedrale e dell'insediamento che si sviluppò attorno ad essa.

viale che ha molto di pittoresco<sup>103</sup>.

Come si evince, i due interventi riprendono dai due contesti di appartenenza alcune essenziali caratteristiche compositive e formali, agendo su un piano che non punta mai alla mimesi, ma piuttosto all'analogia<sup>104</sup> rispetto alle 'condizioni al contorno'. L'attenzione paesaggistica dei progettisti – in entrambi i casi si parla in realtà di gruppi di lavoro – emerge infatti nell'interpretazione delle configurazioni topografiche locali, facendo incarnare alle forme costruite l'essenza dei luoghi senza cadere in una semplice imitazione 'naturalistica'.

Dunque, il complesso del Civic Centre, si articola attraverso una composizione basata su una griglia triangolare composta essenzialmente da quattro corpi esagonali disposti in successione nord-sud e modellati sulla leggera salita di Burdon Road. Dominando naturalmente i dintorni, esso fa da contrappunto materico e visuale al prospiciente Mowbray Park, principale attrattore ludico della città, posto a est e progettato in epoca Vittoriana – precisamente a partire dal 1830 – secondo le consuetudini e gli stratagemmi paesaggistici del *pleasure garden* ottocentesco<sup>105</sup>.

Nelle idee dei progettisti c'era la volontà di realizzare una

<sup>103</sup> Per il suo carattere idilliaco e fermo nel tempo, il lungofiume di Durham con la sua Cattedrale fu il soggetto prediletto di alcune vedute paesaggistiche di William Turner, raccolte all'interno del suo *Picturesque Views in England and Wales* (1827-38).

<sup>104</sup> In letteratura, la figura retorica dell'analogia indica un rapporto tra immagini o parole basato su libere associazioni di pensiero (cfr. Dizionario della Lingua Italiana Sabatini Coletti). Dunque la connessione fra i due elementi può essere ardua e non subito evidente.

<sup>105</sup> Il parco, aperto nel 1857, fu realizzato incorporando il materiale di un'ex cava di calcare attraverso operazioni di accatastamento e modellazione di cumuli, che erano composti fra loro a creare una serie di collinette e percorsi di diverse pendenze. Un ampliamento del 1866 aggiunse un laghetto e una terrazza, e uno ancora successivo (1879) i Winter Gardens, il museo e la galleria d'arte.

fig. 3.84 -  
Mowbray Park  
con i Winter  
Gardens e il  
Museo sullo  
sfondo, circa  
1930, Tyne &  
Wear Archives  
& Museums.



sorta di edificio-alveare<sup>106</sup> che avesse uno sviluppo incrementale, cioè che potesse crescere ordinatamente e in maniera quasi ‘frattale’ a partire da un nucleo centrale, e che ciò risuonasse in ogni elemento del complesso, dalle forme del principio insediativo generale fino al design delle fioriere e delle piastrelle di pavimentazione<sup>107</sup>. La ricerca quasi ossessiva nell’inquadrare tutta la composizione secondo la matrice dell’alveare e della forma esagonale rimandava al principio etico di includere la comunità e proteggerne il cuore pulsante:

“The hexagons also have a symbolic role with the resulting honeycomb pattern signifying the interconnectivity of the various departments and, in a broader context, the role of local the local authority in the governance of the city; forming a hive at the centre of the community.

<sup>106</sup> Commentando la proposta di progetto, Spence disse: “Gli edifici che abbiamo progettato sono esagonali e come alveolari – puoi aggiungere ad essi senza distruggere il loro aspetto”, *Coventry Evening Telegraph*, Wednesday 27 October 1965, in Middleton P. (ed.), *Northern Archaeological Associates (NAA) Historical Building Recording: Sunderland Civic Centre Tyne and Wear*, NAA Ltd., Durham, 2020, p. 21, traduzione dell’autrice.

<sup>107</sup> Ivi, p. 20.

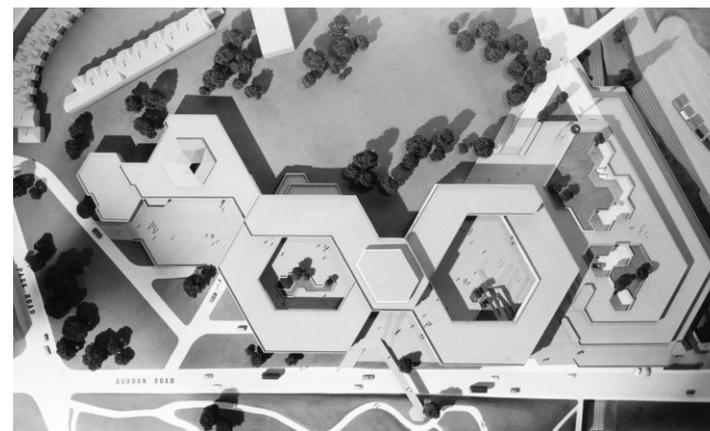
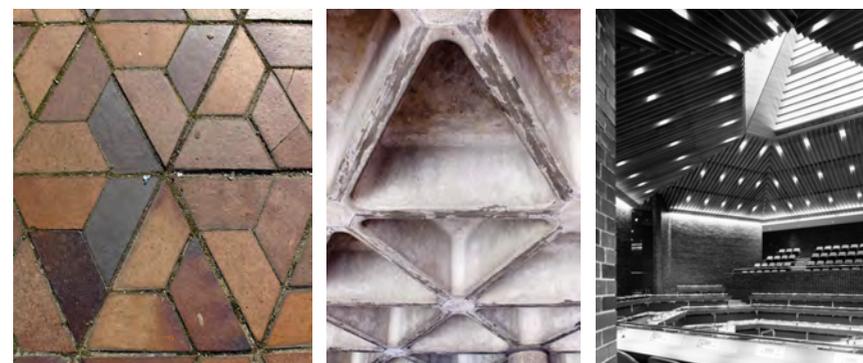


fig. 3.85 -  
Plastico del  
complesso del  
Sunderland  
Civic Centre,  
1969.



Juxtaposed with the angular geometry of the hexagons and triangles are circles and columns, echoing the vertical structural elements”<sup>108</sup>.

Seguendo il concetto della geometria incrementale a circuito, il fulcro dell’insieme, cioè il Blocco Amministrativo,

<sup>108</sup> “Gli esagoni hanno anche un ruolo simbolico con il motivo a nido d’ape che ne deriva a significare l’interconnessione dei vari dipartimenti e, in un contesto più ampio, il ruolo dell’autorità locale nel governo della città; formando un alveare al centro della comunità. Alla geometria angolare degli esagoni e dei triangoli si giustappongono cerchi e colonne, che riprendono gli elementi strutturali verticali”.

Ivi, p. 81, traduzione dell’autrice.

fig. 3.86-3.87-  
3.88 - Il ricorso  
al triangolo  
e all’esagono  
nel complesso:  
a sin.,  
dettaglio delle  
mattonelle di  
pavimentazione;  
al centro i  
moduli dei  
cassettoni  
delle pensiline  
(fotografie da  
Something  
Concrete and  
Modern); a  
destra, il grande  
lucernario  
esagonale  
della Council  
Chamber,  
1970, H.  
Snoek / RIBA  
Collections .

fig. 3.89 -  
Planimetria  
del Sunderland  
Civic Centre,  
in evidenza il  
sistema delle  
terrazze in  
rapporto con  
il percorso  
del Mowbray  
Park, ridisegno  
dell'autrice.

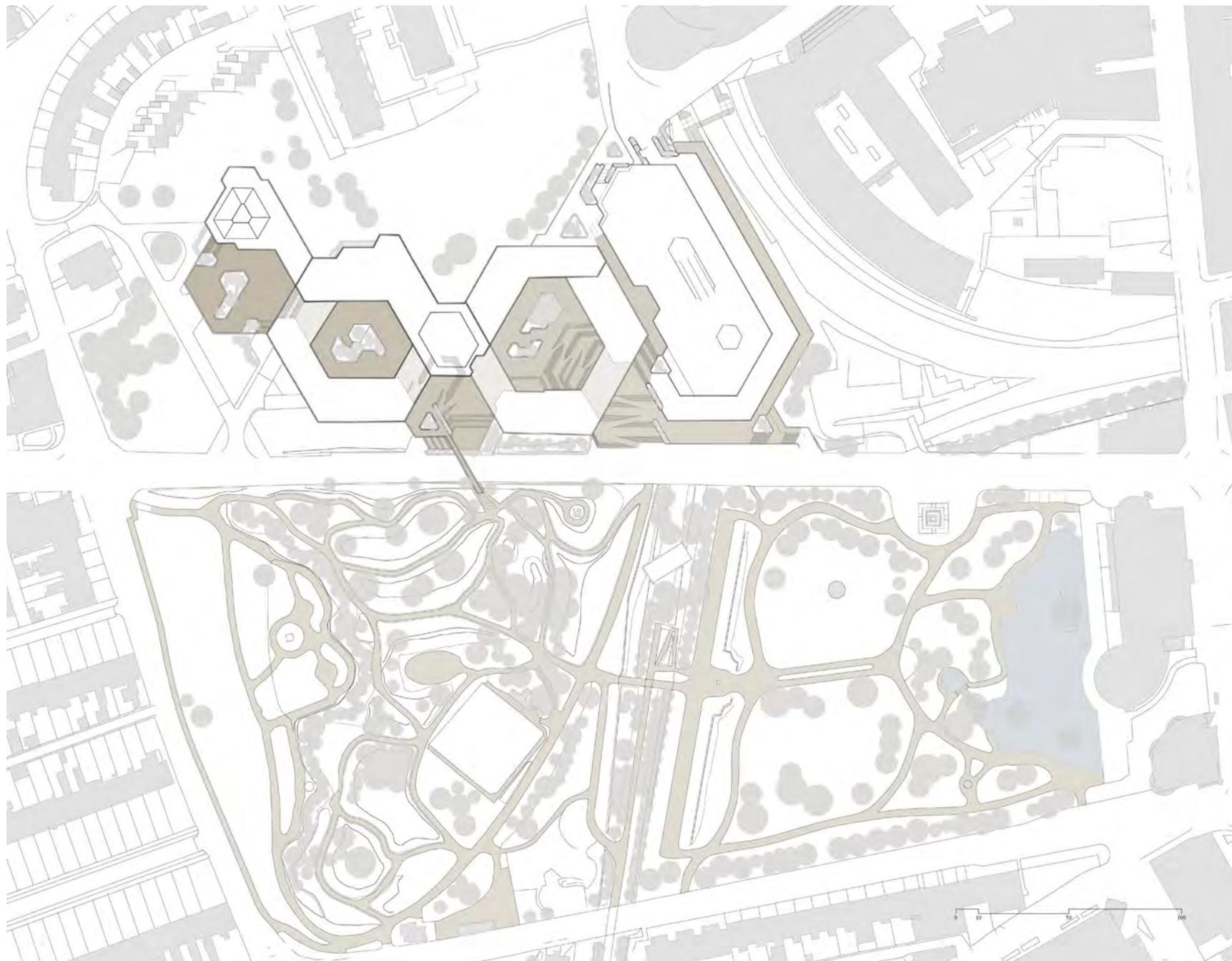




fig. 3.90 - a sin.,  
il ponte per il  
Civic Centre  
sopra Burdon  
Road, vista  
da Mowbray  
Park, 1970, H.  
Snoek / RIBA  
Collections.

fig. 3.91 - a  
destra,  
l'ingresso  
principale al  
Civic Centre  
da Burdon  
Road, 1970, H.  
Snoek / RIBA  
Collections.

comprendeva due esagoni incastrati, con i cortili centrali; a sud, la Civic Suite formava un terzo esagono minore e leggermente staccato, se non per un sottile braccio lineare; a nord, un parcheggio semi-sotterraneo e multilivello completava il sistema del costruito.

La descrizione degli ambienti chiusi e ‘funzionali’ del Centro risulta troppo parziale e non coglie quello che si ritiene essere il carattere più interessante e che connota più nel profondo l’intervento: il sistema delle terrazze-cortili pavimentate, che funzionano come spazi principali del movimento, della pausa, dello svago per la comunità e allo stesso tempo tengono insieme le parti, accordandole al disegno a dimensione urbana e fondendo il complesso, altrimenti soggetto a una prevalente attitudine oggettuale, con il paesaggio di Sunderland. Il rischio di incappare nella mimesi didascalica e ingigantita di un principio cellulare animale viene quindi evitato grazie all’idea che gli spazi aperti siano le matrici del progetto generale, in una compenetrazione fra ambienti scoperti e chiusi priva di gerarchie funzionali<sup>109</sup>.

<sup>109</sup> “I cortili sono pavimentati e piantumati con alberi e arbusti per fornire piacevoli spazi pubblici. Questo concetto originariamente continuava nell’area della reception e lungo le gallerie aperte dove c’erano grandi fioriere piene di verde. Ciò aveva lo scopo di sfocare la distinzione tra



fig. 3.92 - Vista  
aerea del Civic  
Centre con il  
prospiciente  
Mowbray  
Park, 1970, H.  
Snoek / RIBA  
Collections.

Gli spazi pubblici di accoglienza, anche se coperti, vengono progettati come grandi atrii luminosi popolati di piante ed aiuole, così come i tetti piani dovevano essere originariamente delle terrazze panoramiche verso il centro della città. La molteplicità degli ingressi pubblici, con i pedoni che potevano accedere a diverse altezze lungo Burdon Road e con il ponte da Mowbray Park (est), dal terminal dei bus sul lato opposto (nord-ovest), e dall’entrata civica (sud) rendevano il complesso, così esteso e imponente, aperto e permeabile dal singolo utente.

La potenziale introversione del Civic Centre venne attenuata dall’attenzione che i progettisti rivolsero a studiare le forme del terreno, disegnando una nuova topografia artificiale. La naturale pendenza del luogo viene infatti interpretata attraverso la messa in successione dei piani orizzontali delle terrazze, che fanno eco negli atrii coperti, e che si collegano altimetricamente grazie a un complesso sistema di rampe e gradinate a zig-zag<sup>110</sup>.

spazio interno ed esterno”.  
*The Journal* – 5th November 1970.

<sup>110</sup> La pavimentazione di questi spazi – realizzata in mattoni e piastrelle semi-esagonali - fu uno degli step della costruzione che richiese una messa in opera più ingente.



fig. 3.93 - Vista della stratificazione topografica, con le collinette di Mowbray Park in primo piano e le terrazze orizzontali del Civic Centre sullo sfondo, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).

“Another theme is the strong horizontal aesthetic of the building, carried by the alternating linear panels of brick and windows and the flat, stepped roofline. This reflects the quarried escarpment of the railway and Burdon Road and means that despite its size the building blends in with its landscape. The horizontal banding and open undercrofts also serve to break up the mass of the complex, the steps and planters provide a human scale, making the complex more approachable and accessible to the public. The various roof terraces were designed to offer good views out across the city centre and provide additional recreational space”<sup>111</sup>.

Così, il sistema di terrazze, rampe, aiuole, gallerie, oltre ad

<sup>111</sup> “Un altro tema è la forte estetica orizzontale dell'edificio, sostenuta dall'alternanza di pannelli lineari di mattoni e finestre e dalla linea del tetto piatta e scalettata. Ciò riflette la scarpata scavata della ferrovia e di Burdon Road e significa che, nonostante le sue dimensioni, l'edificio si fonde con il paesaggio. Le fasce orizzontali e i passaggi aperti servono anche a rompere la massa del complesso, i gradini e le fioriere forniscono una scala umana, rendendo il complesso più accomodante e accessibile al pubblico. Le varie terrazze sul tetto sono state progettate per offrire una bella vista sul centro della città e fornire ulteriore spazio ricreativo”. Ivi, p. 81, traduzione dell'autrice.



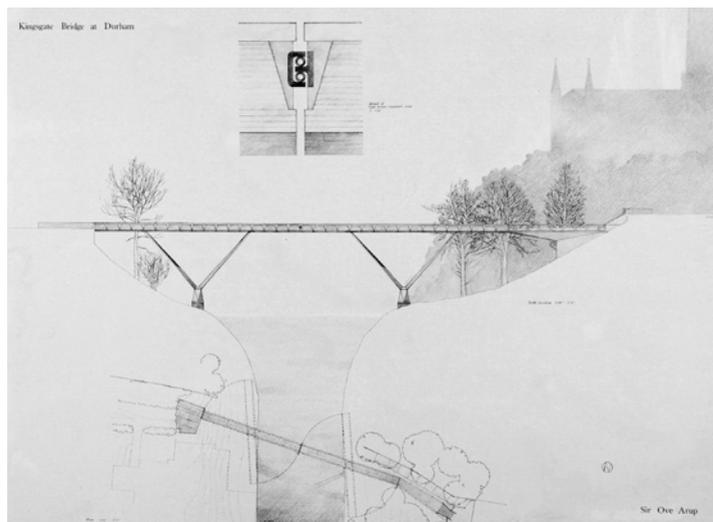
fig. 3.94 - Vista dei volumi digradanti della Dunelm House dal Kingsgate Bridge, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).

attenuare la mole del complesso rendendolo più ‘umano’, dà vita a un paesaggio topografico tessuto da una teoria di spessori per la circolazione non-lineare a confronto con il *pleasure ground* armonico e sinuoso del parco vittoriano, che costituisce il suo alter-ego convenzionale e allo stesso tempo la componente sostanziale per la sua esistenza.

Se il Centro Civico di Sunderland trova la sua condizione d'essere in un elemento paesaggistico progettato, il Mowbray Park appunto, la Casa dello studente di Durham trae la sua essenza a partire dalle radici storiche e geografiche della città in cui si trova. È un progetto che nasce come una roccia estrusa dalle sponde scoscese del Wear per accogliere, con una possanza all'altezza della Cattedrale a cui si rivolge, la comunità degli universitari che ogni giorno attraversano il Kingsgate Bridge. Dunelm House forma, infatti, una totalità con l'elegante ponte pedonale progettato da Arup<sup>112</sup>, il quale, pensato con una raffinatezza costruttiva senza eguali, costituisce il tratto finale del percorso che l'edificio in-

<sup>112</sup> Completato nel 1963, lo stesso Ove Arup considerava il Kingsgate Bridge la sua opera migliore, da lui pensata in ogni dettaglio. L'ingegnere nativo di Newcastle chiese che alla sua morte, poi avvenuta nel 1988, le sue ceneri venissero sparse dal ponte.

fig. 3.95 -  
Disegni del  
Kingsgate  
Bridge: pianta,  
prospetto nord,  
dettaglio, O.  
Arup, 1987,  
Royal Academy  
of Arts.



corpora, l'elemento di connessione fisica e temporale fra la parte storica dell'università nella penisola della cattedrale e il nuovo ampliamento a sud. L'analogia che il complesso interpreta è infatti quella della strada, attorno alla cui idea ruota il progetto. Scrive lo storico Adrian Green:

“The historical context that generated the intricate design of Dunelm House was intended to create a cultivating space for human community. Its central staircase with broad landings for social interaction and riverside terraces are articulated on views of Durham Cathedral”<sup>113</sup>.

Anche in questo secondo caso quindi, l'obiettivo dei pro-

<sup>113</sup> “Il contesto storico che ha generato l'intricato design di Dunelm House aveva lo scopo di creare uno spazio di acculturazione per la comunità umana. La sua scala centrale con ampi pianerottoli per l'interazione sociale e le terrazze lungo il fiume si articolano su viste della Cattedrale di Durham”.

Green A., “Durham's Modern Moment. Creating Human Community in Dunelm House and on Kingsgate Bridge”, traduzione dell'autrice.

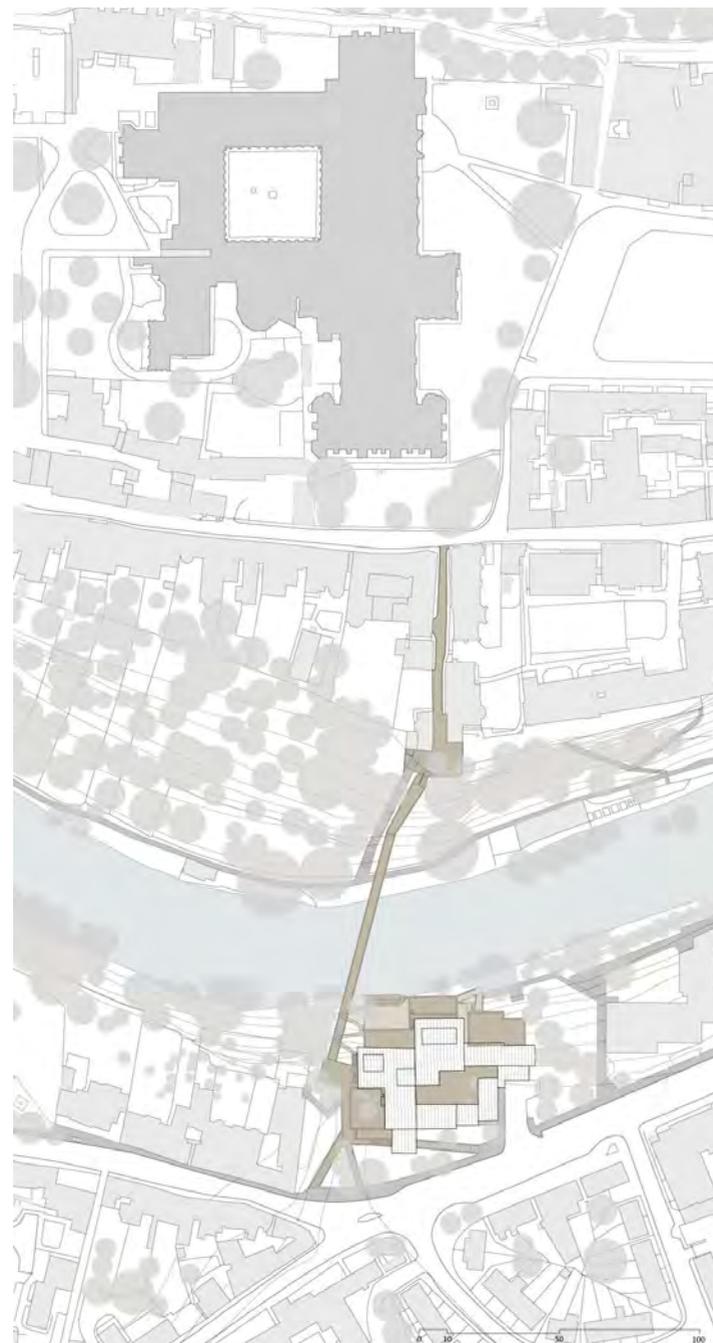


fig. 3.96 -  
Planimetria  
della Dunelm  
House nel  
contesto storico  
di Durham, in  
evidenza  
il sistema  
di terrazze  
scalette  
verso il fiume  
e la cattedrale,  
ridisegno  
dell'autrice.

fig. 3.97  
- Plastico  
scoperchiato dei  
volumi scalettati  
della Dunelm  
House, 1967.



gettisti era quello di generare un luogo che fosse espressione di una comunità, quella studentesca, per definizione dinamica e in continua evoluzione fisica e intellettuale. La composizione del complesso venne sin da subito da molti elogiata per la sensibilità nell'adattare il nuovo intervento alla ripida topografia esistente e nel lavorare la materia grezza al servizio di un fine educativo e simbolico superiore. Lo stesso Nikolaus Pevsner, da sempre critico nei confronti di un determinato modo di fare architettura, lo descrive come "Brutalista di tradizione ma non brutale verso il paesaggio [...] gli elementi, per quanto audaci, [sono] sensibilmente composti"<sup>114</sup>. I corpi abitati non sono altro che una serie di scatole di cemento, come pietre cave, incastonate sulla collina. Il volume affacciato sul fiume assorbe in esso la variazione fisica di quota che parte dalla strada – da New Elvet è infatti visibile con un basso ingombro – e scende fino alle rive del Wear - lungo il quale si legge la sua sagoma intera – e concretizza così in esso la discesa dalla città all'acqua.

<sup>114</sup> Pevsner N., *The Buildings of England: County Durham* (2nd ed., revised by Elizabeth Williamson), Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, 1983, pp. 233-234, traduzione dell'autrice.



fig. 3.98-3.99  
- a sin., rampa  
d'ingresso  
alla Dunelm  
House; a  
destra, il fronte  
dell'edificio  
visibile per  
intero dal fiume,  
fotografie  
dell'autrice  
(Giugno 2022).

"The site on the east bank of the Wear slopes steeply in two directions, down the hill on the roadside and with a drop of fifty-six feet from road to river. The design begins as a structural answer to its dramatic cliff-hanging situation: boxes of reinforced concrete retaining walls step down the slope in two directions and erupt out of the riverbank to become the enclosing volumes of the building itself"<sup>115</sup>.



fig. 3.100-3.101  
- a sin., scorcio  
della Dunelm  
House con il  
fiume, il ponte  
e la cattedrale  
sullo sfondo;  
a destra, vista  
sull'approdo  
al fiume da  
una finestra  
del complesso,  
fotografie  
dell'autrice  
(Giugno 2022).

<sup>115</sup> "Il sito sulla sponda orientale del Wear digrada ripidamente in due direzioni, giù per la collina sul ciglio della strada e con un dislivello



fig. 3.102 -  
Slogan della  
campagna di  
crowdfunding  
"Save Dunelm  
House", 2018.

Gli ambienti della Dunelm House, dedicati alla Student Union e allo Staff Club<sup>116</sup>, sono organizzati a partire da una spina centrale, che collega i cinque livelli, come una strada dritta, dall'ingresso al piano più alto alla sala da ballo sul fiume. Se a Sunderland l'insieme era dato da uno slittamento di terrazze sul piano orizzontale, in questo caso, la successione di strati, strutturati per terrazze, che si chiudono in stanze o si aprono ad affaccio sull'acqua, e piani inclinati avviene per scalettatura sia reciproca delle parti, sia lungo la linea verticale del declivio. La composizione organica del complesso lavora a più livelli per confrontarsi con le componenti che dominano il paesaggio urbano.

Alla dimensione dell'edificio, come si è visto, la matrice è quella del percorso abitato; tale percorso si irradia all'esterno attraverso le sue connessioni urbane – il ponte verso

di cinquantasei piedi dalla strada al fiume. Il progetto inizia come una risposta strutturale alla sua drammatica situazione a strapiombo: scatole di muri di sostegno in cemento armato scendono lungo il pendio in due direzioni ed emergono dalla riva del fiume per diventare i volumi di chiusura dell'edificio stesso".

Donat J., "Dunelm House Durham: Club House, Durham University", in *Architectural Review*, June 1, 1966, p. 461, traduzione dell'autrice.

<sup>116</sup> L'articolazione riguarda principalmente uffici per dirigenti, salotti, biblioteca, sale giochi (ping-pong, biliardo, ecc.), caffetterie, e altro.



fig. 3.103 -  
Immagine  
fotorealistica  
del nuovo Civic  
Centre housing  
redevelopment,  
Vistry  
Partnerships,  
2022.

l'università, un parco pubblico lungo gli argini, una lunga rampa gradonata dalla strada – radicandosi nel tessuto della città come una placca minerale da essa generata; nella prospettiva urbana, la Dunelm House traguarda visivamente una serie di elementi con cui si relaziona attraverso le forme di una nuova topografia: il fiume in cui si immerge come un tratto di roccia modellato, il ponte che è il braccio con cui si aggrappa all'altra sponda, la cattedrale che le fa da controparte maggiore, la scaglia originaria della geografia di Durham.

Le due analogie, del Sunderland Civic Centre con la manipolazione pittoresca del parco urbano e della Dunelm House con la stratificazione storica del nucleo di Durham, realizzano due topografie molto distanti fra loro, eppure accomunate da un'eredità simile. Entrambi gli interventi hanno infatti subito il rischio dell'oblio, dovuto ai giudizi di inadeguatezza e disvalore rispetto al contemporaneo. Criticati perché sproporzionati, obsoleti, inadatti agli usi, ecologicamente inefficienti, i due casi hanno però assistito a un destino molto diverso. Da un lato, l'opinione pubblica di Sunderland ha ottenuto lo smantellamento del Centro, che verrà sostituito da un complesso residenziale ad alti standard ambientali. Niente hanno potuto le battaglie locali

di tutela del complesso<sup>117</sup>, che si sono arrese alla definitiva demolizione del Civic Centre, recentemente avviata (aprile 2022). Dall'altro lato, una sorte più felice è toccata alla Casa studentesca di Durham, il cui valore è stato finalmente riconosciuto, dopo quattro anni di campagne, con l'attribuzione del grado II (progetti di interesse speciale)<sup>118</sup> e la guadagnata sottrazione a una quasi certa cancellazione.

<sup>117</sup> Nonostante all'epoca abbia vinto il RIBA Gold Medal e un Civic Trust Award, e grazie all'azione del Sunderland City Council abbia ottenuto nel 2018 un Certificato di Immunità fino al 2022 dall'English Heritage, essa non ha mai inserito il Civic Centre nell'elenco dei Listed Buildings, facilitandone la conseguente demolizione.

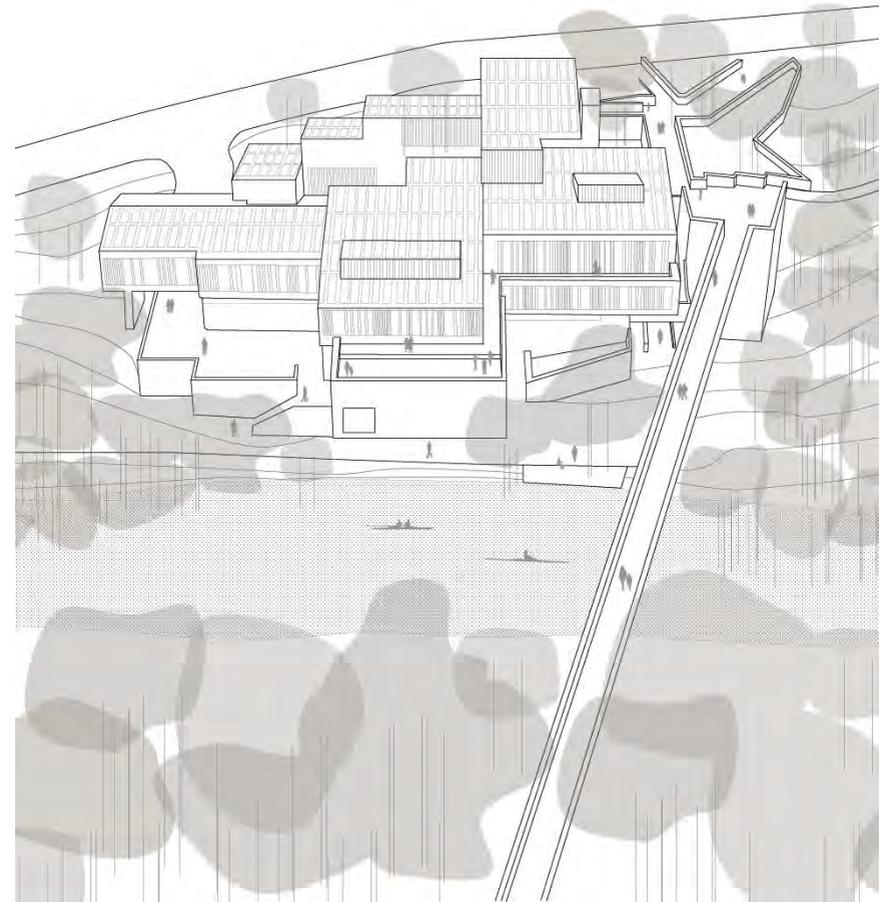
<sup>118</sup> È stato inserito come "Dunelm House including landing stage, steps and attached walls" (luglio 2021).



fig. 3.104 - *Dunelm House come appare oggi*, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).



fig. 3.105 - *Le transenne intorno al Sunderland Civic Centre in via di demolizione*, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).



### 3.3.2 Spessori e *groundforms*

L'approfondimento parallelo dei due *terreni* pubblici<sup>119</sup> di Sunderland e Durham conduce alla definizione della seconda categoria interpretativa dei paesaggi brutalisti così descritta: spessori e *groundforms*.

Come evidenziato in apertura al presente paragrafo, la profondità della topografia riveste un ruolo fondamentale nelle questioni legate all'architettura e all'architettura del paesaggio. Lo studio dettagliato di componenti, forme, trasformazioni del terreno permette di intervenire criticamente su di esso, evitando di incappare nello stereotipo del moderno, che considera il livello del suolo come un piano da invadere, una tabula rasa a disposizione dell'architetto. Quello che hanno fatto in modi diversi gli esempi appena indagati, è stato proprio 'caricare' le qualità del terreno, accentuando con il loro sviluppo le trame esistenti e potenziali. Per questa ragione, fra gli spazi più riusciti e identitari ci sono gli spazi aperti, quelli più complessi geometricamente e in cui domina la dimensione collettiva, orizzonte morale che dà significato agli interventi.

In un certo senso, le realizzazioni fino ad ora quasi esclusivamente considerate – e contestate – per le loro caratteristiche di manufatti architettonici lavorano sempre con il terreno come matrice creativa ed etica del loro sviluppo, facendo propri i presupposti della cultura del paesaggio. Questo tipo di approccio volto ad accentuare il valore plastico e materico del suolo è in verità connaturato al pensiero brutalista, che rivendica l'appartenenza del progetto alla terra e ne declina la concretezza attraverso un'essenziale *rough poetry*<sup>120</sup>. Scrive Gideon Fink Shapiro in "Brutalism

<sup>119</sup> È calzante l'espressione inglese *common ground*, che si riferisce alle relazioni fra i paesaggi e le comunità locali.

<sup>120</sup> A proposito di questo concetto si veda il paragrafo 2.2.1: "La *rough*

and Landscape Desire", un interessante testo che evidenzia brevemente i tratti in comune fra Brutalismo e sensibilità topografica:

"Brutalism embodied a yearning for architecture as formidable as mountains and as malleable as earth. The architects associated with Brutalism envied the primal authority of the ground, even as they admired the power of machines and the fecundity of popular culture. If Brutalism asserted the power of architects and industry to manipulate raw materials, it also insinuated a deep closeness with the earth that furnished those materials. With clay-like plasticity, ferro-concrete buildings posed as landscape elements as well as industrial objects"<sup>121</sup>.

Dunque, l'ambizione topografica che appartiene a questi paesaggi si rispecchia nel loro spessore costruito, che essi realizzano lavorando con il suolo stesso e traendone i caratteri preminenti. Il Sunderland Civic Centre assorbe la conformazione di un terreno di cava e, per essere all'altezza del prospiciente parco, genera un articolato ordine di terrazze e rampe collegate. La stratificazione del suolo viene quindi scomposta in piattaforme scalettate che, messe a sistema, ricompongono l'unità del luogo. Analogamente, il ripido declivio sul Wear e la sovrapposizione dei percorsi lungofiume

*poetry* come identità creativa dei luoghi", pp. 106-110.

<sup>121</sup> "Il brutalismo incarnava il desiderio di un'architettura formidabile come le montagne e malleabile come la terra. Gli architetti associati al brutalismo invidiavano l'autorità primordiale del suolo, pur ammirando il potere delle macchine e la fecondità della cultura popolare. Se il brutalismo affermava il potere degli architetti e dell'industria per manipolare le materie prime, insinuava anche una profonda vicinanza con la terra che forniva quei materiali. Con una plasticità simile all'argilla, gli edifici in calcestruzzo armato si ponevano come elementi del paesaggio oltre che come oggetti industriali".

Shapiro G.F., "Brutalism and Landscape Desire", in *CLOG 6: Brutalism*, CLOG, New York, 2013, p. 101, traduzione dell'autrice.

fig. 3.106-3.107 - Pagine precedenti, prospettive d'insieme del Sunderland Civic Centre con il Mowbray Park (a sinistra) e della Dunelm House sul fiume Wear (a destra), elaborazioni dell'autrice.

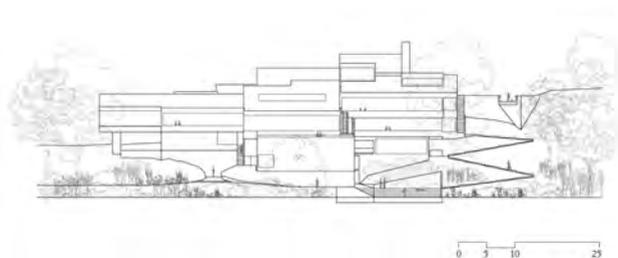


fig. 3.108-3.109  
 - Prospetti del  
 Sunderland  
 Civic Centre  
 (in alto, fronte  
 est, da Burdon  
 Road) e della  
 Dunelm House  
 (in basso, fronte  
 ovest, dal fiume  
 Wear), ridisegni  
 dell'autrice.

vengono interpretati negli slittamenti orizzontali e verticali della Dunelm House, di cui terrazze e rampe costituiscono gli ancoraggi al suolo. Nel confrontarsi col paesaggio, i due progetti assumono le dinamiche proprie delle trasformazioni dello spazio aperto: sono entrambi sistemi incrementali, il primo per indole, basando la sua intera composizione su un principio, quello dell'alveare, di riproduzione cellulare, mentre il secondo per costruzione, essendo le parti che si ancorano al suolo strutturalmente indipendenti fra loro e potenzialmente moltiplicabili. Quest'incremento però, non rispetta un principio matematico rigoroso, ma piuttosto si adatta alle variabili topografiche esistenti, ammettendo l'incertezza.

Si potrebbe dire che questi progetti portano in superficie le forme inesprese del terreno, e lo fanno non con operazioni di mimesi naturalistica, ma distinguendo bene la forma costruita dalla preesistenza, con un meccanismo che però genera uno spessore abitato tipico dello spazio pubblico. Si rivede un po' l'enunciazione del principio delle *deep forms* del paesaggista Konjian Yu<sup>122</sup> (contro le *fake forms* che

<sup>122</sup> Fondatore dello studio di paesaggisti Turenscape e progettista di numerosi innovativi parchi – fra gli altri, il Red Ribbon Park (Qinhuangdao City), il Qunli Stormwater Park (Haerbin City), lo

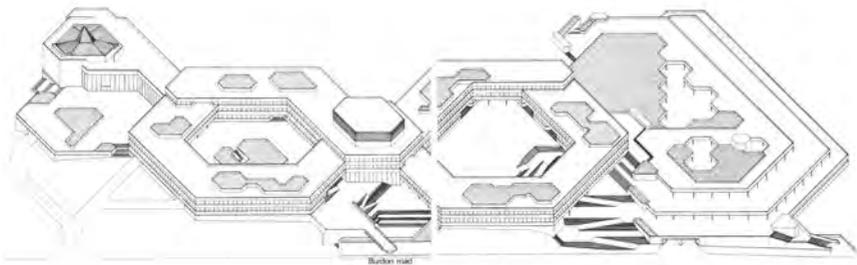


fig. 3.110  
- in alto,  
assonometria  
da est del  
Sunderland  
Civic Centre,  
in "The Arup  
Journal", Vol.  
5, No. 1 (Marzo  
1970), pp.  
16-17.



fig. 3.111 - in  
basso, sezione  
trasversale  
della Dunelm  
House (lungo  
la terrazza più  
alta), ridisegno  
dell'autrice.

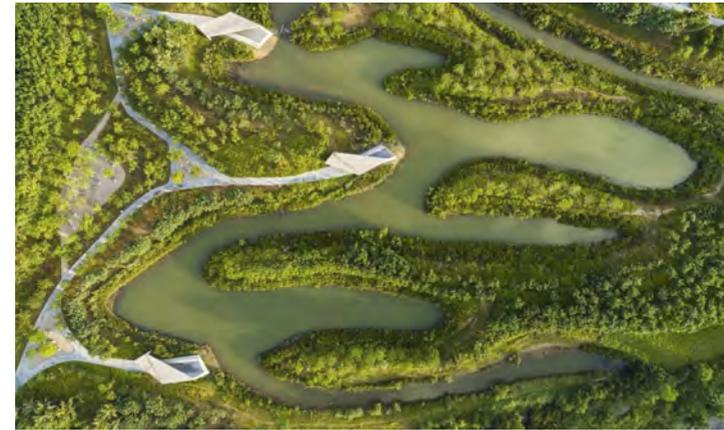


fig. 3.112 - *Le  
deep forms  
del Sanya  
Mangrove Park  
dei Turenscap,  
Cina, 2019.*

appiattiscono il territorio), per cui i nuovi paesaggi devono portare alla luce le tracce profonde incise nel terreno – nel caso dei suoi progetti, si parla delle conformazioni tradizionali e millenarie delle coltivazioni terrazzate cinesi. Considerando quest'ultimo come un riferimento utile più concettualmente che operativamente, si nota come gli strumenti di cui si servono i progettisti dei due complessi inglesi siano quelli dell'architettura, declinati però a generare un inedito paesaggio, la cui componente fondamentale è quella topografica. Il Civic Centre e la Dunelm House, più che attuando modelli biologici di funzionamento – cosa che comporterebbe implicazioni di carattere ambientale che essi non pretendono di avere - concretizzano la metafora della terra assumendo forme e sembianze geologiche.

Nella sua discussa teoria, che costruisce una nuova genealogia di progetti basata su una strategia creativa sensibile e vicina al paesaggio, Stan Allen classifica una serie di *Landform Buildings*, come espressioni architettoniche che prendono in prestito dalla geologia forme e tecniche compositive:

Shenyang Architecture University Campus (Shenyang City).

“It does not seem accidental that, in another time of crisis and change, architects are turning toward the geological as a response to social, environmental, and urban challenges. The proliferation of buildings that create new terrain through the folding and creasing of surfaces, or the piling up of blocks to create artificial peaks in the urban context, signals a desire to treat urban space as geological matter and to blur the boundary between nature and culture. And it is not only the outward form of the mountain that is visible in these new projects but also the building blocks of geology as well: rocks or stones strewn in the landscape, earth mounds, craters and crevasses, the aggregation of crystalline units”<sup>123</sup>.

fig. 3.113  
- Neviges  
Pilgrimage  
Church, G.  
Bohm, uno  
dei Landform  
Building  
teorizzati da  
S. Allen, in  
Landform  
Building:  
Architecture's  
New Terrain,  
2011.



<sup>123</sup> “Non sembra casuale che, in un altro momento di crisi e cambiamento, gli architetti si rivolgano al geologico come risposta alle sfide sociali, ambientali e urbane. La proliferazione di edifici che creano nuovi terreni attraverso la piegatura e la stropicciatura delle superfici, o l'accatastamento di blocchi per creare picchi artificiali nel contesto urbano, segnala la volontà di trattare lo spazio urbano come materia geologica e di sfumare il confine tra natura e cultura. E non è solo la forma esteriore della montagna che è visibile in questi nuovi progetti, ma anche gli elementi costitutivi della geologia: rocce o pietre sparse nel paesaggio, cumuli di terra, crateri e crepacci, l'aggregazione di unità cristalline”.

Allen S., “Geological Form”, in Allen S., McQuade M. (eds.), *Landform Buildings. Architecture's New Terrain*, Lars Müller Publishers, Zurich, 2011, pp. 75-76, traduzione dell'autrice.

L'architetto americano fonda le sue idee in riferimento all'architettura a lui contemporanea – quindi specificamente quella della fine degli anni Novanta e la prima decade del nuovo Millennio – sostenendo la metafora della geologia come strumento per il progetto di architettura. La sua classificazione individua alcune categorie, esemplificate da una serie di progetti, realizzati e non<sup>124</sup>, in cui però a dominare è l'oggetto architettonico, che assume di volta in volta specifiche configurazioni geologiche, rimanendo nel campo della megastruttura oggettuale. La metafora paesaggistica è in questo contesto strumentale ad avvalorare nuove e radicali forme dell'edificio, ed è quindi priva della profondità topografica di cui si caricano gli esempi qui proposti.

Infatti, essi sono spessori costruiti che concentrano la tensione del suolo, di cui sono una diretta incarnazione, senza che necessariamente si mimetizzino nella sua estetica. Più che landforms sono quindi *groundforms*, traduzioni costruite delle dinamiche della terra, che incorporano una tendenza topografica, rendendola forza motrice nella concezione progettuale e strutturando un'operazione che, al contrario di quanto scritto sopra a proposito dell'approccio di Allen, veste le sembianze dell'architettura per dare vita a un paesaggio urbano totalizzante e irripetibile.

<sup>124</sup> Fra questi si ricordano L'Alpine Arkitektur di Bruno Taut (Forma), il Gordon Strong Automobile Objective di Frank Lloyd Wright (Colline a gradoni), Casa Malaparte di Adalberto Libera (Schegge di Cristallo), il Caixa Forum di Herzog & De Meuron (Rocce Scolpite), la EWA Women's University di Dominique Perrault (Scanalature).



fig. 3.114 - in alto, sequenza fotografica di avvicinamento da Mowbray Park al Sunderland Civic Centre, fotografie dell'autrice (Giugno 2022).

fig. 3.115 - in basso, sequenza fotografica di risalita dal fiume Wear alla quota stradale della Dunelm House, fotografie dell'autrice (Giugno 2022).

fig. 3.116  
- Accesso  
all'Orfanotrofo  
Municipale di  
Amsterdam,  
1960, A. van  
Eyck, fotografia  
dell'ingresso,  
Nationaal  
Archief/  
Collectie  
Spaarnestad.



### 3.4 Lo spazio pubblico della *looseness*

Il terzo quadro tematico che enuncia l'ultima categoria interpretativa dei paesaggi brutalisti riguarda una dimensione operativa ancora più piccola rispetto a quella del complesso civico, ovvero il disegno dello spazio pubblico minuto, compreso all'interno di interventi urbani maggiori e strutturanti. La realtà di riferimento per collocare il tema della 'scioltezza' dello spazio in un contesto più chiaro è quella dell'habitat ordinario, dentro gli ambienti di vita quotidiana che trovano nel riparo in una condizione più lenta e comune la loro ragion d'essere. Tale ambito concettuale è quello che forse maggiormente incarna i valori etici dell'approccio brutalista, proprio perché gravita attorno a presupposti teorici e qualità spaziali vicine a quelle formulate dagli esponenti della corrente. Al centro del discorso c'è infatti il valore attribuito all'ordinario come fonte di relazione nello spazio pubblico, tematica centrale nella teoria e nella pratica dei progettisti che si occuparono di habitat e di spazi comuni nel Dopoguerra, sul versante inglese, ed ecco che tornano ancora una volta le ragioni degli Smithson - e non

solo<sup>125</sup>.

In particolare, per comprendere il modo in cui lo spazio pubblico si associa all'habitat, è utile riprendere alcuni concetti-chiave formulati sulla spinta della Ricostruzione e fondamentali per le realizzazioni di cui si parlerà più avanti. Si tratta di idee che rimandano a un'attenzione ecologica di concepire gli spazi di vita e a un'intenzione progettuale nel lasciare indeterminati usi e interazioni potenziali degli spazi stessi. In linea con la rielaborazione della Valley Section di Patrick Geddes di cui si è trattato nel precedente paragrafo, durante il X CIAM vengono proposti una serie di interventi che lavoravano alla micro-scala residenziale:

“Among the designs presented at the Dubrovnik conference there is a series that intensely engages with the small scale and the local as the unique site to create specific identities from which a feeling of belonging and community could grow. The proposed spatial configurations were often derived from the study of historical and regional precedents with a special interest for *intermediate spaces* (enfasi aggiunta) that allow for the negotiation between the private and public realm, while accommodating social encounter”<sup>126</sup>.

<sup>125</sup> Il riferimento è ad altri esponenti del Team 10, quali, fra gli altri, gli olandesi Jaap Bakema e Aldo van Eyck, il franco-greco Georges Candilis, lo statunitense Shadrach Woods e l'italiano Giancarlo de Carlo.

<sup>126</sup> “Tra i progetti presentati alla conferenza di Dubrovnik c'è una serie che si impegna intensamente nella piccola scala e nel locale come unico sito per creare identità specifiche da cui possa crescere un sentimento di appartenenza e comunità. Le configurazioni spaziali proposte sono state spesso tratte dallo studio di precedenti storici e regionali con un interesse speciale per gli *spazi intermedi* (enfasi aggiunta), che consentono la negoziazione tra la sfera privata e quella pubblica, pur favorendo l'incontro sociale”.

Van den Heuvel, D., Martens, J., Munoz Sanz, V. (a cura di), *Habitat. Ecology Thinking in Architecture*, nai010 publishers, Rotterdam, 2020, p. 35, traduzione dell'autrice.

Come evidenzia il testo, l'interesse di tali proposte è nella configurazione di uno spazio intermedio fra pubblico e privato, nicchia ecologica della relazione per eccellenza. Per gli Smithson, il punto di transizione fra realtà domestica e mondo della strada costituiva il fulcro della loro strategia compositiva, basata sul principio di associazione umana, proprio perché qui si svolgevano le prime scoperte e i primi incontri fra i bambini<sup>127</sup>. A partire da queste considerazioni, nate dalle osservazioni di Henderson a Bethnal Green, venne elaborato il concetto di *as found*, forza creativa essenziale:

“Setting ourselves the task of rethinking architecture in the early 1950s we meant by the “as found” not only adjacent buildings but all those marks that constitute remembrancers in a place and that are to be read through finding out how the existing built fabric of the place had come to be as it was. ... Thus the ‘as found’ was a new seeing of the ordinary, an openness as to how prosaic ‘things’ could re-energise our inventive activity”<sup>128</sup>.

Da questa attività inventiva gli Smithson identificano la soglia come origine dell'architettura totale della città. Secondo i coniugi, nell'incontro fra tessuto architettonico e porta di casa avviene la definizione della forma urbana.

<sup>127</sup> Steiner H., “Life at the Threshold”, in *October*, Vol. 136 (Spring 2011), “New Brutalism”, p. 140.

<sup>128</sup> “Ponendoci il compito di ripensare l'architettura nei primi anni Cinquanta, intendevamo per “as found” non solo gli edifici adiacenti ma tutti quei segni che costituiscono delle rimembranze in un luogo e che vanno letti scoprendo come il tessuto edilizio esistente del luogo fosse diventato com'era. ... Quindi l'“as found” era una nuova visione dell'ordinario, un'apertura su come le “cose” prosaiche potessero ridare energia alla nostra attività inventiva”.  
Smithson A. e P., “The ‘as found’ and the ‘Found’,” in Robbins D., *The Independent Group*, The MIT Press, London, 1990, p. 202, traduzione dell'autrice.

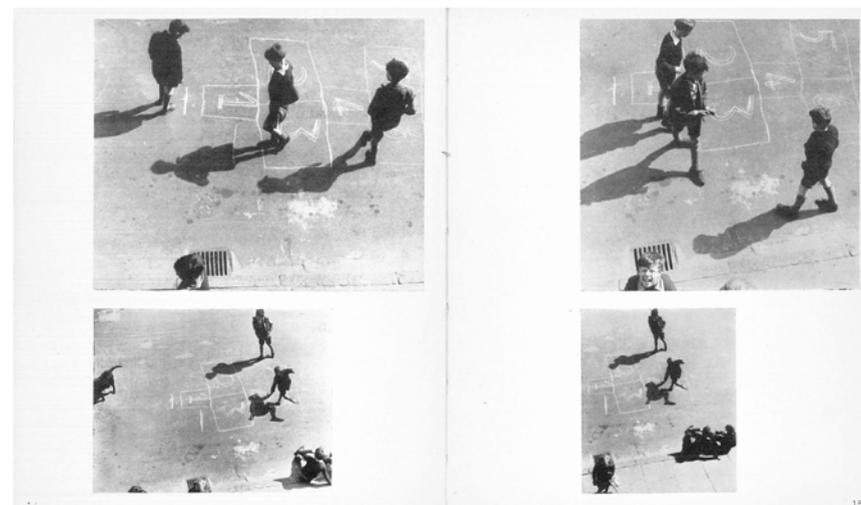


fig. 3.117 -  
Fotografie di N.  
Henderson a  
Bethnal Green  
che ritraggono  
bambini che  
giocano a  
'campana',  
1949-1956,  
pp. 14-15  
di *Struttura  
Urbana*, 1971.

Questo spazio intermedio, e nello specifico le relazioni che vi si svolgono, è l'origine e il fine dell'habitat urbano, che ripropone ed amplifica alla dimensione del paesaggio urbano le dinamiche relazionali della soglia. L'approccio ecologico degli Smithson riprende l'interpretazione del biologo ambientale Jakob von Uexküll, il quale attribuisce alla soglia il ruolo cruciale di condizione demandata alle impressioni sensoriali, luogo in cui avviene “il legame inestricabile fra esperienza e materialità”<sup>129</sup>.

La connessione fra ecologia, quindi etica, ed estetica del progetto costruisce la già citata<sup>130</sup> *doorstep philosophy*, filosofia della porta di casa che fonda per gli Smithson la loro missione in quanto architetti:

“We must evolve an architecture from the fabric of life itself, an equivalent for the complexity of our way of thought, our passion for the natural world and our

<sup>129</sup> Steiner H., op. cit., p. 145.

<sup>130</sup> Si veda il paragrafo dell'introduzione del lavoro: “II. Un'indagine retroattiva. Sulle tracce dell'*as found*”.

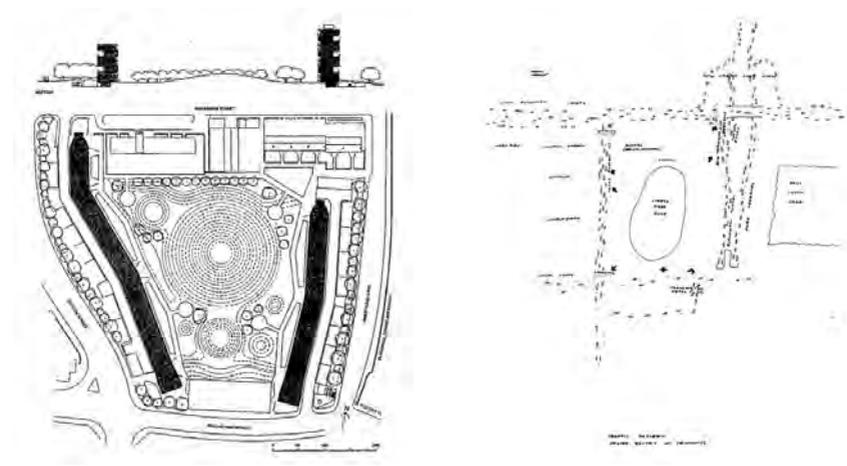
belief in the nobility of man. In a rough and ready way we have made a start—a ‘doorstep philosophy’ —an ecological approach to the problem of habitat — and a new aesthetic”<sup>131</sup>.

La premessa generale affinché questo tipo di approccio si realizzi è la presenza di una società non-dimostrativa, grazie alla quale il progetto non debba affatto preoccuparsi di programmare gli scenari d’uso, ma piuttosto debba garantire un terreno che favorisca incontri casuali e associazioni involontarie. Fra la realtà sociale e il regno domestico della casa deve riflettersi una certa *looseness*, un allentamento che riguarda “la scioltezza dell’organizzazione e la facilità di comunicazione”<sup>132</sup>, lasciando gli spazi aperti ad usi e interazioni. La ragione per cui i soggetti privilegiati di tali relazioni siano considerati i bambini è perché essi scoprono spontaneamente e per la prima volta il contatto con gli altri membri della società, interagendo senza filtri e imposizioni. Nell’attività generativa dei membri più giovani della comunità risiede l’essenza della comunità stessa, e quindi il valore dell’associazione umana nell’habitat.

Tipica dello spettro relazionale infantile è l’attività ludica, che costituisce il campo primario di apprendimento ed interrelazione in un contesto abitativo più grande. A tal proposito, fra i più rilevanti spazi aperti dei grandi complessi residenziali del Dopoguerra rientrano i playground e in generale gli spazi di gioco. Gli Smithson attribuiscono grande

<sup>131</sup> “Dobbiamo sviluppare un’architettura dal tessuto della vita stessa, un equivalente per la complessità del nostro modo di pensare, la nostra passione per il mondo naturale e la nostra fede nella nobiltà dell’uomo. In modo imbastito alla bell’e meglio abbiamo avviato una “doorstep philosophy” – un approccio ecologico al problema dell’habitat – e una nuova estetica”.  
Smithson A. e P., *Ordinariness and Light*, MIT Press, London, 1970, p. 108, traduzione dell’autrice.

<sup>132</sup> Ivi, p. 44.



importanza a questo tipo di spazi, come è chiaramente evidente nel progetto e negli esiti della corte centrale dei Robin Hood Gardens. Il paesaggio monolitico del Millennium Park, una *stress-free-zone* modellata a partire dal grande mound<sup>133</sup> centrale ed immaginata dalla coppia di architetti come spazio pieno di “possibilità connettive; specialmente [se lo fa] con una quiete che fino ad ora le nostre sensibilità non hanno potuto riconoscere affatto come architettura”<sup>134</sup>, anche recentemente – prima della demolizione del complesso iniziata nel 2017 – veniva così descritta:

“For residents, especially children, the mound and the grass are an effective place to play. Early photographs by Sandra Lousada show children playing cricket or simply running around. When it snowed in February 2009, as two sisters who grew up there reported, ‘people were out on the mound sledging down the slope and throwing

<sup>133</sup> La grande collina posta al centro della corte era stata realizzata dall’accumulo dei materiali di scarto – *rubbles* – della precedente proprietà vittoriana poi demolita.

<sup>134</sup> Smithson A. e P., *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972*, Latimer New Dimensions, London, 1973, p. 36.

fig. 3.118-3.119 - Robin Hood Gardens: a sin., planimetria e sezione con il grande mound centrale, 1968, A. e P. Smithson, Smithson Family Collection; a destra, diagramma dei flussi di traffico e dei percorsi auspicati dai residenti, 1968, in *The Charged Void: Architecture*.

snowballs at each other”<sup>135</sup>.

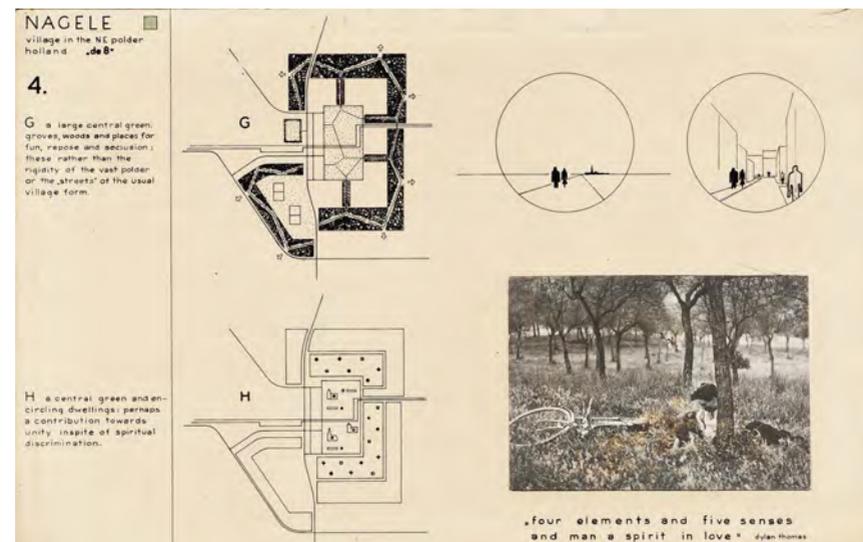
Nell’ambito dei dibattiti del Team 10, lavora particolarmente sul tema della soglia – *doorstep* – l’architetto olandese Aldo van Eyck<sup>136</sup>. Per il CIAM di Dubrovnik, egli presenta due proposte progettuali, una con il gruppo *de8* e una individuale. Il primo era il progetto per la nuova città olandese di Nagele<sup>137</sup>, basato su un sistema di ‘spazio dentro lo spazio’, in cui ogni sistema aggregativo, dal più piccolo al più grande, gravitava attorno a uno spazio pubblico centrale. Con questa proposta, il cui approccio configurativo si rilesse poi nel progetto per l’Orfanotrofio di Amsterdam (1955-60), concepito come un edificio-città, van Eyck elaborava il concetto di *in-between*:

“It implies a break away from the contemporary concept [...] of spatial continuity and the tendency to erase every articulation between spaces, i.e. between outside and inside, between one space and another. Instead I suggest articulation of transition by means of defined in-between places which induce simultaneous awareness of what is significant on either side. An in-between place in this sense provides the common ground where conflicting

<sup>135</sup> “Per i residenti, in particolare i bambini, la collinetta e il prato sono un luogo concreto per giocare. Le prime fotografie di Sandra Lousada mostrano bambini che giocano a cricket o semplicemente corrono. Quando ha nevicato nel febbraio 2009, come hanno riferito due sorelle che sono cresciute lì, ‘le persone erano sul mound che scendevano in slitta lungo il pendio e si lanciavano palle di neve a vicenda’”. Powers A., “A Critical Narrative”, in *Robin Hood Gardens: Re-Visions*, Twentieth century building studies, The Twentieth Century Society / Paul Holberton Publishing, London, 2010, p. 36, traduzione dell’autrice.

<sup>136</sup> Aldo Ernest van Eyck nacque il 16 Marzo 1918 a Driebergen (Paesi Bassi), ma crebbe in Inghilterra, ricevendo una solida ma non convenzionale formazione classica (il padre era il poeta e filosofo Pierre N. van Eyck), molto influenzata dall’arte e dalla letteratura, che lo portarono ad avere sempre una visione laterale delle cose.

<sup>137</sup> È la cosiddetta *Nagele Grid*



polarities can again become twin phenomena”<sup>138</sup>.

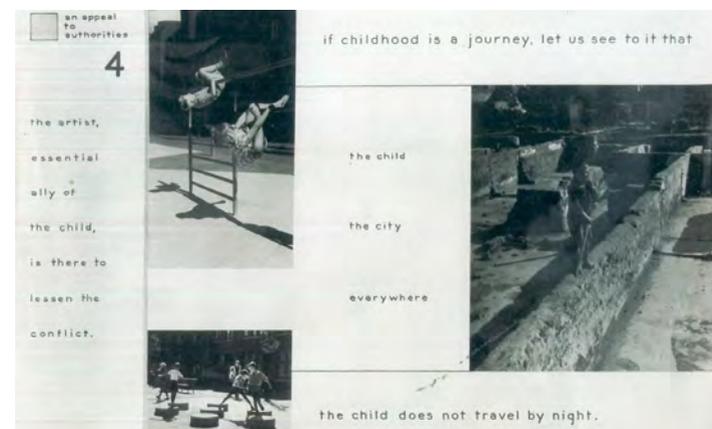
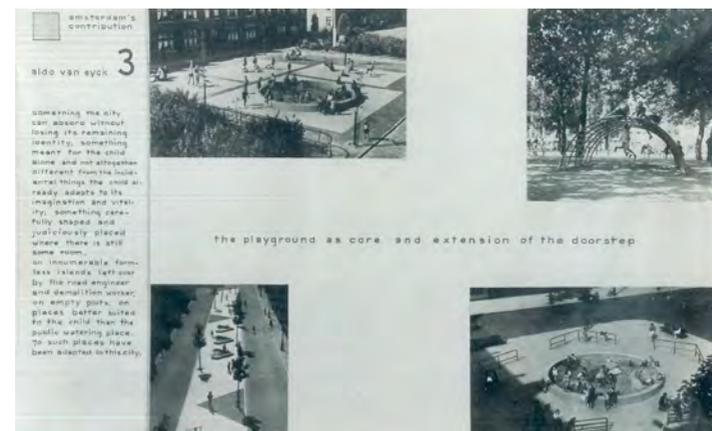
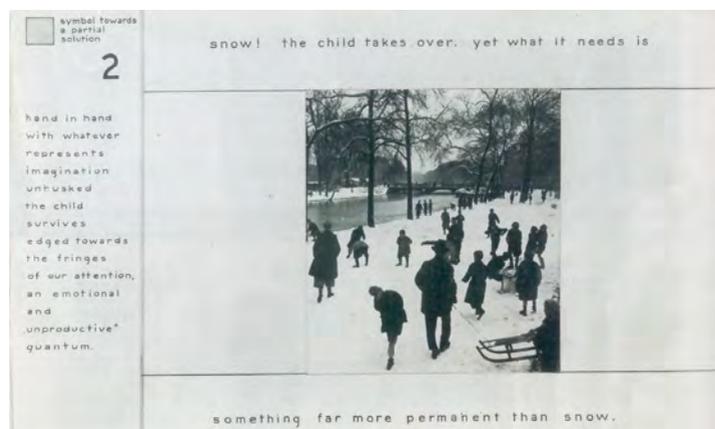
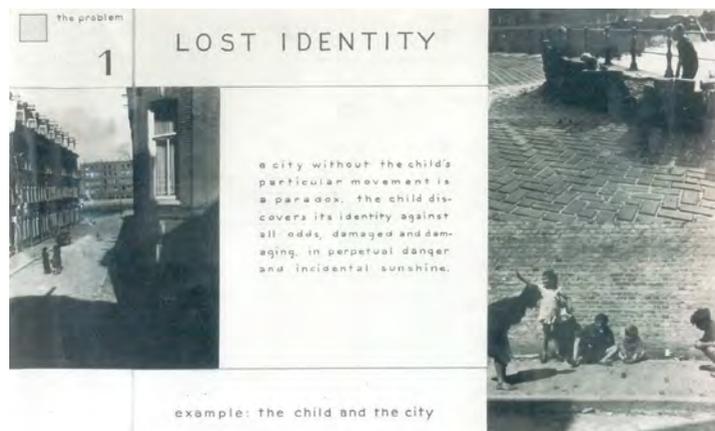
Quest’idea di spazio intermedio ampliava la *doorstep philosophy* degli Smithson dal rapporto con la strada al livello di ogni relazione fra uomini e fra uomini e cose, accordando i conflitti fra polarità opposte.

La proposta individuale del 1956 portava il discorso dell’*in-betweenness* sul tema degli spazi urbani per il gioco, simboli per la comunità e che quindi dovevano risultare riconoscibili e accoglienti. Nei quattro pannelli che compongono la *Lost identity Grid*, van Eyck immortalava alcuni

<sup>138</sup> “Esso implica una rottura dal concetto contemporaneo [...] di continuità spaziale e la tendenza a cancellare ogni articolazione tra gli spazi, cioè tra il fuori e il dentro, tra uno spazio e l’altro. Suggestisco invece un’articolazione della transizione per mezzo di definiti luoghi in-between che inducano la consapevolezza simultanea di ciò che è significativo su entrambi i lati. Un luogo in-between in questo senso fornisce il terreno comune in cui le polarità in conflitto possono di nuovo diventare fenomeni gemelli”. Team 10, “Team Primer”, *Architectural Design*, 32, 10 (1962), p. 598, traduzione dell’autrice.

fig. 3.120 - Nagele, Plan for a Rural Village on Reclaimed Land, Noordoostpolder, A. van Eyck con i de8, 1948-1958, X CIAM, Aldo van Eyck archive and the Aldo+Hannie van Eyck Foundation.

fig. 3.121-3.122-3.123-3.124 - Le quattro tavole della Lost Identity Grid, 1956, A. van Eyck, in Team 10. 1953-81: in search of a Utopia of the present, pp. 56-57.



scatti dei playground da lui realizzati ad Amsterdam durante il trentennio 1947-78, nell'ambito di un grande intervento di rigenerazione socio-urbana che intendeva restituire alla città alcune aree interstiziali danneggiate dalla guerra (realizzò circa 730 parchi gioco nella città). In queste tavole è affrontato il problema della perdita di identità dei cittadini in riferimento al loro contesto urbano, partendo dalla privilegiata relazione che i bambini instaurano con esso<sup>139</sup>.

<sup>139</sup> Terminio A., "From the 'Aesthetic of number' to the 'Great number': Giancarlo De Carlo and Aldo van Eyck between Order and Contradiction", in *Histories of Postwar Architecture*, 2(5), p. 122.

Il primo pannello "the problem" recita:

"A city without the child's particular movement is a paradox. The child discovers its identity against all odds, damaged and damaging, in perpetual danger and incidental sunshine"<sup>140</sup>.

<sup>140</sup> "Una città senza il particolare movimento del bambino è un paradosso. Il bambino scopre la sua identità contro ogni previsione, danneggiato e dannoso, in perpetuo pericolo e occasionale luce del sole". Van Eyck A., *Lost Identity Grid*, in "Social Spaces. Presentations at CIAM 10 - Micro-scale", Van den Heuvel, D., Martens, J., Munoz Sanz, V. (a cura di), op. cit., p. 38, traduzione dell'autrice.

Procedendo con il terzo pannello, van Eyck offre la soluzione al problema nel “playground come nucleo ed estensione della soglia”, uno spazio sottratto all’abbandono in cui risiede l’essenza della città e l’universalità dell’habitat, caratteri reciprocamente assorbibili dalla città. Il primo piano che assume la vita infantile nella città moderna deriva in gran parte dal retroscena culturale olandese di van Eyck, in cui il tema assunse grande rilievo già a partire dal XVI secolo<sup>141</sup>, e venne sistematizzato dallo storico Johan Huizinga nel celebre saggio del 1938 *Homo Ludens*, che elogia l’assoluta libertà dell’attività del gioco. Tale libertà viene ricercata nel disegno dei playscapes di Amsterdam, che l’architetto progetta come piccoli brani di città senza recinzioni e dalle forme minime ed elementari. La qualità urbana di questi spazi è accresciuta dalla geometria e dalla materialità degli elementi ludici:

“The sandpits, round or square, were simple geometric forms but at the same time they constituted receptive bodies, welcoming and sheltering the playing child. In some cases this applied to the playground as a whole. The playground in Mendes da Costahof (1957, built 1960) for example, consisted of three circles of different diameters, linked by an axial path. They could be seen as an axial succession of simple geometric forms, but at the same time the composition evoked a somewhat anthropomorphic figure, a shape ‘carved out’ from the surrounding shrubbery. The playing children were harboured within a body-like space, in a kind of maternal body”<sup>142</sup>.

<sup>141</sup> Molti quadri da quel secolo in poi hanno bambini che giocano come soggetto principale. Vedi Schama S., *The Embarrassment of the Riches*, William Collins Sons and Co., London, 1987.

<sup>142</sup> “Le sabbie, rotonde o quadrate, erano forme geometriche semplici ma allo stesso tempo costituivano corpi ricettivi, accoglievano e riparavano il bambino che gioca. In alcuni casi ciò si applicava al



fig. 3.125 -  
Playground  
Mendes da  
Costahof, 1957-  
60, © Aldo van  
Eyck Archive,  
photo Pieter  
Boersma.

Van Eyck, combinando ogni volta diversamente il vocabolario di forme di sabbie, archi e cupole, sbarre, pietre, montagnole, genera spazi di grande efficacia ludica e forte impronta estetica. Le forme semplici stimolano l’attività libera dei bambini, i quali usano i playground al massimo delle loro potenzialità. Tutto ciò fu reso possibile dall’intenzione del progettista di comporre le parti senza un programma e definito, grazie a un’astrazione delle forme che stimolava l’immaginazione dei bambini, solo suggerendo loro possibili usi. Tale spinta creativa, come sottolinea van Eyck nell’ultimo dei pannelli della sua *Grid*, è innescata perché “l’artista<sup>143</sup>, essenziale alleato del bambino, è lì per attenuare il conflitto”, per riappacificare la comunità con il paesaggio.

parco giochi nel suo insieme. Il parco giochi di Mendes da Costahof (1957, costruito nel 1960), ad esempio, era costituito da tre cerchi di diverso diametro, collegati da un percorso assiale. Potrebbero essere visti come una successione assiale di semplici forme geometriche, ma allo stesso tempo la composizione evocava una figura in qualche modo antropomorfa, una forma ‘sculpta’ nella boscaglia circostante. I bambini che giocavano erano ospitati in uno spazio simile al corpo, una specie di corpo materno”.

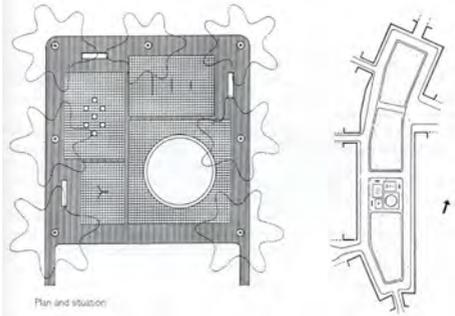
Strauven F., “Aldo van Eyck – Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number”, Study Centre Mellon Lectures, 24 May 2007, p. 6, traduzione dell’autrice.

<sup>143</sup> Qui il riferimento specifico è probabilmente ai lavori dello scultore Costantin Brancusi e della coppia di Hans Arp e Sophie Taeuber, la cui semplicità elementare, l’uso di forme biomorfiche e la simmetria decentralizzata, influenzò l’opera di van Eyck.

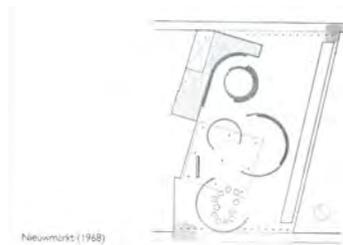
fig. 3.126 -  
Fotografia,  
pianta e  
planimetria  
del Playground  
Zaanhof, 1950,  
in Aldo Van  
Eyck: *The  
Playgrounds and  
the City*.



Zaanhof playground (1948 built 1950)



Plan and situation



Nieuwmarkt (1968)



fig. 3.127  
- Pianta e  
fotografia del  
Playground  
Nieuwmarkt,  
1968, in Aldo  
Van Eyck: *The  
Playgrounds and  
the City*.



fig. 3.128 -  
Apollo Pavilion,  
Peterlee, V.  
Pasmore, 1970,  
Estate of Victor  
Pasmore.



### 3.4.1 L'Apollo Pavilion nella Sunny Blunts a Peterlee, V. Pasmore

L'ultima opera ad essere esplorata in questa parte del lavoro è lo straordinario Apollo Pavilion di Victor Pasmore, non solo *folie*, non ponte, non scultura, non monumento, ma indubbiamente tassello fondamentale del paesaggio della tranquilla Sunny Blunts Estate a Peterlee, New Town ad est di Durham. Di dimensione e portata decisamente ridotta rispetto agli esempi affrontati precedentemente, in questo caso si parla di un intervento che interessa una contenuta realtà residenziale, ma non per questo ne risente la qualità e il valore urbano. La natura ibrida e multiforme del padiglione è frutto della firma del suo autore, che, riprendendo la chiusura del paragrafo precedente, mise la sua arte a disposizione della comunità che si andava insediando nella nuova cittadina. La storia dell'Apollo Pavilion è legata alle vicende per la realizzazione dell'ultimo settore di Peterlee, fra la metà degli anni Cinquanta e la fine dei Sessanta.

Fondata col New Towns Act del 1946 per ospitare e offrire nuove abitazioni e opportunità ai membri della classe operaia di Durham - in particolare ai minatori e alle donne in cerca di lavoro dopo la guerra - Peterlee, così chiamata

Pagina precedente - il paesaggio della Sunny Blunts Estate attraverso un'apertura dell'Apollo Pavilion, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).



fig. 3.129 -  
Consegne di  
Carbone sul  
marciapiede  
nel nord-est di  
Peterlee, anni  
'50, Durham  
County Record  
Office.

dal famoso leader dei minatori locali Peter Lee (1864-1935), venne per una prima e irrisolta fase pianificata dall'architetto Berthold Lubetkin (fino al 1950), per poi passare sotto la supervisione di George Grenfell Baines su incarico del direttore generale A. V. Williams. Quest'ultimo, a cui stava a cuore una certa attenzione per l'uso del verde, ma temeva la piattezza dei nuovi insediamenti di provincia, promosse nel 1955 "l'impiego di un artista capace di organizzare piccole unità edilizie in termini di massa e colore"<sup>144</sup> - e allo stesso tempo - "elaborare un nuovo concetto di progetto urbano nell'ambito dei limiti di costruzione a Peterlee"<sup>145</sup>. La voglia di fare della new town un luogo stimolante in cui valesse la pena vivere spinse Williams a coinvolgere Pasmore, allora insegnante alla Newcastle University e membro dell'Independent Group, come Consulting Director of Urban Design for Peterlee Development Corporation. Egli si occupò di progettare l'area sud-ovest del centro, corrispondente con la Sunny Blunts Estate<sup>146</sup>.

<sup>144</sup> Harwood E., "Neurath, Riley and Bilston, Pasmore and Peterlee." *Twentieth Century Architecture* 9, 2008, p. 92, traduzione dell'autrice.

<sup>145</sup> Bowness A., Lambertini L., *Victor Pasmore*, Thames and Hudson, London, 1980, pp. 250-255, traduzione dell'autrice.

<sup>146</sup> Farmer G., Pendlebury J., "Conserving Dirty Concrete: The Decline and Rise of Pasmore's Apollo Pavilion, Peterlee", *Journal of Urban*

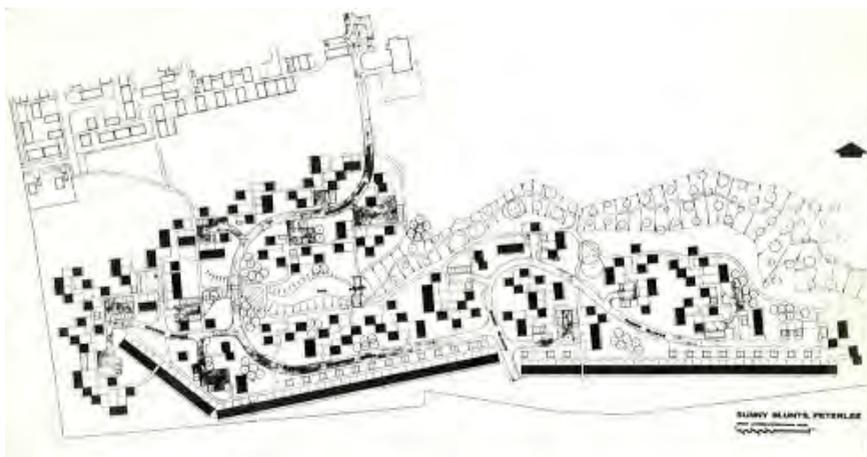


fig. 3.130 -  
Planimetria  
della Sunny  
Blunts Estate, V.  
Pasmore.

A Pasmore venne affidata la composizione generale del sito e l'estetica delle facciate residenziali, compiti che l'artista affrontò attingendo dalla sua esperienza di pittore paesagista. Nonostante la sua inesperienza disciplinare nel campo dell'architettura, egli riuscì a gestire brillantemente sia il disegno d'insieme, ma anche gli elementi di dettaglio, attribuendo a ogni componente urbana il giusto peso espressivo:

“This extends to the sensitive use of topography and levels in which each element is treated differently: inclined planes of roads and forecourts, the horizontal plane of houses, and the contouring of the landscape. Although each house had access to its own private screened outdoor space, the layout avoided the generous fenced back garden typical in the new town, and instead a free-flowing communal landscape was allowed to penetrate the housing areas”<sup>147</sup>.

*Design*, 2013, Vol. 18, No. 2, p. 268.

<sup>147</sup> “Ciò si estende all'uso sensibile della topografia e dei livelli in cui ogni elemento è trattato in modo diverso: i piani inclinati di strade e piazzali, il piano orizzontale delle case e il contorno del paesaggio. Sebbene ogni casa avesse accesso al proprio spazio esterno privato schermato, la sistemazione ha evitato il generoso back garden recintato tipico nella new town, e invece un paesaggio comunale a flusso libero è potuto penetrare

Il carattere di fluidità nella sistemazione degli spazi aperti divenne sempre più presente, evolvendo con le fasi di progetto in un paesaggio costruito intuitivamente per immagini espressive, come frames posti in sequenza, secondo un approccio ‘composizionale’ che per molti aspetti ricorda l'*in-betweenness* di van Eyck. Opponendo alle geometrie a grappolo del sistema insediativo uno schema stradale tracciato a partire dal naturale andamento topografico, si dispose una struttura dialettica in cui le parti erano libere di funzionare autonomamente, ma all'interno di un tutto che equilibrava stasi e movimento. A questa logica rispondeva anche il disegno dello spazio aperto, che alla dimensione abitativa si compose di piccoli giardini comuni a gruppi conclusi di case, mentre nell'ambito urbano ricalcava il sistema territoriale che si insinuava nel costruito, configurandosi come l'ultima lingua verde di una valle naturale. Attraverso la variabile del movimento a diverse intensità vennero elaborati tasselli con ordini geometrici anche opposti, che però, nel loro insieme, generavano una forma urbana compiuta ed efficace. Il paesaggio che ne risulta è un insieme di spazi a intensità e velocità differenti, inaspettati e per nulla banali<sup>148</sup>. L'apice di questo modo dinamico di concepire la città si raggiunge con l'Apollo Pavilion, che è poi anche il fulcro spaziale e compositivo della Sunny Blunts e dà vita a un eccezionale piccolo paesaggio fatto di interazioni ‘allentate’<sup>149</sup> e condizioni mutevoli.

Riprendendo un'idea compositiva pensata negli stessi anni per un concorso del Museum of Art and Science a Chicago, Pasmore convinse Williams della necessità di realizzare al centro della Sunny Blunts Estate un'attrazione visiva, un nodo focale che fosse anche il simbolo della nuova comuni-

nelle aree abitative”.

Ibidem, traduzione dell'autrice.

<sup>148</sup> Ivi, p. 269.

<sup>149</sup> Il riferimento è al concetto di *looseness* ripreso dagli Smithson.



fig. 3.131-  
3.132-3.133-  
3.134 - viste in  
sequenza della  
Sunny Blunts  
Estate appena  
costruita,  
1970, Durham  
County  
Council.

tà abitativa e ne rispecchiasse valori etici e principi estetici:

“I tried to make it clear that the object of all the sculpture, including the Pavilion, was to give dignity, focus and ‘impact’ at various central points in the environmental complex of what is virtually a Council housing estate. But, to my mind, Peterlee is not a housing estate, but an important town. If for nothing else, therefore, the function of the sculptures is justified to underline and demonstrate this”<sup>150</sup>.

Da quest’idea prese forma l’Apollo Pavilion, concepito a partire dal 1963 e completato nel 1969, anno in cui si svolse la missione lunare Statunitense dell’Apollo 11 Space Programme. Esso si presenta già dalle premesse come una sorta di bignami dell’intero paesaggio locale. L’articolazione dei volumi consiste in un sistema a ponte al di sopra del laghet-

<sup>150</sup> “Ho cercato di chiarire che l’obiettivo di tutte le sculture, compreso il Padiglione, era quello di dare dignità, attenzione e ‘impatto’ a vari punti centrali nel complesso ambientale di quello che è virtualmente una Council housing estate. Ma, a mio avviso, Peterlee non è un complesso residenziale, quanto piuttosto una città importante. Se non altro, quindi, la funzione delle sculture è giustificata a sottolinearlo e dimostrarlo”. Pasmore V., “Letter to Mr Philipson”, General Manager, Peterlee Development Corporation, 30 May 1976, traduzione dell’autrice.



to artificiale che, scorrendo fra le case, costruisce attorno a sé uno scenario in cui paesaggio e manufatti architettonici convivono placidamente. Attraverso una rampa laterale si sale al secondo livello, che svolge il duplice ruolo di fornire un percorso coperto sul piano dell’acqua e diventa una complessa passerella sopraelevata. Nell’astratta composizione dei volumi in cemento si realizza una sequenza di spazi alternati coperti e scoperti, loggiati e incorniciati, che a loro volta incorniciano e tagliano scorci al di sopra del lago, guidando lo sguardo dell’utente verso precisi punti di vista esterni. Le profonde masse scultoree solide e spigolose generano poi settori in ombra, penombra e luce, donando al percorso un carattere esperienziale e atmosferico esemplare. La varietà delle superfici verticali, interrotte sopra la passerella o protese verso il corso d’acqua decostruisce l’eventuale ordine geometrico delle figure in successione. Ogni parte della composizione suggerisce progressione e movimento, accompagnando l’abitante in un percorso immersivo e scenografico attraverso angoli nascosti e inattesi della piccola realtà urbana di Peterlee.

Nelle intenzioni di Pasmore c’era la volontà di accentuare la drammaticità del lago, concentrandola nell’equilibrio oppositivo delle forme del padiglione. Allo stesso tempo, l’operazione irradia a partire da essa un sistema di relazio-



fig. 3.135 -  
Planimetria  
del paesaggio  
dell'Apollo  
Pavilion (con il  
parco inserito  
nella lista  
dell'English  
Heritage): il  
padiglione  
è il fulcro  
concettuale e  
spaziale delle  
percorrenze  
pedonali del  
quartiere,  
ridisegno  
dell'autrice.

ni dello spazio aperto che si estendono alla dimensione del quartiere e fino alla scala urbana:

“The Sculpture is not an isolated feature which can only be seen on a special or accidental visit. On the contrary, it articulates and identifies the lake and, at the same time, forms the focus of a converging junction in the public footpath system which directs the pedestrian across the valley to other parts of the town”<sup>151</sup>.

fig. 3.136 -  
La sinuosa  
topografia  
artificiale  
dell'Apollo  
Pavilion,  
fotografia  
dell'autrice  
(Giugno 2022).



Dunque, l'approccio 'accumulativo' di Pasmore si oppone – e ciò è evidente anche nel disegno architettonico degli involucri abitativi<sup>152</sup> - alla tradizione diffusa e bucolica del

<sup>151</sup> “La scultura non è un elemento isolato che può essere visto solo durante una visita speciale o accidentale. Al contrario, articola e identifica il lago e, allo stesso tempo, costituisce il fulcro di uno snodo convergente nel sistema pedonale pubblico che indirizza il pedone attraverso la valle verso altre parti della città”.

Pasmore V., traduzione dell'autrice.

<sup>152</sup> I tetti convenzionalmente a falde vengono sostituiti da coperture piane, così come le classiche facciate regolari vengono scomposte in curtain wall e superfici colorate.

Pittoresco, generando uno spazio inedito e sublime, in cui ogni movimento è catturato come una fotografia istantanea della scena urbana. L'esigenza di superare un corso d'acqua, collegando i due lati dell'insediamento, costituisce solo il pretesto formale che permise a Pasmore di esprimere tutta la sua capacità artistica al servizio di una comunità in via di formazione. Attingendo dalla sua esperienza di pittore astratto, egli elabora un eclettico monumento collettivo, che perde però i connotati di mera opera simbolica nel momento in cui si trasforma in scultura attraversabile, playground dinamico, percorso articolato, in sintesi un dispositivo sen-



fig. 3.137 - Lo  
specchio d'acqua  
dell'Apollo  
Pavilion è una  
sorta di piazza  
per il quartiere,  
fotografia  
dell'autrice  
(Giugno 2022).

za una destinazione precisa che nella sua indeterminatezza vuole essere emblema assoluto della vita pubblica. Lo stesso artista definisce il padiglione come:

“[...] an architecture and sculpture of purely abstract form through which to walk, in which to linger and on which to play; a free and anonymous monument which, because of its independence, can lift the activity and psychology of an urban housing community onto a universal plane”<sup>153</sup>.

<sup>153</sup> “[...] un'architettura e una scultura di forma puramente astratta

L'ambizione all'universalità, oltre ad instaurare un richiamo diretto alla missione lunare a cui è intitolato, costituisce il valore più profondo di quest'intervento inimitabile e inimitato. Per prima cosa, esso eleva infatti le attività quotidiane di una piccola comunità urbana su un livello di partecipazione artistica e culturale alla vita politica di una nazione intera, nobilitando così il ruolo individuale della cittadinanza.

Già soltanto l'attribuzione di opera pubblica in un contesto tradizionalmente votato alla tutela della privacy dei cittadini chiarisce la volontà del padiglione di porsi come una sorta di manifesto della cultura pubblica delle New Towns, suggellata dal welfare della Ricostruzione urbana. Si tratta di un esperimento su cui lo stesso Pasmore, che non aveva mai lavorato prima a un intervento integrato di arte-architettura-progetto di paesaggio, si mette alla prova, spinto dalla volontà politica di produrre "nelle new towns un nuovo tipo di cittadino, una persona sana, dignitosa, con senso del bello, della cultura e dell'orgoglio civico"<sup>154</sup>. Nell'impiego sociale dell'arte pubblica – che diventa per questo non-commerciale e non-conservativa<sup>155</sup> - il ruolo di Pasmore è inserito in una visione integrata e innovativa che vede la collaborazione di figure prima contrastanti, cioè quelle dell'artista, dell'architetto, del pianificatore, ma anche dell'ingegnere e dell'architetto paesaggista<sup>156</sup>.

attraverso cui camminare, in cui soffermarsi e su cui giocare; un monumento libero e anonimo che, per la sua autonomia, può elevare su un piano universale l'attività e la psicologia di una comunità abitativa urbana".

V. Pasmore citato in Philipson G., *Aycliffe and Peterlee New Towns, 1946–1988: Swords into Ploughshares and Farewell Squalor*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, traduzione dell'autrice.

<sup>154</sup> Lewis Silkin, membro del governo incaricato, Citato in Alexander A., *Britain's New Towns: Garden Cities to Sustainable Communities*, Routledge, Abingdon, 2009.

<sup>155</sup> Vedi Ward C., *New Town, New Home*, Calouste Gulbenkian Foundation, London, 1993, p. 59.

<sup>156</sup> Farmer G., Pendlebury J., op. cit., p. 276.



fig. 3.138 -  
Town Planning  
Team, Apollo  
Pavilion, 1969,  
Durham Record  
Office.

In secondo luogo, nel suo programmatico obiettivo di non definire uno specifico programma, il padiglione diventa un palinsesto per le innumerevoli relazioni della comunità urbana, attirando in sé le attività più disparate, dal gioco dei bambini, alle passeggiate quotidiane dei cani e dei loro padroni, ai graffiti stratificati di giovani ribelli, agli incontri più o meno loschi e vandalici degli outsider. Insomma, la predisposizione dell'Apollo Pavilion a farsi attraversare e scoprire, lo rende soggetto a ogni tipo di interazione, dalle più produttive alle più degradanti.

Questa condizione, a detta dello stesso Pasmore, deriva dalla naturale predisposizione dell'opera a catalizzare la vita pubblica di una comunità in evoluzione e per questa ragione ne accoglie ogni manifestazione. Chiamato ad esprimersi in merito allo stato di degrado in cui versava il padiglione a poco più di un decennio dalla sua realizzazione, l'artista si rivolse a una folla di abitanti ivi riunitisi affermando che "i graffiti danno la prova che la generazione più giovane ha accettato la scultura per quello che è – parte di un'area. I bambini l'hanno umanizzata e migliorata molto più di come io avrei mai potuto fare"<sup>157</sup>. Egli attribuisce il me-

<sup>157</sup> Sono le parole di Victor Pasmore nel corso di un incontro pubblico svoltosi nell'Aprile 1982 e indetto dall'allora consigliere indipendente

fig. 3.139  
- Bambini  
camminano  
sulla quota  
elevata  
dell'Apollo  
Pavilion,  
1979, Durham  
County Record  
Office.



rito di tale conquista principalmente al pubblico giovane, facendo riferimento alla creatività dei più piccoli nell'umanizzare un luogo neutro e privo di utilità esplicita. In effetti, se si guardano le foto storiche del padiglione, la presenza dei bambini che si arrampicano, giocano a nascondino, si rincorrono, si affacciano sul laghetto è in assoluto il tipo di scena prevalente che viene immortalata. Il fascino tangibile che suscita il padiglione nei bambini è l'espressione più autentica della sua ricerca dell'inutile come dimensione astratta del progetto.

Insomma, il valore assoluto che distingue l'Apollo Pavilion è la volontà etica di farsi portatore di un messaggio etico per la collettività, essendone allo stesso tempo esemplare incarnazione. Nel valore morale di questo intervento sta la sua vera essenza brutalista, forse inconsapevolmente tutelata dall'azione conservativa dell'English Heritage. In risposta alle numerose campagne che a partire dagli anni Ottanta si schierarono pro o contro la sua demolizione, l'Istituto di protezione inglese si espresse infatti in fasi successive sul destino dell'opera di Pasmore, prima iscrivendo il paesag-

Joan Maslin, che voleva la demolizione dell'Apollo Pavilion.



fig. 3.140 - La  
consigliera  
Joan Maslin  
che protestava  
contro il  
padiglione  
disseminato  
di graffiti  
nell'ottobre  
1981, Durham  
County Record  
Office.

gio attorno al padiglione nel *Register of Parks and Gardens of Special Historic Interest* nel 2002, e poi inserendo il padiglione come Grade II\*<sup>158</sup> (“edifici particolarmente importanti di più che interesse speciale”) nel Dicembre 2011, per le seguenti ragioni:

“The only truly three-dimensional work by the internationally known artist Victor Pasmore, the Pavilion is an abstract work of art, a demonstration of Constructivist ideas on a large scale and an expression of brutalist architecture<sup>159</sup>”.

Il restauro che ne conseguì portò alla pulizia dai graffiti e dai segni del tempo, riportando il padiglione a un'idea-

<sup>158</sup> Nel frattempo, il padiglione ha ricevuto un national Civic Trust Award (2010) e un RIBA Regional Hadrian Award (2011).

<sup>159</sup> “L'unica vera opera tridimensionale dell'artista di fama internazionale Victor Pasmore, il Padiglione è un'opera d'arte astratta, una dimostrazione di idee costruttiviste su larga scala ed espressione dell'architettura brutalista”.

English Heritage, *Advice Report Apollo Pavilion*, English Heritage, London, 2011, p. 2.

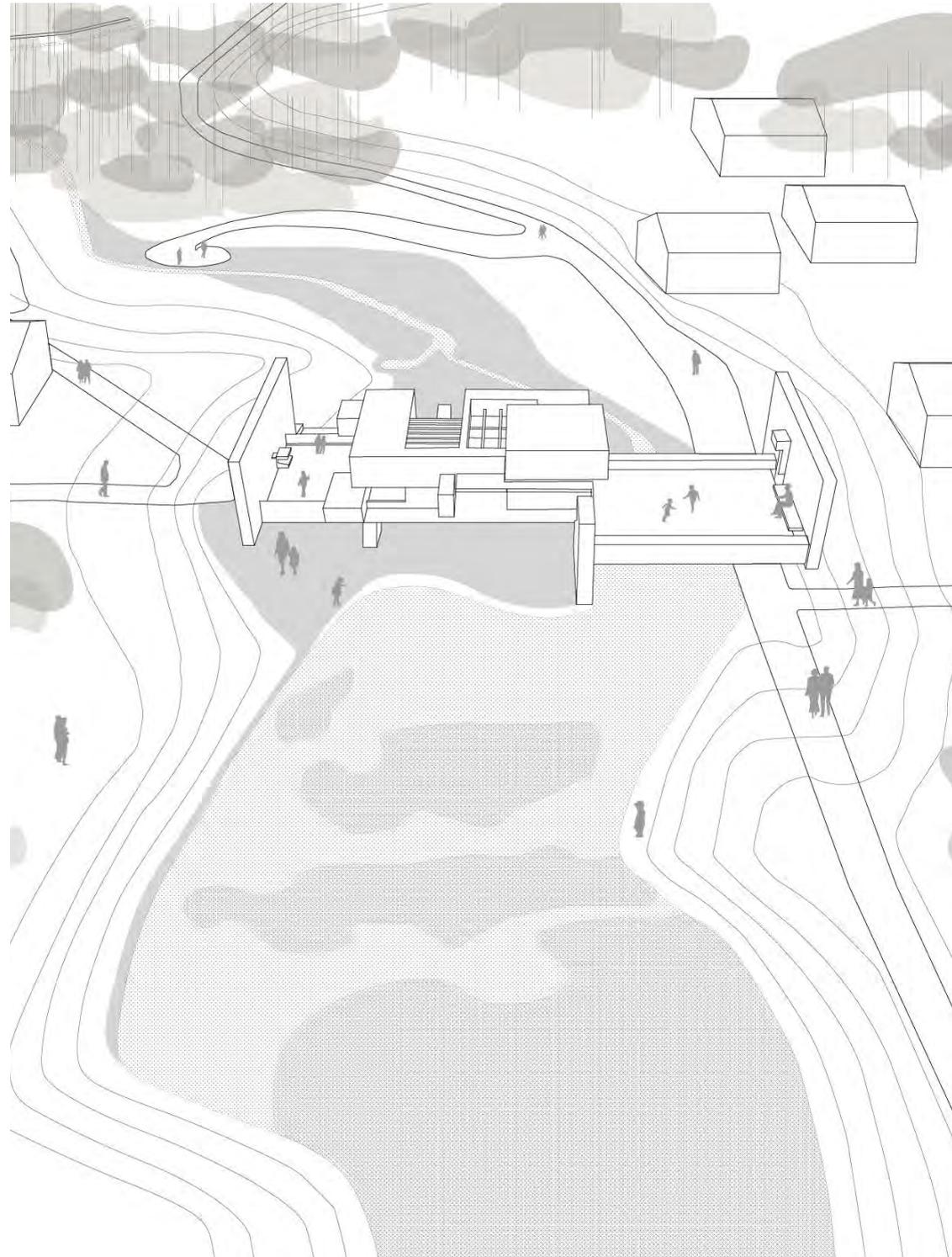
le condizione monumentale e ferma nel tempo. Sebbene il riferimento all'espressività brutalista sia verosimilmente indirizzato alla comune considerazione dell'estetica del calcestruzzo a faccia vista, che veniva così attribuita al padiglione, l'English Heritage, e l'opinione culturale comune, ha inconsciamente favorito la conservazione, e quindi la sua trasmissione nel tempo, di un intervento quintessenzialmente brutalista, *brutalist landscape* negli intenti e negli esiti, perché capace di comporre un paesaggio concreto e totalmente a disposizione del pubblico.



fig. 3.141 - Le targhe di riconoscimento su un setto dell'Apollo Pavilion: in alto a sin. English Heritage (2009), in alto a destra RIBA Award (2011), in basso Civic Trust Award (2010), fotografia dell'autrice (Giugno 2022).



fig. 3.142 - Le case della Sunny Blunts Estate inquadrare dai volumi della quota aerea dell'Apollo Pavilion, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).



### 3.4.2 Corporeo e ludico

Con lo studio dell'Apollo Pavilion si arriva alla definizione dell'ultima categoria di *brutalist landscape*, in cui dialogano due termini molto evocativi: corporeo e ludico.

Nel paragrafo precedente si è più volte affermata l'unicità dell'opera di Pasmore e la sua effettiva non replicabilità, per la sua natura site-specific, in cui le forme astratte assumono un significato in quanto ideate dal suo preciso artista, Victor Pasmore, in quel particolare momento storico, la seconda fase della Ricostruzione inglese del Dopoguerra, e in quel determinato contesto urbano, la new town di Peterlee, definita dallo stesso pittore non come "un complesso residenziale, ma come un'importante città".

Costituendo dunque un paesaggio a sé, il padiglione è un unicum che non è mai stato soggetto a successive imitazioni, quanto piuttosto a progetti artistici che agissero sul suo palinsesto. Dalle illustrazioni ai collage, come *Apollo Pavilion* del 2018 ad opera di Jo Stannes, a vere e proprie installazioni artistiche realizzate l'anno seguente per il cinquantesimo anniversario dell'opera, come *Apollo* di Steve Messam, che intersecava all'originaria struttura in cemento armato

fig. 3.143  
- Pagina precedente, vista prospettica dell'Apollo Pavilion nella Sunny Blunts Estate, elaborazione dell'autrice.

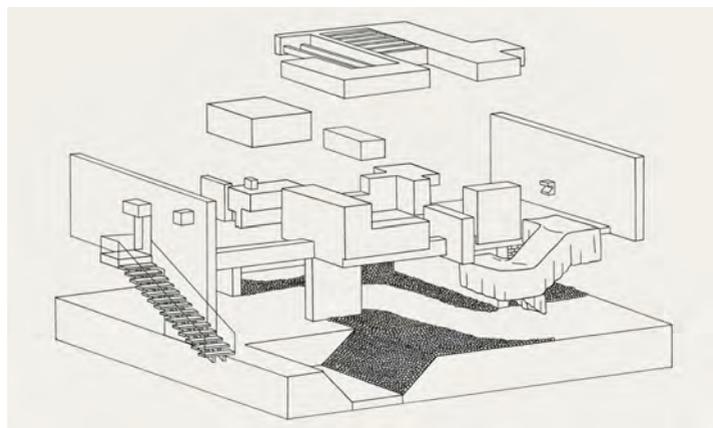


fig. 3.144 - Le volumetrie dell'Apollo Pavilion nel disegno di K. Nawrot, in *Slacklands: a guide to rural contemporary architecture*, C. Dean, 2014, Archive for Rural Contemporary Architecture.

una sequenza di elementi gonfiabili di un arancione vivace, o il suggestivo intervento di videomapping del gruppo di artisti berlinesi Mader Wiermann, che usava le sue superfici grigie per proiettare illusioni prospettiche ed effetti virtuali di illuminazione e animazione tridimensionale. Queste immaginifiche operazioni dimostrano l'intramontabile giocosità che suscita ancora oggi l'opera-capolavoro di Pasmore, che, se è vero che non si presta a un'eventuale replica o rielaborazione fedele, può fornire un modello processuale di arte e architettura dello spazio aperto ancora valido e attuale.



fig. 3.145  
- Collage e acrilico su carta, Apollo Pavilion, J. Stannes, 2019, Durham University Collection.



fig. 3.146 - Apollo, S. Messam, 2019, ©SteveMessam.

fig. 3.147  
- Apollo  
50, Mader  
Wiermann for  
the Apollo  
Pavilion,  
commissionato  
dal Durham  
County  
Council,  
prodotto da  
Artichoke,  
2019, fotografia  
di Lee Dobson.



Riprendendo le parole usate negli anni Ottanta da Georges Candilis in un'intervista con Francis Strauven, per descrivere l'eccezionale qualità dei playground di Aldo van Eyck, raggiunta con pochi gesti minimi, l'architetto francese affermava che quell'architettura "consisteva non solo di materiali duri, tangibili ma anche di materiali immateriali"<sup>160</sup>. I due aspetti, all'apparenza oppositivi, sono in realtà complementari e quasi consequenziali, e si possono rileggere molto chiaramente anche nel programma e nel linguaggio dell'Apollo Pavilion.

Così come i *playscapes* di Amsterdam scaturiscono dalla composizione di elementi individuali dalle forme pure e archetipiche e dalla materialità grezza e squadrata, le nette volumetrie e stratificazioni del paesaggio scolpito da Pasmore nascono dall'astrazione delle singole parti che, disposte a formare una sequenza ancora più astratta, dialogano con la ruvidezza e autenticità del cemento armato a vista. In breve, la semplicità domina le forme e stimola l'immaginazione degli utenti. Per i due casi si parla, oltre che di spazi ludici, di dispositivi psicologici per un'intera comunità<sup>161</sup>.

<sup>160</sup> L'intervista fra i due data al 27 Ottobre 1981.

<sup>161</sup> Pasmore parla esplicitamente dell'"attività e psicologia di una comunità abitativa urbana". Vedi nota 154.

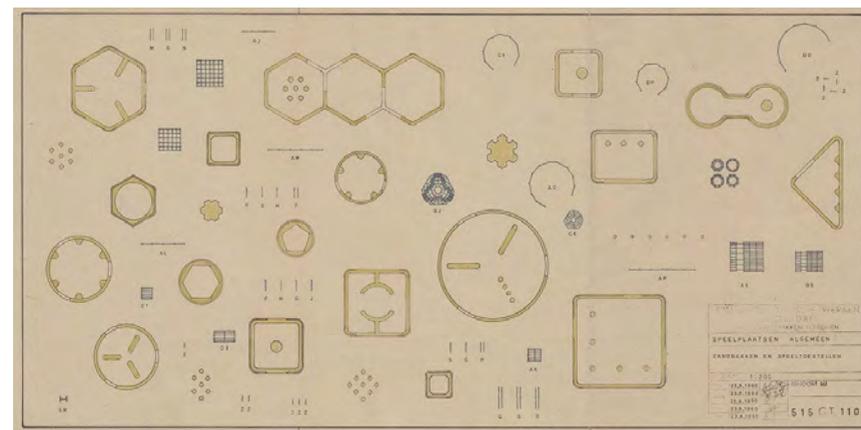


fig. 3.148  
- Le forme  
elementari dei  
playground  
di van Eyck,  
disegno di A.  
van Eyck, 1960,  
© Aldo van  
Eyck Archive.

C'è un principio della psicologia ecologica che è profondamente legato all'habitat e all'ambiente costruito, ovvero il concetto di *affordance*, che venne definito alla fine degli anni Settanta dallo psicologo americano James Gibson in relazione alle possibilità di agire offerte a un animale (inclusi gli umani) dall'ambiente: dalle sostanze, superfici, oggetti e altre creature viventi che circondano l'animale<sup>162</sup>. In italiano, sebbene non esista un corrispondente letterale della parola, il termine può essere tradotto come 'invito all'uso', e interessa dunque l'ambito relazionale fra utente e spazio. Sia i playground di van Eyck che il padiglione di Pasmore sembrano essere stati concepiti con il concetto di *affordance* bene in mente, perché è già presente negli intenti dei progettisti la volontà di offrire le loro creazioni agli usi delle persone, e il modo migliore per analizzare tali creazioni risulta essere ancora oggi quello dell'osservazione delle interazioni che i bambini – i più spontanei e impulsivi fra gli umani – innescano con esse.

Scriva Rudi Fuchs a proposito dei playground di van Eyck:

<sup>162</sup> Van den Heuvel, D., Martens, J., Munoz Sanz, V. (a cura di), *Habitat. Ecology Thinking in Architecture*, nai010 publishers, Rotterdam, 2020, p. 129. Cfr. Gibson J.J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 1979, p. 127.



fig. 3.149-3.150 - Due lavori dello studio olandese RAAF (Rietveld Architecture-Art-Affordances), che indaga sul ruolo dell'affordance nella società contemporanea: in alto, *sequenze delle barcbe del New Amsterdam Park* (con Atelier de Lyon, 2009); in basso, *The End of Sitting*, 2014.

“The playgrounds were fantastic because the objects were simple: rectangular and round frames for climbing (the latter like an igloo), a sandpit, a group of circular concrete blocks for jumping from one to the other – objects that are not anything in themselves, but which have an open function and therefore stimulate a child’s imagination. A child sits still on a slide or a swing: it is the object that produces the movement. Van Eyck’s objects do not move, but they allow a child to move with all the acrobaticism and suppleness he can muster. That was the genius of their simplicity”<sup>163</sup>.

<sup>163</sup> “I playground erano fantastici perché gli oggetti erano semplici: telai rettangolari e rotondi per arrampicarsi (questi ultimi come igloo), una sabbiera, un gruppo di blocchi circolari di cemento per saltare dall’uno all’altro - oggetti che di per sé non sono niente, ma che hanno una funzione aperta e quindi stimolano l’immaginazione di un bambino. Un bambino siede fermo su uno scivolo o su un’altalena: è l’oggetto che produce il movimento. Gli oggetti di Van Eyck non si muovono, ma permettono a un bambino di muoversi con tutta l’acrobazia e l’agilità di cui è capace. Questo era il genio della loro semplicità”. Fuchs, R., “Foreword,” in *Aldo van Eyck: The Playgrounds and the City*, (eds.) Lefavre L. and de Roode I., NAI Publishers Rotterdam, 2002, p. 7, citato in Withagen R., Caljouw S. R., “Aldo van Eyck’s Playgrounds: Aesthetics, Affordances, and Creativity”, *Psychology*, Vol. 8, July 2017, p. 6, traduzione dell’autrice.



Come gli oggetti semplici e statici muovono l’immaginazione e la giocosità dei bambini, così la sobrietà misteriosa del padiglione di Peterlee alimenta l’uso libero degli utenti, che varia in base agli individui. La capacità dell’autore sta nel riconoscere le potenzialità di tale processo e favorire quindi l’*affordance* di un determinato spazio. Lo stesso Pasmore, nel confrontarsi in loco con i detrattori della sua opera, si tira indietro rispetto ai gesti spontanei che stavano avvenendo nell’Apollo Pavilion e che secondo alcuni minacciavano la sua integrità, affermando:

“Mi aspettavo qualcosa di veramente sordido e discutibile sull’edificio nel suo insieme: ma quando di sopra mi trovai di fronte a un’allegra e colorata mostra di arte infantile gratuita fui così sollevato che non potei fare a meno di ridere e scherzarci sopra. A me o ai miei colleghi non è mai venuto in mente che il Padiglione potesse diventare uno studio di pittura per bambini”<sup>164</sup>.

In modo velatamente ironico, Pasmore fa un passo indietro e affida ai bambini la ‘gestione’ della sua, ma ormai non più sua, opera. Ecco che l’elemento ludico prende il sopravvento rispetto al vincolo di estetica e decoro che il monumento doveva mantenere formalmente. La ludicità non fa in questo senso riferimento soltanto all’attività del gioco infantile, ma rimanda piuttosto all’innescò di relazioni spontanee e imprevedute che derivano dall’interazione fra un soggetto libero e un oggetto preciso. Come lo definisce Huizinga in *Homo Ludens*:

“Considerato per la forma si può dunque, riassumendo, chiamare il gioco un’azione libera; conscia di non essere presa ‘sul serio’ e situata al di fuori della vita consueta, che nondimeno può impossessarsi totalmente del giocatore; azione a cui in sé non è congiunto un interesse materiale, da cui non proviene vantaggio, che si compie entro un tempo e uno spazio definiti di proposito, che si svolge con ordine secondo date regole, e suscita rapporti sociali che facilmente si circondano di mistero o accentuano, mediante travestimento, la loro diversità dal mondo solito”<sup>165</sup>.

<sup>164</sup> Sono le parole di Victor Pasmore nel corso di un incontro pubblico svoltosi nell’Aprile 1982.

<sup>165</sup> Huizinga J., *Homo Ludens* (1939), Einaudi, Torino, 2002, p. 34.

In questo caso lo spazio è un dispositivo solido e materico, che si contrappone alla fluidità dei corpi che lo abitano, ma che, quasi per polarità magnetica, attira a sé la libera relazione sociale. Ai dispositivi per il gioco si associa dunque spesso una certa durezza formale, e da qui un’estetica che privilegia forme nude, spigolose, minimali, per certi versi anche rischiose per l’utenza infantile. A questa descrizione rispondono gli esempi riprodotti nell’installazione *The Brutalist Playground* del collettivo Assemble col fotografo Simon Terrill, citati in introduzione al lavoro, i quali annullano però la componente del rischio fisico che correvano i bambini nei playground di quei complessi brutalisti londinesi<sup>166</sup>, ricostruendo le forme originali in una gomma ammortizzata per gli urti e dai colori vividi e rasserenanti.

fig. 3.151  
- Alcune  
riproduzioni  
degli spazi per il  
gioco brutalisti  
(sullo sfondo si  
nota l’esempio  
di Park Hill),  
*The Brutalist  
Playground*,  
Assemble e S.  
Terrill, 2015,  
fotografia di A.  
Bull, © Riba.



<sup>166</sup> Si tratta nello specifico di riproduzioni in scala 1:1 dei playscapes dei Churchill Gardens, Brownfield Estate e Brunel Estate

Non è un caso che ancora oggi vengano realizzati spazi per il gioco sul modello dei playground di van Eyck<sup>167</sup> e che paesaggi, come quello generato dall'Apollo Pavilion, continuino a stimolare l'iniziativa delle persone comuni e delle istituzioni. Nel suo essere portatore di un messaggio etico e sociale profondo, quest'ultimo monumento *libero e anonimo* è un paesaggio senza tempo la cui iconicità si offre umilmente e senza barriere alla comunità.

fig. 3.152  
 - Sequenza  
 fotografica di  
 alcune delle  
 innumerevoli  
 inquadrature  
 paesaggistiche  
 possibili del  
 e dall'Apollo  
 Pavilion,  
 fotografie  
 dell'autrice  
 (Giugno 2022).



<sup>167</sup> Si pensi ad esempio al progetto *Gridgrounds* del gruppo Openfabric, realizzato ad Amsterdam nel 2017, che riprende fedelmente elementi e forme brevettati da van Eyck stesso.



4.

Scenari contemporanei del  
paesaggio urbano



#### 4.1 Al di là del conflitto fra cemento e natura

I tre approfondimenti svolti su Newcastle, Sunderland e Durham a confronto, e Peterlee hanno costruito l'argomentazione che trova nella definizione dei *brutalist landscapes* il contributo critico della ricerca. Attraverso l'analisi aggiornata di questi progetti si sono definite le categorie operative che ricompongono caratteri celati, ma implicitamente già attivi e diffusi, di un nuovo modo di guardare al progetto dello spazio pubblico nella città dal Dopoguerra a oggi. Gli esiti di questa modalità operativa sono visibili anche nel contemporaneo e continuano a contraddistinguere spazi spesso sottostimati, poco appariscenti e considerati solo perché in relazione al manufatto architettonico. Questo studio ha tentato proprio di ampliare lo sguardo verso interventi architettonici che in tale visione, meno convenzionale, assumono valore e dignità compositiva per la sensibilità con cui vengono pensati gli spazi pubblici.

Con questa precisazione non si intende assolutizzare una tesi che si è articolata peraltro prendendo in considerazione prettamente il contesto britannico, quanto piuttosto affermarne l'esistenza e la validità nel dibattito contemporaneo. Rileggere le interpretazioni di un approccio al progetto del-

*Pagina precedente - I giardini pensili Beech Gardens del Barbican, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).*

lo spazio pubblico attraverso la lente etica del Brutalismo ha permesso di ricollocare i principi di tale corrente in una chiave per l'oggi efficace. La volontà di abbattere il pregiudizio di un'architettura fatta di insostenibili 'mostri di cemento' nemici della natura ha guidato il lavoro di disamina delle radici teoriche e di definizione dei risvolti operativi di un'esperienza creativa dai contorni sfaccettati e dagli esiti incerti. Per tutto lo svolgimento della tesi si è infatti dato per assodato il superamento dell'opposizione modernista di cemento e natura, ricomprendendo all'interno di un sistema organico due componenti complementari e anzi spesso convergenti. L'annosa battaglia fra la sporca bruttezza del cemento e la purezza immacolata della natura smette di esistere e lascia il posto a una più che mai attuale compenetrazione che dissolve i confini reciproci. Nella sua rivisitazione personale del Brutalismo, John Grindrod scrive, a proposito del valore del Barbican Centre:

“It's a great example of how complexity and changes of tone and scale can be used in a cohesive way to create different feelings and environments within a unified whole. I find the Barbican a beautiful protective place, and the only part of the old city where the ancient Roman and medieval walls feel as if they have been extended and their spirit built into the new London”<sup>1</sup>.

Se è vero che il caso del Barbican, come è emerso già nel secondo capitolo della tesi, costituisce una sorta di anomalia

<sup>1</sup> “È un ottimo esempio di come la complessità e i cambiamenti di tono e scala possano essere utilizzati in modo coerente per creare sentimenti e ambienti diversi all'interno di un insieme unico. Trovo il Barbican un bellissimo luogo protettivo e l'unica parte della città vecchia in cui le antiche mura romane e medievali sembrano essere state ampliate e il loro spirito incorporato nella nuova Londra”. Grindrod J., *How to Love Brutalism*, Batsford, London, 2018, p. 98, traduzione dell'autrice.

fig. 4.1 - Vista da un pedway delle mura romane, la chiesa di St. Giles, le torri del Barbican, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).



per la sua epoca, è anche vero che la sua magistrale capacità di catturare lo ‘spirito’ di una parte di città diventa una caratteristica fondamentale del suo configurarsi come paesaggio brutalista. Nella fruizione del grande complesso nella City of London le singole parti, sebbene minuziosamente concepite e realizzate, dai giardini acquatici della terrazza principale, con una vegetazione ‘tropicaleggiante’ ricercata e unica nell’area Londinese – ed Europea in genere, considerando che appartiene non a un giardino botanico ma a un contesto abitativo - ai profili svasati in cemento bocciardato delle passerelle elevate, si fondono per prendere parte a un ambiente complessivo, un ecosistema a sé, che costituisce il fine più importante del disegno totale.

Nelle declinazioni progettuali affrontate nel capitolo precedente l’annosa dialettica del naturale contro l’artificiale non vede la prevalenza di un termine sull’altro, ma semplicemente cessa di esistere. Se poi al termine artificiale è associata la prevalenza del cemento a vista, il *béton brut* della costruzione del Dopoguerra, la distinzione fra i termini è ancora più sfocata. Come scrive lo storico Adrian Forty nel suo *Concrete and Culture* a proposito del sottrarsi di tale materiale alle definizioni convenzionali:

“The refusal of concrete to stay securely within any one class is one of its recurrent features. From many of the usual category distinctions through which we make sense of our lives—liquid/solid, smooth/rough, *natural/artificial* (enfasi aggiunta), ancient/modern, base/spirit—concrete manages to escape, slipping back and forth between categories. It is this resistance to classification that is, I suggest, part of the cause of the repulsion that people feel for concrete”<sup>2</sup>.

Dunque, la riluttanza nei confronti di un composto costruttivo così largamente utilizzato per tutto il secolo scorso sembra venir generata proprio da un approccio dialettico indotto che vede nel ‘*dirty concrete*’ brutalista ai tempi del welfare la causa stessa del fallimento dei sogni di rinascita post-bellica e la decadenza della narrazione del modernismo negli anni Settanta<sup>3</sup>. L’uso sempre più esteso di questo materiale e le conseguenze dannose che esso ha comportato per le componenti naturali e antropiche ha portato a partire dagli anni Ottanta a un rifiuto condiviso del suo utilizzo e a una volontà di ricorrere a sostituti maggiormente sostenibili e più riciclabili.

Continua Forty a proposito del rapporto del cemento con la natura, nel capitolo intitolato “Natural or Unnatural”:

<sup>2</sup> “Il rifiuto del cemento di rimanere saldamente all’interno di una qualsiasi classe è una delle sue caratteristiche ricorrenti. Da molte delle consuete distinzioni di categoria attraverso le quali diamo un senso alla nostra vita – liquido/solido, liscio/ruvido, *naturale/artificiale* (enfasi aggiunta), antico/moderno, base/spirito – il cemento riesce a sfuggire, scivolando avanti e indietro tra categorie. È questa resistenza alla classificazione che è, suggerisco, parte della causa di repulsione che le persone provano per il cemento”.

Forty A., *Concrete and Culture: a material history*, Reaktion, London, 2012, pp. 10-11, traduzione dell’autrice.

<sup>3</sup> Farmer G., Pendlebury J., “Conserving Dirty Concrete: The Decline and Rise of Pasmore’s Apollo Pavilion, Peterlee”, *Journal of Urban Design*, Vol. 18, No. 2, 2013, p. 265.

“Concrete is not natural — but that is not to say it is ‘unnatural’. Its being not natural is both its virtue and its failing. Its virtue in that, as a synthetic material, and especially when reinforced with steel, it can achieve things that would be impossible with any naturally occurring material. It has the capacity to resist nature (gravity, the sea, weather) and so gives us power over nature to a greater degree than most other materials. Its failing, though, is in its perceived lack of qualities found in so-called ‘natural’ materials, while it is often seen as cutting people off from nature, or obliterating nature”<sup>4</sup>.

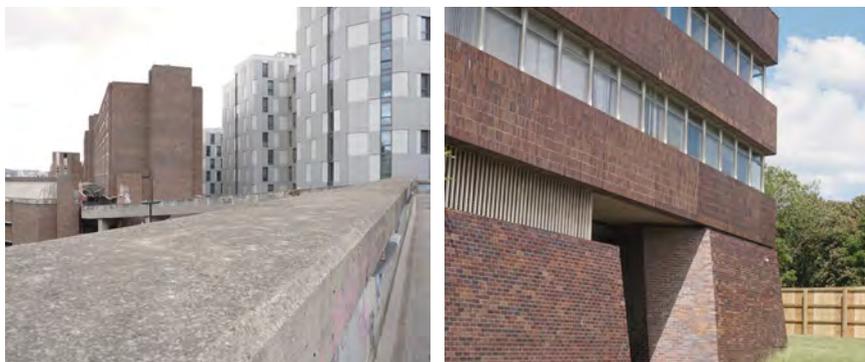


fig. 4.2-4.3 - La concretezza materica degli skydeck di Newcastle (a sin.) e dei volumi del Sunderland Civic Centre (a destra), fotografie dell'autrice (Giugno 2022).

La presunta ‘innaturalità’ è stata dunque posta a baluardo della condanna contemporanea, e si è facilmente tramutata in una volontaria ‘contro-naturalità’ del progetto di architettura. Nella retorica del cemento come nemico della

<sup>4</sup> “Il cemento non è naturale, ma questo non vuol dire che sia ‘innaturale’. Il suo non essere naturale è sia la sua virtù che il suo fallimento. La sua virtù è che, come materiale sintetico, e specialmente se rinforzato con acciaio, può ottenere cose che sarebbero impossibili con qualsiasi materiale naturale. Ha la capacità di resistere alla natura (gravità, mare, tempo) e quindi ci dà potere sulla natura in misura maggiore rispetto alla maggior parte degli altri materiali. Il suo fallimento, tuttavia, è nella sua percepita mancanza di qualità che si trova nei cosiddetti materiali ‘naturali’, mentre è spesso visto come un allontanamento delle persone dalla natura o una cancellazione della natura”.

Forty A., op. cit., p. 43, traduzione dell'autrice.

natura il Brutalismo è stato additato fra i principali movimenti architettonici che hanno promosso l'uso esclusivo e indiscriminato del calcestruzzo armato in ogni condizione ambientale e a danno dei fattori ecosistemici e naturali.

In realtà, nella teoria brutalista - e nello specifico del New Brutalism - così come condotta da Banham ed espressa dagli Smithson, non vi è identificazione della nuova architettura con il cemento a facciavista, quanto piuttosto una condizione consequenziale che lega l'esposizione dei materiali *as found* (Banham) e l'essenziale *rough poetry* del progetto (Smithson) con il materiale più adatto a realizzare i princi-



pi etici auspicati dalla corrente. La ‘cementificazione’ - con tutta la giornalistica approssimazione contenuta in questa espressione - tanto avversata non è affatto una caratteristica invocata dai brutalisti, quanto piuttosto una deriva estetizzante plasmata nella banalizzante rilettura del fenomeno da parte della letteratura contemporanea.

Al contrario, nella dimensione paesaggistica qui ricercata viene fuori chiaramente il modo in cui la sensibilità al luogo di questo tipo di progettualità, riassunta nel concetto di *Landscape of Lyrical Appropriateness* formulato da Alison Smithson come “[...] un paesaggio che si estenderebbe fuori dal linguaggio dei nostri edifici ... supporterebbe il loro

fig. 4.4-4.5 - le diverse texture del cemento della Dunelm House di Durham (a sin.) e dell'Apollo Pavilion a Peterlee (a destra), fotografie dell'autrice (Giugno 2022).

fig. 4.6 - Il paesaggio minerale dell'Apollo Pavilion, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).



significato e completerebbe la loro connessione al luogo”<sup>5</sup>, dia vita a elementi complessi che hanno origine e assumono significato da caratteri del paesaggio urbano, di origine naturale o antropica, che si parli della dimensione aerea della circolazione pedonale, della matrice topografica della composizione o della solidità scultorea di uno spazio pubblico per la comunità.

Le stesse realizzazioni, che vedono come materiale principale della costruzione proprio il cemento armato, diventano parti componenti dei contesti di riferimento proprio per la loro matericità, perché sono progetti concreti della città, e per questo ogni atteggiamento oppositivo nei confronti di un'ipotetica naturalità dei luoghi perde di senso.

Nell'ambito del preconcetto dialettico bisogna poi tener conto dell'ambigua attribuzione del concetto di natura nella tradizione moderna e contemporanea. Essa, nella visione tradizionale, è un'entità altra dall'essere umano, territorio inesplorato e sublime che affascina ma è lontano da noi. Dunque, ad essa apparterebbe un mondo che non dialoga con le cose dell'uomo:

<sup>5</sup> Smithson A., “Growing a language of Lyrical Appropriateness” (1984), scritto non pubblicato contenuto nell'Archivio Privato degli Smithson, BOX AMS Lectures as Evolved: GLL. 1, traduzione dell'autrice.



fig. 4.7 - Il paesaggio acquatico dell'Apollo Pavilion, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).

“Within this cosmology, the city, a construct of man, stands against nature. These ideas about nature, which mostly go back to the eighteenth century, have been under attack for some time, principally by Marx, who argued that man created ‘nature’ in order to satisfy his own needs. Nevertheless, the older notions of nature have had an extraordinary persistence, and nowhere more so than in modern political notions of ecology, where the existence of a benign, original nature with healing powers stands against the ‘selfish’ exploitations of mankind. Concrete is thoroughly caught up in the confusion and contradictions that constitute our ideas about nature”<sup>6</sup>.

A smentita di tale idea, nell'esempio dell'Apollo Pavilion di Pasmore, non c'è opposizione fra la presenza massiccia del

<sup>6</sup> “All'interno di questa cosmologia, la città, un costrutto dell'uomo, si oppone alla natura. Queste idee sulla natura, che risalgono per lo più al diciottesimo secolo, sono state attaccate per qualche tempo, principalmente da Marx, il quale sosteneva che l'uomo ha creato la ‘natura’ per soddisfare i propri bisogni. Tuttavia, le nozioni più antiche della natura hanno avuto una straordinaria persistenza, e in nessun luogo più che nelle moderne nozioni politiche di ecologia, dove l'esistenza di una natura benigna e originale con poteri curativi si oppone allo sfruttamento ‘egoistico’ dell'umanità. Il cemento è completamente coinvolto nella confusione e nelle contraddizioni che costituiscono le nostre idee sulla natura”.

Forty A., op. cit., p. 68, traduzione dell'autrice.

padiglione e lo spazio aperto che gli si modella attorno, non si tratta di un episodio costruito all'interno di un contesto naturale – o, più correttamente, naturalizzato – quanto piuttosto dell'incarnazione ottimistica ed esemplare del nuovo paesaggio di Peterlee. Il monumento non è il padiglione, ma è piuttosto il paesaggio generale, che diventa simbolo ed espressione di una comunità. Come sottolineano John Pendlebury e Steven Graham nel testo dedicato all'intervento di Pasmore:

“[...] one dimension of this history is the way that the pavilion and the Sunny Blunts landscape are a monument to an endangered set of progressive political, social, and aesthetic values from a particular period in British history, when a coherent alternative to the dictates of the market was presented”<sup>7</sup>.

Dunque, il progetto diventa l'alternativa alla monotonia e alla standardizzazione del design urbano degli anni Cinquanta e Sessanta, che vedeva nel ricorso al modello diffuso della Garden City la soluzione alle terribili condizioni di vita del periodo successivo alla guerra. La nuova spinta creativa, seguendo le parole degli Smithson, “cerca di fronteggiare una società di produzione di massa, e tirar fuori una *rough poetry* dalle confuse e potenti forze che sono all'opera”<sup>8</sup> e, ciò facendo, costituisce la missione etica del progetto brutalista. Se è vero che il ricorso al cemento armato nel contesto inglese, che ebbe inizio solo dalla fine degli anni Cinquanta,

<sup>7</sup> “[...] una dimensione di questa storia è il modo in cui il padiglione e il paesaggio di Sunny Blunts sono un monumento a un insieme in via di estinzione di progressivi valori politici, sociali ed estetici di un particolare periodo della storia britannica, quando un'alternativa coerente ai dettami del mercato era stata presentata”.

Farmer G., Pendlebury J., op. cit., p. 278, traduzione dell'autrice.

<sup>8</sup> Smithson, A. e P., “The New Brutalism”, *Architectural Design (AD)*, April 1957, p. 113, traduzione dell'autrice.

costituì una necessità espressiva più che un'ideologia stilistica - come avvenne invece nei paesi del Regime Sovietico prima e durante il lungo periodo della Guerra Fredda<sup>9</sup> - è anche vero che le conseguenze dell'uso smodato che continua ancor oggi a farsene ne hanno provocato una quasi inevitabilmente condanna generale. Considerando però il progresso tecnologico nel produrre materiali sempre meno impattanti e più performativi, l'esclusione del cemento dal novero di quelli adatti al progetto dell'architettura, delle infrastrutture e degli spazi pubblici risulta un'operazione inadeguata e parziale. L'eredità del Brutalismo nei confronti del paesaggio va ben al di là del conflitto fra cemento e natura, e anzi genera un nuovo e necessario equilibrio fra componenti minerali e vegetali.

“The discussion of sustainability can leave no doubt about the physical changes to nature brought about by concrete, even if their extent is inconclusive. No less significant though are the changes that concrete has made to what we perceive as ‘natural’. Any encounter with a piece of concrete, anywhere in the world, at once launches us into a dialogue about what ‘nature’ is, and exposes all the uncertainty and confusion that surrounds that term. Without concrete, ‘nature’ would indeed be impoverished”<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Dalla fine degli anni Quaranta, l'URSS cercò di imporre “un singolo sistema di costruzione per l'intero paese” (Forty A., op. cit., p. 147), che implicava quindi una standardizzazione architettonica che fosse allo stesso tempo adeguata all'ideologia politica vigente.

<sup>10</sup> “Il dibattito sulla sostenibilità non può lasciare dubbi sui cambiamenti fisici apportati alla natura dal calcestruzzo, anche se la loro portata è inconcludente. Non meno significativi però sono i cambiamenti che il cemento ha apportato a ciò che percepiamo come ‘naturale’. Qualsiasi incontro con un pezzo di cemento, in qualsiasi parte del mondo, ci lancia immediatamente in un dialogo su cosa sia la ‘natura’ ed espone tutta l'incertezza e la confusione che circonda quel termine. Senza cemento, la ‘natura’ sarebbe davvero impoverita”.

Forty A., op. cit., p. 77, traduzione dell'autrice.

## 4.2 La riabilitazione ecologica del Brutalismo

Fra le forze all'opera che travalicano le opposizioni dialettiche e vengono tradotte nel *brutalist landscape* vi è la componente naturale, che principalmente in questo tipo di progetti si manifesta nelle caratteristiche topografiche, come si è rilevato nei casi studio del Sunderland Civic Centre e della Dunelm House, ma anche nella modellazione del paesaggio della Sunny Blunts Estate, e in quelle comuni vegetazionali. Parlare di vero e proprio progetto della vegetazione, almeno in tre casi sui quattro studiati – il quarto, ovvero il sistema pedonale elevato di Newcastle, è inserito in un disegno urbano principalmente infrastrutturale - è improprio, non perché essa non assuma un valore rilevante come materiale di progetto, quanto perché vi è piuttosto una compartecipazione degli elementi arborei e vegetazionali in genere all'insieme totale.

Nel Centro Civico di Sunderland le aiuole sono concepite come veri e propri giardini pensili, che riprendono le forme poligonali del sistema e sono piantate con alberi di piccola taglia e arbusti, secondo una variazione di *pleasure garden* alla piccola dimensione, che ricerca una connessione con il parco ottocentesco antistante. Anche nel caso della ve-



fig. 4.8 - Vista aerea del Sunderland Civic Centre, in cui si nota il sistema di aiuole e l'impronta di quelle che erano precedentemente presenti sul tetto.

getazione, vige l'analogia con la preesistenza paesaggistica: se l'elemento distintivo della composizione del Mowbray Park nel suo settore nord-est è costituito da una sequenza di *mounds* erbosi – modellati a partire dal materiale di risulta dello scavo di un tunnel ferroviario sottostante il parco – e punteggiati da alberature isolate e arbusti ben curati, le terrazze piantumate del sistema di Sir Spence sono anch'esse concepite secondo un ordine geometrico e topografico, che sembra interpretare, con il linguaggio moderno, gli artifici del giardino inglese.

A una vegetazione più selvaggia si associa la Dunelm Hou-



fig. 4.9 - I sinuosi mounds di Mowbray Park, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).

fig. 4.10 - La sagoma della Dunelm House si intravede fra le fronde degli alberi, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).



se, che è nascosta proprio dietro la fitta boscaglia del lungofiume di Durham. Qui sorge una vegetazione rigogliosa fatta di latifoglie e una flora e fauna ricchissime<sup>11</sup>, che la Casa studentesca certo non disturba ma interpreta nella sua complessità altimetrica, come una roccia sfaccettata ricoperta da un manto verdeggiante di muschio.

A Peterlee, nel percorso che si compie per dirigersi dalla stazione degli autobus, che con una serie di edifici pubblici e commerciali compone formalmente il centro della new town, all'Apollo Pavilion, ci si immerge in un parco suburbano sensibilmente progettato, in cui la conformazione naturale del terreno, che si incava lungo il locale corso d'acqua – il Blunts Beck – e la fitta vegetazione boschiva, che si unisce verso la costa con la riserva del Castle Eden Dene<sup>12</sup>,

<sup>11</sup> “Gli alberi su entrambe le sponde del fiume sono ciò che resta di un antico bosco di latifoglie composto prevalentemente da querce e faggi, alcuni dei quali hanno circa 350 anni. Sono presenti anche tassi, carpini e tigli comuni. [...] Le sponde del fiume ospitano molte specie di piante. A seconda delle stagioni, potresti vedere cumuli di bucanave, narcisi, gerani e ranuncoli riccioli d'oro. Nel mezzo di una città frenetica, le sponde del fiume sono un paradiso per molti tipi di fauna selvatica”. Dal materiale informativo della Durham Cathedral: <https://www.durhamcathedral.co.uk/visit-us/things-to-see-and-do/riverbank-trails>.

<sup>12</sup> Castle Eden Dene è una delle più ricche riserve boschive del Nord Est, e borda verso Sud Peterlee con le sue oltre 400 specie arboree di querce,



fig. 4.11 - Il parco suburbano attraverso cui si aggiunge all'Apollo Pavilion, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).

si fondono con il paesaggio della Sunny Blunts ideato dal gruppo coordinato da Victor Pasmore. Un braccio della massa arborea del Dene si protende fino al piccolo parco in cui è immerso il padiglione, che trasforma le componenti naturali nell'attento disegno del piccolo eden lacustre popolato di ninfee e giunchi rigogliosi. L'eccezionale essenza del nuovo insediamento, scolpita nell'articolato padiglione, si specchia didascalicamente nell'idilliaco laghetto, le cui acque sono convogliate al torrente maggiore con un tratto di sponde mineralizzate.

Come si nota, gli esempi proposti contengono in nuce un valore ecologico intrinseco, anche soltanto perché si inseriscono in contesti peculiari dal punto di vista paesaggistico e ambientale, e poi perché rendono l'elemento vegetazionale una variabile progettuale. Rimane da chiedersi, a chiusura delle riflessioni sostenute: cosa resta dell'attenzione all'ecologia nel paesaggio brutalista attuale?

In primo luogo, è utile riferirsi a un tipo di approccio che si serve della vegetazione per migliorare l'immagine di manufatti altrimenti ritenuti sgradevoli o ostili per l'ambien-

frassini, faggi, sicomori e tigli, disseminati di ontani e betulle e preziosi esemplari di tasso.

te. È il caso del cosiddetto Ecobrutalismo, una tendenza dell'ultimo ventennio che, facendo leva sulla presupposta brutalità del progetto contro la naturalità dei luoghi, si preoccupa di realizzare o rinnovare edifici generalmente in cemento attraverso l'uso ornamentale del verde. L'obiettivo, almeno apparente, è quello di incorporare elementi della progettazione del verde per incrementare la sostenibilità e l'ecocompatibilità della costruzione, contribuendo a generare una relazione sana e armoniosa fra ambiente costruito e naturale. Secondo questo atteggiamento, l'unico modo per resuscitare complessi destinati all'oblio e al disastro ecologi-

fig. 4.12 - Il Parkroyal Pickering Hotel, WOHA Architects, Singapore, 2013, considerato uno fra gli edifici più 'verdi' del mondo.



co è rinverdirli con uno strato vegetazionale che ne garantisce un aspetto salubre e 'naturale'. Tale nobile fine riguarda però principalmente interventi di tipo residenziale e privato, inscrivendosi all'interno di quella comunicazione molto più economica che ecologista di *greenwashing*, che pervade le sfere della vita pubblica contemporanea, e perdendo così ogni credibilità di potenziale migliorativo in senso ecologico, e tantomeno spaziale. Si nota infatti spesso che i nuovi interventi oggi progettati nelle città con caratteristiche 'green' tecnologicamente innovative, dai parchi urbani iperdisegnati e isolati, ai grandi complessi metropolitani hi-tech

ed energicamente efficienti, sono i peggiori dal punto di vista sociale, perché compromettono o cancellano l'essenza e la vocazione dei luoghi in cui si insediano.

Scrive criticamente Fred Kent, fondatore e presidente dell'organizzazione no profit *Project for Public Spaces*, dedicata alla creazione di luoghi pubblici che promuovono e coinvolgono le comunità:

“While we are excited about the discussions around environmental systems and the new materials for buildings we believe that, in the end, they need to also support the quality of human communities. Christopher Alexander, the author of *A Pattern Language*, once said, “[Sustainability] is simply an extension of the technocratic society we find ourselves in, not what it pretends to be”<sup>13</sup>.

Piuttosto che concentrare l'attenzione esclusivamente sull'efficienza delle componenti materiali, che finiscono per costruire un'estetica di facciata con architetture nuove o rilucide, l'invito a riflettere su pratiche che si occupino veramente della qualità relazionale dei luoghi, attraverso la creazione di spazi sociali adeguati alle comunità che li vivono, risulta essere la reale urgenza ecologica del progetto urbano contemporaneo. Viene da sé che in quest'ottica spicchi il valore di luogo che è connaturato allo spazio pubblico, sia che esso si esprima nella concezione di un'architettura totale<sup>14</sup> sia che sia attribuito dello spazio aperto della

<sup>13</sup> “Mentre siamo entusiasti delle discussioni sui sistemi ambientali e sui nuovi materiali per gli edifici, crediamo che, alla fine, debbano supportare anche la qualità delle comunità umane. Christopher Alexander, l'autore di *A Pattern Language*, una volta disse: ‘ [La sostenibilità] è semplicemente un'estensione della società tecnocratica in cui ci troviamo, non ciò che pretende di essere’”.

Kent F., “Toward an Architecture of Place: Moving Beyond Iconic to Extraordinary”, Mar 12, 2012, p. 3, traduzione dell'autrice.

<sup>14</sup> Per il concetto di 'architettura totale' si rimanda al paragrafo 3.1 “I

città. Prosegue Kent nell'articolo:

“We need to be very strong in our criticism. Both architects and landscape designers (many of whom are trying to outdo the architecture profession with shapes and forms and a ‘greenwash’) need to be challenged. Only then will they be pushed to support communities in their quest to create places that are comfortable - places where community members can have a sense of real ownership and the ability to adapt public streets and places to their unique aspirations and identity”<sup>15</sup>.

Dunque, la contraddizione intrinseca della tendenza a ripulire l'esteriorità dei vecchi complessi e a comporne una nuova indifferente e autoreferenziale deve venir superata dalla volontà da parte dei progettisti di restituire alle comunità urbane spazi di vita appropriati e identitari. Per questo scopo, conta il grado di sensibilità nel reinterpretare le caratteristiche che tali spazi hanno perso nel tempo, livello da cui dipende la riuscita dell'intervento contemporaneo. Guardando all'operato degli ultimi vent'anni, viene da chiedersi in quali modi si riesca a portare avanti una riabilitazione ecologica del Brutalismo.

Facendo riferimento al contesto londinese, storicamente il più attivo e produttivo, messo in parallelo con le peculiarità dei casi studio della ricerca, c'è la condizione per cui le pratiche nuove e sperimentali del progetto che partono da esi-

progetti del cemento britannico”, presente in questa tesi.

<sup>15</sup> “Dobbiamo essere molto forti nelle nostre critiche. Sia gli architetti che i paesaggisti (molti dei quali stanno cercando di superare la professione di architettura con vesti e forme e un ‘greenwash’) devono essere stimolati. Solo allora saranno spinti a sostenere le comunità nella loro ricerca di creare luoghi confortevoli, luoghi in cui i membri della comunità possano sentire un senso di appartenenza reale e la capacità di adattare le strade e i luoghi pubblici alle loro aspirazioni e identità uniche”. Kent F., op. cit., p. 5, traduzione dell'autrice.

genze contemporanee accrescono la qualità percepita degli spazi collettivi. Questo è il caso della recente reinvenzione dell'Apollo Pavilion, che, inserito nei programmi di rigenerazione artistica descritti nel capitolo precedente, ha ritrovato la vitalità espressiva e il significato collettivo auspicati dal suo autore, diventando così un paesaggio senza tempo.



fig. 4.13  
- Apollo  
50, Mader  
Wiermann,  
prodotto da  
Articboke per  
la celebrazione  
dei 50 anni  
dell'Apollo  
Pavilion,  
2019, Durham  
County  
Council.

Attraverso un'altra modalità, cioè con il progetto della vegetazione, funziona il recente intervento sullo spazio aperto del Barbican: il rinnovamento dei Beech Gardens per mano di Nigel Dunnett datato al 2015. Si tratta di una pratica innovativa sia dal punto di vista tecnologico che da quello della riqualificazione ecologica.

Nel rifacimento di parte dei giardini pensili del podio – che ha seguito l'impermeabilizzazione dei decks nel 2013 - la sperimentazione è avvenuta interamente grazie all'uso sistematico di uno schema di piante che richiedono una minore manutenzione e sono ecologicamente efficienti, rispetto al precedente impianto tradizionale fatto di prati, aiuole, alberi e arbusti<sup>16</sup>, che richiedevano livelli di cura e irrigazione elevati. Incaricato di ripensare il funzionamento della vegetazione Nigel Dunnett, paesaggista e docente di Planting

<sup>16</sup> Prima di Dunnett e dopo il progetto originale di Chamberlin, Powell and Bon, al podio del Barbican aveva lavorato la paesaggista Janet Jack, creando forme vegetazionali che nascendo dalla durezza del cemento lasciavano spazio alla fauna selvatica.



fig. 4.14-4.15 - a sin., fiori di *Lycbms cbaicedonica*, *Knipbphia 'Tawney King'*, *Lycbms coronaria 'Alba'*, *Achillea 'Terracotta'* e *Verbena bonariensis*; a destra, a luglio *Achillea 'Terracotta'* e *Salvia nemorosa 'Caradonna'*, © 2023 Nigel Dunnett.

Design, Urban Horticulture and Vegetation Technology all'Università di Sheffield, ha improntato un approccio progettuale radicale, impiantando uno schema di tre auto-sufficienti 'Designed Plant Communities'<sup>17</sup>, pensate perché in grado di adattarsi ai diversi microclimi del sito e di combinarsi per creare continue e successive fioriture colorate durante l'anno. Come scrive lo stesso Dunnett sul suo sito a proposito del progetto "Le piantumazioni al Barbican non tentano di copiare alcuna prateria della steppa presente in natura, ma sono una versione progettata, utilizzando piante perenni ed erbe delle regioni della steppa o praterie e prati aridi". Nonostante l'uso di elementi naturali, non c'è alcuna intenzione di replicare ambienti naturali, ma semmai di ispirarsi al loro funzionamento, ma in un contesto totalmente artificiale e mineralizzato come è quello del Barbican. L'apparente contrasto fra la tridimensionalità cromatica della flora dei Beech Gardens e la durezza degli elementi di ce-

<sup>17</sup> Si tratta delle seguenti comunità: piantagioni di steppa, un mix di graminacee e perenni molto colorate e adatte ad aree molto soleggiate; piantagioni di arbusti nella steppa, che aumentano la stratificazione della flora per la presenza di piccoli arbusti e alberi; impianti boschivi leggeri, per zone ombrose e con una profondità del terreno che permetta la crescita di alberi che formano una copertura tappezzante.



fig. 4.16-4.17 - a sin., Diagramma delle varie zone dei Beech Gardens e le relative piantumazioni, © 2023 Nigel Dunnett; a destra, i Beech Gardens al tramonto, fotografia dell'autrice (Giugno 2022).

mento dello spazio aperto – in un'alternanza di soft e hard landscaping – diventa il valore aggiunto dell'intervento, ciò che lo rende vibrante, vissuto dagli abitanti e dai visitatori e perfettamente in linea con la complessità relazionale del sistema.

Riuscire a lavorare in una maniera così feconda anche a posteriori sul Barbican – fra l'altro, nel febbraio 2021 la City of London Corporation ha commissionato il rinnovamento del complesso - rientra fra i frutti della sua capacità di creare un sistema fittissimo di relazioni, vitale e senza tempo anche nella composizione paesaggistica, fatta di pochi elementi – cemento, acqua, vegetazione – combinati magistralmente:

"The continuity of paved terraces extending under buildings, and the areas of planting or water which link and define the open spaces, make a significant contribution to the unity of the whole; the careful detailing of the hard and soft surfaces of the open spaces will add point to their form and contribute greatly to the delight of the scheme for those who are to live there"<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> "La continuità dei terrazzamenti pavimentati che si estendono

L'unità dell'insieme, su cui si soffermavano i tre architetti e a cui il progetto dello spazio aperto poteva dare un grande contributo, doveva essere garantita ancor prima che il complesso venisse abitato, affinché i giardini si presentassero con "un aspetto di una certa maturità"<sup>19</sup>. Nonostante l'estrema differenza di metodo fra l'impianto formale originale di Chamberlin, Powell and Bon<sup>20</sup>, che prevedeva la creazione di piantumazioni ben definite nell'area del podio, e l'approccio sequenziale e progressivo di Dunnett, che ha generato uno schema mutevole e incrementale delle piante, si ritrova alla radice un'analogia sensibilità nel voler fare spazio all'ecologia relazionale dei luoghi.

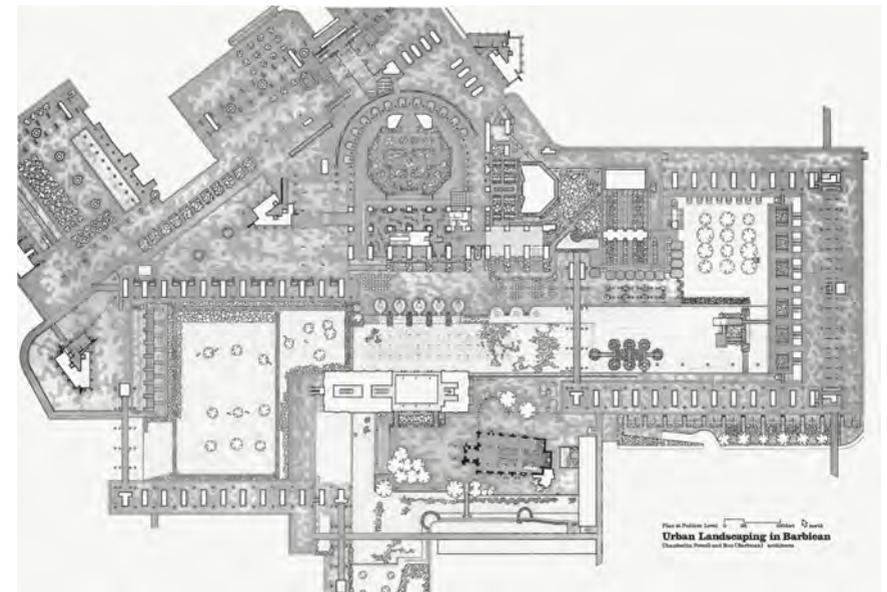


fig. 4.18 - Sistemazione paesaggistica generale degli spazi aperti del Barbican, 1955, in Chamberlin, Powell & Bon. *The Barbican and Beyond*, E. Harwood.

sotto gli edifici, e le aree di piantumazione o d'acqua che collegano e definiscono gli spazi aperti, contribuiscono in modo significativo all'unità dell'insieme; l'attento dettaglio delle superfici dure e morbide degli spazi aperti aggiungerà punti alla loro forma e contribuirà notevolmente al piacere del progetto per coloro che vi abiteranno".

Chamberlin P., Powell G., Bon C., *Barbican Redevelopment: report to the Court of Common Council of the Corporation of London on residential development within the Barbican area*, London, April 1959, traduzione dell'autrice.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> I tre architetti devono aver consultato tecnici di giardinaggio, perché hanno fornito dettagliate indicazioni sulle tipologie di alberature da utilizzare nei settori specifici.



fig. 4.19- Il Presidente del Comitato Residenziale del Barbican pianta un albero di magnolia nello Speed House Garden insieme ai membri della comunità, Novembre 1992.

### 4.3 Quale progetto etico della relazione?

Cosa significa oggi progettare le relazioni dello spazio pubblico? In quali termini si ravvisa la presenza dell'approccio etico brutalista? Esiste un'eredità operativa contemporanea del progetto brutalista che si preoccupi di tradurne la missione associativa?

A questi quesiti si è cercato di dare risposta nel corso della ricerca, con l'intenzione di fornire una visione circoscritta a un contesto progettuale specifico, che ha origine nella corrente brutalista inglese, le cui tematiche si sono poi contaminate con le questioni urbane del Dopoguerra, e che si ritiene abbiano largamente influenzato il modo di concepire lo spazio pubblico nel contemporaneo. In chiusura del ragionamento operativo svoltosi finora è opportuno riepilogare i caratteri peculiari dei *brutalist landscapes*.

Si è argomentato come si tratti in primis di progetti della relazione, qualità fondamentale dello spazio pubblico urbano che si valuta rispetto alla ricchezza degli usi dello spazio stesso. Riprendendo il concetto spiegato da Jan Gehl per cui "la vita tra gli edifici è potenzialmente un processo che si

autoalimenta"<sup>21</sup>, essa può emergere in negativo o in positivo nello spazio pubblico. Il processo negativo avviene quando "niente accade perché niente accade"<sup>22</sup>, ovvero la vitalità della città decresce a causa di trasformazioni che appartengono più ai bisogni economici e finanziari che a quelli delle comunità. In questo caso, il ruolo dello spazio pubblico si indebolisce e si espone quindi a modifiche che svuotano l'essenza originale dei luoghi, costruendone una narrazione artefatta e impoverita.

È quello che accade se si cammina nel The Economist Building degli Smithson (1959-64, Grade II\* nel 1988)



fig. 4.20 - Manifestanti sostano sui gradini dell' Economist Building, dal lato di St. James Street, Fotografia di P. Smithson, 1983, in *The Charged Void: Architecture*, p. 278.

– o che ha riguardato il processo di rapido decadimento e abbandono delle terrazze del Sunderland Civic Centre - ex complesso direzionale del noto giornale localizzato nel

<sup>21</sup> Continua l'architetto danese: "Quando qualcuno inizia a fare qualcosa, c'è una chiara tendenza affinché altri si uniscano, o per partecipare loro stessi o semplicemente per sperimentare quello che fanno gli altri. In questo modo gli individui e gli eventi possono influenzarsi e stimolarsi a vicenda".

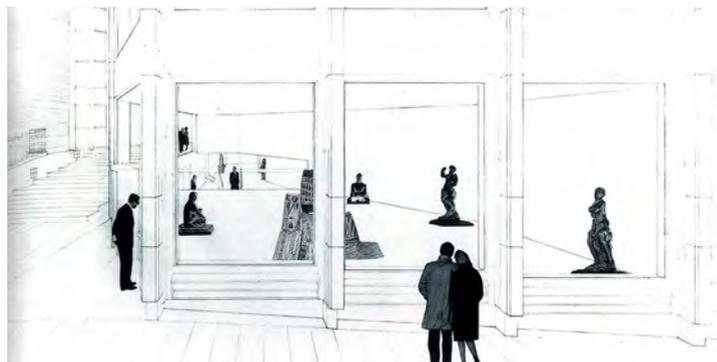
Gehl J., *Life Between Buildings. Using Public Space*, Island Press, Washington (USA), 2011, p. 73, traduzione dell'autrice.

<sup>22</sup> Ivi, p. 75.

quartiere St. James ed emblema dell'idea di spazio urbano teorizzata da Alison e Peter:

“Architectural Space [*sic*] is difficult to describe, record, comprehend. So when one has an insight about *the space between* one writes it down with a real sense of an offering – we have said that The Economist Building makes a new sort of space – and that although certain special qualities were consciously sought what is there on the ground is more than that sought for”<sup>23</sup>.

fig. 4.21 - Collage del negozio sotto la banca e accanto alla rampa d'accesso all' Economist Building. Disegno di Studio, 1964, in *The Charged Void: Architecture*, p. 255.



Qui, lo spazio pedonale della piazza centrale, che costituiva il fulcro compositivo originale dell'insieme<sup>24</sup>, è stato il pri-

<sup>23</sup> “Lo spazio architettonico [*sic*] è difficile da descrivere, registrare, comprendere. Quindi, quando si ha un'intuizione sullo *space between*, lo si scrive con un vero senso di offerta - abbiamo detto che The Economist Building crea un nuovo tipo di spazio - e che sebbene alcune speciali qualità siano state ricercate consapevolmente, cosa c'è sul terreno è più del ricercato”.

Smithson A.e P., *The Shift*, Architectural Monographs and Academy Editions, London, 1982, p. 36, traduzione dell'autrice

<sup>24</sup> Lo spazio aperto rialzato della piazza ospita l' Economist Tower di 15 piani, il Bank Building di 5 piani e un edificio residenziale di 8 piani. Il livello della piazza aveva già subito delle modifiche all'inizio degli anni Novanta ad opera dello studio SOM (Skidmore, Owings & Merrill), con l'aggiunta di una pensilina, l'estensione della lobby dell'ufficio lungo il porticato esterno e il rimodellamento dell'accesso a gradini alla piazza



fig. 4.22 - Scena 01 del film Blowup girata sulla Plaza dell' Economist Building, M. Antonioni, 1966.

mo elemento da rigenerare nell'iniziativa voluta dal nuovo proprietario, l'immobiliarista newyorkese Tishman Speyer, che ha acquistato il complesso nel 2016 e si è da subito adoperato per renderlo di nuovo parte attiva del distretto. Nel suo essere uno fra i primi e famigerati spazi pubblici di proprietà privata della capitale inglese, la *plaza* si è prestata all'ambizioso programma dello studio incaricato DSDHA, la cui direttrice Deborah Saunt ha descritto la sfida come “una conversazione con gli Smithsonian”. Studiando le variazioni dei flussi di movimento, il gruppo di lavoro ha registrato una riduzione delle attività nel corso degli anni. Dunque, la prima fase dell'operazione, che si è svolta nel luglio 2018, ha visto la risistemazione della ribattezzata – o ribrandizzata, come si evince dalle targhe posizionate sugli accessi - “Smithson Plaza”, con una pavimentazione in granito estesa ai piani terra degli edifici e l'introduzione di un programma di arte pubblica che rianimasse la scena culturale dell'area.

Pur essendo stato studiato con attenta sensibilità e avendo nell'esaltazione della *coreografia urbana* un nobile proposito<sup>25</sup>, la piazza per come si presenta oggi nasce, seguendo

su Bury Street.

<sup>25</sup> “Lo scopo del nuovo progetto è stato quello di restituire questo dinamismo perduto e definire una coreografia urbana [enfasi aggiunta] più in sintonia con il XXI secolo”.

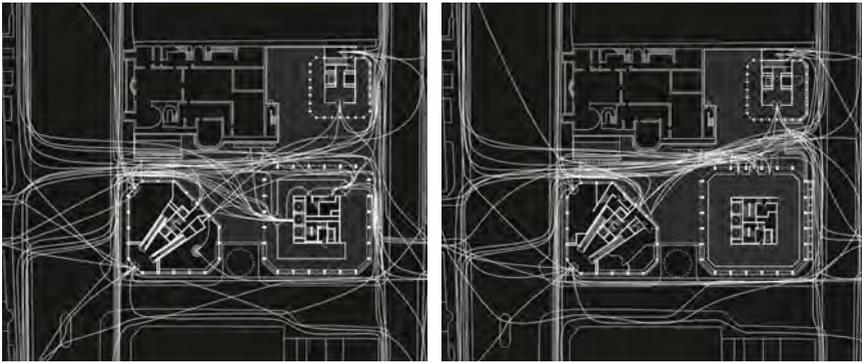


fig. 4.23-4.24  
- Economist  
Plaza movement  
analysis: a  
sin., analisi dei  
movimenti come  
previsto dagli  
Smithson nel  
1964; a destra,  
analisi dei  
movimenti dopo  
le modifiche dei  
SOM nel 1990,  
(la dinamica si  
è appiattita),  
DSDHA, in  
"Collective  
impressions  
of Smithson  
Plaza", 2016.

la definizione di Ellis Woodman, da un "essenziale fraintendimento" del progetto degli Smithson che pensarono la piazza come "un territorio quieto, che fungeva da soglia fra la città e le torri"<sup>26</sup>. Ne risulta uno spazio svuotato della sua sobria essenzialità, privo del *charged void* auspicato dagli Smithson e ormai dedito più alle attività routinarie dell'upper class che alle relazioni urbane ordinarie.

Nello sviluppo in positivo, sempre rifacendosi a quanto sostenuto da Gehl, "*qualcosa accade perché qualcosa accade*"<sup>27</sup>, cioè la successione di interazioni nello spazio pubblico è causata da una prima relazione di avvio. Questa concatenazione di dinamiche produttive interessa la vita del Barbican – e alla dimensione più minuta l'attività legata all'Apollo Pavilion – sin dalla sua fondazione, a partire dalle iniziative culturali dell'Arts Centre, fino ai recenti inneschi vegetazionali dei giardini pensili. È vero che si tratta di dinamiche parziali che potenzialmente impattano su un bacino circoscritto di utenza, quello più agiato e istruito della classe

Saunt D., Greenall T., Marcaccio R., "Collective Impressions of Smithson Plaza: Weaving History with the Present", *Architectural Design*, Vol. 89, Issue 3, 2019, p. 117, traduzione dell'autrice.

<sup>26</sup> Sono le parole dell'architetto e critico riportate in un articolo dell'*Architects' Journal* del 3 Febbraio 2017 (il titolo tradotto è "Il migliore e ultimo edificio londinese rimasto degli Smithson merita di meglio").

<sup>27</sup> Gehl J., op. cit., p. 75.



fig. 4.25-4.26  
- Viste della  
Smithson Plaza  
dopo la recente  
rigenerazione,  
fotografie  
dell'autrice  
(Giugno 2022).

borghese londinese, come d'altronde vale per la Smithson Plaza, ma a differenza di quel contesto, esse non si limitano a programmare l'attività sociale rischiandone l'impoverimento, ma si autosostentano e in questo modo coinvolgono la comunità.

Appare chiaro quindi che quello brutalista è un paesaggio relazionale, ma come si configurano spazialmente tali relazioni? A tale questione, che interpella l'originalità critica della ricerca, si tenta di dare risposta attraverso le categorie operative elaborate nel capitolo precedente. È infatti attraverso i loro caratteri che si compone la carta d'identità del *brutalist landscape*, se ne riconoscono i tratti distintivi e le ragioni a valle dei quali è valsa la pena trattarli e considerarli. Partendo dalla matrice sociale, bisogna dunque che il vocabolario spazio-visuale formulato con le categorie sia capace di "interconnettere approcci qualitativi e quantitativi per la comprensione degli spazi paesaggistici"<sup>28</sup> e permetta di interpretare e riformulare gli scenari contemporanei.

La prima caratteristica dei paesaggi brutalisti, quella che vede la preminenza di una circolazione elevata e sospesa (il riferimento è al binomio 'Sospensioni e quote abitate'), qua-

<sup>28</sup> Liu M., Nijhuis S., "Talking about landscape spaces. Towards a spatial-visual landscape design vocabulary", *The Design Journal*, Vol. 25, No. 2, 2022, p. 276.

fig. 4.27-4.28 - Immagini del Seoulo 7017 Skygarden (2017, MVRDV): a sin., vista assometrica del walkway © MVRDV; a destra, fotografia aerea, © Ossip van Duivenbode.



lifica il principale aspetto di esempi contemporanei come il già citato Seoulo 7017 Skygarden (2017, MVRDV), un'ingente operazione di rigenerazione che ha fatto leva sulla trasformazione di Seul in città pedonale 'orientata all'uomo'<sup>29</sup>. Questo approccio configura il caso pilota di una strategia urbana volta a rendere la città da 'megacity' a 'metacity'<sup>30</sup>, in un'ottica utopica, ma storicamente attuale, che aggiorna le visioni radicali degli anni Sessanta.

In secondo luogo, le relazioni del paesaggio brutalista si concretizzano attraverso la topografia dei suoli (da cui la categoria 'Spessorie *groundforms*'), che segna profondamente flussi e gerarchie degli spazi aperti e chiusi, incidendo il terreno con una sensibilità paesaggistica che è spesso didascalicamente fraintesa dall'architettura contemporanea e astrattamente interpretata nelle opere di land art, mentre

<sup>29</sup> Il riferimento virtuoso da cui prende spunto l'intervento è l'ormai celebre progetto dell'High-line di New York (2004-2009, James Corner Field Operation, Diller Scofidio + Renfro), che rigenera a parco un ex tratto ferroviario rialzato.

<sup>30</sup> "Seoul Metacity" vuol dire richiamare la memoria attraverso la rigenerazione (non attraverso la costruzione), condividere i valori attraverso la solidarietà (non costruendo simboli), ed enfatizzando il processo a lungo termine e la creazione (non il completamento a breve termine)".

Hong Y., "Actual condition of Seoulo 7017 overpass regeneration project based on field surveys", in *Frontiers of Architectural Research*, 7, 2018., p. 417, traduzione dell'autrice.



fig. 4.29 - Immagine di Solidarnosc Square, KWK Promes, 2016, © J. Sokolowski.



fig. 4.30 - Vista dell'opera 'L'Enfance du Pli' nel complesso modernista di Meyrin, G. Brusset (Paysarchitectures), 2017, © P.-Y. Brunaud.

si ritrova nei tentativi di rivitalizzare piazze e spazi urbani dimenticati. Con operazioni di modellazione topografica sono stati rigenerati, fra gli altri, la storica Solidarnosc Square a Szczecin (Polonia), il cui incurvamento a formare un ibrido fra quartiere residenziale e spazio pubblico ha generato il National Museum's Dialogue Centre Przełomy (2016, KWK Promes) o ancora lo spazio intermedio del complesso residenziale Meyrin Park (Svizzera) con il suolo magistralmente ondulato dall'opera *L'enfance du pli* di Gilles Brusset, a metà fra scultura e progetto di paesaggio<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Entrambi i casi intervengono in condizioni storicamente connotate:

fig. 4.31 -  
Bambini giocano  
nel playground  
Horismos,  
Studio  
Ossidiana,  
2020, © G.  
J.van Rooijen.



Infine, l'aspetto di questi paesaggi che più chiaramente rimanda alla dimensione ecologico-relazionale dello spazio, quella ricreativa (la definizione è 'Ludico e corporeo'), costituisce forse la declinazione che maggiormente si ritrova nella città contemporanea, perché oltre ai caratteri legati direttamente all'attività del gioco – e a tal proposito si possono rintracciare numerosi playground fatti di forme dure e di un'estetica concreta, variate dal filtro cromatico del contemporaneo, dall'Olanda al Messico - invita alla rivisitazione dei luoghi dell'ordinario, inclusivi e aperti, di cui necessitano più che mai i complessi abitativi delle città contemporanee. Il riferimento è ai progetti di parchi giochi che riabilitano i materiali duri e apparentemente inadatti (come il cemento e l'acciaio) per stimolare la creatività del gioco. Fra questi, progetti esemplari sono quelli che reinterpretano forme e significati introdotti da van Eyck, come i playground *Gridgrounds* (2017, Openfabric + Dmau) nel quartiere modernista di Het Breed (Amsterdam) o *Horismos* (2020, Studio Ossidiana) nella scuola primaria di Vleuten (Paesi Bassi), o quelli che sfruttano situazioni residuali per

il primo nella piazza di Szczecin dapprima bombardata nel 1945 e poi divenuta simbolo di protesta popolare nel 1970; il secondo nel complesso modernista, patrimonio della città di Meyrin, progettato negli anni Sessanta da Georges Addor e Louis Payot.



installare nuove forme urbane d'oltreoceano, come i due spazi ricreativi progettati in fasce interstiziali a Tlalnepantla de Baz e Tultitlán (2019, Productora) in Messico<sup>32</sup>.

Si nota come gli scenari contemporanei appena citati siano tutti interventi che recuperano condizioni urbane già esistenti, ma fortemente impoverite e delicate. Questa modalità di approccio prova a dare risposta all'ultima domanda sui *brutalist landscapes*, probabilmente quella più importante e attuale, ovvero se esista un contributo etico valido per la città contemporanea e se esso sia in grado di superare il pregiudizio stilistico sul Brutalismo. Il riscontro, come si può intuire, non è univoco, perché dipende in molta parte dal contesto urbano e dalle forze in gioco, e se ne tenteranno di tracciare le prospettive nella sezione conclusiva della ricerca.

<sup>32</sup> In tutti i progetti un ruolo importante è svolto dal colore, che costituisce la variazione contemporanea rispetto agli esempi del Dopoguerra: ad Amsterdam vengono ripresi il blu e l'arancione che dominano il quartiere; a Vleuten sono il rosa e l'azzurro pastello ad animare la composizione, e così è il rosa che rivitalizza le fasce residenziali in Messico.

fig. 4.32-4.33 -  
Due playground  
dello studio  
Messicano  
Productora:  
a sin.,  
Tlalnepantla de  
Baz; a destra,  
Tultitlán, 2019,  
© Productora.

#### 4.4 Confini e traiettorie di ricerca

Ripartire dai presupposti della tesi, che vedono nella missione etica il significato più profondo della progettualità brutalista, aiuta a riallacciare le fila del discorso generale e ad enunciare alcune previsioni che possono avere seguito dalle conclusioni aperte della ricerca. Come si è visto nel paragrafo precedente, l'impronta etica che il Brutalismo può lasciare nel contemporaneo si manifesta attraverso il tentativo degli interventi recenti di agire sul patrimonio urbano, rivitalizzandolo attraverso specifiche modalità espressive spazio-visuali. Attraverso operazioni di recupero dell'esistente e non di realizzazione ex novo, il progetto brutalista può liberarsi della tendenza revivalistica che ne banalizza il valore e imprimere così nuovi significati allo spazio pubblico, tirando fuori, al modo degli Smithson, quella *rough poetry* insita nei luoghi e derivante da una risposta radicale che si oppone all'appiattimento della società di massa.

Alla luce della contemporaneità, reagire alla cultura dei mass-media del XXI secolo, che tende ad omologare ogni differenza e a monopolizzare qualsiasi lato della vita sociale, di cui lo spazio pubblico rappresenta la più alta concretizzazione, costituisce un'esigenza fondamentale per il futuro

delle città. In un momento cruciale di crisi ecologica, che investe in pieno gli ambiti del governo, del clima, della salute, appare chiaro come ripensare i luoghi di espressione collettiva, attraverso configurazioni inclusive e sensibili ai bisogni delle comunità, rientri tra le sfide più ardue dell'agenda politica internazionale dei prossimi anni.

In quest'ottica, occorre aggiornare l'approccio al progetto dello spazio pubblico, e farlo attraverso la lente interpretativa del Brutalismo sembra essere una scelta promettente. Tale inedita rilettura ha richiesto, come si anticipava già dalle premesse del lavoro, un ribaltamento critico nei confronti di questa corrente, convenzionalmente rivolta alla concezione del manufatto architettonico, verso il progetto dello spazio pubblico e del paesaggio. Aver diretto lo sguardo ad un aspetto così peculiare implica una selezione tagliata che ha preso in considerazione uno spettro limitato di esperienze, trascurandone necessariamente molte altre, per certi versi affini e per altri distanti, che probabilmente avrebbero condotto ad esiti di ricerca diversi.

In particolare, nella definizione delle categorie operative, la preferenza è ricaduta su esempi degli anni Cinquanta e Sessanta localizzati nell'area del Nord-Est inglese, sia per un discorso di possibilità di indagine – durante un periodo di studio in loco è infatti stato possibile visitare i quattro casi studio degli skywalks di Newcastle, del Civic Centre di Sunderland, della Dunelm House di Durham e dell'Apollo Pavilion di Peterlee, così come la maggior parte degli interventi inglesi citati nella tesi – sia perché si ritiene che essi contengano chiari i caratteri dei paesaggi brutalisti. Data la serrata selezione di esperienze moderne, che ha condotto però all'elaborazione di esiti generali sul progetto, e alla pressoché totale assenza di letteratura che tratti esplicitamente i rapporti fra le questioni del Brutalismo e i temi del paesaggio, la ricerca ha abbandonato sin da subito possibili

aspettative di valore storiografico o ambizioni di universalità del tema.

Sebbene sia dunque dichiarato il confine di indagine della ricerca, aver individuato tre categorie interpretative costituisce un tentativo di codificazione, seppur parziale e non ortodosso, dei paesaggi brutalisti, e dunque esplicita il riconoscimento del valore di attualità e della tenuta del lavoro nel contemporaneo. Si ritiene infatti che le *sospensioni e quote abitate*, come articolazioni alternative alla circolazione convenzionale, gli *spessori e groundforms*, nell'approfondimento tridimensionale dei suoli progettati, e il *corporeo e ludico*, come dimensione sensibile dell'ordinario, compongano non tanto una rigida triade etico-estetica come fu quella del *New Brutalism* di Banham, quanto piuttosto dei tasselli, da ampliare e dettagliare, di una possibile interpretazione critica dei contenuti del Brutalismo alla luce delle istanze contemporanee.

Alla base del ragionamento induttivo svolto in questa ricerca c'è stata dunque la volontà di presentare un lavoro che, sebbene incompleto anche a causa del suo quasi totale svolgimento nel delicato periodo di crisi pandemica di Covid-19, fondasse le basi di una teoria aperta e disposta al contraddittorio sui *brutalist landscapes*. La consapevolezza, da parte di chi scrive, nel constatare che le argomentazioni svolte, dovendo privilegiare concetti di tipo spaziale, percettivo, artistico, paesaggistico, rispetto ad altri certamente presenti e validi, abbiano sofferto di uno squilibrio nel grado di approfondimento, è che ogni contributo volto ad arricchire, allargare, confutare la tesi, sia da considerare positivamente.

Avendo definito i confini della ricerca, non resta che proporre delle possibili traiettorie di sviluppo.

In primo luogo, riprendendo quanto appena sostenuto in merito all'incompletezza del lavoro, si auspica un ampliamento nell'indagine operativa, che, attraverso future mappature di interventi dispersi in tutto il mondo, dal Brasile paulista, all'Est Europa ex Sovietico, al Giappone metabolista, svolte sul modello degli Atlanti degli edifici in stile brutalista<sup>33</sup>, possa dare conto dell'effettiva portata del patrimonio di paesaggi brutalisti e stimolare ulteriori nuovi ragionamenti sulla loro influenza nello spazio pubblico urbano. Se il senso etico del progetto è il motore che ha spinto a svolgere questa ricerca e si ritiene essere il contenuto di maggior valore di questi progetti, è probabile che si trovino affinità anche in contesti molto lontani e diversi fra loro, accumulati da una stessa volontà di fornire gli spazi migliori per il maggior numero di persone.

In seconda istanza, il metodo multidisciplinare utilizzato per tutto il lavoro ha stabilito connessioni con alcuni molteplici e quanto mai attuali temi come quello di natura geografica delle mappature tridimensionali dei flussi urbani, o quello della topologia, che rientra nel campo della misurazione tecnologica delle componenti paesaggistiche, o ancora quello dell'*affordance*, concetto della psicologia ecologica che prefigura le possibilità di uso degli spazi. Avendo accennato, senza la possibilità di andare a fondo, a questi stimolanti e originali argomenti, sarebbe desiderabile per un eventuale sviluppo sviscerare ragioni e legami che amplino la complessità della tesi.

<sup>33</sup> Oltre alla già citata raccolta *Atlas of Brutalist Architecture* (Phaidon Editors, London, 2020), si ricorda il database interattivo #SOSBrutalism (poi edito in forma cartacea nel testo *SOS Brutalism – A Global Survey*, Elser O., Kurz P., Cachola Schmal P. eds., Park Books, Zürich, 2017), che raccoglie oltre 2000 edifici brutalisti localizzati in tutto il mondo ed è aperto al contributo individuale.

In ultimo, si intende chiudere la dissertazione svolta nella presente ricerca con la speranza che i suoi contenuti possano rivelarsi di una certa utilità per la pratica del progetto contemporaneo, che costituisce l'esito più adeguato di ogni lavoro che voglia occuparsi realisticamente dei bisogni della città contemporanea. Ci si augura infatti che l'argomentazione critica che la tesi ha cercato di portare avanti possa collaborare all'accrescimento delle conoscenze e degli strumenti di chi opera attivamente per il progetto concreto dello spazio pubblico urbano.

## Bibliografia

### Introduzione

Banham M., Barker P., Lyall S., Price C. (a cura di), *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, University of California Press, Berkeley, 1996.

Banham R., “The New Brutalism”, *Architectural Review*, No. 118, December 1955.

May K., van den Hout J., Reidel J., Franklin J., Lee Coates IV A., Abrahamson M. (a cura di), *CLOG 6: Brutalism*, CLOG, New York, 2013.

Risselada M., Van Den Heuvel D. (a cura di), *Team 10. 1953-81: in search of a Utopia of the present*, Nai, Rotterdam, 2005.

Smithson A. e P., “The New Brutalism”, *Architectural Design*, April 1957.

Smithson A. e P., Drew J.B., Fry E.M., “Conversation on Brutalism”, *Zodiac* 4, 1959.

Smithson A. e P., *Ordinariness and Light*, Faber and Faber, London, 1970.

Smithson A. e P., *Struttura urbana*, Calderini, Bologna, 1971.

Smithson A. e P., *The Charged Void: Architecture*, The Monacelli Press, London, 2002.

Smithson A. e P., *The Charged Void: Urbanism*, The Monacelli Press, London, 2002.

Smithson A. e P., *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972*, Latimer New Dimensions, London, 1973.

Steiner H., “Life at the Threshold”, in *October*, Vol. 136, Spring 2011.

### 1. Questioni urbane dell'avanguardia inglese

Banham R., “Revenge of the Picturesque: English architectural polemics, 1945–1965”. In: Summerson, J. (ed.) *Concerning architecture: essays on architectural writers and writing presented to Ni-*

kolaus Pevsner, Allen Lane, London, 1968, p. 265.

Banham R., *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, Thames, London, 1976.

Banham R., *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, The Architectural Press, London, 1966.

Boyer M. C., *Not Quite Architecture. Writing around Alison and Peter Smithson*, MIT Press, London, 2017.

Curtis W. J. R., *Denys Lasdun: Architecture, City, Landscape*, Phaidon, London, 1999.

Grindrod J., “Covetable Concrete: The Unlikely Fetishization of Brutalism”, in *How to love Brutalism*, Batsford, London, 2018.

Hatkinson A., “A ‘New Picturesque’? The Aesthetics of British Reconstruction after World War Two”, *Edinburgh Architecture Research*, No. 31., 2008.

Higgott A., “The shift to the specific: the new interpretation of materiality in Brutalism and the Functional Tradition”, In: *Mediating Modernism. Architectural cultures in Britain*, Routledge, London, 2007.

Holleran M., “Concrete Monsters of the Welfare State: Discussions of Brutalist Architecture on Social Media”, in *Space and Culture*, June 2021.

Hyde T., “Piles, Puddles and Other Architectural Irritants”, *Log* 27, Winter/Spring 2013.

Jencks C., “Adhocism on the South Bank”, *Architectural Review*, July 1968.

Jones A.J.H., *On South Bank: The Production of Public Space*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2014.

Lefebvre H., *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991.

Macarthur J., “Brutalism, ugliness and the picturesque object”, in *Formulation Fabrication - The Architecture of History: Proceedings of the Seventeenth Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, 2000.

Matarasso F., *London's Forum: Social Inclusion and the South Bank Centre*, Locum Destination, London, 2001.

Millington N., “Post-Industrial Imaginaries: Nature, Representation and Ruin in Detroit, Michigan”, in *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol. 37, January 2013.

Montes Serrano C., Lafuente Sánchez V., López Bragado D., “The South Bank Exhibition, London 1951:

Mould O., “Brutalism Redux: Relational Monumentality and the Urban Politics of Brutalist Architecture”, in *Antipode* Vol. 49 No. 3.

Niebrzydowski W., “The Impact of Avant-Garde Art on Brutalist Architecture”, *Buildings* 11, July 2021.

Pevsner N. e (a cura di) Aitchison M., *Visual Planning and the Picturesque*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2010.

Pevsner N., “The Genesis of the Picturesque”, *Architectural Review* 96, December 1944.

Pevsner N., *The Englishness of English Art*, Architectural Press, London, 1956

Price U., *Essays on the Picturesque*, Mawman, London, 1810.

Richards J. M., “The Exhibition Buildings,” *Architectural Review* 109, June 1951.

Robbins D., *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, MIT Press, Cambridge (USA), 1990.

Rowe C., “Letter from Colin Rowe”, *Architectural Association Journal*, n. 72, January 1957.

Van den Heuvel D., “Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Life”, *The Journal of Architecture*, March 2015.

Vidler A., “Another Brick in the Wall”, *October*, Spring 2011, Vol. 136, The MIT Press, London.

Vidler A., *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Biblioteca Einaudi, Torino, 2006.

## 2. Fondamenti etici dello spazio pubblico

- Banham R., "A Walled City. The Barbican in the City of London", *New Society*, Vol. 30, 28th October
- Banham R., *Architecture of the Well-Tempered Environment*, Architectural Press, London, 1969.
- Borthwick G., *Barbican: A Unique Walled City within the City* (unpublished thesis, University of Edinburgh, 2011).
- Chamberlin P., Powell G., Bon C., *Barbican Redevelopment Report*, 1956, Chamberlin, Powell & Bon.
- Charlton S., Harwood E. (eds.), *100 20th-Century Gardens and Landscapes*, Batsford, London, 2020.
- Fairbrother N., *New Lives, New Landscapes*, The Architectural Press, London, 1970.
- Gage M., Vandenberg M., *Hard Landscape in Concrete*, The Architectural Press, London, 1975.
- Hannah D., Khan O., "Performance/Architecture", in *Journal of Architecture Education*, April 2008.
- Harwood E., *Chamberlin, Powell & Bon: the Barbican and Beyond*, RIBA Publishing, London, 2011.
- Hatherley O., "In Praise of Brutalism", *The Guardian*, 28 July 2010.
- Highmore B., *The Art of Brutalism. Rescuing Hope from Catastrophe in 1950s Britain*, Yale University Press, London, 2017.
- Hinde T., *Capability Brown. The Story of a Master Gardener*, Hutchinson, London, 1986.
- Historic England, *Post-War Landscapes: Introduction to Heritage Assets*, Swindon, Historic England, 2020.
- Lewis P., *The impact of ecological thought on architectural theory*, PhD Thesis, Robert Gordon University [online], 2019.
- Matless D., *Landscape and Englishness*, Reaktion Books, London, 1998.
- McHarg I., *Design with Nature*, American Museum of Natural History, New York, 1969.
- Monteiro Rocha J. I., *Barbican. Os espaços exteriores e a relação com a cidade de Londres*, (tesi non pubblicata, FAUP, 2014).
- Orazi S., *The Barbican Estate*, Batsford, London, 2020.
- Phibbs J., *Place-making. The art of Capability Brown*, Historic England, Swindon, 2017.
- Roncken P. A., *Shades of Sublime*, PhD thesis, Wageningen University, 2018.
- Rowan J.C., "Performance Design", *Progressive Architecture*, n. 48 (August 1967), Chapman-Reinhold Publication.
- Salter P., Wong L. (a cura di), *Climate Register. Four Works by Alison and Peter Smithson*, Architectural Association, London, 1994.
- Smithson A. e P., "The Space Between" (prepared for publication, 1995), 01SB.
- Smithson A. e P., *The Shift*, Architectural Monographs and Academy Editions, London, 1982.
- Smithson A., "Growing a language of Lyrical Appropriateness" (1984), scritto non pubblicato contenuto nell'Archivio Privato degli Smithson, BOX AMS Lectures as Evolved.
- Tostões A., Ferreira Z., "Social endurance at the Barbican Estate (1968–2020)", *The Journal of Architecture*, n. 26 (November 2021).
- Treib M., "Landscapes transitional, modern, modernistic, modernist", *Journal of Landscape Architecture*, Spring 2013.
- Valle P., "Barbican, città sospesa", su arch.it.
- Van den Heuvel D., Martens J., Munoz Sanz V. (a cura di), *Habitat. Ecology Thinking in Architecture*, Nai010 publishers, Rotterdam, 2020.

### 3. Categorie di un paesaggio Brutalista

Alexander A., *Britain's New Towns: Garden Cities to Sustainable Communities*, Routledge, Abingdon, 2009.

Allen S., "Geological Form", in Allen S., McQuade M. (eds.), *Landform Buildings. Architecture's New Terrain*, Lars Müller Publishers, Zurich, 2011.

Bowness A., Lambertini L., *Victor Pasmore*, Thames and Hudson, London, 1980.

Buchanan C., Cooper G., MacEwen A., Crompton D., Crow G., Michell G., Dallimore D., Hills P., Burton D., *Traffic in Towns: A study of the long term problems of traffic in urban areas. Reports of the Steering Group and Working Group appointed by the Minister of Transport*, London: HMSO (Her Majesty's Stationery Office), 27 November 1963.

Burns W., *Newcastle: A study in Re-planning at Newcastle upon Tyne*, Leonard Hill, London, 1967.

Casino Rubio D., "Apropiaciones del paisaje. Artificios topográficos en la obra de Alison y Peter Smithson", in *Cuaderno de Notas*, 21, 2020.

Casino Rubio D., *Ground Notations: Estrategias de enraizamiento en la obra de Alison y Peter Smithson* (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2017).

Coleman A., *Utopia on Trial: Vision and Reality in Planned Housing*, Shipman, London, 1990.

Crispoliti E. (citato da Caramel L., Longatti A., in *Antonio Sant'Elia. L'opera completa*, Mondadori, Milano, 1987, p. 48), *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra, Mole Antonelliana, Torino, 1980.

Crutzen P. J., Stoermer E. F., "The 'Anthropocene'", in *Global Change Newsletter*, 41 (May 2000).

De Diego Ruiz P., "Brutalismos educativos. La arquitectura como nueva psicogeografía social", *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, November 2017, Universidad de Sevilla.

De Diego Ruiz P., "Denys Lasdun y el proyecto para la Universidad East Anglia. Síntesis de una filiación orgánica", *Cuaderno de Proyectos de Arquitectura*, n.8, 2015.

Debord G., "Definitions", in *Internationale situationniste*, No. 1, June 1958, Paris.

Di Donato B., "Reti animate: una breve storia del paesaggio urbano in movimento", in *Streetscape. Strade vitali, reti della mobilità sostenibile, vie verdi*, a cura di Alessandra Capuano, Quodlibet, Macerata, 2020.

Donat J., "Dunelm House Durham: Club House, Durham University", in *Architectural Review*, June 1, 1966.

English Heritage, *Advice Report Apollo Pavilion*, English Heritage, London, 2011.

Farmer G., Pendlebury J., "Conserving Dirty Concrete: The Decline and Rise of Pasmore's Apollo Pavilion, Peterlee", *Journal of Urban Design*, Vol. 18, No. 2, 2013.

Gibson J.J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 1979.

Giroto C., "Four Trace Concepts in Landscape Architecture", in Corner J. (ed.), *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*, Princeton Architectural Press, New York, 1999.

Giroto C., "Topology: thinking about ground in landscape architecture", in <https://giroto.arch.ethz.ch/research/topology>.

Graham S., *Vertical. The City from Satellites to Bunkers*, Verso, London, 2016.

Green A., *Durham's Modern Moment. Creating Human Community in Dunelm House and on Kingsgate Bridge*.

Gropius W., *Scope of Total Architecture*, Harper & Row, 1956.

Harwood E., "Neurath, Riley and Bilston, Pasmore and Peterlee." *Twentieth Century Architecture* 9, 2008.

Hatherley O., *A Guide to the New Ruins of Great Britain*, Verso, London, 2010.

- Hebbert M., “The City of London Walkway Experiment”, *Journal of the American Planning Association*, 59:4, 1993.
- Holliday J. C., *City Centre Redevelopment: A Study of British City Centre Planning And Case Studies Of Five English City Centres*, Charles Knight, London, 1973.
- Huizinga J., *Homo Ludens* (1939), Einaudi, Torino, 2002.
- Jacobs J., *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York, 1961.
- Latour B., *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, Milano, 2020.
- Lefavre L. and de Roode I. (eds.), *Aldo van Eyck: The Playgrounds and the City*, NAI Publishers Rotterdam, 2002.
- Lindholm G., “Land and Landscape; Linking Use, Experience and Property Development in Urban Areas”, in *Land*, 2019, 8.
- Lynch P., “Antechamber: The Dreaming of T. Dan Smith”, in Niven A., *Newcastle, Endless*, Canalside Press, London, 2021.
- Metta A., Di Donato B., *Anna e Lawrence Halprin. Paesaggi e coreografie del quotidiano*, Libria, Melfi, 2014.
- Middleton P. (a cura di), *Northern Archaeological Associates (NAA) Historical Building Recording: Sunderland Civic Centre Tyne and Wear*, NAA Ltd., Durham, 2020.
- Moran J., “Imagining the street in post-war Britain”, in *Urban History*, 39, 1, 2021.
- Murphy D., “Notopia: the fall of streets in the sky”, in *Architectural Review*, June 2016.
- Newcastle City Council, *Central Area Redevelopment Plan*, Newcastle, 1963.
- Odgers J., Samuel F., Sharr A. (a cura di), *Primitive: Original matters in architecture*, London, Taylor & Francis Group, 2006.
- Pasmore V., “Letter to Mr Philipson”, General Manager, Peterlee Development Corporation, 30 May 1976.
- Pendlebury J., “Alas Smith and Burns? Conservation in Newcastle upon Tyne city centre 1959–68”, in *Planning Perspectives*, 16, 2001.
- Pevsner N., *The Buildings of England: County Durham* (2nd ed., revised by Elizabeth Williamson), Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, 1983.
- Philipson G., *Aycliffe and Peterlee New Towns, 1946–1988: Swords into Ploughshares and Farewell Squalor*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- Powers A., “A Critical Narrative”, in *Robin Hood Gardens: Re-Visions*, Twentieth century building studies, The Twentieth Century Society / Paul Holberton Publishing, London, 2010.
- Pradel C., “Moving Ground. The Construction of AlpTransit Infrastructure and its Monumental Landscapes”, in *Ardeh* [Online], 7, 2020.
- Roland D., *When Towers Lean Together, a New Sky Is Found: The Vertical Urbanism of Generative Networks*, M.Arch. final project, University of Montreal, 2005.
- Sadler S., *The Situationist City*, The MIT Press, London, 1998.
- Sant’Elia A., *L’Architettura futurista. Manifesto*, in “Lacerba”, Firenze, 1 agosto 1914.
- Shapiro G.F., “Brutalism and Landscape Desire”, in *CLOG 6: Brutalism*, CLOG, New York, 2013.
- Smithson A. (a cura di), *Team 10 Primer*, MIT Press, London, 1974 (prima edizione 1962, edizione rivista 1968).
- Smithson A. e P., “TEAM 10 PRIMER”, *Architectural Design*, Dicembre 1962, MIT Press, London.
- Smithson A. e P., “The ‘as found’ and the ‘Found’”, in Robbins D., *The Independent Group*, The MIT Press, London, 1990.
- Smithson P., “Shifting the Track”, in *Italian Thoughts*, Stockholm, 1993.
- Smithson P., “Talks to Young Architects”, in *Architects’ Journal*, may 21<sup>st</sup>, 1959.

Solomon J., Wong C., Frampton A., *Cities Without Ground: a Hong Kong Guidebook*, Oro Editions, Hong Kong, 2012.

Strauven F., “Aldo van Eyck – Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number”, Study Centre Mellon Lectures, 24 May 2007.

Taylor A. (in collaboration with Jeffries M., Lynn E.) *Newcastle upon Tyne Walkway Map*, Newcastle-Upon-Tyne Modernist Society.

Terminio A., “From the ‘Aesthetic of number’ to the ‘Great number’: Giancarlo De Carlo and Aldo van Eyck between Order and Contradiction”, in *Histories of Postwar Architecture*, 2(5).

Van Eyck A., *Lost Identity Grid*, in “Social Spaces. Presentations at CIAM 10 – Micro-scale”, Van den Heuvel, D., Martens, J., Munoz Sanz, V. (a cura di), *Habitat. Ecology Thinking in Architecture*, Nai010 publishers, Rotterdam, 2020.

Ward C., *New Town, New Home*, Calouste Gulbenkian Foundation, London, 1993.

Welter V. M., “Post-war CIAM, Team X, and the Influence of Patrick Geddes”, *TU Delft*.

Whitney K., “A brave new world’: what happened to Newcastle’s dream for a vertical city?”, in *Cities*, *The Guardian*, 7 February 2017.

Withagen R., Caljouw S. R., “Aldo van Eyck’s Playgrounds: Aesthetics, Affordances, and Creativity”, *Psychology*, Vol. 8, July 2017.

#### 4. Scenari contemporanei del paesaggio urbano

Chamberlin P., Powell G., Bon C., *Barbican Redevelopment: report to the Court of Common Council of the*

*Corporation of London on residential development within the Barbican area*, London, April 1959.

Forty A., *Concrete and Culture: a material history*, Reaktion, London, 2012.

Gehl J., *Life Between Buildings. Using Public Space*, Island Press, Washington (USA), 2011.

Grindord J., *How to Love Brutalism*, Batsford, London, 2018.

Hong Y., “Actual condition of Seoulo 7017 overpass regeneration project based on field surveys”, in *Frontiers of Architectural Research*, 7, 2018.

Kent F., “Toward an Architecture of Place: Moving Beyond Iconic to Extraordinary”, Mar 12, 2012.

Liu M., Nijhuis S., “Talking about landscape spaces. Towards a spatial-visual landscape design vocabulary”, *The Design Journal*, Vol. 25, No. 2, 2022.

Saunt D., Greenall T., Marcaccio R., “Collective Impressions of Smithsonian Plaza: Weaving History with the Present”, *Architectural Design*, Vol. 89, Issue 3, 2019.

Stampato nel mese di Marzo  
2023