EPFL

Thèse n° 7423

The New Brutalism, invenzione di uno stile

Présentée le 12 juillet 2021

Faculté de l'environnement naturel, architectural et construit
Laboratoire de théorie et d'histoire 3
Programme doctoral en architecture et sciences de la ville

pour l'obtention du grade de Docteur ès Sciences

par

Silvia GROAZ

Acceptée sur proposition du jury

Prof. N. Braghieri, président du jury
Prof. R. Gargiani, directeur de thèse
Prof. S. von Moos, rapporteur
Prof. P. Scrivano, rapporteur
Prof. L. Stalder, rapporteur

École polytechnique fédérale de Lausanne

2021

Aux messieurs de la plume

Indice

ABSTRACT

0. INTRODUZIONE

1. IL DIBATTITO INGLESE ALLA RICERCA DEL NEW-ISM

1.1. La reazione all'International Style e il mito dei pionieri del Movimento Moderno
1.2. Principi di verità: la ripresa delle teorie di Pugin, Ruskin e Morris
1.3. Roughness, accident e irregularity per un nuovo Pittoresco
1.4. Dal New Humanism, al New Empiricism, alla New Monumentality
1.5. La Functional Tradition per l'unificazione nazionale
1.6. Il Neo-Palladianesimo di Wittkower e Rowe

2. LE CORBUSIER E IL BÉTON BRUT

2.1. Dal béton armé alla scoperta del béton brut nel cantiere dell'Unité di Marsiglia
2.2. L'Architecture d'Aujourd'hui e l'Art brut
2.3. "Le Point" e la messa a punto del concetto del béton brut
2.4. L'umanesimo del béton brut

3. INVENZIONE DI UNA DEFINIZIONE: DA ASPLUND AGLI SMITHSON

3.1. Softs e Hards del London County Council e il "first brutalist building": la Villa Göth
3.2. Il modello dell'Unité per la ricostruzione inglese
3.3. New movement–classical–complex–human: gli Smithson alla ricerca di una definizione
3.4. Il New Brutalism degli Smithson
3.5. Il New Brutalism di Segal e le riviste inglesi
3.6. L'"anti-design" di Johnson
3.7. La "radical philosophy" di Banham
3.8. "Roughness, formalism e brutality"
3.9. "Anti-Art Architecture" degli Smithson: per una nuova estetica
3.10. "New Brutalism will take many forms"
3.11. Il caso della scuola a Hunstanton
3.12. New Brutalism di Blake per gli americani
3.13. Connessioni futuriste di Banham per un "mechanistic brutalism"
3.14. Stirling e la "primitive aesthetic", o del modello delle Maisons Jaoul

4. IL MEMORABILE ARTICOLO DI BANHAM

4.1. Una categoria della New Art-History
4.2. Origini nel béton brut di Le Corbusier
4.3. Early Brutalism
4.4. Anti-art e as found per "une architecture autre"
4.5. Wittkower, Rowe e gli anti-Brutalists
4.6. Il ruolo della Yale Art Gallery
4.7. Image, quod visum perturbat

5. PRECISAZIONI CRITICHE: DA SUMMERSON A LASDUN

5.1. "Old Rigour" delle proporzioni classiche e materiali a vista secondo Summerson
5.2. Il calcestruzzo "brutale" di Le Corbusier, da Zevi a Scully
5.3. Reazioni all'articolo di Banham
5.4. "Thoughts in progress", il dibattito sul Brutalist Canon
5.5. Etica secondo gli Smithson
5.6. "Style" e "attitude"

6. BRUTALISMO INTERNAZIONALE: DA ZEVI A JOEDICKE

6.1. Zevi, l'Istituto Marchiondi e Viganò, "primo brutalista italiano"
6.2. Romantico, informale, naturalistico ed edonistico: declinazioni italiane
6.3. Premesse per il Brutalismo statunitense
6.4. Il questionario degli studenti del Carnegie Institute
6.5. L'Action Architecture di Kallmann
6.6. "Directions and dilemmas": oltre l'International Style
6.7. Pevsner e Stirling vs. l'estetica brutalista
6.8. "The essential ethic of brutalism is in town building"
6.9. Il Brutalismo anti-miesiano di Pehnt e Joedicke

7. 'THE NEW BRUTALISM, ETHIC OR AESTHETIC?' DI JOEDICKE E BANHAM

7.1. Proposta di Joedicke a Banham per una monografia sul New Brutalism
7.2. Messa a punto della struttura del libro
7.3. Il New Brutalism di Banham: dai materiali all'etica
7.4. Oltre il Brutalismo: 'Architecture autre'
7.5. Brutalist Style
7.6. Economist building vs. Leicester University

8. 'THE SAD END OF NEW BRUTALISM'

8.1. Pevsner e gli Anti-Pioneers
8.2. L'obituario del New Brutalism
8.3. Old Brutalism di Perret secondo Collins
8.4. La risposta degli Smithson a Banham: Robin Hood Gardens

ILLUSTRAZIONI

BIBLIOGRAFIA

CURRICULUM VITAE

RINGRAZIAMENTI

A Roberto Gargiani, senza la cui guida non avrei saputo portare a termine questa tesi

Ai miei colleghi e amici del laboratorio LTH3: Beatrice, Boris, Marson, Khûe, Trân

A tutti i colleghi, amici e studenti dell'EPFL che ho incontrato in questi anni

Alla scuola dottorale dell'EPFL - EDAR

All'equipe della biblioteca dell'EPFL

Al Fondo Nazionale Svizzero e al Getty Research Institute per il sostegno scientifico e finanziario per questa ricerca

A Kenneth Frampton, Denise Scott Brown e Robin Middleton per i loro preziosi ricordi

Al personale dei vari archivi, prime fra tutte Gudrun Krämer dell'archivio Krämer Verlag; Shelley Hayreh, Avery Archives, Columbia University; Sarah Sherman, Getty Research Institute; Mari Nakahara, Library of Congress; Martin Klingbacher, Atelier 5 Archive; Ines Zalduendo, Frances Loeb Library, Harvard University; Jennifer Garland, McGill University Archive

A Stanislaus von Moos, Mary McLeod, Paolo Scrivano, Laurent Stalder e Nicola Braghieri per i loro consigli

A Palma e Giovanni, e a tutti i miei amici più cari, per esserci sempre

ABSTRACT

The concept of New Brutalism has been the victim of a series of misunderstandings, myths and aporias.

The initial intentions, devoid of any principle or dogma, have passed from hand to hand. The original definition–if only one can be identified–has been manipulated, diluted and finally fragmented, revealing the necessity of a thorough reconstruction of its trajectory, by sifting through architectural works, theoretical instances, debates and comments scattered, for the most part, in the pages of major international journals over a span of more than thirty years.

The aim of this thesis has been to reconstruct the origins and development of the definition of New Brutalism and to reflect on its evolution, with the intention to understand the reasons and methods that have led it to take on an extraordinary dimension, becoming for a moment at least, an important topic in the architectural debate. The extension of the definition of New Brutalism was, if not entirely international, of a considerable vastness, ranging from Europe to the United States, from Japan to South America. Yet New Brutalism cannot be considered a synthesis but rather an attempt to pose profound questions about the course of architecture and the fate of the Modern Movement. Grasping the meaning of this concept in its various declinations and attempts at definition through the historical method required retracing its movement, through the scrutiny of major international journals and essays and the consultation of archival documents.

The advent in the debates of the definition of New Brutalism reveals the appearance of an aspiration for an architecture that became an expression of the criticism of the young generations of the 1950s against sentimentalist and vernacular degeneration, at a time of profound crisis in the concept of the Modern Movement. The 1950s, which began with the turmoil of the Unité construction site in Marseille, witnessed the abolishment of cladding and the affirmation of a bare, essential, “basic” architecture. The debates on New Brutalism were not limited to the dimension of a single building, but addressed a new way of understanding the urban dimension, the role of the architect, and an ambivalent collaboration between critics and architects. At the heart of this renewal was the debate on Brutalism, fomented by the works of architects but above all by the aspirations of critics.

This research examines the trajectories of the idea of New Brutalism, its origins and etymological roots, with a focus on the theoretical implications at stake through a reading of how it has been conceptualized–and exploited–by various protagonists and critics since the early 1950s. The central core of the dissertation has been to chronicle shifts in critical perception, following the contributions Brutalism made to national debates. By questioning and challenging the current categorization of post-war architecture, this research gets to the core of the post-war critical debate, unfolding through its many actors, its philological incongruities and heroic visions.

INTRODUZIONE

La tesi ha avuto inizio in un decennio in cui un vorticoso interesse per la definizione di Brutalismo, che non sembra aver coinciso con quella di New Brutalism, non solo ha portato all'analisi dei suoi aspetti concettuali, materici e formali, ma ha anche dato origine a un tripudio di immagini e pubblicazioni che hanno colmato scaffali di librerie e biblioteche, trasformando il Brutalismo in uno stile del calcestruzzo a vista reso popolare da cartoline e souvenir per turisti curiosi, sino a renderlo il soggetto di celebri pagine internet, telefilm e canzoni pop. Qualsiasi edificio in calcestruzzo a vista è stato definito "brutalista", sino a includere vestigia industriali ottocentesche o contemporanei revival in cui, comunque, per ragioni tecniche, il calcestruzzo è ridotto a rivestimento. Le opere definite "brutaliste" hanno attirato l'attenzione di fotografi e architetti esperti o dilettanti, avventuratisi nelle periferie di tutto il mondo in cerca di eroici fantasmi in calcestruzzo a vista. Che sia questa una risposta all'architettura di carta e all'incessante ossessione digitale che dagli anni Novanta in poi ha guidato il corso dell'architettura? Che si tratti di una sempre più sentita ricerca di concretezza, dopo una fase in cui l'apparenza dell'edificio, la sua immagine impeccabile e senza difetti, ha affermato il mito di edifici leggeri, traslucidi, riflettenti e sottili? Che si tratti invece di un'immersione nostalgica in un'epoca che per ultima ha fornito delle certezze – quelle della verità e dell'onestà dei materiali? O che sia, infine, un'indagine motivata da un maggiore interesse per le questioni dell'abitare collettivo contemporaneo, che ha spinto a volgere l'interesse a un periodo in cui i grandi progetti statali cercavano di fornire una soluzione democratica agli imperativi sociali?

Di fronte a questi interrogativi, il fenomeno del Brutalismo è stato sommerso da una sequela di incomprensioni, di miti e di aporie, e che appaiono tali se torniamo a considerare cosa è stato il New Brutalism alle sue origini. Le intenzioni iniziali, libere da ogni principio o dogma, sono passate di mano in mano. La definizione originaria è stata manipolata, diluita e infine frammentata. Appare ora lampante la necessità di raccoglierne i tasselli e di ricostruire la traiettoria di quel fenomeno, vagliandone le opere, le critiche, i dibattiti e i commenti, sparsi, in gran parte, nelle pagine delle principali riviste internazionali di oltre trent'anni.

Scopo di questa tesi è stato quello di ricostruire la nascita di quella definizione e di riflettere sulla sua evoluzione, con l'intento di comprendere le motivazioni e le modalità che hanno portato il New Brutalism ad assumere una dimensione straordinaria, diventando, per un momento almeno, un tema importante di un dibattito dalla vastità notevole, anche se non totalmente internazionale, che va dall'Europa agli Stati Uniti, dal Giappone al Sud America.

La traiettoria del New Brutalism è testimone delle aspirazioni, delle angosce, degli slanci e dei dibattiti morali e intellettuali del dopoguerra che si esprimono nei dubbi e nelle contraddizioni di una società che avanza nell'insicurezza. La guerra, la ricostruzione, l'avvento dei beni di consumo di massa e la "atomic age" divengono episodi inclusi nei dibattiti e si traducono in una prospettiva di pensiero. Il New Brutalism genera controcorrenti, riassume gli eventi e li esalta o li annulla nella polemica, li registra, li anticipa o li condanna all'etichetta dello stile; intercetta, non senza contraddizioni, gli slanci vitali e le esperienze dei grandi maestri, da Le Corbusier, a Mies, da Wright, ad Aalto, assume e al tempo stesso protrae la crisi del Movimento Moderno, dell'International Style, del Razionalismo.

Eppure, il New Brutalism non può essere ricondotto a una traiettoria lineare, né a una sintesi. La complessità dei dibattiti riassunta da quella definizione rappresenta un tentativo di porre degli interrogativi profondi sul corso dell'architettura e sul destino del Movimento Moderno. Cogliere il senso di questa definizione nelle sue varie declinazioni e tentativi di precisazione, attraverso il metodo storico, ha richiesto il dover ripercorrere il solco del suo movimento. Così, se un equivoco polemico ha condotto la critica a incespicare nelle contraddizioni degli Smithson, nell'incoerenza delle opere a mano a mano ascritte al New Brutalism, a non dare ad altri protagonisti delle vicende il giusto rilievo, a fissare i tentativi chiarificatori di Banham come una sorta di rivendicazione personale, al tempo stesso, però, il New Brutalism è rivelatore di un profondo interrogativo derivato dalla crisi del dopoguerra

e dalla voglia di rinascere dalle rovine belliche, abbattendo vecchi miti e pionieri superati, portando alla ribalta la voce di una nuova generazione.

L'avvento nei dibattiti della definizione di New Brutalism disvela l'aspirazione a un'architettura che diventa espressione della critica delle giovani generazioni contro le degenerazioni sentimentaliste e vernacolari, nel momento di profonda crisi del concetto di Movimento Moderno. Ogni genere di rivestimento viene bandito dai principi di quella definizione che indica altre traiettorie per l'evoluzione del Movimento Moderno. Gli anni Cinquanta, iniziati con il tumulto del cantiere-laboratorio dell'Unité di Marsiglia, hanno visto l'affermazione di un'architettura spoglia, essenziale, "basic". Hanno visto profilarsi un nuovo modo di intendere la dimensione urbana, il ruolo dell'architetto, e un'ambivalente collaborazione tra critici e architetti.

Sono architetti come Alison e Peter Smithson a divenire i portavoce di quel posizionamento generazionale campione di nuovi processi creativi che intendono rifondare l'architettura. Una certa definizione di New Brutalism è quindi inseparabile dal loro percorso culturale e dai loro interrogativi, che, non senza contraddizioni ed enigmi, si sono rivelati decisivi per cogliere il senso impartito e ripreso dai vari critici. Al centro del rinnovamento culturale degli anni Cinquanta vi è il dibattito sul New Brutalism, scaturito dalle opere degli architetti ma soprattutto dalle aspirazioni dei critici, tra cui "il riottoso ma infaticabile medagliere del Movimento Moderno", il "dottor" Peter Reyner Banham.

La traiettoria del New Brutalism ha un volto duplice. Non solo perché si afferma con una doppia identità di New Brutalism e Brutalismo, ma anche perché da un lato è la storia di una progressiva affermazione di valori etici, e quindi universali, e dall'altro è la storia di una serie di battaglie personali compiute in virtù di un momentaneo protagonismo. Del fenomeno del calcestruzzo a vista degli anni Sessanta, il New Brutalism è al contempo promotore e vittima, incuneato tra la verifica di principi etici e lo scadere in una ripetitiva ossessione per la finitura della superficie. La commistione tra le preoccupazioni teoriche e concettuali avanzate dal dibattito inglese e la radice *brut* lecorbuseriana diviene per i critici sempre più problematica: da un lato porta a relegare la questione del New Brutalism a una discussione legata al "circolo di amici" degli Smithson e di Banham, in cui le preoccupazioni internazionali non trovano riscontro, e dall'altro le implicazioni legate al culto dell'imperfezione derivate dal béton brut lecorbuseriano si concludono in un canone formale e compositivo e in un catalogo di trattamenti di superficie.

La tesi ha presentato l'opportunità di condurre un profondo ragionamento sulle implicazioni metodologiche richieste per l'analisi scientifica della storia di un concetto, quale quello di New Brutalism, e dei dibattiti da esso generati. Per sfuggire alla scorciatoia di un racconto per immagini, o per casi-studio, come è spesso stato il caso nelle varie trattazioni sul New Brutalism, è stato necessario considerare e analizzare tutti gli aspetti del dibattito: dagli articoli e saggi pubblicati, alle lettere e documenti preparatori rimasti negli archivi. Eletti a fonti primarie per cogliere le varie sfaccettature del concetto di New Brutalism, i documenti raccolti hanno permesso di comprenderne le spesso implicite considerazioni critiche e di ripercorrere le diverse traiettorie o alternative alla definizione stessa, anche quelle abbandonate durante il suo processo di evoluzione e internazionalizzazione. L'ampio scrutinio delle principali riviste occidentali di architettura ha permesso inoltre di prendere in esame e di rivalutare alcuni contributi e attori che nella storiografia erano sinora rimasti marginali. In questo senso la tesi si inserisce all'interno dei processi storiografici che hanno ampiamente trattato la questione del New Brutalism con l'ambizione di colmare le lacune di contributi singoli e parziali attraverso una ricostruzione stratigrafica e attentamente fedele alla cronologia degli eventi.

Soprattutto nelle sue iniziali fasi di definizione, il New Brutalism è emerso quale esito di un discorso interno ad un circolo di amici e antagonisti, e questa sua natura informale costituirà una sua caratteristica sino alla fine della sua traiettoria critica. Ciò pone una sfida metodologica non indifferente, poiché implica la ricostruzione delle origini di un concetto dibattuto anche in sedi private o durante eventi di cui non sono rimasti documenti. La ricostruzione del dibattito sul New Brutalism ha comportato quindi un'analisi che si potrebbe persino definire archeologica, poiché spesso si è trattato di cogliere negli strati dei dibattiti e nelle parole dei critici e degli architetti gli indizi di possibili traiettorie che, sebbene per mancanza di documenti sfuggono al rigore di una qualche verità storica, possono costituire quanto meno ipotesi di lavoro e di analisi. In questo procedere per frammenti vi è nascosta forse una precisa chiave interpretativa del New Brutalism, che gli Smithson stessi hanno cercato di impartire: una definizione dalla natura processuale e costantemente evolutiva e che, in virtù di questa sua natura, rifugge dalla declinazione in precisi principi verso cui la critica internazionale tende a concluderla.

Il dibattito sul New Brutalism rappresenta un caso studio emblematico per misurare la complessa relazione tra la critica e le opere realizzate e per comprendere le necessarie operazioni capaci di garantire un possibile margine operativo della critica stessa.

Nell'affrontare la ricerca è emerso un evidente divario tra la visione dei critici, che avevano visto nel New Brutalism una possibilità di sintesi dei disparati fenomeni in atto, e degli architetti, che si sono sentiti ingabbiati in quella definizione e che, per non ricadere nello spettro di uno stile, si sono scagliati contro ogni etichetta, anche violentemente, come nei celebri casi di Le Corbusier, Kahn o Rudolph. Il New Brutalism, ironia della sorte, non è mai stato accettato dagli architetti, se non in rari ed emblematici casi, e per tale motivo, si è scelto di indirizzare la ricerca verso la comprensione delle premesse concettuali l'analisi del New Brutalism quale strumento generato dalla critica e per la critica. Senza i *messieurs de la plume*, cui questa tesi è dedicata, il New Brutalism e i suoi fermenti si sarebbero smarriti, e quella definizione non sarebbe mai potuta diventare l'attore di uno dei più significativi e intensi dibattiti del Novecento. I nessi che la definizione di New Brutalism implica tra architettura e interpretazione ne fanno un laboratorio decisivo per comprendere il sottile confine tra l'architettura costruita e le idee, un confine che è capace di garantire l'evoluzione dell'architettura e il rinnovamento di un concetto che, nel dibattito degli anni Cinquanta, si cristallizza nella ricerca di un "modern" capace di rendersi portavoce di un "new".

L'arco cronologico delineato è compreso tra i dibattiti inglesi degli anni Quaranta e la fine degli anni Sessanta. Ripercorrere la traiettoria del New Brutalism ha significato distinguere la sua origine quale aspirazione a un movimento operativo, sullo sfondo dei dibattiti inglesi, la sua fortuna quale categoria della critica internazionale, la sua capacità di diffusione nei vari contesti nazionali, e infine il suo esaurirsi e il suo confluire all'interno delle categorie storiografiche. Sebbene tale arco cronologico confermi una certa tradizione storiografica che, da Banham in poi, ha concentrato la propria analisi in particolare sui decenni degli anni Cinquanta e Sessanta, solo l'analisi di tale estensione temporale permette di comprendere l'origine e il valore di categoria critica del New Brutalism. Infatti, a partire dalla fine degli anni Sessanta il New Brutalism esaurisce la sua forza operativa quale categoria della critica e viene sostituito da altre più attuali definizioni per essere infine relegato all'interno delle varie "storie". Il fenomeno del New Brutalism quale categoria critica culmina con la pubblicazione del famoso libro di Banham *The New Brutalism. Ethic or aesthetic?* del 1966 e già in quel saggio si trovano le premesse per la fondazione di un nuovo capitolo della critica, che porterà al superamento di quei valori di cui il New Brutalism si era fatto portavoce: la verità della struttura e dei materiali e un nuovo principio compositivo. La messa in crisi di questi valori condurrà, all'alba degli anni Settanta, alla teorizzazione di nuove definizioni tra cui Post-Brutalism, o Post Modern.

Nonostante non sia mai stato avanzato nella storiografia, l'ideale punto di inizio del dibattito e del ripensamento che ha portato all'apparire della definizione di New Brutalism può essere rintracciato in Pevsner, e più precisamente nell'avvento in Inghilterra degli storici dell'arte tedeschi che si sono rifugiati a Londra e che hanno fondato la "New Art-History". Tale definizione, avanzata da Banham nel famoso articolo sul New Brutalism del 1955, è impiegata all'interno della tesi per designare una precisa comunione tra storia, critica e operatività che Banham stesso aveva riconosciuto nell'influenza della tradizione storico-artistica tedesca, importata in Inghilterra da figure quali Pevsner, Wittkower, Saxl, Gombrich e Wilde.

Il saggio di Pevsner *Pioneers of the Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius* diviene un nodo decisivo per comprendere le premesse di un impulso che, a partire dagli anni Trenta, spinge a delineare categorie e visioni storiografiche che vedono nel principio di continuità un presupposto per il progetto contemporaneo. La linea teorica indicata da Pevsner non mancherà di intercettare il dibattito sul New Brutalism, ora in qualità di fondatore di una nuova critica, ora come autorità contro cui i critici saranno costretti a confrontarsi, sino a scontrarvisi. Non è quindi un caso che Banham, il discepolo prediletto di Pevsner, diventi l'alfiere di quella definizione che prende le proprie distanze dalla linea del Movimento Moderno di Pevsner, sebbene ne persegua i medesimi metodi critici.

Il New Brutalism quale categoria critica, nonostante la propagazione internazionale, necessita di precisi attori e veicoli di diffusione. Per questo motivo emergono dei poli centrali del dibattito intorno a precise riviste e critici, principalmente appartenenti ai contesti italiano, statunitense e tedesco, mentre invece in altre culture le questioni sollevate dalle riflessioni sul New Brutalism rimangono marginali, sino a essere praticamente ignorate, come nel caso emblematico della Francia. Va inoltre sottolineato che sono solo le riviste a vocazione più teorica e culturale che permettono l'ingresso nei dibattiti della definizione di New Brutalism, anche quando essa viene discussa per criticare una certa tendenza in atto, come nel caso delle prese di posizione di "Domus", "Casabella", "Bauen und Wohnen", o "Progressive Architecture".

La tesi si inserisce dunque nella tradizione storiografica emersa in tempi recenti che rivaluta l'apporto delle riviste di architettura, e più in generale della critica, alla costruzione di concetti legati all'evoluzione delle idee all'interno della disciplina architettonica. L'interazione e gli scambi tra le diverse linee editoriali e culturali delle varie riviste internazionali permettono di tracciare traiettorie multiformi del New Brutalism e di ritrovare,

nonostante la frammentarietà del discorso e gli equivoci di una traduzione non sempre fedele, un dibattito che supera i confini nazionali, attento a cogliere ogni possibile indizio di rinnovamento dell'architettura a venire. Il ritmo serrato degli articoli pubblicati sulle riviste, talune a cadenza settimanale come nel caso di "Architects' Journal" unito agli scambi epistolari pubblicati nelle apposite rubriche consentono di cogliere il rapido susseguirsi dell'evoluzione della definizione di New Brutalism, ma anche le sue contraddizioni interne dovute ai fenomeni di traduzione, trasformazione e articolazione dei concetti che emergono di volta in volta nei dibattiti.

Il New Brutalism va inquadrato anche quale categoria critica che deve il proprio successo alla necessità di riassumere traiettorie di rinnovamento di principi rispetto alle formulazioni che nei vari paesi occidentali si configurano come Movimento Moderno, International Style o Razionalismo. In questo senso il New Brutalismo diviene il ricettacolo per raccogliere sotto un'unica definizione varie sperimentazioni e reazioni alla traiettoria consolidata dell'architettura, per arginare lo stato di "chaoticism" e "confusion" che caratterizza il panorama architettonico della fine degli anni Cinquanta. Ciò che emerge è anche come la stessa definizione di Brutalismo sia usata dai critici per affermare o promuovere una propria visione personale e per veicolare il proprio programma culturale.

L'interrogativo sulla direzione del Movimento Moderno, sull'eredità dei maestri, su quei valori legati alla tradizione inglese che animano i dibattiti londinesi, lo schieramento ideologico provocato dall'Unité di Marsiglia e, non ultimo, il rigetto per le ipotesi culturali della rivista "Architectural Review", risultano in una commistione culturale capace di dare origine a una aspirazione per un movimento che porterà alla definizione di New Brutalism. Questa definizione emerge al crocevia di varie ipotesi e direzioni, di campi di interesse divergenti e di antagonismi politici, culturali e critici a tal punto da mettere in dubbio l'intrinseca coerenza della definizione. Ripercorrerne le radici culturali significa riflettere sulla graduale delineazione di una visione in cui diventano sempre più decisivi i materiali e la loro messa in opera, accompagnata dalla volontà di un ritorno ai precetti dei maestri del Movimento Moderno rinnovati attraverso una nuova sensibilità informata dalle sperimentazioni delle avanguardie artistiche, dalle preoccupazioni sulla "comunità" e sulla "realtà" delle città in ricostruzione.

Cosa possiamo trarre dall'epopea del New Brutalism e da quell'interrogativo affidato da Banham al dilemma tra etica ed estetica che accompagnerà la traiettoria di quella definizione sino alla sua "triste fine"?

Rivoluzionario, a tratti persino dadaista, ironico, polemico e dirompente, il New Brutalism ha avuto il merito di aprire un necessario dibattito per riattivare la traiettoria culturale del Movimento Moderno e sottoporla a un processo di revisione critica, per indirizzarla verso un nuovo corso, nel nome di un superamento del funzionalismo più rigido e "gelido" dell'International Style. Tra le pieghe del dibattito che trova il proprio epicentro nel New Brutalism è possibile scorgere l'apertura verso principi generatori del progetto capaci di integrare una nuova consapevolezza dei flussi e della tecnologia e di intercettare le aspirazioni di una comunità democratica, sullo sfondo della ricerca identitaria, culturale, architettonica e urbana di ogni nazione.

1. IL DIBATTITO INGLESE ALLA RICERCA DEL NEW-ISM

1.1 La reazione all'International Style e il mito dei pionieri del Movimento Moderno

La storia del concetto di New Brutalism non può iniziare dalle prime definizioni proposte dagli architetti e dai critici inglesi, all'inizio degli anni Cinquanta. Se non si ripercorre il dibattito inglese che precede quelle definizioni si rischia di non cogliere la specificità del New Brutalism così come è stato formulato attraverso gli scritti dei suoi più celebri protagonisti: Alison e Peter Smithson, e Reyner Banham. Lo stesso prefisso "New" assume un valore diverso, a seconda del punto d'inizio della trattazione sul quel concetto. Nell'invenzione e nella teorizzazione del New Brutalism si fissano le aspirazioni di critici e storici inglesi, o comunque attivi in Inghilterra, emerse in un arco di tempo che va dagli anni Trenta ai primi anni Cinquanta. Proprio assumendo una prospettiva storica che prende in considerazione quegli anni e quell'aspirazione, è possibile avvicinarsi al segreto che sta dietro il New Brutalism: il suo essere l'ultima etichetta, quella diventata internazionalmente celebre, inventata da critici che aspiravano a ridare una qualche identità all'architettura inglese. Proprio perché l'invenzione del New Brutalism avviene a seguito dei numerosi tentativi di trovare una etichetta in grado di orientare il dibattito inglese, quel concetto trascinerà a lungo in sé stesso il riflesso di quei tentativi, avvertibili ora nel ruolo dato alla composizione quale eco di schemi aulici discussi dagli storici, ora nell'aspirazione a individuare una meccanica libera e persino guidata dal caso, grazie a cui il Pittoresco assume forme irriconoscibili, ora nel valore scoperto nella rudezza dei materiali sotto le cui spoglie agisce il traguardo di verità che affonda le proprie radici in teorie inglesi ottocentesche, mai venute meno nel corso del Novecento.

I presupposti per l'origine del New Brutalism vanno ricercati nei dibattiti che, a partire dagli anni Quaranta, mirano alla dimostrazione di una possibile evoluzione inglese del Movimento Moderno. La necessità di delineare delle linee guida per la ricostruzione delle città bombardate è ciò che spinge i critici a interrogarsi sull'identità architettonica della nazione, anche nell'ambizione di occupare una posizione d'avanguardia nei dibattiti internazionali. Non si può infatti negare come sia il traguardo di uno stile condiviso a motivare il radicale rinnovamento culturale che soggiace al proliferare di etichette orientate a interpretare il corso democratico della nazione. Nelle riflessioni legate all'identità architettonica inglese, i critici attribuiscono un ruolo decisivo alla giustapposizione, seppur secondo modalità differenti, tra architettura e politica, nell'intento di tradurre in nuovi principi le aspirazioni politiche del Labour Party, che è alla guida del paese dal 1945[1]. La ricerca di etichette è dunque intrecciata a fattori economici e sociali e sarà questo presupposto a fare da sfondo ai dibattiti architettonici, i cui riferimenti si allineano, o al contrario si oppongono, all'orientamento politico socialdemocratico.

Durante gli anni Quaranta, la ricerca di linee guida per la ricostruzione amplifica i dibattiti maturati nel periodo tra le due guerre a proposito della questione dello stile, in un'aperta critica nei confronti dell'International Style, che non aveva trovato in Inghilterra una cultura in grado di adeguarsi né di interpretarne i precetti. È intorno alla ricerca sulla validità dello stile che le battaglie ideologiche perseguite dai critici sulle pagine delle riviste diventano sempre più aspre, e si concretizzano in un susseguirsi di etichette stilistiche: "instead of ending the chaos of 'styles' and laying the foundations of a single future new tradition, its actual effect has too often been to provide just one more style. […] it became a fashion: and fashions, though exciting at first, soon grow stale"[2]. William Morris Revival, New Humanism, New Empiricism, Neo Ruskinism, Functional Tradition, o New Eclecticism sono solo alcune delle etichette che fanno capo ai presupposti per la ricostruzione.

---

[1] Ne è un esempio il resoconto del simposio tenutosi nel 1949, intitolato *The kind of architecture we want in Britain* in cui A. Boyd conclude che: "we shall get a great architecture in England only when the working class is dominant, when the state and society are moulded by the great ideas of socialism, and when architecture is inspired by the conscious aim to celebrate and inspire the achievements of the people", in, Andrew Boyd, *A review of the symposium - The Kind of Architecture we want in Britain*, in, "Keystone. Journal of the AASTA [Associations of Architects, Surveyors and Technical Assistants]", maggio 1949, p. 96.

[2] Andrew Boyd, Colin Penn, (eds.), *Homes for the People. How modern building technique can provide high standards dwellings quickly. How they could be planned and built; what they could look like and how we can get them, Association of Building Technicians (Great Britain)*, Paul Elek Publishers, London, 1946.

La nuova "battle of styles" diviene il necessario crogiolo per un'apertura critica che permetterà l'apparizione di nuove aspirazioni a movimenti che si imporranno nel dibattito. Senza la messa in discussione dei principi dell'International Style, unita alla ricerca per un'essenza inglese del Movimento Moderno, non sarebbe stata possibile la definizione che diverrà il ricettacolo delle aspirazioni per un movimento capace di interpretare la tradizione teorica inglese attraverso la ricerca di un preciso legame con i materiali: il New Brutalism.

Le varie proposte che emergono sino alla metà degli anni Cinquanta verranno misurate dai critici alla luce di un concetto che appartiene alla retorica del secondo dopoguerra: quello di "Englishness"[3]. "England after the war must be England"[4] è il motto che riassume l'ipotesi culturale, caldeggiata da scrittori e critici, artisti e architetti, di principi capaci di interpretare l'identità nazionale. Nemmeno le tesi più anticonformiste del New Brutalism sfuggiranno al confronto con l'imperativo culturale del concetto di "Englishness", di cui gli Smithson stessi proporranno una personale interpretazione.

L'introduzione del concetto di "Englishness" non fa che aumentare l'interesse sugli aspetti culturali e simbolici dell'architettura, nell'ottica di una rivisitazione del Movimento Moderno attraverso il recupero di fondamenti appartenenti alla cultura teorica inglese, che culminerà nella dimostrazione che "modernism is English and that Englishness is modern"[5]. L'operazione critica fa appello alla storia quale riferimento capace di guidare un principio operativo contemporaneo, "English *par excellence*"[6]. Occorre notare come l'Inghilterra degli anni Quaranta si presenti come una nazione in parte refrattaria al Movimento Moderno, nonostante abbia accolto grandi teorici e storici dell'architettura e dell'arte tedeschi, da Rudolf Wittkower a Nikolaus Pevsner.

---

[3] Si veda per esempio "England your England", in, George Orwell, *The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius*, London, 1941.

[4] [s.a.], *Rebuilding Britain*, in, "Architectural Review", vol. 93, aprile 1943, n. 556, (pp. 85–112), p. 86.

[5] Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, Penguin Books, London, 1956. Questa pubblicazione deriva da una serie di conferenze tenute da Pevsner tra il 1941 e il 1942 al Birkbeck College di Londra sul tema della Englishness, poi rielaborate in occasione della serie di puntate per la BBC Radio nel 1955 intitolate "The Reith Lectures: The Englishness of English Art". Lecture 1: *The Geography of Art*, 16 ottobre 1955; Lecture 2: *Hogarth and Observed Life*, 23 ottobre 1955; Lecture 3: *Reynolds and Detachment*, 30 ottobre 1955; Lecture 4: *Perpendicular England*, 6 novembre 1955; Lecture 5: *Blake and the Planing Line*, 13 novembre 1955; Lecture 6: *Constable and the Pursuit of Nature*, 20 novembre 1955; Lecture 7: *Architecture and Planning: the Functional Approach*, 27 novembre 1955. Gli interessi di Pevsner per le caratteristiche nazionali derivano dalla sua formazione storico-artistica sotto l'egida di Wilhelm Pinder a Lipzia.

[6] Nikolaus Pevsner, *A Short Pugin Florilegium*, in, "Architectural Review", vol. 94, agosto 1943, n. 560, (pp. 31–34), p. 31.

Proprio il saggio *Pioneers of Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius* crea i presupposti per una visione storica in cui anche l'Inghilterra può sentirsi protagonista. La presenza di Pevsner in Inghilterra, dove si è rifugiato dal 1933, e la pubblicazione del suo saggio nel 1936, possono essere presi a ideale punto d'inizio dell'aspirazione a creare categorie e visioni storiografiche che dopo il "Movimento Moderno" approderà al New Brutalism anche in virtù del consolidarsi, nel mondo accademico inglese, della New Art-History, i cui capostipiti sono da rintracciare nelle figure di quegli storici dell'arte rifugiatisi in Inghilterra con l'avvento del Nazismo, come Pevsner, Wittkower, Ernst Gombrich, Fritz Saxl e Johannes Wilde[7].

La New Art-History può essere inquadrata quale elaborazione inglese di una tradizione storiografica legata alla cultura storico-artistica tedesca. Gli storici tedeschi della New Art-History insegnano in prestigiosi istituti londinesi: Pevsner presso il Courtauld Institute e Wittkower presso il Warburg Institute, dove guidano e influenzano una generazione di giovani critici e architetti inglesi operativi che saranno attivi in due diversi centri culturali[8]; da un lato Liverpool, con Colin Rowe, Robert Maxwell e James Stirling; e dall'altro i circoli dell'avanguardia londinese, intorno a cui gravitano Reyner Banham, Alan Colquhoun, gli Smithson e John Voelcker[9].

La ricerca delle origini del Movimento Moderno, inquadrate da Pevsner nel contesto britannico, diventa promotrice di un'investigazione sull'essenza culturale inglese, nonché l'autorevole supporto per la fondazione di una tradizione storiografica che vede nel principio della continuità un presupposto per il progetto contemporaneo.

---

[7] Per un quadro sull'influenza della cultura storico-artistica tedesca sull'insegnamento della storia dell'arte inglese, si veda David Watkin, *The rise of architectural history*, The Architectural Press, London, 1980, pp. 145–160. Per considerazioni più recenti si veda Mark Crinson, Richard J. Williams "From image to environment. Reyner Banham's architecture", in, *The architecture of art history. A historiography*, Bloomsbury Visual Arts, New York, 2018, pp. 75–93.

[8] Nel 1967 Summerson sottolinea l'apporto degli storici tedeschi alla storiografia anglossassone notando che: "There was a time, within living memory, when all, or nearly all, architectural history in England was written by architects; and not only architects but by the biggest and best architects. But somewhere about 1934 the game came to an end", in, John Summerson, *Nikolaus Pevsner 1967 Gold Medallist*, in, "RIBA journal", n. 74, agosto 1967, p. 316. Inoltre, è a partire dalla Fondazione del Courtauld Institute of Art nel 1932 e dell'apertura della Warburg Library nel 1933 che si stabilisce a Londra l'insegnamento delle discipline storico-artistiche.

[9] John Onians, *Wilde, Pevsner, Gombrich: la 'Kunstgeschichte' en Grande-Bretagne*, in, "Perspective. Actualité en histoire de l'art", vol. 2, 2007, pp. 194-206.

La premessa è quella di una concezione del Movimento Moderno inteso quale processo evolutivo, che accetta posizioni teoriche antitetiche, per affermare una sua validità nel tempo. Eppure, il fruttuoso rapporto tra storiografia e progetto è ostacolato, come nota Pevsner, da una mancanza di accordo terminologico specifico imputabile a una critica che si avventura nel dibattito sullo stile[10]. *Pioneers of the Modern Movement* agisce da linea guida per le sorti dei dibattiti inglesi. In virtù della capacità di porre l'attenzione sulla questione del linguaggio quale fondazione di una nuova critica, quel saggio inquadra l'interrogativo del rapporto tra stili e storia, che diventerà uno dei nodi del dibattito anche per quanto riguarda il New Brutalism.

Le riviste dirigono e registrano il dibattito, e diventano uno strumento per interpretare la visione teorica e i principi che sottendono la ricostruzione, attraverso la stesura di una narrativa critica in cui emergono temi, visioni e immagini che risulteranno decisivi per una nuova configurazione architettonica, teorica e politica[11]. Oltre a Pevsner, sono figure come James Maude Richards e Hubert de Cronin Hastings, attraverso l'orientamento editoriale della rivista "Architectural Review", a guidare l'intenzione di recuperare prestigio internazionale, emersa già durante il conflitto, come dimostrano i poster di Abram Games del 1942 per promuovere la ricostruzione, o l'esposizione *Towards a New Britain* organizzata dal Royal Institute of British Architects nel 1943, e poi la trasmissione della British Broadcasting Corporation (BBC) *Homes for All* del 1945.

---

[10] Nikolaus Pevsner, *Canons of Criticism*, in, "Architectural Review", vol. 109, gennaio 1951, n. 649, pp. 3–6.

[11] La rivista "Architectural Review" si fa portavoce dell'élite intellettuale e politica della Gran Bretagna, grazie alla figura di James Maude Richards, affiliato al Modern Architectural Research Group (MARS), la sezione britannica del CIAM e membro fondatore del Georgian Group e della Victorian Society, associazione di salvaguardia del patrimonio architettonico. Il settimanale "Architect's Journal", dedito alla riflessione sulla ricostruzione di edifici storici danneggiati, aggiorna i lettori circa l'avanzamento dei programmi e dei cantieri delle New Towns, e include un'agenda di eventi, mostre, simposi tenuti sul territorio britannico. "Architect's Journal" si allinea ad "Architectural Review" nell'incardinare la discussione intorno alla ricerca verso l'identità architettonica nazionale, individuata nel rapporto tra le proprie tradizioni costruttive e le tecniche contemporanee dei maestri internazionali declinate secondo il contesto britannico. "Architectural Design and Construction", diventata nel 1946 "Architectural Design", raggiunge una posizione da protagonista nel dibattito solo a partire dal 1953, dedicandosi sino ad allora ad aspetti più tecnici della costruzione, alla promozione di materiali e prodotti industriali, presentando opere nazionali ed internazionali attraverso brevi schede descrittive.

Per studi specifici sulle riviste inglesi si vedano le tesi di: Steve Parnell, *Architectural Design, 1954-1972*, University of Sheffield School of Architecture, Sheffield, 2011; Erten Erdem, *Shaping 'The Second Half Century': The Architectural Review, 1947-1971*, Massachusset Institute of Technology, Cambridge, 2004.

In queste occasioni, l'architettura del Movimento Moderno viene associata alla Englishness, al pragmatismo e ai valori legati alla tradizione inglese. Un autorevole membro del MARS Group, Maxwell Fry, incoraggia una presa di posizione nei dibattiti internazionali: "we must go back to look forward, and tell the story of the struggle of the English people to their right way of living, the fight for an English culture which has been going on for a century and is still to be won"[12].

La definizione di un orientamento che verrà compreso tra "modern" "English" e "new" si traduce nella ricostruzione di una serie di antecedenti inglesi[13]. Anche negli anni a seguire perdurerà l'idea che si tratti di un'opportunità per dimostrare "the continuity of tradition and show that historical precedents can be used constructively, not as an escape"[14]. La rinascita della cultura inglese e la ricostruzione del suo patrimonio in seguito ai devastamenti bellici sembrano possibili solo attraverso la formazione di un'ideologia rappresentativa di una cultura nazionale capace di recuperare quei valori che riportino l'Inghilterra "back to the Golden Age of English design"[15], attraverso la formulazione di uno stile che traduca in chiave contemporanea posizioni che vanno dal recupero di principi settecenteschi alle teorie di coloro che proprio Pevsner aveva posto all'origine del Movimento Moderno: Augustus Welby Northmore Pugin, John Ruskin e William Morris.

1.2 Principi di verità: la ripresa delle teorie di Pugin, Ruskin e Morris

Alle origini di quello che costituirà, nell'ambito di alcune iniziali definizioni del New Brutalism, l'aspirazione a una dimensione etica che pervade i materiali esibiti senza rivestimenti si trova il culto inglese per una verità professata da alcuni grandi teorici ottocenteschi. Sul finire della guerra il dibattito architettonico si orienta verso i trattati ottocenteschi legati alla formulazione di principi, attraverso un'indagine che mira non all'individuazione di "something new but for a return to the best English principles of the

[12] Maxwell Fry, *Fine Building*, Faber & Faber, London, 1944, p. 24.

[13] L'editoriale di "Architectural Review" nel 1943 mira a inaugurare l'operazione di ricostruzione "of authentical English antecedents", in, [s.a.], *Editorial. Programme*, in, "Architectural Review", vol. 93, aprile 1943, n. 556, pp. 85–112.

[14] James Maude Richards, *The Second Half Century*, in, "Architectural Review", vol. 101, gennaio 1947, n. 601, pp. 21–36.

[15] John Gloag, *The English Tradition of Design*, Penguin Books, London, 1947, p. 15.

past"[16]. In risposta alle certezze stilistiche affermatesi con l'International Style, si impone la necessità di un cambiamento di paradigma orientato all'affermazione di valori all'insegna del superamento del funzionalismo, al fine di reintrodurre la componente tradizionale del *craft*[17]. L'interesse nei confronti del Gothic Revival[18] implica una rievocazione dei fattori che avevano concorso allo sviluppo urbano e artigianale del paese e rappresenta un ritorno ai concetti architettonici di "simplicity", "modesty", "straightfowardness" and "ordinariness" dell'Ottocento inglese[19].

Sulla scorta delle tesi avanzate in *Pioneers of Modern Movement* e nel quadro del potenziamento del ruolo sociale dell'architettura, i critici riprendono la linea dell'origine del Movimento Moderno individuata nell'evoluzione dell'imperativo morale sfociato nei principi Arts and Crafts che legano nozioni di verità e onestà della costruzione all'uso dei materiali, in stretta relazione al contesto sociale ed economico[20]. I tratti distintivi della "modern architecture" sono rintracciati nella messa in opera dei materiali, che deve risultare da una "insistence upon the honest acceptance of the materials of the contemporary world"[21].

Negli scritti di Morris i critici vedono un'interpretazione dell'architettura in chiave democratica e una concezione collettivistica, nel cantiere, della fabbricazione delle opere[22].

---

[16] [s.a.], "Rebuilding Britain", *art. cit.*, p. 107.

[17] Nikolaus Pevsner, "The Function of Craft in an Industrial Age", *Art for Everyone: Art and the State*, 16-18-19 giugno 1946, BBC Radio, London.

[18][s.a.], *High Gothic*, in, "Architects' Journal", vol. 108, luglio 1948, n. 2787, p. 29; [s.a.], *The Gothic roots of the highly developed craft*, in, "Architects' Journal", vol. 108, luglio 1948, n. 2790, p. 79.

[19] Questi termini appaiono ripetuti negli editoriali di *Architectural Review* a partire dal 1943, in, William Henry Ansell, *Foreword*, *Rebuilding Britain*, in, "Architectural Review", vol. 93, aprile 1943, n. 556, (pp.85–112), p. 85.

[20] Si vedano a tal proposito Nikolaus Pevsner, *Pioneers of modern movement: from William Morris to Walter Gropius*, Faber & Faber, London, 1936; Nikolaus Pevsner, *An enquiry into industrial art in England*, Cambridge UP, Cambridge, 1937; Nikolaus Pevsner, *Academies of art, past and present*, Cambridge University Press, Cambridge, 1940; Nikolaus Pevsner, *An Outline of European architecture*, Penguin Books, London, 1942;

[21] Fry afferma che il tratto distintivo dell'architettura moderna, e della conseguente possibilità di evoluzione della stessa, risiede principalmente nell'imperativo morale: "what has set architecture on a new path is no less that the return of the original moral impetus William Morris gave it at the dawn of the century, the accent upon morality being to my mind the quality which, above others, distinguishes modern architecture". Maxwell Fry, *The Future of Architecture*, in, "Architects' Year Book", vol. 1, 1945, n. 1, (pp. 7–10), p. 10. L'onesta accettazione dei materiali, unita a "locality, destination and character of a building" sono, citando Pugin, le caratteristiche che i critici auspicano per la definizione di una nuova architettura, in, [s.a.], *A village planned to be picturesque*, in, "Architectural Review", vol. 95, febbraio 1944, n. 566, pp. 39–43. A proposito dell'eco ruskiniana nell'architettura moderna inglese si veda anche [s.a.], "Rebuilding Britain", *art. cit.*, p. 110.

[22] G. D. H. Cole (ed.), *William Morris*, Nonesuch Press, London, 1934, p. 485; Nikolaus Pevsner, *An Outline of European architecture*, *op. cit.*, p. 206.

In questo aspetto del cantiere espressivo della collettività risiederà una delle caratteristiche ricercate nella produzione architettonica degli anni Quaranta e nella ricostruzione, sullo sfondo della politica socialista del welfare state.

L'insistenza sull'imperativo morale ruskiniano a concepire l'architettura come un "duty to the future" è portatrice di una visione che vede attraverso la materia l'ipotesi di un'architettura capace di raccogliere le tracce del tempo sulle superfici per esprimere un senso di "permanence"[23]. Nelle prime ipotesi avanzate nella definizione di New Brutalism proprio la "permanence" ruskiniana diventerà una delle caratteristiche che dimostreranno quanto anche quella definizione derivi dal confronto con la "Englishness". Ma una radicale differenza distingue le posizioni assunte dagli Smithson da quelle della redazione di "Architectural Review". Infatti, l'attenzione particolare per la superficie dei materiali perorata da "Architectural Review" è inquadrata nella "charme of texture", e nell'esortazione a cercare sia nell'estetica della rovina che nell'architettura anonima industriale la ricchezza di un linguaggio locale che possa caratterizzare l'espressione dell'architettura "modern"[24]. Tali suggestioni, evocatrici del monito di Ruskin – "never to render the face of the wall smooth"[25] –, suggeriscono il valore della "texture" attraverso concetti come "familiarity", "orderly variety" e "art by accident". A partire dal 1944 questi temi tornano di attualità attraverso la propaganda culturale di Richards, Pevsner e Hastings. "Architectural Review" pubblica rubriche mensili con collezioni di immagini che esaltano la funzionalità organica della natura, ingrandimenti di segni involontari su superfici irregolari, fotografie aeree delle tracce di macchinari nel terreno o, ancora, linee di suddivisione di appezzamenti agricoli che svelano un'omogeneità ottenuta attraverso elementi irregolari[26]. La formulazione di un repertorio dalla forte componente materica avviene tramite il ricorso all'immediatezza comunicativa delle immagini, in cui l'ampio repertorio di schizzi dal vero, racconti grafici e fotomontaggi assumono il ruolo di strumenti per legittimare l'affermazione di valori fondamentali che ripongono nei termini "texture", "honesty" e "craft" il compito di far emergere alcuni principi ottocenteschi.

---

[23] [s.a.], "Rebuilding Britain", *art. cit.*

[24] [s.a.], *Price on Picturesque Planning*, in, "Architectural Review", vol. 95, febbraio 1944, n. 566, (pp. 47–50), p. 48.

[25] John Ruskin, *The Poetry of Architecture*, prima edizione, 1837–38, pp. 51–55, cfr. John Piper, *Colour and textures*, in, "Architectural Review", vol. 95, febbraio 1944, n. 566, (pp. 51–52), p. 52.

[26] Hugh Casson, *Art by Accident*, in, "Architectural Review", vol. 96, settembre 1944, n. 573, pp. 63–70.

1.3 Roughness, accident e irregularity per un nuovo Pittoresco

Accanto all'attualizzazione dei valori di superficie affidati all'impiego e alla disposizione dei materiali come forza espressiva dell'architettura, i critici avanzano altri riferimenti culturali a principi inglesi che riguardano una scala più ampia, la disposizione degli edifici e più in generale la questione urbanistica. Attraverso le riviste emerge l'aspirazione a riconciliare nella forma urbana l'immagine di una nazione a carattere rurale, legata al patrimonio paesaggistico, secondo una retorica emersa dalla propaganda messa in atto durante la guerra, a seguito della trasformazione drammatica delle città devastate dalla guerra e dall'industrializzazione. L'eredità culturale delle teorie settecentesche del Pittoresco, con le sue connotazioni paesaggistiche e compositive, appare come un punto di riferimento per la produzione contemporanea destinato a protrarsi sino alla seconda metà degli anni Cinquanta. Contro questa visione "nostalgic" e "sentimental" della "modern architecture", le nuove generazioni di critici e architetti muoveranno le loro critiche più accese e costituiranno una "anti-Picturesque faction" che arriverà a ricomprende tutti i protagonisti di un New identificato nel New Brutalism[27].

Per la redazione di "Architectural Review", il riconoscimento del Pittoresco è funzionale alla creazione di un'ulteriore genealogia nazionale per il Movimento Moderno, sempre nell'alveo delle teorie di Pevsner, e che vede nei principi enunciati da William Temple, Alexander Pope, Horace Walpole e Batty Langley un'eredità che il paese può utilizzare per far fronte all'emergenza della ricostruzione"[28]. Si afferma la convinzione che "modern movement may be said to be nothing more that the logical development of eighteenth century Landscape theory", e che la ricostruzione del territorio britannico sia da impostare nel segno di una attualizzazione dei principi del Pittoresco: "resurrect the true theory of the picturesque [...] and apply [it] to a field which it has not been consciously applied before: the city"[29]. "Architectural Review" affronta letture che uniscono le teorie settecentesche del paesaggio a progetti contemporanei, in cui la promessa di un "modern"

[27] Reyner Banham, "Revenge of the Picturesque: English Architectural Polemics, 1945-1965", in, John Summerson (ed.) *Concerning Architecture. Essays on Architectural Writers and Writing presented to Nikolaus Pevsner,* London, The Penguin Press, 1968, pp. 265–73.

[28] "The truth of these sentences for council houses and council flats need not to be specifically emphasised" e ancora, "the application of these passages to contemporary problems of urban planning is evident", in, [s.a.], "Price on Picturesque Planning", *art. cit*.

[29] The Editors, *Exterior Furnishing or Sharawaggi: the art of making urban landscape*, in, "Architectural Review", vol. 95, gennaio 1944, n. 565, (pp. 3–11), p. 3.

capace di coesistere con il proprio passato nazionale è dimostrata da montaggi grafici pubblicati sulle copertine della rivista nel corso del 1944 e 1946[30] (FIG. 1).

Pevsner individua nella tradizione del Pittoresco il contributo più decisivo alla "visual culture" europea, secondo un'operazione critica da intendersi sia a livello retorico, sia operativo[31]. In termini retorici, il Pittoresco diviene "a national picture-making aptitude"[32], funzionale all'esaltazione dei valori nazionali della Englishness, anche perché quel Pittoresco nel Settecento era stato capace di interpretare le istanze politiche e la configurazione di un'identità nazionale. Infatti, Pevsner sottolinea come l'avvento delle teorie sul Pittoresco avesse favorito il passaggio della Gran Bretagna da una monarchia assoluta a uno stato liberale e quindi quanto esso sia intimamente legato alla genealogia democratica della nazione. L'esempio eletto da Pevsner è quello di un movimento vitale frutto di una teoria "conceived by philosopher, writers and *virtuosi*,- not by architects". In tale affermazione si può scorgere la rivendicazione del ruolo dei critici, letta sullo sfondo dell'intenzione di riposizionare il ruolo decisivo della critica per orientare i principi dell'evoluzione del Movimento Moderno[33].

In contrapposizione al consolidamento dei principi urbani razionalisti della "Charte d'Athène" e del saggio *Can Our City Survive* di Louis Sert, pubblicati entrambi nel 1943, e contro le teorie di integrazione promosse dalle avanguardie artistiche, i critici inglesi si allontanano dalla tradizione figurativa e riconducono il dibattito verso una strategia di integrazione tra natura e architettura. Nelle teorie del paesaggio pittoresco si ritrova una visione in cui "the geometric and organic arts lie completely together", in radicale opposizione al tentativo "of men by his machinary to geometrise the world"[34]. Il proposito è quello di lanciare un'invettiva contro il funzionalismo dell'International Style, e la lettura di Pevsner ricalca quella di Uvedale Price che aveva teorizzato il Pittoresco proprio come rifiuto del "formalism" individuato nello stile Queen Anne e William III and Mary II, cui Price

[30] Si vedano ad esempio i fotomontaggi del Paimio Sanatorium di Aalto incorniciato dalle rovine di un'apertura goticheggiante di una chiesa devastata dai bombardamenti durante il blitz, nella copertina del gennaio 1944, o la sovrapposizione della pianta del Dance Club di Oscar Niemeyer sulla la pianta pittoresca per la città di Chiswick, progettata nel 1736, sulla copertina del maggio 1944.

[31] Nikolaus Pevsner, *The genesis of the picturesque*, in, "Architectural Review", vol. 96, novembre 1944, pp. 139–46.

[32] *Ibid.*

[33] Nikolaus Pevsner, *An Outline of European architecture*, *op. cit.*

[34] G. A. Jellicoe, *A Philosophy of Landscape I*, in, "Architects' Year Book", vol. 1, 1945, (pp. 39–42), p. 42.

aveva contestato l'ossessiva ricerca della forma attraverso edifici che mancavano di "character"[35].

Tali intenzioni favoriscono i presupposti per ciò che a partire dal 1949 troverà uno statuto di definizione sotto il termine "Townscape". Appartenente alla linea culturale di Richards, Pevsner, Cullen e Hastings, il Townscape prevede l'applicazione dei principi del Pittoresco alla lettura dell'architettura tanto alla scala urbana quanto a quella del singolo edificio, attraverso una specifica terminologia derivata dalla trattatistica settecentesca sulle teorie del paesaggio come quelle di Price e Reynolds. La precisazione del valore attribuito ai materiali, che caratterizzerà uno degli aspetti del New Brutalism, passa anche attraverso una terminologia che è già in uso nel dibattito sul Pittoresco di poco precedente l'invenzione di quella definizione e dei suoi significati. I termini usati nei testi dedicati al Pittoresco settecentesco diventano, nel contesto degli anni Quaranta, una chiave di interpretazione dell'architettura "modern" descritta secondo i parametri di "accident", "sudden variation", "irregularity", "rough" e "irritation": "in twentienth century terms Price's *rough* would be *abrupt*, and for *irritation* one would probably say *stimulus*"[36]. Anche in questo caso, nei concetti di "roughness" e "accident" si possono leggere i presupposti per alcuni aspetti che verranno affermati nella definizione di New Brutalism, che rifiuterà tuttavia lo sguardo retroattivo.

Le nozioni di imprevisto e casualità divengono centrali nel discorso critico del primissimo dopoguerra e sono da leggere sullo sfondo dell'individuazione di criteri per il superamento dei principi dell'International Style tramite la manipolazione della superficie materica e della disposizione spaziale. "Trust happy accidents rather than regular plan"[37] è l'esortazione all'introduzione di "improprieties" contro "the present timid monothony". Emergono così espressioni e intenzioni che determineranno il dibattito critico del decennio seguente, e intorno ai quali qualche anno più tardi si concentreranno le ricerche delle avanguardie architettoniche e artistiche che porteranno alla nascita di un orientamento, il New Brutalism, capace di dettare i principi per la composizione dello spazio alla scala dell'architettura e della città.

---

[35] [s.a.], "Price on Picturesque Planning", *art. cit.*

[36] The Editors, "Exterior Furnishing or Sharawaggi: the art of making urban landscape", *art. cit.*, p. 47. "Although smoothness be the ground-work of beauty, yet roughness is its fringe and ornament, and that which preserves it fron insipidity", in, The Editors, "Exterior Furnishing or Sharawaggi: the art of making urban landscape".

[37] [s.a.], "Price on Picturesque Planning", *art. cit.*, p. 47.

1.4 Dal New Humanism, al New Empiricism, alla New Monumentality

Gli sforzi di attualizzare i principi di verità ottocenteschi, uniti alle investigazioni sui dispositivi materici e spaziali delle teorie settecentesche sul paesaggio riescono con difficoltà a divenire una linea guida per il contesto contemporaneo, proprio a causa dello sguardo nostalgico e retroattivo. Sarà dunque attraverso il ricorso ad altre etichette che si condensano le proiezioni di una società che necessita di orientarsi verso il futuro, espresse attraverso un prefisso decisivo per il dibattito architettonico inglese: il "New" (FIG. 2).

Il concetto di "modern", individuato dapprima quale espressione di un'architettura contemporanea radicata della tradizione sette-ottocentesca, si trasforma in modo radicale attraverso un "new" che non si volge più a quella tradizione, per quanto ne conservi una certa essenza trasposta alle questioni contemporanee. La ricerca per la definizione del "New-ism", in cui il New diviene un prefisso chiave in quanto parametro di una ricerca intellettuale e operativa, trova le sue ragioni di esistenza in una discussione originata dalla volontà di conciliare, secondo molteplici declinazioni, un orientamento etico e politico a un carattere estetico, alla ricerca di un evento che possa dare un senso all'impulso dei critici.

Il termine "New Humanism" è il primo "New-ism" a riapparire in una nuova veste qualche mese prima del termine della guerra. Esso appare il 23 novembre 1944 sul settimanale "Architects' Journal" nel titolo di una recensione anonima del libro di Howard Robertson, *Architectural Arising*[38]. L'autore riconosce la necessità di un incoraggiamento da parte dei critici a definire un "national idiom" declinato attraverso la ricerca per un'architettura regionale. Sotteso alla formula New Humanism vi è riassunta la traiettoria culturale radicata nella considerazione della dimensione umanistica dell'architettura, individuata nella capacità dell'architettura di possedere una personalità "as varied as that of an attractive human character, for it is human character which a city should reflect"[39].

[38] [s.a.], *The New Humanism*, in, "Architects' Journal", vol. 100, 23 novembre 1944, n. 2600, pp. 375–76. Il termine New Humanism non è del tutto nuovo. Nel 1930 è organizzato a New York un simposio dal titolo *The Critique of Humanism* cui partecipano, tra gli altri, anche Mumford e Hitchcock (si veda Paolo Scrivano, *Storia di un'idea di architettura moderna. Henry-Russell Hitchcock e l'International Style*, FrancoAngeli, Milano, 2001, pp. 84-85). Nel 1934 Jerzy Waldemar-George aveva inventato la definizione di neo-humanisme in ambito storico-artistico. A differenza del New Humanism inglese, la definizione Waldemar-George non mirava alla definizione di un orientamento, ma era stata descritta come un imperativo morale che consiste nel ritrovare la presenza dell'idea dell'uomo nell'opera d'arte.

[39] Howard P. Robertson, *Architecture arising*, Faber & Faber, London, 1944, p. 46.

Nella proposta dell'autore di *Architectural Arising* tuttavia, emerge la critica di individuare nel passato delle possibilità estetiche a partire dall'ammissione di materiali tradizionali, lasciati "creeping back into the idiom of contemporary design". L'impiego da parte di Robertson del termine "back" è rifiutato da "Architects' Journal": "is the word 'back' to which we take exception", lasciando emergere una contrapposizione rivelatrice tra "back" e "new".

La motivazione della presenza del prefisso New-, aggiunto dalla rivista, indica un'invenzione capace di affrancarsi dai precetti tradizionali, atta a un cambiamento di direzione: "the contemporary idiom should […] show a forward development. This development should be leading on to a truly twentieth century vernacular, a vernacular which recognizes humanity and which humanity can itself recognize because it is national, because it is familiar"[40]. In tale affermazione convergono gli interessi emersi dalle discussioni sui principi di verità, sull'impiego onesto e corretto dei materiali, sul Pittoresco cui i critici fanno riferimento in contrapposizione alla cristallizzazione dei principi urbani dell'epoca macchinistica[41].

A differenza delle prese di posizione di Pevsner sullo stile derivato dai principi etici ruskiniani, ora emerge la volontà di incentrare i dibattiti sull'impatto visivo ed estetico dell'architettura moderna sul "common men", al fine di favorire "an appeal to public taste"[42], secondo una linea di dibattito emersa anche nei CIAM attraverso i contributi di Richards.

Il ricorso al termine "humanism" inserisce l'operazione critica di "Architects' Journal" in un vasto dibattito che riguarda la volontà di trasformare l'enfasi macchinistica del Movimento Moderno, ma allarga i significati del "New" fino a coinvolgere i rinnovati interessi nei confronti dell'architettura del Rinascimento, definito in questo frangente "humanist". Tale dibattito progredisce nell'ambiguità del termine "Humanism", inteso da un lato come aspirazione a un'architettura più umana, o 'umanizzata', e dall'altro come riferimento ai principi classici dell'architettura, quelli descritti da Geoffrey Scott in *The architecture of humanism; a study in the history of taste,* secondo un'accezione che

[40] [s.a.], "The New Humanism", *art. cit.*, p. 376.

[41] Sulle questioni dell'umanesimo nell'architettura moderna si veda: Miriam Panzeri, *Architettura moderna e progetto umanistico storia, formazione, comunità 1945-1965*, Jaca Book, Milano, 2013; Paolo Scrivano, *Storia di un'idea di architettura moderna. Henry-Russell Hitchcock e l'International Style*, *op.cit*.

[42] Howard P. Robertson, *Architecture arising*, *op. cit.*, p. 82.

riemergerà nel 1949 attraverso il saggio di Wittkower *Architectural Principles in the Age of Humanism*.

Nell'ambito della circolazione del termine "Humanism" il dibattito inglese si apre all'influsso di una cultura architettonica che offrirà incentivi decisivi per l'invenzione del New Brutalism. Il termine si diffonde in Inghilterra anche sulla scorta dell'articolo di Alvar Aalto *The Humanizing of Architecture*[43], pubblicato nel 1940. Aalto svolge un articolato ragionamento intorno alla crisi del razionalismo e del funzionalismo, e alla conseguente necessità di definire un'architettura che risponda ai bisogni psicologici dell'uomo, riportando esempi che fanno avvicinare gli interessi inglesi all'architettura scandinava e all'architettura di Aalto stesso, ma anche di Asplund e Markelius, in cui è visibile la possibilità di un'interpretazione regionalista del Movimento Moderno che converge nelle ipotesi del New Humanism. Questo orientamento matura sullo sfondo del discorso tenuto da Sigfried Giedion nel 1946 presso il Royal Institute of British Architects di Londra, in cui emerge la convinzione di un necessario superamento degli aspetti macchinistici e funzionalisti del Movimento Moderno[44]. Giedion rafforza in Gran Bretagna quell'aspirazione, finora latente, verso un'architettura che si fa interprete di un'unità di intenti alla luce delle componenti psicologiche, artistiche e tecniche da concretizzarsi nella ricerca di una nuova espressività.

Con il proposito di consolidare il consenso pubblico in favore delle nuove politiche di edilizia abitativa sostenute dal governo del dopoguerra e, così facendo, di solidificare i rapporti intessuti con i politici del Labour Party, i critici inglesi, e Richards in particolare, ambiscono a promuovere un modello di pianificazione urbana che si allinei ai programmi di ricostruzione previsti dal governo, nell'ottica di perpetuare la relazione tra arte, politica e architettura, come caldeggiato da Pevsner attraverso le trasmissioni radio intitolate "Art for Everyone: Art and the State"[45].

Pevsner stesso si appropria di "humanism" quando, nell'agosto del 1945, confronta le varie edizioni del libro di Anthony Bertram, *The House*, in un articolo intitolato *The New Humanism*. Diversamente dallo "humanism" di Aalto e di chi in Inghilterra sta declinando quel termine, Pevsner dimostra i modi per ridare attualità a termini consueti con l'aggiunta del New-. Il suo New Humanism intende indicare la necessità di una ricostruzione post-

[43] Alvar Aalto, *The Humanizing of Architecture*, in, "Architectural Forum", vol. 73, dicembre 1940, pp. 505–06.

[44] [s.a.], *Astragal: Notes & Topics: in search of a word*, in, "Architects' Journal", vol. 104, 17 ottobre 1946, n. 2966, pp. 274–75.

[45] Nikolaus Pevsner, "Art for Everyone: Art and the State", 16-18-19 giugno 1946, BBC Radio, London, 1946.

bellica dai tratti più "human" rispetto a quel "mechanical" che aveva contraddistinto l'architettura dell'International Style[46]. Dobbiamo valutare con attenzione le prese di posizione di Pevsner con le sue incursioni nel dibattito anche attraverso le invenzioni terminologiche e concettuali anche perché il massimo fautore delle più approfondite posizioni teoriche sul New Brutalism sarà un suo discepolo.

L'affinità politica tra il Labour Party e il welfare state scandinavo fa sì che la scelta del modello architettonico svedese risulti come l'espressione logica di un'architettura per una democrazia socialdemocratica. Già durante la guerra le campagne fotografiche compiute da George Everard Kidder Smith, curatore dell'esposizione *Stockholm Builds* allestita presso il MOMA di New York, concorrono a orientare gli interessi degli architetti inglesi verso i paesi scandinavi, la cui architettura riempie le pagine delle riviste[47]. È sempre nell'ambito di questo genere di interessi che si affaccia nel dibattito un artista destinato a giocare un ruolo importante nell'affermazione del New Brutalism: il fotografo Eric de Maré. Nel 1943 De Maré cura un intero numero di "Architectural Review" intitolato *Swedish Peace in War*, in cui i progetti di Sven Markelius, Stüre Fröle e Ralph Erskine, fotografati da Kidder Smith, sanciscono l'interesse nei confronti del regionalismo svedese[48]. Quelle opere esprimono per "Architectural Review" l'esempio di un'architettura "progressive", capace di coniugare un certo grado di funzionalismo con le tradizioni costruttive e materiali locali, e che, attraverso il ricorso a una dimensione vernacolare e "psicologica", concorre all'auspicata umanizzazione dell'architettura.

Dall'insieme degli articoli, in cui si fa riferimento al termine "humanism", emerge un interesse nei confronti della Svezia che viene vista come un modello da applicare alla ricostruzione inglese. Questa visione viene sostenuta da un'altra pubblicazione curata da Bertil Hulten, in cui Patrick Abercrombie, autore nel 1943 del Great London Plan, indica nella legislazione dello stato assistenziale svedese un modello per la Gran Bretagna

[46] Nikolaus Pevsner, *Books. The New Humanism*, in, "Architectural Review", vol. 98, agosto 1945, n. 584, pp. 59–60.

[47] George Everard Kidder Smith, *Sweden builds: its modern architecture and land policy background, development and contribution*, A. Bonnier, New York, 1950.

[48] Sven Backström, George Everard Kidder Smith, William Holford, *Swedish Peace in War*, in, "Architectural Review", vol. 94, settembre 1943, n. 561.

socialdemocratica, "where class or income differencies are minimalised in architectural expression"[49].

Accanto all'esempio dell'architettura scandinava, nella definizione di New Humanism confluiscono gli interessi nei confronti dell'architettura russa post rivoluzione, che a partire dal 1935 viene definita "Socialist Realism". La questione del Socialist Realism è decisiva per la comprensione del substrato ideologico che anima la definizione di "humanism" nell'accezione britannica.

L'inferenza del termine al realismo sovietico è da intendersi infatti come un'alleanza stretta tra architettura e politica: "Realism demands of the artist constant active participation in the daily acitivites and the emotions of the people whom he serves [...] it also implies fundamentally that art is a part of the socialist dynamic"[50].

Sin dagli anni Trenta, i critici inglesi sono sensibili alla produzione architettonica russa e proprio in quel periodo si può individuare l'inizio di un'attitudine a riconoscere l'architettura come riflesso di un pensiero politico, attraverso una visione ideologica sino ad allora estranea alla cultura britannica, come ricordava Lubetkin nel 1932: "to the English reader a discussion of architecture in terms of 'ideology' will be somewhat startling"[51]. L'interpretazione dell'architettura russa come esperimento di ricostruzione al contempo di natura urbana e sociale alimenta l'assunto morale che una considerazione per le questioni sociali e "human" debba riflettersi nei programmi di ricostruzione, al fine di recuperare la frattura tra arte, architettura e politica.

Si delinea così nella formulazione New Humanism una sintesi orientata su un asse russo-svedese, il cui centro è ideologico, alimentato innanzitutto da un imperativo morale che consiste nel formulare un linguaggio capace di "provide the men in street with something more genuine" e nella volontà di umanizzare l'architettura attraverso il superamento del puro funzionalismo. In secondo luogo il New Humanism è tessuto su una precisa affinità politica, ragione per cui nel termine convergono quelle analisi e dibattitti che riguardano architetture scandinave e sovietiche. Così alla luce delle posizioni assunte dai critici nell'immediato

[49] Patrick Abercrombie, in, Bertil Hulten, *Building Modern Sweden*, Penguin, London, 1951, p. 3.

[50] [s.a.], *Architecture in the USSR*, in, "RIBA journal", vol. 48, giugno 1941, pp. 155–58.

[51] Un intero numero di "Architectural Review" viene dedicato all'architettura russa, pubblicato nel 1932, curato da Robert Byron e Berthold Lubetkin. *The Russian Scene*, in, "Architectural Review", vol. 71, maggio 1932, pp. 173–214.

dopoguerra, l'architettura diventa ora strumento politico e veicolo di quei valori civili che un'intera società può condividere.

Il "New Humanism" rimarrà sospeso tra una definizione critica e l'aspirazione a uno stile in cerca di autori che possano assumere il compito di tradurre l'orizzonte teorico proposto dalle riviste in un'architettura che incarni quei valori ideologi che emergono dalle politiche di ricostruzione[52].

La formulazione di un linguaggio coerente che possa parlare "to the common man"[53] è da leggersi sullo sfondo della volontà stessa della Gran Bretagna di partecipare in prima linea alla discussione sull'evoluzione del Movimento Moderno e alla corsa verso l'identificazione di un'architettura nazionale. In cosa consista tale linguaggio sarà al centro del dibattito negli anni a venire, in un esitante oscillare tra il perseguimento di un'architettura umanizzata, un vernacolare contemporaneo vicino al sentire dell'uomo comune, attento ai suoi bisogni psicologici sull'esempio del modernismo svedese; oppure la proposizione di un sistema di standardizzazione e prefabbricazione di derivazione sovietica, capace di favorire un'unità di scala e una lettura coerente dell'edificio; o ancora un'architettura regolata da formule geometriche precise, in cerca di un *modulor*. Tuttavia, senza la collisione tra le implicazioni ideologiche del realismo socialista e la ricerca di un orizzonte teorico da parte di quei critici che propongono il New Humanism, non si riuscirebbe a comprendere l'aspetto decisivo della portata etica e delle posizioni critiche del New Brutalism.

Un'altra definizione emerge in conseguenza della decisione da parte dei critici inglesi di affrancarsi dagli esempi del Realismo Sovietico, in seguito alla svolta autoritaria del regime stalinista che ora rappresenta un modello inaccettabile per l'auspicata "democratic reconstruction"[54]. Così, nel giugno 1947 viene coniata da "Architectural Review" la definizione New Empiricism, presentata come "a tendency to humanise the theory [of functionalism] on its aesthetic side and to get back to the earlier rationalism on the technical

[52] James Maude Richards, *The wrong turning*, in, "Architectural Review", vol. 105, marzo 1949, n. 627, (pp. 107–112), p. 107.

[53] [s.a.], *Inside the pub*, in, "Architectural Review", vol. 106, ottobre 1949, n. 634, pp. 209–22: "an architecture which takes full advantage of contemporary techniques and materials– but is yet fully rooted in the needs and responses of ordinary people– an architecture progressive without being inhuman and popular without being silly".

[54] [s.a.], *Reconstruction in the USSR*, in, "Architectural Review", vol. 101, maggio 1947, p. 184. La fine degli interessi nei confronti dell'architettura dell'Unione Sovietica è segnata dal numero di maggio del 1947 di *Architectural Review*. Gli scambi tra la pubblicistica britannica e sovietica si interrompono, quando, con una lettera indirizzata alla redazione di *Architectural Review*, tre architetti russi, David Arkin, Andrei Bunin e Nikola Bylinkin rispondono alle accuse inglesi negando ogni futuro contributo da pubblicare sulle riviste britanniche.

side". Nel breve articolo non firmato, probabilmente scritto da Richards, intitolato "The New Empiricism: Sweden Latest Style", viene presentato il significativo apporto del tentativo svedese di "humanise the aesthetic expression of functionalism"[55].

Se dapprima l'interesse per la Svezia confluisce nel New Humanism attraverso il ricorso a esempi di progetti su grande scala, come ospedali, fabbriche, residenze sociali, ora, sotto la definizione New Empiricism, l'attenzione verte sull'impiego dei materiali nell'architettura domestica e su una ritrovata dimensione dell'architettura funzionalista attraverso l'appello alla "cosiness". Nelle opere di Sven Backströrm, Sven Markelius, Stüre Fröle e Ralph Erskine, Richards individua degli esempi capaci di abbandonare la causa funzionalista attraverso il ricorso ad una dimensione "psicologica" del costruito. È proprio attraverso le parole di Backströrm riprese da un articolo del 1943[56] che gli inglesi assumono il termine New Empiricism, descritto come "the attempt to be more objective than the functionalists and to bring back another science, that of psychology, into the picture"[57].

Il quadro teorico di questa linea viene rinforzato da Eric de Maré attraverso l'articolo *The Antecedents of Sweden Latest Style*[58]. Il New Empiricism viene descritto in chiave di una liberazione dei materiali autoctoni, come il mattone e il legno, dai canoni internazionali che imponevano rivestimenti e rigidi formalismi, nel nome di un ritorno al "workaday common sense" attraverso il ridimensionamento degli elementi architettonici, "in line with human aspirations"[59]. Nel New Empiricism sembra delinearsi un modello, al sicuro da possibili derive autoritarie, e in cui esprimere appieno un "new vernacular" capace di far emergere la tradizione locale attraverso l'infrastruttura tecnica del Movimento Moderno. Negli esempi svedesi, i critici inglesi assistono alla riuscita di un'operazione di trasformazione di "a 'new' architecture into a nation's accepted manner of building"[60]. Nell'alveo delle aspirazioni di Richards per un "new regionalism", termine derivante dalla critica statunitense, l'esempio

[55] James Maude Richards, *The New Empiricism: Sweden last style*, in, "Architectural Review", vol. 102, giugno 1947, n. 606, (pp. 199–204), p. 199.

[56] Sven Backström, *A Swede Looks at Sweden*, in, "Architectural Review", vol. 94, settembre 1943, n. 561, p. 80.

[57] James Maude Richards, "The New Empiricism: Sweden last style", *art. cit.*

[58] Eric de Maré, *The Antecedents and Origins of Sweden's Last Style*, in, "Architectural Review", vol. 103, gennaio 1948, n. 623, pp. 8–22.

[59] *Ivi,* p. 18.

[60] *Ivi*, p. 13.

scandinavo diviene il simbolo di un'architettura radicata nelle caratteristiche locali, in opposizione agli internazionalismi degli anni Venti.

Tale ambizione trova forza anche in altre definizioni che circolano nel dibattito internazionale, come quella del critico statunitense Lewis Mumford, autore della definizione "Bay Region Style", che diviene il ricettacolo di "native and human form of modernism"[61]. Sarà grazie all'eco internazionale sulle preoccupazioni regionaliste americane attraverso il simposio organizzato presso il Museum of Modern Art di New York nel 1948 intitolato *What is happening to Modern Architecture?*[62], che Richards rafforzerà il termine New Empiricism, ritrovando una comunanza di intenti con il Bay Region Style: "its [Bay Region Style] recent spread in the USA is undoubtedly a symptom of the same tendency as gave rise to the New Empiricism"[63].

La tendenza di derivazione svedese attira da subito delle critiche e diventa il bersaglio di Giedion in occasione della conferenza tenuta il 18 agosto 1948 presso il Victoria and Albert Museum di Londra. Giedion definisce il New Empiricism un'etichetta troppo generica per riuscire nell'impresa di fondare un'alternativa credibile al funzionalismo degli anni Trenta. Il New Empiricism appare a Giedion nulla più che "a certain Nordic evasion of the real problem, which means that 'cosiness is coming back into domestic work'"[64]. Se messa nel quadro generale segnato dal moltiplicarsi di definizioni la presa di posizione di Giedion appare una conferma decisiva dell'attesa di un genere di New- in grado di cogliere e orientare le principali tendenze contemporanee, oltre l'International Style e il Movimento Moderno.

Accanto al New Empiricism e al New-Humanism un altro New- entra nel dibattito inglese grazie alle discussioni scaturite dal sesto CIAM tenutosi nel 1947 a Bridgwater: New Monumentality. Formulata negli Stati Uniti a partire dal 1943 da Giedion, Sert e Léger con l'intenzione di trovare un linguaggio capace di rappresentare la comunità democratica, la definizione di New Monumentality acquisisce in Inghilterra altre decisive componenti, legate alla tradizione socialista e industriale del paese. Il fatto che Louis Kahn in quella occasione

[61] Lewis Mumford, "The sky line: status quo", *The New Yorker*, 11 settembre 1947, pp. 106-109.

[62] [s.a.], *Marginalia. Architectural Symposium*, in, "Architectural Review", vol. 104, agosto 1948, n. 620, pp. 97–98.

[63] James Maude Richards, *Bay Region Domestic*, in, "Architectural Review", vol. 104, ottobre 1948, n. 631, p. 164.

[64] Sigfried Giedion, *Mars & ICA*, in, "Architects' Journal", vol. 108, settembre 1948, n. 2796, pp. 251–252.

avesse discusso di "Monumentality", serve ad anticipare il suo scetticismo verso ogni genere di New, compreso il Brutalism[65].

Richards e i membri del MARS Group individuano nell'ideale egalitario il motore per una democratizzazione dell'architettura e una conseguente responsabilità dell'architetto nel concretizzare "the ordinary man's aspirations towards some visible expression of his collective consciousness"[66]. Da tali considerazioni emerge la necessità di un'indagine visiva di una monumentalità generata dalla collaborazione tra pratiche artistiche e tecniche[67], che divene il tema di dibattito del simposio *In search of a New Monumentality* organizzato nel settembre 1948 da "Architectural Review". A quel simposio sono invitati Gregor Pulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Siegfrid Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa e Alfred Roth per discutere l'adattabilità del concetto di "monumentality" alle aspirazioni inglesi. Dal resoconto pubblicato su "Architectural Review" emerge l'impalcato teorico dei suoi redattori, che colgono l'occasione per ribadire come solo attraverso una ricerca radicata nell'ordinario e negli oggetti quotidiani capaci di evocare un "public feeling for perpetuation" sia possibile quella sintesi di espressione collettiva. Tale affermazione delimita la questione della monumentalità che, pur imponendosi per il suo essere "irresistible to mind" e "of strong emotional impact", si riscopre "slow" e "subconcious", con un intento apparentemente simile a quello che sarà uno dei principi del New Brutalism[68].

All'inizio degli anni Cinquanta, a partire dalle riflessioni sulla New Monumentality, e come riflesso della propria linea dagli anni Quaranta, "Architectural Review", seguita da "Architect's Journal", cerca di definire dei "visual cases" per identificare la coesistenza di elementi di una tradizione vernacolare inglese con tecnologie contemporanee, espressiva di un certo grado di monumentalità. Negli esempi delle opere utilitarie come dighe, ponti, stazioni, fabbriche e autostrade, ma anche "in other works in which monumentality is least expected to be found", viene riscoperto un repertorio di riferimenti capaci di parlare del proprio tempo, attraverso materiali contemporanei[69].

---

[65] Louis Kahn, *Monumentality*, in, Paul Zucker (ed.), *New Architecture and City Planning – A symposium*, Philosophical Library, New York 1944, pp. 577–88.

[66] [s.a.], *In Search of a New Monumentality*, in, "Architectural Review", vol. 104, settembre 1948, n. 621, pp. 117–28.

[67] Sigfried Giedion, *A Decade of Contemporary Architecture*, Editions Girsberger, Zurich, 1954, p. 12.

[68] Reyner Banham, *The New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 118, dicembre 1955, n. 708, pp. 354–61.

[69] [s.a.], "In Search of a New Monumentality", *art. cit.*, p. 128.

La ricerca di una New Monumentality avviene attraverso l'investigazione dell'impatto estetico della matericità nell'architettura vernacolare e della funzionalità nell'anonimato esaltato ritrovato nelle architetture industriali e domestiche[70]. Sarà un esempio di questa attitudine la copertina del numero di novembre 1949, dove viene presentata una fotografia scattata da Charles Eames di una pila di mattoni assemblati per la cottura, che, grazie alla "unusual massiveness of the pilotis", che sembrano alludere ad altri famosi pilotis in costruzione, assume le sembianze di "a great modern building […] in which the functional tradition has been brought two steps nearer to the realization of a new and specifically contemporary monumentality"[71] (FIG. 3).

1.5 La Functional Tradition per l'unificazione nazionale

La costellazione di etichette presenti nel dibattito genera una vera e propria crisi dell'unità culturale inglese e la dissoluzione di riferimenti comuni. Attraverso l'invettiva polemica intitolata *The Next Step?,* Richards mette in guardia contro i pericoli derivanti dalla confusione stilistica generata dal proliferare di "phrases and catchwords […] disguised reactions to the bad old days of style for style's sake"[72]. L'operato dei critici, visto nell'ottica di una ricerca del New-ism come evoluzione del Movimento Moderno, si allontana dall'iniziale "battle of styles" dell'immediato dopoguerra per avvicinarsi, verso l'inizio degli anni Cinquanta alla ricerca di uno stile volto alla definizione di una "unity, not uniformity", che ruota intorno alla possibilità di una maggiore libertà in accordo con il nuovo spirito democratico[73].

Si profilano quindi posizioni come quella del critico di origine australiana Robin Boyd che propone una prospettiva diversa e mira a stemperare gli antagonismi in una proposta dallo spirito ottocentesco, definita "The New Eclecticism"[74]. L'operazione di Boyd conduce il lettore allo svelamento delle ricerche comuni di due direzioni apparentemente antitetiche,

---

[70] John Summerson, *The London suburban villa*, in, "Architectural Review", vol. 104, agosto 1948, n. 620, pp. 63–72; James Maude Richards, *The castles on the ground: the anatomy of suburbia*, Architectural Press, London, 1946.

[71] Charles Eames, *The Cover*, in, "Architectural Review", vol. 106, novembre 1949, n. 635, copertina.

[72] James Maude Richards, *The Next Step*, in, "Architectural Review", vol. 107, marzo 1950, pp. 165–68.

[73]Lewis Mumford, *Monumentalism, symbolism and style*, in, "Architectural Review", vol. 105, aprile 1949, n. 628, pp. 173–180.

[74] Robin Boyd, *A New Eclecticism?*, in, "Architectural Review", vol. 110, settembre 1951, n. 657, pp. 151–154.

come due antagonisti in una "new war of the styles - the Organic versus the Functional"[75]. Non è chiaro fino a che punto Boyd presenti questa nuova definizione come un progetto culturale teso a riunire ricerche eterogenee, o se si tratti di un interrogativo sullo stato della critica, mettendone in dubbio l'efficacia[76]. Non è da sottovalutare l'incursione di Boyd in questa fase dei dibattiti e le riflessioni condotte per un "New Eclecticism", poiché Boyd si dimostrerà attento all'evoluzione del New Brutalism sino a scorgere, nell'insorgenza delle derive eclettiche dello stile del Brutalismo, il fallimento di quella definizione.

Per stemperare la battaglia sugli stili, "Architectural Review" condensa la propria linea teorica attraverso la ripresa del programma di rieducazione visiva iniziato nel 1947, che prende il nome di "Functional Tradition" – definizione presentata attraverso un numero speciale della rivista nel gennaio 1950[77]. Nell'ambizione di dimostrare la commistione tra il funzionalismo del Movimento Moderno e un'architettura "spontaneous and anonymous", la rivista intenta un discorso per immagini che esula dalle questioni sullo stile, e si concentra sulle possibilità materiche, sui processi di lavorazione dipendenti dalle risorse locali, attraverso fotografie di edifici e oggetti sulla cui superficie si possono leggere i segni delle forze naturali o meccaniche che li hanno plasmati[78]. Per spiegare la Functional Tradition, Richards ricorre all'enfasi della percezione visiva, quale strumento cruciale di lettura dello spazio urbano e dell'architettura, perché basato sull'impatto emozionale sull'osservatore e sul rapporto tra gli elementi, i materiali, le texture[79]. Tali riflessioni verranno rievocate nella supremazia dell'immagine che, nell'ambito delle diverse accezioni e interpretazioni assunte dal New Brutalism, si rileverà esserne una delle principali caratteristiche.

La "Functional Tradition" concorre a definire un repertorio che marcherà profondamente la sensibilità degli architetti e riuscirà nell'intento di attirare l'attenzione anche delle giovani generazioni di architetti che vedranno attraverso le rubriche mensili il possibile recupero tra il funzionalismo del Movimento Moderno e la tradizione costruttiva

[75] Per "organic" Boyd intende regionalistic, empirical, humanistic, romantic, irrational or merely Cottage Style"; e per Functional "rational, geometric, post cubist, mechanicist, or merely International Style", *Ivi,* p. 152.

[76] "At the present moment of hesitancy, at the height of the discussion of the differences […] the theorethical discrepancies between the schools are of less importance than the appartent mutual aim to achieve ultimate simplicity of means", *Ibid.*

[77] [s.a.], *The Functional Tradition*, in, "Architectural Review", vol. 107, gennaio 1950, n. 637, (pp. 3–65), p. 11.

[78] *Ivi*, p. 47.

[79] *Ivi*, p. 5.

inglese. Gli esempi raccolti spaziano da edifici vernacolari, sia domestici che industriali, come magazzini, ponti, pubs, moli, fari, birrifici e altri tipi[80], in cui le cui superfici segnate da "accidents of nature" o "by man's lack of precision tools" acquistano ora valori "desirable in themselves"[81]. "Variety, interest and vitality" sono i valori fondamentali che emergono attraverso ingrandimenti della corrosione di blocchi di pietra, o ancora nelle fotografie che immortalano la reazione di superfici rugose al cambiamento della luce del sole, o gli effetti dell'acqua di mare sul colore della pietra, "so full of incidents as life itself", nelle impronte segnate dal passaggio di pesanti macchinari, nei fossili di conchiglie incastonate nei blocchi di pietra, nelle deformazioni materiche prodotte dal calore di un'eruzione vulcanica, nelle graffiature delle coperture in lamiera, nelle comparazioni tra trame naturali e quelle prodotte in serie in cui "the embellishment flows naturally from function" (FIG. 4). Queste immagini compongono un catalogo destinato a segnare la cultura dell'epoca e a renderla ricettiva a un cambiamento di sensibilità che nel breve termine porterà alla definizione di un nuovo vernacolare, in cui il valore assunto dalla superficie diviene la questione centrale per ritrovare l'essenza inglese. Nel giro di qualche anno un simile catalogo visivo riemergerà anche nell'immaginario artistico delle avanguardie, come l'Independent Group, sebbene declinato secondo una visione che intende soverchiare i canoni di bellezza tradizionale.

Tra tutti i tentativi proposti, sarà il New Empiricism a prendere una dimensione particolare attraverso un evento riunificatore. L'impegno critico perseguito dalle riviste durante i cinque anni precedenti, sembra approdare al suo traguardo nell'autunno del 1951, quando apre i battenti il *Festival of Britain*, organizzato a South Bank in memoria della *Great Exhibition* del 1851, che diviene l'espressione massima delle teorie propugnate attraverso le definizioni di New Empiricism e People's Detailing. Il festival è promosso da "Architectural Review" quale tentativo di rendere operative le teorie sul Townscape[82], a dimostrazione della vitalità dei dibattiti inglesi[83]. Proprio dal *Festival of Britain* emerge l'insoddisfazione delle giovani generazioni di critici e architetti, tra cui vi sono gli Smithson e Banham, nei confronti

[80] È un esempio emblematico, ricordato anche da Banham in "The Revenge of the Picturesque" la fotografia del frangiflutti Cobb at Lyme Regis, la cui forma è esemplificativa della "strict discipline of function", che attribuisce a questo elemento funzionale una definizione "so remarkably virile and expressive as to deserve the title of the Pathenon of the functional movement of the twentieth century".

[81] *Ivi*, p. 49.

[82] [s.a.], *South Bank Exhibition*, in, "Architectural Review", vol. 110, agosto 1951, n. 656, pp. 73–142.

[83] Monica Pidgeon, *Editorial*, in, "Architectural Design", vol. 21, gennaio 1951, n. 1, p. 1.

di un'architettura affidata a "pitched roofs, peep-hole windows and 'folky' details"[84]. L'architettura messa in scena durante il Festival rappresenta un ritorno a un linguaggio dominato dalla "cosiness", come Giedion stesso afferma[85], frutto di un atteggiamento di disincanto "and a sense of guilt towards the scientific methods and machines that have been used for destruction"[86].

Per diversi critici e architetti, l'apparente concessione alla tradizione e lo scadere verso un'architettura vernacolare fomentata dai redattori di "Architects' Journal" e "Architectural Review" sono il sintomo dell'esaurirsi di un mondo e rappresentano un tradimento dell'ideale modernista, nonché un'opportunità mancata per dimostrare le potenzialità culturali della Gran Bretagna. Sarà questa la critica principale che estenderà il dibattito verso nuovi riferimenti per rifuggire dall'estetica emersa dal Festival.

1.6 Il neo-palladianesimo di Wittkower e Rowe

Mentre i fermenti nostalgici enucleati nelle etichette di New Empiricism e New Humanism si moltiplicano e si sfaccettano con esiti frammentari, gli anni Cinquanta vedono una convergenza di interessi all'insegna della ricerca di principi che esulino dai riferimenti vernacolari e regionalisti. È attraverso la medesima preoccupazione per lo "Humanism" ritrovato non in un modello stilistico ma in una motivazione etica, formale e compositiva, che la connessione stabilita in Inghilterra tra ricerche di carattere storico e progetto avrà un esito vitale nell'architettura contemporanea. Attraverso pubblicazioni quali *Architectural Principles in the age of humanism* di Wittkower, *Le Modulor* di Le Corbusier e i saggi di Colin Rowe dell'opera di Le Corbusier, le giovani generazioni di architetti si indirizzano verso la ricerca di nuovi principi. La pubblicazione di *Architectural Principles* ha un impatto cruciale sulle nuove generazioni di architetti, che vedono la possibilità di uno "humanism" che esula dai modelli svedesi o sovietici, e si libera del quadro ideologico e politicizzato difeso dalle riviste[87]. Tra gli esponenti delle nuove generazioni attenti a quella particolare

[84] Colin St. John Wilson, *The Vertical City*, in, "The Observer", 17 febbraio 1952, p. 8.

[85] Sigfried Giedion, Mars & ICA, *art. cit.*

[86] Colin St. John Wilson, "The Vertical City", *art. cit.*, p. 8.

[87] Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, vol. 19, Warburg Institute, University of London, London, 1949. Il libro raccoglie una serie di tre articoli precedentemente pubblicati nel nel "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes". A proposito della ricezione del saggio di Wittkower e della sua influenza nella

accezione di "humanism" vi sono due dei massimi protagonisti del New Brutalism: Alison e Peter Smithson. A testimonianza dell'influenza del metodo di Wittkower, così commenteranno la pubblicazione di *Architectural Principles*: "Dr. Wittkower is regarded by the younger architects as the only art-historian working in England capable of analysing buildings in spatial and plastic terms, and not in terms of derivations and dates"[88]. Della carica di attualità di questo saggio, Wittkower è d'altronde ben consapevole, come dimostra la sua conclusione di *Architectural principles*: "the subject [theory of proportions] is again very much alive in the minds of young architects today, and they may well evolve new and unexpected solutions to this ancient problem"[89]. Il saggio genera un proficuo scambio tra la storia e le preoccupazioni culturali inglesi degli anni Cinquanta, in cui i principi di "logic of the plan", "precision, geometrical economy", "evidence of the structural skeleton" vengono assunti per una ricerca contemporanea in cui anche il ruolo dell'architetto è visto alla luce dell'ambizione di indicare posizionamenti teorici. È attraverso una serie di diagrammi che Wittkower dimostra la possibilità di un sistema a-temporale basato su principi geometrici essenziali che ritrovano nella semplicità della geometria un potenziale di attualizzazione[90] (FIG. 5).

L'operatività del saggio di Wittkower consiste nella capacità di agire come una "active force in the present situation", come lo definisce Voelcker nel 1952[91], e di promuovere una lettura che supera la consolidata attitudine britannica ad associare l'architettura del Quattro e Cinquecento a una questione di gusto personale, come aveva invece avanzato Geoffrey Scott[92]. Al contrario, il saggio di Wittkower mira a identificare un pensiero sistematico e una teoria delle proporzioni riassumibili proprio in quei diagrammi che evidenziavano lo schema

---

cultura del dopoguerra si veda, Alina Payne, *Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 53, settembre 1994, n. 3, pp. 322–42.

[88] Alison e Peter Smithson, *Correspondence*, in, "RIBA Journal", vol. 59, febbraio 1952, p. 140.

[89] Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, *op. cit.*, p. 135.

[90] Nella prefazione alla seconda edizione del 1962, Wittkower riconosce l'impatto del libro sulle giovani generazioni di architetti: "The book is concerned with purely historical studies of the period 1450 to 1580, but it was my most satisfying experience to have seen its impact on a young generation of architects". Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, vol. 19, seconda edizione, Warburg Institute, University of London, London, 1952.

[91] John Voelcker, *Correspondence*, in, "RIBA Journal", vol. 59, febbraio 1952, pp. 140–41.

[92] Le teorie estetiche inglesi, da William Hogarth, Edmund Burke, David Hume e John Ruskin, hanno rinnegato le teorie classiche sulle proporzioni e l'esistenza di una verità oggettiva e matematica, in favore di una sensibilità fisiologica e psicologica e quindi la natura essenzialmente soggettiva delle proporzioni.

compositivo delle opere di Palladio e Alberti. *Architectural Principles* si impone anche come un riferimento divulgato attraverso la pubblicistica dell'epoca e una serie di incontri, seminari ed eventi pubblici incentrati sulla teoria delle proporzioni che proseguiranno anche sino al 1955, e che suggeriscono una strategia specifica di appropriazione di esempi storici nei procedimenti compositivi del Movimento Moderno[93].

Il successo delle tesi di Wittkower è misurabile attraverso i primi articoli di Colin Rowe, suo allievo presso il Warburg Institute. L'articolo di Rowe del 1947, *The Mathematics of the Ideal Villa*, introduce una nuova lettura dell'opera di Le Corbusier sull'esempio dell'applicazione dei principi di Wittkower all'architettura contemporanea[94]. La villa Stein a Garches viene analizzata attraverso una lettura comparata con la villa Malcontenta di Palladio, sulla base dell'analogia del sistema matematico come strumento di controllo del progetto. Le analisi di Rowe muovono da una prospettiva formale che mira a rafforzare l'antagonismo perorato da Wittkower nel contesto del dibattito "Classical" versus '"Romantic" nell'ambito della critica al Movimento Moderno e della ripresa degli interessi verso l'architettura rinascimentale attraverso Geoffrey Grigson, Anthony Blunt e Nikolaus Pevsner. Attraverso l'analisi dei principi compositivi, Rowe inaugura una lettura dell'architettura che trascende i periodi storici e che rende la storia uno strumento per il progetto contemporaneo. Rowe sottolinea infatti la persistenza di preoccupazioni comuni che ritrovano nella strategia comunicativa del diagramma la base per un'estetica ricercata attraverso principi di simmetria e rigidi sistemi di proporzione (FIG. 6).

Anche in *Mannerism and Modern Architecture*, pubblicato nel maggio 1950, Rowe propone una lettura di opere significative del Movimento Moderno alla luce del Manierismo, inteso non come una categoria stilistica ma un'attitudine[95]. Rowe enfatizza la similitudine delle strategie di definizione della forma tra architetti del Cinquecento e del Movimento Moderno, quali Adolf Loos, Ferenc Molnár, Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier. Rowe sembra interessato alle fasi di transizione, nell'alveo di un dibattito nato in seguito a *Rinascimento e Barocco* di Heinrich Wölfflin, che aveva omesso dalla sua analisi

[93] Si consideri anche l'impatto internazionale testimoniato dall'evento della Triennale di Milano del 1951, ovvero il convegno *De divina proportione* e la mostra omonima, cui sono invitati anche Le Corbusier e Wittkower.

[94] Colin Rowe, *The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared*, in, "Architectural Review", vol. 101, febbraio 1947, n. 602, pp. 101–104.

[95] Colin Rowe, *Mannerism and Modern Architecture*, in, "Architectural Review", vol. 107, maggio 1950, n. 641, pp. 289–300.

proprio le questioni relative all'intervallo tra i due stili. L'intervento di Rowe riattiva così le indagini sul Manierismo, sentito come un'epoca di transizione che trova non poche similitudini con il contesto culturale dell'inizio degli anni Cinquanta.

In definitiva, *Architectural Principles* si incunea nel dibattito architettonico diventando un riferimento per la critica, che, epurata da riferimenti nostalgici e vernacolari, si orienta verso la ricerca di forme assolute. La conseguente appropriazione metodologica di Rowe e il suo tentativo di interpretare l'architettura del Novecento secondo un'ottica dotata di una sua intrinseca storicità, dimostrata attraverso confronti di facciate e piante, apre una ricerca per una rinnovata definizione dell'architettura moderna, in cui la collisione con altre categorie storiche troverà un suo campo d'applicazione proprio nelle prime definizioni del New Brutalism[96].

Il ricorso ai principi di proporzione concorrerà a offrire nuove prospettive critiche volte alla ricerca di leggi universali che trascendono il periodo del Quattrocento, e che intercetteranno un vero e proprio fenomeno degli anni Cinquanta: L'Unité d'Habitation di Marsiglia[97]. Nessuna delle etichette stilistiche avanzate da "Architectural Review" sopravvivrà nella forma originale all'evento dirompente dell'Unité, che farà crollare le mitologie populiste e vernacolari, segnando la crisi degli orientamenti del dopoguerra di cui il New Brutalism dovrà farsi carico.

[96] A tal proposito si vedano i seguenti contributi: Howard Hibbard, *Obituary for Rudolf Wittkower*, in, "Burlington Magazine", vol. 114, marzo 1972, p. 175; James Ackerman, *Rudolf Wittkower's influence on the history of architecture*, in, "Source", vol. 8, 1989, n. 9, pp. 87–90; Henry A. Millon, *Rudolf Wittkower, 'Architectural Principles in the Age of Humanism': Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 31, 1972, n. 2, pp. 83–91; Alina Payne, "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism", *art.cit*; Eva-Marie Neumann, *Architectural Proportion in Britain 1945-1957*, in, "Architectural History", vol. 39, 1996, pp. 197–221; Anthony Vidler, *Histories of the Immediate Present*, MIT Press, Cambridge, Massachusset, 2008, pp. 68–73.

[97] Peter Smithson, *The idea of Architecture in the '50s*, in, "Architects' Journal", vol. 21, gennaio 1960, pp. 121–26.

2. LE CORBUSIER E IL BÉTON BRUT

2.1 Dal béton armé alla scoperta del béton brut nel cantiere dell'Unité di Marsiglia

Le questioni del materiale grezzo, dell'onestà della struttura e del materiale e dell'Umanesimo che accompagnano i dibattiti in atto in Inghilterra risulteranno cruciali per permettere la feconda ricezione di un'opera che avrà la capacità di segnare il corso dell'architettura del dopoguerra. La costruzione e la divulgazione dell'Unité d'Habitation a Marsiglia reagiscono nel contesto internazionale segnato dai dibattiti sulla ricostruzione e l'Inghilterra ritroverà proprio attraverso quell'opera la possibilità di un rinnovamento. La fondazione della poetica incentrata sul concetto del béton brut marcherà in maniera cruciale la cultura architettonica del dopoguerra, sollevando dibattiti che sapranno amplificare la portata culturale dell'Unité ben al di là di un prototipo per la ricostruzione e configureranno i presupposti per una nuova fase dell'architettura. La comparsa del béton brut nell'accezione dimostrata e in parte teorizzata da Le Corbusier si incunea infatti nella ricerca della definizione di una etichetta capace di indicare i mutamenti in corso all'inizio degli anni Cinquanta. È proprio nel laboratorio dell'Unité che si trova la conferma delle ipotesi di destinate a conoscere uno sviluppo nella definizione inglese del New Brutalism e ancora nello stile del Brutalismo internazionale.

Eppure, l'apparire del fenomeno internazionale del béton brut costituirà una tensione costante per la traiettoria del New Brutalism. Se da un lato concorrerà a dare autorevolezza e un grado di coerenza alle avventure intellettuali inglesi che ripongono nella messa in opera dei materiali e nella pretesa di verità le speranze per un'architettura a venire, dall'altro il successo di quel fenomeno metterà profondamente in crisi le multiformi ambizioni del New Brutalism, che nel béton brut sprofonderanno sino ad annullarvisi. Ciò che ne risulta è una sfida dialettica derivata dallo sforzo intellettuale necessario affinché il New Brutalism, nonostante la sua eloquente radice etimologica, possa mettere in pratica quella "poesia brutale" dimostrata da Le Corbusier, senza essere ridotto all'estetica del solo materiale a vista.

Durante il cantiere dell'Unité di Marsiglia, Le Corbusier scopre che il béton armé non è solamente un materiale, ma un processo tecnico, plastico e artistico che definirà come un concetto: il béton brut. Il disvelamento del potenziale artistico del calcestruzzo avviene in maniera progressiva, attraverso le fotografie e le visite a quel cantiere che Le Corbusier stesso concepisce come un vero e proprio laboratorio sperimentale, dal carattere straordinario e sorprendente.

Ma i presupposti per l'evoluzione dalla tecnica del béton armé al concetto del béton brut, che si affermerà nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta come un vero e proprio stile, sono da rintracciare nel graduale cambiamento della visione di Le Corbusier, che saprà impartire al calcestruzzo un carattere poetico. Ciò che permette di seguire questo passaggio è anche la particolare attenzione impartita da Le Corbusier alla divulgazione delle immagini, alla scelta dei fotografi, all'impaginazione delle pubblicazioni e, infine, al controllo sulla promozione dell'opera. Le pubblicazioni curate da Le Corbusier e i reportage nelle riviste faranno sì che gli esperimenti compiuti nel cantiere dell'Unité, dalle forme scultoree, alla soluzione tipologica, alla messa in opera dei materiali, e la particolare connotazione assunta dall'aggettivazione "brut", si imporranno nei dibattiti, spingendo gli architetti ad appassionarsi all'esplorazione delle forme e delle espressioni artistiche dei materiali lasciati a vista, attraverso l'indagine di concetti quali la verità dei materiali e della struttura, la concezione del cantiere come processo e una possibile visione dell'architettura come arte. L'Unité con il suo calcestruzzo a vista rivoluzionerà l'architettura a tal punto da far scaturire una possibile direzione, che verrà raccolta dalla definizione di New Brutalism, per il superamento delle regole dell'International Style, liberando l'architettura dai dogmi del rivestimento e delle rigide forme geometriche.

Proprio in virtù della natura sperimentale dell'opera, la divulgazione delle immagini dell'Unité non inizia a cantiere concluso, ma riguarda la progressione delle attività quotidiane, a testimonianza dell'impiego della fotografia per la conoscenza dei risultati delle sperimentazioni in atto e della volontà di rendere quell'opera memorabile attraverso l'esibizione della sua forza plastica colta nel momento del suo divenire durante il cantiere.

In un primo momento Le Corbusier incentra gli interventi sull'Unité, divulgati attraverso articoli, numeri speciali di riviste e la pubblicazione nel 1946 del quarto volume dell'*Oeuvre Complète 1938-46*, sugli aspetti urbanistici e sociologici, senza alcuna

specificazione per quanto riguarda la finitura del materiale[1]. Il calcestruzzo è inizialmente un corollario di un ragionamento che vede nell'Unité un prototipo per la ricostruzione e l'apice delle ricerche urbanistiche, sociologiche e architettoniche di Le Corbusier, nonché la concretizzazione delle discussioni interne ai CIAM.

Nelle pubblicazioni che vanno dal 1945 al 1947 le uniche menzioni circa i materiali riguardano la struttura. "Une armature rigide en béton"[2] o "une ossature en béton armé"[3] è ciò che permetterà di sostenere i 350 alloggi previsti, che si erigeranno al di sopra di un "terrain artificiel de béton"[4]. L'estetica della "maison radieuse" non viene specificata nemmeno quando Le Corbusier dedica all'Unité il numero monografico della rivista "L'Homme et l'Architecture" nel 1947, in cui una serie di fotografie di un modello rappresentano in ogni loro angolatura i pilotis, con scatti ravvicinati che permettono di intuirne la scala colossale, o di sbieco per apprezzarne le qualità scultoree, o ancora tramite fotomontaggi che suggeriscono associazioni poetiche[5]. Tuttavia la componente artistica dei pilotis è legata a una dimensione plastica che non riguarda ancora l'espressione della sua superficie.

Con l'apertura del cantiere, il 14 ottobre 1947, inizia una fase decisiva per il passaggio dalla tecnica del béton armé al concetto di béton brut. Sullo sfondo delle ricerche sulla sintesi delle arti, Le Corbusier esplicita il potenziale espressivo del béton armé nella modellazione di volumi scultorei che sorreggono e concludono l'Unité, come emerge dal numero speciale del 1948 della rivista "Architecture d'Aujourd'hui" dedicato all'opera di Le Corbusier[6]. Il destino del béton armé sarà quello di superare la mera tecnica per esprimere una volontà artistica, a conferma dell'associazione diretta tra le ricerche di Le Corbusier per sculture,

[1] Nel 1947 viene pubblicato un numero speciale dedicato a Le Corbusier della rivista "L'Homme et l'Architecture", creata nel 1945 da André Wogenscky; Le Corbusier, *Unité D'Habitation à Marseille de Le Corbusier*, in, "L'Homme et l'Architecture", n. 11–14, 1947. L'anno seguente "L'Architecture d'Aujourd'hui" dedica a Le Corbusier una retrospettiva che si conclude con la presentazione dell'Unité, Le Corbusier, *Unité*, in, "L'Architecture d'Aujourd'hui", numéro hors série, aprile 1948. Si vedano anche le varie edizioni di Willy Boesiger (ed.), *Le Corbusier. Oeuvre Complète 1938-1946*, Éditions Girsberger, Zürich, 1946, vol. 4.

[2] Le Corbusier, *Marseille. Projet pour un immeuble d'état*, in, "Techniques et architecture", vol. 6, luglio 1945, n. 7–8, pp. 346–48.

[3] Willy Boesiger (ed.), *Le Corbusier. Oeuvre Complète 1938-1946*, *op. cit.,* p. 186.

[4] *Ibid.*

[5] Le Corbusier, "Unité D'Habitation à Marseille de Le Corbusier", *art. cit.*

[6] Le Corbusier, "Unité", *art. cit.*

opere murarie e pitture policrome, e ciò che sta venendo alla luce nel cantiere di Marsiglia, apice della sua "ricerca paziente" per una scultura monumentale. "Ils sont en béton armé – specifica a proposito dei pilotis – Et c'est ici une expression décidément architecturale du béton armé: le pont est lancé qui relie une technique et un art"[7].

Nell'intenzione iniziale di Le Corbusier la superficie delle strutture gettate in opera dovrà rispondere alla tecnica del béton armé ed essere disegnata da una trama di linee dettata dalle impronte delle casseforme a contatto con il getto, al fine di generare una "nouvelle stéréotomie", affidando a quella trama la qualità della superficie in calcestruzzo polita da non ritoccare dopo il disarmo[8].

La collaborazione con registi e fotografi, e in particolare con Lucien Hervé e René Zuber, chiamati per immortale ogni fase del cantiere, dall'assemblaggio delle casseforme ai lavori di getto, permette a Le Corbusier di scoprire gli esiti delle sperimentazioni plastiche e di verificare le impronte delle casseforme impresse sulle superfici in calcestruzzo[9]. Durante la costruzione Le Corbusier non è direttamente implicato nello studio degli aspetti tecnici, seguiti principalmente da André Wogensky e Vladimir Bodiansky, che controllano il risultato e istruiscono gli operai sui ritocchi da apporre ai difetti del calcestruzzo dovuti a una procedura di getto e disarmo non sempre corretta[10]. È la fedeltà alla tecnica del béton armé, che agli occhi di Le Corbusier deve generare una superficie polita al pari dell'intonaco, a spingere all'immediato rabbocco dei nidi di ghiaia prodottisi durante la presa del getto[11]. Il

[7] L'intervento di Le Corbusier pubblicato su questo numero è stato scritto il 20 agosto 1947, prima quindi dell'inizio del cantiere dell'Unité di Marsiglia. *Ivi*, p. 47.

[8] Sulla definizione di "nouvelle stéréotomie" si veda il contributo di Anna Rosellini, "Oltre il 'béton brut': Le Corbusier e la 'nouvelle stéréotomie'" in, Flaminia Bardat, Anna Rosellini, (eds.), *Arte e Architettura. Le Cornici della storia*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, pp. 231–258. Inoltre si veda: Anna Rosellini, *Le Corbusier e la superficie, dal rivestimento d'intonaco al béton brut*, Aracne, Roma, 2013.

[9] Sin dal giugno 1948 il fotografo René Zuber, su idea dello scultore Jacques Gestalder, visita ripetutamente il cantiere per fotografare e filmare la progressione dei lavori, specialmente durante le fasi di getto del calcestruzzo dei pilotis e delle "sculptures moulèes". Il cantiere dell'Unité apparirà anche in sequenze pubblicitarie e cinematografiche, come *Un aperçu de la reconstruction* di André Michel (1948) e *La vie commence demain* di Nicole Védrès (1950), e ancora *La Cité Radieuse* di Jean Sacha (1952) che testimoniano l'impegno dello stato francese nella ricostruzione e danno modo a Le Corbusier di presentare la sua opera. Ma sarà grazie agli scatti di Lucien Hervé, fotografo di origine ungherese formatosi con Lazlò Moholy Nagy, che l'Unité si farà conoscere sulle riviste di tutto il mondo. Nel dicembre 1949 Hervé inizia una campagna fotografica sul cantiere dell'Unité per conto della rivista "France Illustration".

[10] Roberto Gargiani, Anna Rosellini, "The discovery of béton brut with malfaçons: the worksite of the Unité d'Habitation at Marseille", in, *Le Corbusier; Béton Brut and Ineffable Space 1940-1965, Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, PPUR, Lausanne, 2011, (pp. 3–61), p. 27.

[11] *Ivi,* p. 29.

disarmo delle prime parti appare tuttavia soddisfacente: il calcestruzzo sembra "excellent" e "magnifique", come riporta Candilis in seguito ai sopralluoghi e alla visione delle prime fotografie della piattaforma completata. Le prime immagini iniziano a circolare anche attraverso i numerosi architetti, giornalisti e critici che visitano il cantiere e concorrono a rendere memorabile il colosso in calcestruzzo a vista su riviste internazionali. Da "Domus" a "Architectural Forum", da "Bauen und Wohnen" a "L'Architecture d'Aujourd'hui" e "Architectural Review", le fotografie dell'Unité ancora in cantiere riempiono le pagine delle riviste, confermano l'intenzione di Le Corbusier di lasciare a vista il béton armé e inaugurano, così, i dibattiti intorno a quella che si prospetta già come la nuova architettura del dopoguerra, ma in cui la questione del calcestruzzo a vista rimane ancora marginale.

2.2 L'Architecture d'Aujourd'hui e l'Art Brut

L'idea di sintesi delle arti, che Le Corbusier rievoca a più riprese soprattutto a partire dagli anni Quaranta, viene confermata da una pubblicazione che pone le basi per un'associazione cruciale nella ricezione dell'Unité di Marsiglia, anticipando alcune scoperte che cambieranno la percezione stessa del béton armé, trasformandolo in un concetto sempre più artistico.

Il numero speciale della rivista "Architecture d'Aujourd'hui" dedicato alle arti plastiche, voluto dal direttore André Bloc e pubblicato nel marzo 1949, è concepito per incoraggiare gli architetti a una maggiore sensibilità per i valori plastici, attraverso la selezione di opere di artisti contemporanei, tra cui figura anche Le Corbusier, di cui vengono pubblicate alcune immagini dell'Unité in cantiere, del Pavillon Suisse e della sede delle Nazioni Unite a New York[12]. I ritratti di Le Corbusier nel suo atelier, attorniato da pitture e sculture, mirano a promuovere la causa della sintesi delle arti. Ma non è solamente un principio plastico a venire incoraggiato per la definizione di una nuova estetica. Nell'introduzione di Bloc emergono dei concetti che permettono di ricollocare il traguardo plastico dell'Unité all'interno di una ricerca artistica che risuona con concetti perseguiti nelle altre arti, e in particolare quelli di "hasard heureu" e "éloge de l'irrationnel". Sono questi

[12] [s.a.], *2eme numéro hors-série consacré aux arts plastiques*, in, "L'Architecture d'Aujourd'Hui", marzo 1949. Questo numero è voluto dal direttore André Bloc per dimostrare la sintesi delle arti. Nel 1949 Bloc propone a Le Corbusier di fondare l'Association pour une synthèse des arts plastiques, di cui Henri Matisse è il presidente e tra i cui membri figura anche Charlotte Perriand. A proposito della rivista Architecture d'Aujourd'hui, si veda la tesi di: Corine Girieud, *La revue Art d'aujourd'hui (1949-1954): une vision sociale de l'art*, Paris IV Sorbonne, 2011, p. 32 sgg.

due concetti a essere eletti da Bloc a paradigmi per una nuova estetica fondata su una visione artistica anche della tecnica.

Il numero rivela nel suo impaginato l'intenzione di includere gli esperimenti plastici condotti sul cantiere dell'Unité nel panorama dei fenomeni artistici contemporanei, legandoli in particolare al concetto dell'Art Brut che si sta diffondendo nei circoli dell'avanguardia parigina, secondo le teorie e la pratica di Jean Dubuffet[13]. L'Unité è presentata attraverso fotografie ravvicinate della piattaforma ancora in cantiere che mostrano la materia dei pilotis e il processo per la loro fabbricazione, compreso l'assemblaggio delle casseforme. L'articolo è impaginato in modo da risultare la continuazione di un servizio sull'Art Brut firmato da Pierre Gueguen e illustrato da una selezione di fotografie di oggetti della collezione di pietre levigate somiglianti a statuine preistoriche di Prince Alfred Antonin Juritzky-Warberg e dagli "objets à réaction poétique" raccolti da Charlotte Perriand e Fernand Léger durante gli anni Trenta. L'Art Brut è interpretata da Gueguen secondo una lettura che comporta l'identificazione di un "objet trouvé" selezionato per le sue caratteristiche organiche e la sua collocazione nello spazio (FIG. 7). È una visione particolare quella impartita da Gueguen all'Art Brut, in cui l'aggettivazione "brut" identifica una forma potenziale del materiale grezzo, ed è posto in antitesi al concetto di "ruiniforme" e di "débris archéologique". L'appunto di Gueguen passerà inosservato alla critica dell'epoca, ma la contrapposizione tra la forma potenziale e l'evocazione della rovina entrerà a far parte della ricezione critica del béton brut e perdurerà sino ai nostri giorni[14]. Nell'articolo non viene fatto alcun riferimento all'Unité, ma l'autore Gueguen afferma di aver discusso con Le Corbusier a proposito della collezione di oggetti da lui posseduta al fine di "vérifier les lois de la nature"[15]. Quella che a prima vista sembrerebbe una collisione fortuita tra l'Art Brut e quello che verrà a breve definito come il concetto del béton brut, frutto di quell'"hasard heureu" evocato da Bloc in apertura del numero, contribuiranno a diffondere nei dibattiti internazionali una commistione di ricerche comuni e di affinità poetiche tra Art Brut e béton brut, sulle quali i critici inglesi

[13] *Ibid.*

[14] Si veda in particolare il contributo di Stanislaus von Moos, "'L'Europe après la pluie' ou, Le brutalisme face à l'histoire", in, Jacques Sbriglio (ed.), *Le Corbusier et la question du brutalisme*, Parentheses, Marseille, 2013, pp. 64–87.

[15] Pierre Gueguen, *Art Brut*, in, "L'Architecture d'Aujourd'Hui", marzo 1949, *2eme numéro hors-série consacré aux arts plastiques*, pp. 109–112.

sapranno ricalcare una definizione, quella di New Brutalism, che non a caso avrà l'ambizione di accomunare ricerche artistiche e architettoniche.

2.3 "Le Point" e la messa a punto del concetto del béton brut

A partire dall'associazione tra ricerche artistiche e tecniche, il béton armé inizia a essere informato da una nuova visione che si delinea in coincidenza del termine dei lavori di getto dell'Unité. Una volta colata interamente, l'opera si staglia nel paesaggio in tutta la sua possanza. Quelle che sembravano delle imperfezioni superficiali e ancora controllabili prendono la sostanza di "malfaçons" che sfigurano il calcestruzzo, tanto da apparire "atroces" e "feroces" e da spingere Le Corbusier a incaricare Candilis e Shadrach Woods della preparazione di un resoconto dettagliato dei difetti per istruire gli operai sulle correzioni da apporre alla superficie in calcestruzzo. "Longtemps je me suis demandé comme les cacher, les rectifier", ammetterà nel quinto volume dell'*Oeuvre Complète* a proposito di quelle che definisce come "malfaçons"[16].

La difficoltà di accorpare i fenomeni che si stanno producendo durante il cantiere in un solo concetto appare chiara da una serie di annotazioni e pubblicazioni redatte nel corso del 1950. Le Corbusier pubblica una seconda edizione del quarto volume dell'*Oeuvre Complète* nel 1950, probabilmente nei primi mesi dell'anno, aggiungendo delle fotografie di cantiere dell'Unité che solo qualche anno più tardi saranno determinanti per l'affermazione della poetica del béton brut[17]. Tuttavia, ancora riservata sembra la sua posizione nei confronti delle "malfaçons", e la sua visione dell'Unité è ancora informata dal traguardo del béton armé perfetto e polito. Le fotografie che ritraggono le varie fasi del cantiere non mostrano i difetti del calcestruzzo e sono studiate per illustrare alcune parti dell'edificio, i pilotis, la piattaforma, l'ossatura e la facciata. Béton brut è la definizione usata in un'unica occasione per caratterizzare il calcestruzzo gettato in opera nel settore della piattaforma che accoglie le *sculptures moulées* e che concorre a definire l'"esthétique du ciment vibré et coulé"[18].

---

[16] Willy Boesiger (ed.), *Le Corbusier. Oeuvre Complète 1946-1952*, vol. 5, Éditions Girsberger, Zürich, 1953.

[17] Willy Boesiger (ed.), *Le Corbusier. Oeuvre complète 1938-1946*, vol. 4, 2 ed., Éditions Girsberger, Zürich, 1950. La prefazione, firmata da Le Corbusier nel gennaio 1950, fa presumere che il volume sia stato pubblicato nei primi mesi dell'anno.

[18] La didascalia dell'immagine riporta "Le panneaux étant demoulés. Béton brut coulé", *Ivi,* p. 193.

Ma nel corso del 1950 avviene un passaggio fondamentale per la fondazione di una vera e propria poetica e di una nuova visione del béton armé, attraverso un lento processo di accettazione di ciò che a prima vista era sembrato un fallimento. Nonostante l'iniziale intenzione di ottenere una superficie liscia e senza difetti, e a fronte dell'impossibilità di "rectifier" tutte le malfaçons, Le Corbusier si lascia affascinare dal risultato imprevisto e sconcertante della testimonianza del processo stesso di quel materiale in divenire: è solo grazie alla ricchezza espressiva derivata dalla registrazione fedele di tutte le operazioni di cantiere che il calcestruzzo può diventare espressione di una nuova estetica. I vari difetti sempre più visibili e grossolani, derivati dall'inesperienza degli operai e da una serie di condizioni avverse, lasciano un'impronta indelebile che Le Corbusier pone alla base di una poetica che trascende la superficie del calcestruzzo per comprendere la visione intera del processo di fabbricazione. Ciò che a partire dal disarmo dei primi pilotis nel corso del 1949 era apparsa come una massa scultorea in calcestruzzo sfigurata dai difetti viene ora redenta attraverso una visione che elegge le imperfezioni a concetti artistici che sanno evocare quelle "sensations bruts" che Le Corbusier aveva celebrato sin dagli anni Venti, e che ne amplificano l'effetto estetico. "L'Unité Michelet est farcie d'érotisme, signes et scraffitis d'une virulence totale, partout sur les poteaux et les murs", appunta nel suo taccuino nell'estate del 1950[19].

In questa concezione del materiale come indagine artistica, si possono scoprire gli echi di una sensibilità nuova che si diffonde nel corso degli anni Quaranta e che approda a concetti artistici quali "empreinte", "graffiti", "automatisme", e "hasard", come quelli che emergono negli scritti di Dubuffet e della sua Compagnie de l'Art Brut fondata nel 1947. Anche Dubuffet si addentra in una ricerca orientata verso impulsi primordiali e rudimentali evocati dalla messa in opera dei materiali, dall'espressione non controllata e dalla gestualità marcata[20]. Come è noto, Dubuffet e Le Corbusier compirono insieme un viaggio in Svizzera

[19] Le Corbusier, Carnet 50 // III Paris-Marseille b // D17, in, Françoise de Franclieu (ed.), *Le Corbusier*: *Carnets*, Paris-Genève Herscher & Dessain et Tolra-Lied, 1981, p.n.n.

[20] L'influenza diretta tra Le Corbusier e Dubuffet non è ancora stata dimostrata, ma vi è una sensibilità comune rintracciabile nei termini che Dubuffet impiega per descrivere la sua arte, che richiamano quelli con cui Le Corbusier descrive il suo béton brut: "les aberrations" considerate come delle facoltà umane, "la fougue, la brutalité, la férocité chantent", il "mal façonné" e l'"embryonnaire" sono i presupposti per la generazione di un'arte nuova: "J'aime aussi l'embryonnaire, le mal façonné, l'imperfait, le mêlé. J'aime mieux les diamants bruts, dans leur gangue. Et avec crapauds.". *Prospectus* si presenta come un inno alla materia e al lavoro del pittore, ovvero a tutte quelle operazioni di miscela, stucco, deformazione e manipolazione dell'impasto: "Le geste essentiel du peintre est d'enduire. Non pas étendre avec une petite plume, ou une mèche de poils, des eaux teintées, mais plonger ses mains dans de pleins seaux ou cuvettes et de ses paumes et de ses doigts mastiquer avec ses terres et pâtes le mur qui lui est offert, le

nel 1946, ma Le Corbusier non ammetterà mai un collegamento esplicito all'opera di Dubuffet[21]. Inoltre, se nel campo artistico Dubuffet ricerca delle espressioni che possano essere fedeli ai suoi principi per la fondazione di un'arte nuova, nell'architettura questo processo è inverso e deriva dalla scoperta dell'impossibilità di controllare i fenomeni del béton armé e dall'accettazione dell'espressione senza vincoli della materia. Per Le Corbusier, cedere all'irrazionalità di un materiale che aveva cercato di domare e abituare l'occhio al fascino delle imperfezioni del béton armé era sembrato inizialmente una sconfitta tecnica che solo la fondazione di una nuova poetica avrebbe potuto redimere. Il "brut" di Dubuffet e il "brut" di Le Corbusier stanno a suggerire aspirazioni culturali a un rinnovamento dell'espressività artistica in direzioni che finiscono per coincidere, almeno a tratti, con quelle di cui si sono messi alla ricerca critici e teorici inglesi. Sarà infatti questa affinità tra l'Unité e le avanguardie artistiche contemporanee a sancire i presupposti per la definizione di una nuova estetica che la critica anglosassone saprà recepire e teorizzare.

La componente artistica dei difetti del béton armé si esplicita solo nel novembre 1950, tramite una pubblicazione monografica sull'Unité nel numero speciale della rivista "Le Point"[22]. La coincidenza tra le annotazioni nei taccuini di Le Corbusier degli effetti del calcestruzzo nel corso dello stesso anno e l'uscita di questo numero speciale è testimonianza di un passaggio decisivo nella formulazione del concetto di béton brut che trascende la tecnica. Le Corbusier segue con attenzione l'impaginazione del volume, seleziona le fotografie di Hervé e di altri sette fotografi, e indica di posizionare le immagini del cantiere a tutta pagina, senza bordo, per amplificare la magnificenza del suo calcestruzzo, di cui sono visibili i dettagli, la trama, fino anche a rendere memorabili le imperfezioni[23] (FIG. 8).

Nella versione finale non tutte le indicazioni vengono rispettate; ma ciò che pervade la pubblicazione è la volontà di mostrare, a partire dalle fotografie di cantiere, l'espressione

---

pétrir corps à corps, y imprimer les traces les plus immédiates, qu'il se peut de sa pensée et des rythmes et impulsions qui battent ses artères et courent au long de ses innervations, à mains nues ou en s'aidant s'il se rencontre d'instruments sommaires bon conducteurs – quelque lame de hasard ou court bâton ou éclat de pierre – qui ne coupent ni affaiblissent les courants d'ondes.", in, Jean Dubuffet, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Gallimard, Paris, 1946, p. 71; 88.

[21] Il viaggio è stato intrapreso nel luglio 1946, insieme allo scrittore Jean Paulhan, in, *Guide d'un petit voyage en Suisse*, Gallimard, Paris, 1947.

[22] Le Corbusier, "L'Unité d'habitation de Marseille", *art. cit.*

[23] Catherine de Smet, *Vers une architecture du livre. Le Corbusier: édition et mise en pages, 1912-1965*, Lars Müller Publishers, Baden, 2007, p. 114.

nuova del calcestruzzo. La fotografia che nella seconda edizione del quarto volume dell'*Oeuvre Complète* era una casuale presenza per mostrare la piattaforma, diventa ora la declamazione delle qualità di un béton armé ormai fattosi "brut". Lo scatto di Hervé occupa tre quarti della pagina iniziale del volume e inquadra la congiunzione tra i pilotis, la piattaforma e l'ossatura a vista dei piani degli appartamenti, ripresa dal basso verso l'alto per esplicitare la valenza poetica e plastica del calcestruzzo. La fotografia è stata rielaborata per accentuare il contrasto del chiaroscuro, con l'intenzione di esaltare le "malfaçons" e le irregolarità della superficie, e per sottolineare ulteriormente gli effetti plastici del calcestruzzo gettato in opera rispetto ai pannelli prefabbricati dei parapetti delle logge. Attraverso la didascalia Le Corbusier riassume per la prima volta le qualità attribuite al calcestruzzo a vista che informeranno il concetto di béton brut. A testimonianza tuttavia che la formulazione di quel concetto sia ancora in divenire, Le Corbusier si rifà ancora alla definizione di béton armé: "Manifestation esthétique d'un robuste, sain et loyale emploi du béton armé. Le matériau se colore avec le temps, reconstituant l'aspect des masses rocheuses des montagnes environnantes qui ont fourni l'apport essentiel de l'agglomerat"[24]. Descritto nel suo costante cambiamento nel corso del tempo, portatore di una nuova visione non solo dell'architettura ma anche del paesaggio, e in particolare di quelle montagne rocciose che vengono fatte rivivere nel calcestruzzo composto anche dagli aggregati che da esse provengono, il calcestruzzo appare personificato, aggettivato da una serie di attributi che lasciano trasparire quella ricerca sulla verità del materiale che aveva animato le sperimentazioni durante il cantiere. La personificazione del calcestruzzo introduce un particolare concetto di umanesimo, che si imporrà nei dibattiti internazionali del dopoguerra e che verrà ribadito da Le Corbusier stesso durante gli anni Cinquanta.

Dalla base dei pilotis alla sommità dei camini di ventilazione, ciò che viene posto a fondamento della personificazione del béton armé è la fedeltà totale di quel materiale nell'immortalare i gesti, le venature delle assi delle casseforme, sino anche gli errori umani. Nella particolare accezione di Le Corbusier il béton brut arriverà a racchiudere la sintesi tra arte e architettura, tra natura e architettura, ma anche tra l'uomo stesso e l'architettura.

È dopo aver mostrato il processo di fabbricazione dei pilotis, con fotografie che riprendono le varie fasi del cantiere secondo varie angolazioni per mostrare gli effetti

[24] Le Corbusier, "L'Unité d'habitation de Marseille", *art. cit.*, p. 3. Le qualità "umane" attribuite da Le Corbusier al béton armé verranno colte da Charles Jencks e poste alla base del "Brutalist language", in Charles Jencks, *Le Corbusier and the tragic view of architecture*, Allen Lane, London, 1973, pp. 137–157.

sorprendenti della tessitura, che Le Corbusier afferma, nella didascalia della stessa fotografia pubblicata nel volume di "Architecture d'Aujourd'hui" del 1949, come il béton brut "fait son entrée dans la société des matériaux nobles de l'architecture"[25]. Non è forse un caso che proprio quell'immagine venga usata per annunciare la sublimazione del béton armé nel concetto di béton brut, come se quel fortuito accostamento della medesima immagine con le tematiche dell'Art Brut avesse potuto suggerire una contaminazione artistica di quel materiale. Seguendo la costellazione di immagini presentate in "Le Point", Le Corbusier registra l'affermazione del béton brut attraverso una moltitudine di varianti, passando dalla possanza dei pilotis, alla precisione delle sculptures moulées, ai contrasti di forma esaltati dall'unità del materiale, all'articolazione delle impronte delle commettiture sulla superficie dell'intradosso della piattaforma, al fine di proclamare una nuova "esthétique architecturale". Tuttavia nel testo vi sono poche e frammentarie osservazioni, presenti esclusivamente nelle didascalie, da cui si può concludere che le teorie più tardi esplicitate a proposito del béton brut siano ancora in formazione.

2.4 L'umanesimo del béton brut

La personificazione del calcestruzzo annunciata nel 1950 diviene, con il completamento del cantiere, il presupposto per una precisazione del significato del concetto di béton brut nella direzione di un umanesimo sempre più esplicitato. Questa progressione viene indicata da Le Corbusier sia negli appunti sul suo taccuino durante il 1952, sia nel quinto volume dell'*Oeuvre Complète*, *1946-1952*, date che coincidono con la realizzazione dell'Unité.

L'annuncio dell'avvento dello "splendeur nouvelle du béton brut", declamato in occasione del discorso inaugurale dell'Unité il 14 ottobre 1952[26], sembra essere la conferma della dignità estetica e della redenzione di quel materiale prima descritto come "triste et

[25] Le Corbusier, "L'Unité d'habitation de Marseille", *art. cit.*, p. 43.

[26] Le Corbusier, "Cap Martin // sept 52 // INDES // NOVEMBRE 1952 // une perforatrice à air comprimé // F26", in, Françoise de Franclieu, *Carnets*, *op. cit.*, p.n.n.

gris”[27] e ora invece messo in opera “comme matériau brut au même titre que la pierre, le bois ou la terre cuite”[28].

La bandiera francese issata sulla copertura dell’Unité diviene il simbolo di una conquista architettonica a scala internazionale, emblema della rinascita dopo le distruzioni della guerra. La conclusione dell’impresa del cantiere dell’Unité viene celebrata nel quinto volume de *L’Oeuvre Complète, 1946-52*, pubblicato nel 1953. La sequenza delle opere non segue la cronologia, bensì mira a introdurre l’Unité come l’apice dei concetti e delle ricerche precedenti, non ultimo “la certitude d’une splendeur possible du béton armé”. È la presentazione del processo di costruzione dei “fantômes” del Modulor impressi nel calcestruzzo dell’Unité a introdurre ciò che Le Corbusier identifica come un inno al béton brut, il processo che porta a compimento quella sintesi in cui arte e architettura si fondono: “Au décoffrage, les moindres détails des moules, la fibre même du bois, les moindres accidents de la scie apparaissent. Le béton, le plus fidèle des matériaux, plus fidèle peut-être que le bronze, peut prendre place dans l’art architectural et exprimer les intentions du sculptor”[29]. Nel béton brut, Le Corbusier vede inoltre la possibilità di forgiare la sua doppia identità di architetto-artista che plasma i materiali e conferisce loro una natura artistica e non

[27] L’affermazione delle qualità estetiche del calcestruzzo a vista è un processo lento, caratterizzato per lo più da tentativi di mascherarne l’aspetto attraverso tecniche e invenzioni che minano la natura di quel materiale e che impediscono di esplorarne le sue potenzialità artistiche. È nell’immediato dopoguerra che, per via delle sue qualità di resistenza, economicità, durata e facilità di messa in opera, il calcestruzzo viene discusso per il suo possibile impiego nella ricostruzione, a cominciare dalla Francia, in cui, sin dal 1946 è annunciato come il materiale che darà vita a una nuova fase dell’architettura. Ma nonostante questo, è ancora il suo aspetto superficiale a impedire la sua totale accettazione: una “gangue” dall’aspetto “triste”, una “pâte grise” e “monotone”, la sua “fidélité excessive” e le imperfezioni che ne derivano dettano ancora delle lavorazioni dopo il disarmo che, come è consigliato sulle pagine di “Architecture d’Aujourd’hui”, vanno dal bouchardage, per riportare il calcestruzzo alla qualità della pietra, alla sabbiatura, sino all’inserimento di acciottolato nelle casseforme. Nella casistica degli esempi si afferma anche il metodo definito “béton brut de decoffrage”, descritto come un trattamento della superficie segnata dalla trama alternata dei pannelli delle casseforme, illustrato da un edificio americano che sembrerebbe essere la Norris Dam, in, Albert Caquot, *Le béton dans la reconstruction de la France*, in, “L’Architecture d’Aujourd’hui”, vol. 17, dicembre 1946, n. 5, pp. 37–43. Anche in Inghilterra si sente l’esigenza di investigare le varie tecniche di finitura del calcestruzzo, sempre con l’obiettivo di conferire al calcestruzzo a vista un “architectural finishing”, in cui la cura impartita all’assemblaggio dello “shuttering” può dare luogo a “texture” considerate sempre più “aesthetically satisfying”; [s.a.], *Concrete. Construction: surface treatments and finishes*, in, “Architectural Design”, vol. 17, dicembre 1947, n. 12, pp. 328–29.

[28] Willy Boesiger (ed.), *Le Corbusier. Oeuvre Complète 1946-1952*, *op. cit.*, p. 190. Auguste Perret aveva già elevato il calcestruzzo alla dignità degli altri materiali, ma aveva sostenuto la necessità di una sua lavorazione: “Le béton est un matériau tout aussi beau et tout aussi avouable que n’importe quel autre. Il suffit de le travailler, de le traiter comme on traite la pierre”, in, Auguste Perret, “L’Architecture de béton armé” [1936], ripubblicato in *Anthologie des écrits, conferences et entretiens*, Le Moniteur, Paris, 2006, p. 298.

[29] Willy Boesiger (ed.), *Le Corbusier. Oeuvre Complète 1946-1952*, *op. cit.*, p. 184.

solo tecnica. In questo senso è significativo che il quinto volume de *L'Oeuvre Complète* si apra con la fotografia di Le Corbusier in compagnia di Picasso in visita al cantiere dell'Unité nel maggio 1952, come se proprio quella nuova visione artistica del materiale potesse derivare dal dialogo tra i due maestri[30].

La scoperta della poetica del béton brut è raccontata attraverso il processo con cui "la plus féroce des malfaçons" prodottasi sul corrimano della rampa che conduce alla scuola materna viene abilmente trasformata in una "beauté par contraste", orchestrata attraverso un equilibrio tra "rudesse et finesse, entre le terne et l'intense, entre la précision et l'accident". Solo attraverso la serie di immagini poste a rappresentare il béton brut si intuisce un principio che espliciterà solo in seguito: quella definizione è impiegata non per qualsiasi superficie in calcestruzzo lasciata a vista, per cui ricorre alle definizioni di béton vibré per i pannelli e le logge del brise soleil, e di béton armé per l'ossatura, ma è esclusivamente usata per descrivere le superfici degli elementi gettati in opera, dalle forme plastiche marchiate da segni inaspettati[31]. La "splendeur du béton brut" è esemplificata dai camini di ventilazione e dalla scala di sicurezza, dall'intradosso della piattaforma, dalla superficie dei pilotis che creano dei "contrastes violents" con la perfezione del vetro delle porte d'ingresso, e ancora dalla rampa che sale alla copertura che Le Corbusier identifica come l'origine di quella poetica, proprio dove la "malfaçon frappant" ritratta nella fotografia di Hervé diviene "l'un des éléments constitutifs d'une symphonie plastique" (FIG. 9).

Quell'umanesimo che nel novembre 1950 era solo accennato, diviene ora una componente che pervade l'opera, al punto di indentificare l'"epiderme brutale" del

[30] Le Corbusier, Lettera a Picasso, 23 agosto 1949, in, Jean Jenger, *Le Corbusier: choix de lettres*, Birkhauser Verlag, Basel, 2002, p. 302. A proposito della rilevanza della visita di Picasso al cantiere dell'Unité e di una possibile influenza sulla visione artistica del béton brut, si veda Anna Rosellini, *Les sculptures en béton de Picasso et Nesjar et les processus techniques de l'architecture*, in, *Picasso. Sculptures, Paris, Musée national Picasso - Paris, 2017*, atti del convegno, pp. 1–7; Anna Rosellini, "Unité d'habitation in Marseille - Experimental artistic device", in, Ruth Baumeister (ed.), *What moves us?: Le Corbusier and Asger Jorn in art and architecture*, Scheidegger & Spiess, Zürich, 2015, pp. 38–45. La rilevanza della visita di Picasso sarà sottolineata anche da Stanislaus von Moos, "L'Europe après la pluie' ou le brutalisme face à l'Histoire", in, Jacques Sbriglio (ed.), *op. cit*.

[31] Solamente nel 1957 Le Corbusier dedicherà un paragrafo alla questione del béton brut nel sesto volume della sua monografia, in cui specificherà il legame tra superficie e volume e il valore delle impronte "signes inattendus et saisissants qui sont, autour de nous, pain quotidien de l'existence, mais qu'on oublie parfaitement d'observer, de relever et de gonfler", in, Willy Boesiger (ed.), *Le Corbusier. Oeuvre Complète 1952-1957*, vol. 6, Éditions Girsberger, Zürich, 1957, p. 180.

calcestruzzo con la stessa pelle del viso, in cui i difetti sono visti come componente integrante dell'uomo e il materiale viene investito di una carica antropomorfa[32].

Espressione massima di una necessità di libertà che si rende plastica e vera, il béton brut inizia a essere visto come il nuovo traguardo della sintesi delle arti e di un modello in cui trovare la concretizzazione delle sfide lanciate dalla ricostruzione nei congressi CIAM. Così, grazie alla sofisticata costruzione poetica che Le Corbusier imprime sulla tecnica del béton brut, la dimensione di un nuovo Umanesimo, il concetto di sintesi tra arte e architettura, e i principi di verità che pervadono l'Unité di Marsiglia si diffondono nel panorama internazionale.

Il concetto di "brut" declinato secondo le accezioni di Le Corbusier e Dubuffet è ora in attesa di essere manipolato per poter prendere il posto dei vari realismi, empiricismi e umanesimi che in Inghilterra il prefisso New- cerca di rendere attuali, senza comunque riuscire a trasformare nessuno dei termini in etichette in grado di precisare, con la forza di un'immagine violenta e carica di speranze, i fenomeni in atto durante la ricostruzione in Europa. Del resto il metodo storiografico e critico di Pevsner e dei suoi allievi necessita di una parola chiave che possa disvelare la nascita di un nuovo stile. Saranno altri critici e architetti, alla ricerca di una nuova architettura, a tradurre in inattese traiettorie l'essenzialità del béton brut, incorporandola nella definizione di New Brutalism. Per l'invenzione di questa definizione occorrerà attendere la fine del 1953; ma i presupposti culturali per la messa a punto dei concetti di cui essa diverrà espressione sono già in atto.

[32] "Sur le béton brut on voit le moindre incident du coffrage: les joints des planches, les fibres du bois, les noeuds du bois, etc… Eh bien, ces choses-là sont magnifiques à regarder, elle sont intéressantes à observer, elles apportent une richesse à ceaux qui ont peu d'invention. Combien de visiteurs (et très particulièrement les Suisses, les Hollandais, les Suédois) me disaient: 'Votre maison est belle, mais comme c'est mal exécuté!' Je leur répondais; 'Vous, qui allez voir les cathédrales, les châteaux, vous ne regardez donc pas quand vous visitez les choses de l'architecture? Quand vous regardez des hommes, des femmes, vous ne voyez donc pas qu'ils ont des rides, des verrues, le nez de travers, des accidents innombrables? Est-ce qu'il vous est arrivé de rencontrer dans vos promenades la Vénus de Médicis en chair et en os, l'Apollon du Belvédère? Les défauts, c'est humain, c'est nous-même, c'est la vie de tous les jours. Ce qui importe c'est de passer outre, c'est de vivre, c'est d'être intense, de tendre à un but élevé. Et d'être loyal!", Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre Complète 1946-1952*, *op. cit.*, p. 190.

3. INVENZIONE DI UNA DEFINIZIONE: DA ASPLUND AGLI SMITHSON

3.1 Softs e Hards del London County Council e "the first brutalist building": la Villa Göth

L'origine di un posizionamento culturale che verrà associato alla definizione di New Brutalism si incunea all'incrocio tra il crogiolo dei dibattiti inglesi culminati nella definizione di nuovi stili e le implicazioni teoriche urbane generate dall'avvio del cantiere dell'Unité d'Habitation di Marsiglia. Non stupisce il fatto che proprio la cultura architettonica anglosassone, sofferente di un'esclusione trentennale dai dibattiti internazionali, sarà la protagonista della ricerca di un'alternativa all'International Style e ai suoi valori fondamentali, e sarà ricettiva al sintomo più eloquente di questa ribellione: l'Unité di Marsiglia, che in Inghilterra, ma non solo, orienterà il dibattito in maniera del tutto inattesa, impostandosi come il perno tra due epoche, quella del rivestimento, e quella contro il rivestimento. L'opera di Le Corbusier sancisce una presa di posizione specifica nel dibattito architettonico inglese, tale da divenire il pretesto per uno schieramento ideologico in cui quel modello urbano rientrerà nella retorica apologetica degli architetti che si scagliano contro il ritorno del Pittoresco e il New Empiricism[1].

[1] A proposito della ricezione di Le Corbusier in Gran Bretagna, si veda: Adrian Forty, "Le Corbusier's British Reputation", in, Tim Benton (ed.), *Le Corbusier, Architect of the Century*, Hayward Gallery, London, 1987; Nicholas Bullock, *Building the Post-war World: Modern Architecture and Reconstruction in Britain*, Routledge, London, 2002; Kenneth Frampton, *Notes sur la réception critique de Le Corbusier en Grande-Bretagne, 1946-1972*, in, "Cahiers de la recherche architecturale et urbaine", vol. 24, 2009, n. 25, pp. 21–40; Irena Murray (ed.), *Le Corbusier and Britain: an anthology*, Oxon, Abingdon, 2009.

La ricerca per una nuova architettura di stampo umanistico capace di rispondere alle esigenze della ricostruzione si confronta ora con la possibilità, o meno, di eleggere esempi stranieri a prototipo adattabile al contesto britannico. Di impianto diametralmente opposto al modello delle New Towns inglesi di derivazione howardiana, approvate con un decreto nel 1946, l'Unité impone nel dibattito una dicotomia ideologica tra "low-rise" e "high-rise", e, in fondo, tra la cultura britannica e quella internazionale.

È a partire da tali questioni che si sviluppa all'interno del dipartimento di architettura del London County Council[2] una tagliente suddivisione ideologica segnata da due fazioni opposte che riflettono differenti visioni generazionali e divergenti orientamenti politici: da un lato i sostenitori dell'Unité di Le Corbusier, soprannominati "Hards", politicamente non schierati e comunemente definiti "non marxist"[3], tra cui si annoverano la coppia di architetti Alison e Peter Smithson, Colin St. John Wilson, James Stirling, Alan Colquhoun, Peter Carter e il cosiddetto "AA trio" composto da Bill Howell, John Killick e Gillian Sarsen (FIG. 11); dall'altro i detrattori di quella Unité, definiti "Softs" perché fautori di un concetto di modernità promosso attraverso un quadro ideologico marxista e un modello urbano ancora ottocentesco, legato alla tradizione costruttiva del mattone e a uno sviluppo "low rise", secondo la tendenza del New Empiricism e i prototipi in linea con lo spirito delle New Towns realizzati da Cleeve Barr, Rosemary Stjerstedt e Oliver Cox, oltre a Philip Powell[4].

Proprio sullo sfondo del dibattito tra i membri del London County Council avviene un primo significativo mutamento del concetto lecorbuseriano di brut associato al calcestruzzo della sua Unité tanto discussa dagli Hards e dai Softs. Per quanto non sia possibile stabilire con certezza il momento d'inizio della circolazione della definizione, sappiamo che la definizione identificata dall'ala dei Softs per criticare gli Hards e la loro visione della

[2] Il London County Council è il principale organo di governo locale della contea di Londra, che include un dipartimento di architettura, incaricato del piano di ricostruzione.

[3] Reyner Banham, *The New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 118, dicembre 1955, n. 708, pp. 354–61.

[4] Sull'influsso della cultura svedese e sul dibattito interno al London County Council, si veda in particolare: Peter Carolin, *Sense, sensibility and tower blocks: the Swedish influence on post-war housing in Britain*, in, "Journal 9: Housing the Twentieth Century Nation", pp. 99–112; Kenneth Frampton, "Notes sur la réception critique de Le Corbusier en Grande-Bretagne, 1946-1972", *art. cit*; Stephen Kite, "Softs and Hards: Colin St. John Wilson and the Contested Vision of 1950s London", in, Mark Crinson, Stephen Kite, Claire Zimmerman (eds.), *Neo-Avant-Garde and Postmodern. Postwar Architecture in Britain and Beyond*, YC British Art, London, 2010, pp. 55–77; Nicholas Bullock, *Building the Post-war World: Modern Architecture and Reconstruction in Britain*, *op. cit.* Più in generale sulla storia del London County Council, si veda la tesi di Nicholas Merhyr Day, *The role of the architect in post-war housing: a case study of the housing work of the London County Council 1939-1956*, University of Warwick, Warwick, 1988.

ricostruzione è quella di New Brutalism. Questa etichetta viene usata dai Softs in accezione negativa per criticare quello che si sta affermando come un nuovo modello urbano, incarnato proprio dall'esempio dell'Unité. Il percorso per arrivare alla definizione di New Brutalism è complesso e riguarda inaspettatamente la traiettoria culturale che conduce alla Scandinavia, sempre vista dagli inglesi in chiave anti-lecorbuseriana[5]. Tutti gli indizi convergono a ipotizzare che nel 1950 il termine New Brutalism sia già in uso secondo una particolare connotazione che trova la sua origine in Svezia[6].

Tre membri dei Softs del London County Council, Oliver Cox, Graeme Shankland e Michael Ventris, fautori dell'ala marxista del New Empiricism e sostenitori della connessione culturale Svezia-Inghilterra[7], compiono un viaggio, nell'estate del 1950, in cui incontrano Hans Asplund, figlio di Gunnar Asplund[8]. Una convergenza di eventi supporta l'ipotesi secondo cui Hans Asplund sia l'inventore di una definizione che contiene già il concetto di "Brutalism", ma che viene formata da un prefisso che non coincide con quello in

[5] Banham è il primo a intentare una ricostruzione cronologica della definizione di New Brutalism, in cui specifica: "it was somewhere in this vigorous polemic that the term 'The New Brutalism' was first coined", in, Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*, p. 356.

[6] Le origini svedesi della definizione di New Brutalism sono confermate da una lettera di Hans Asplund inviata nel 1956 a Eric de Maré, e pubblicata in, Eric de Maré, *Et tu, Brute?*, in, "Architectural Review", vol. 120, agosto 1956, p. 72; gli Smithson stessi confermano in un document dattiloscritto datato 7 marzo 1955 l'esistenza di un termine simile a New Brutalism in uso nei paesi scandinavi E009, Alison and Peter Smithson Special Collection, Loeb Library, Harvard University, Cambridge, USA; anche Banham conferma questa ipotesi affermando: "There is a persistent belief that the word Brutalism (or something like it) had appeared in the English Summaries in an issue of Bygg-Mastaren published late in 1950. The reference cannot now be traced, and the story must be relegated to that limbo of Modern Movement demonology where Swedes, Communists and the Town and Country Planning Association are bracketed together as different isotopes of the common 'Adversary'", in, Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit*; Reyner Banham, "The polemic before Krushev", in, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, pp. 11–15. La supposizione di Banham non trova effettiva conferma nello spoglio della rivista "Byggmasteren", in cui non è presente la definizione New Brutalism. Anche la storiografia contemporanea conferma questa tesi, a partire da Kenneth Frampton, *Modern Architecture: a critical history*, London, Thames & Hudson, 1980.

[7] I tre erano conosciuti nell'ambiente inglese come "swedophile": Ventris nel dopoguerra vive e lavora in Svezia; Cox si forma alla Architectural Association dove sviluppa un forte interesse per l'architettura svedese, al punto da partire per un lungo viaggio in Svezia dopo la laurea nel 1946, dove incontra architetti svedesi e studia gli schemi residenziali locali. Shankland era entrato nel 1946 a fare parte del London County Council per lavorare al piano di sviluppo di edifici scolastici definito Hertfordshire Plan e nel 1950 viene ingaggiato da HJ Whitfield Lewis all'Housing Department. Sarà Cox a progettare la residenza di Alton East a Roehampton, di chiara ispirazione svedese; fonderà in seguito insieme a Shankland uno studio di architettura. Si veda, Otto Saumarez Smith, *Graeme Shankland: a Sixties Architect-Planner and the Political Culture of the British Left*, in, "Architectural History", vol. 57, 2014, pp. 393–422.

[8] De Maré pubblica nel 1956 una lettera inviatagli da Hans Asplund in cui racconta l'origine della definizione di New Brutalism e il passaggio di questa dal contesto svedese a quello britannico. Eric de Maré, "Et tu, Brute?", *art. cit.*

uso nella critica inglese, cioè Neo: il "Neo-Brutalism". Asplund avrebbe coniato questa definizione nel gennaio 1950 come un appellativo "sarcastic" in riferimento ai disegni preparatori per la Villa Göth, che è il primo edificio realizzato dalla coppia di architetti svedesi Bengt Edman e Lennart Holm a Uppsala, con cui Aspund condivide lo studio[9].

È quindi utile comprendere l'architettura della Villa Göth, anche perché certi tratti riemergeranno nell'opera che sancisce, secondo gli Smithson, l'inizio di un'aspirazione a un movimento identificato con il New Brutalism.

La villa possiede delle caratteristiche che la distanziano dalla tradizione scandinava e si presenta come un manifesto sulla natura dei materiali, di cui sono resi visibili le tessiture superficiali e i ruoli strutturali[10]. I mattoni a vista dei muri portanti esterni sono messi in opera minuziosamente, studiati attraverso un modello in scala 1:10 per arrivare al traguardo di un'estetica essenziale, tanto all'esterno quanto all'interno. L'assenza di compromessi decorativi concorre alla scarnificazione della tradizione vernacolare scandinava, per ridurre quell'opera all'espressione dei suoi materiali. Il calcestruzzo viene modellato nelle forme plastiche, ma sgraziate, del volume dei servizi a piano terra, mentre il metallo si esprime violentemente nei due architravi incassati delle finestre a nastro del primo piano e della porta al piano terreno, segnando la facciata con una serie di bande orizzontali che culminano nella cornice disegnata dalla gronda. Infine, il legno, impiegato per l'esile struttura del portico e del balcone, conferisce alla villa il carattere necessario per affermare un concetto di architettura che, nel superamento del razionalismo, è ibridata da aspetti stranianti e tratti sproporzionati. Anche la composizione apparentemente simmetrica della pianta concorre all'intenzione di tradire i canoni accademici e funzionalisti, non solo nella distribuzione invertita della zona notte a piano terra e nella pianta libera del salone al primo piano, ma anche attraverso elementi di contrappunto come i servizi, la scala, il camino e il balcone, la cui disposizione determina una composizione apparentemente casuale delle aperture della facciata (FIG. 10).

La costellazione di riferimenti di Edman e Holm attinge a un repertorio culturale preciso, capace di inserire la Villa Göth nell'alveo del radicalismo svedese che trova il proprio capostipite nella villa Edstrand di Sigurd Lewerentz, richiamata dall'attenta messa in opera dei mattoni e dai possenti architravi metallici lasciati a vista, e che si arricchisce delle

[9] *Ibid.*

[10] [s.a.], *Villa i Uppsala*, in, "Byggmästaren", dicembre 1952, pp. 256–58.

ricerche tipologiche di Ralph Erskine per la casa per operai a Storviks Hammarby e di Gunnar Jacobson per la villa a Lidingö, come Edman e Holm affermano nella breve descrizione della villa pubblicata nel dicembre 1952 sulla rivista svedese "Byggmastären"[11]. La visione teorica che Edman e Holm imprimono alla messa in opera dei materiali è testimoniata da un loro contributo del 1950 sulla rivista "Tegel", in cui presentano l'allestimento di un padiglione dedicato al mattone in occasione della Nordisk Byggnadsdags Utställning (Nordic Building Exhibition), progettato in contemporanea alla Villa Göth[12]. Il padiglione offre a Edman e Holm l'occasione di interrogarsi sulla natura del mattone, studiata attraverso quello che definiscono un "symbol" delle sue possibili configurazioni strutturali. La volontà di Edman e Holm, concretizzata poi nella Villa Göth, è quella di mostrare il mattone "simple and pure", messo in opera in maniera "direct"[13].

Che la Villa Göth rappresenti una presa di posizione sull'architettura contemporanea svedese è testimoniato anche dai frequenti contributi critici di Holm. Nel 1948 aveva infatti criticato la deriva dell'architettura svedese, al punto da ridicolizzare la definizione di New Empiricism coniata dagli inglesi, frutto, secondo Holm, di "hallucinations", "funny episodes" and "silly generalizations", e colpevole di tradimento nei confronti della dottrina funzionalista in virtù di un approccio "sentimental romantic"[14]. La demarcazione culturale di Holm rispetto al modello del New Empiricism non solo conferisce alla Villa Göth i tratti di una risposta critica tesa a dimostrare come l'onestà dei materiali possa generare un'architettura capace di superare i canoni sentimentalistici e vernacolari, ma fornisce anche un'ulteriore indicazione sulle motivazioni che potrebbero aver suggerito a Cox, Ventris e Shankland l'adozione dell'appellativo di New Brutalism, diretto proprio contro coloro che in Inghilterra osteggiano la teoria del New Empiricism.

Con l'esportazione dell'appellativo di Neo-Brutalism dal contesto svedese si assiste alla nascita di un'accezione tutta inglese del New Brutalism, che non riguarda nello specifico l'onestà dei materiali, ma si carica della critica dei Softs contro le nuove generazioni ritenute politicamente meno impegnate e si colora delle appassionanti discussioni che riguardano le

[11] *Ibid.*

[12] Bengt Edman, Lennart Holm, *Tegelspråk*, in, "Tegel", vol. 4, 1950, n. 2, pp. 46–50. Una traduzione in inglese dell'articolo è pubblicata in Agneta Eriksson, Weronica Ronnefalk, *Bengt Edman: samlade verk = complete works*, Eriksson & Ronnefalk, Stockholm, 1998, pp. 20–21.

[13] *Ibid.*

[14] Lennart Holm, *Ideologi och form*, in, "Byggmästaren", vol. 27, 1948, n. 15, pp. 264–272.

visioni per l'urbanistica a venire, in uno scontro aperto tra il sentimentalismo del New Empiricism e la dimensione eroica della Ville Radieuse[15].

3.2 Il modello dell'Unité per la ricostruzione inglese

I passaggi dal Neo-Brutalism svedese al New Brutalism inglese avvengono in reazione alle discussioni incentrate attorno al fenomeno dell'Unité di Marsiglia e alla visione urbanistica e architettonica a essa legate.

Le visite di Le Corbusier a Londra, i primi disegni e fotografie dell'Unité circolati attraverso il quarto volume de *L'Oeuvre Complète* del 1946, e la successiva edizione del 1950, gli aggiornamenti sull'avanzamento del cantiere pubblicati sulle riviste internazionali e i vari numeri monografici aumentano le aspettative per un'opera attraverso cui misurare le teorie lecorbuseriane e la loro validità in relazione al contesto inglese[16].

Gli architetti e gli ingegneri incaricati del piano di ricostruzione di Londra si recano nel 1951 in visita al cantiere di Marsiglia per verificare per conto della Housing Division del London County Council una possibile "immediate application" della visione urbana di Le Corbusier e l'impatto del modello di "vertical housing". Tra gli architetti che visitano l'Unité vi è anche Cox, colui che avrebbe importato a Londra l'appellativo di New Brutalism. Al loro rientro a Londra viene organizzato un simposio cui partecipano Kenneth Easton, Moholi and King, Max Gooch, Thurston Williams, William Howell e Philip Powell, Cleeve Barr, Oliver Cox e Robin Rockel. Il resoconto del simposio viene pubblicato nel maggio 1951 in un articolo su "Architectural Review" nella rubrica *Criticism*, nata con l'intento di dare spazio alla critica di architettura contemporanea proprio per trovare esempi di applicazione alla ricostruzione[17] (FIG. 12). I termini del dibattito condotto dagli architetti del London County Council, così come riportati nell'articolo, dimostrano il compimento di un processo culturale teso a un'interpretazione in chiave urbanistica dell'Unité, di cui misurano il potenziale di una nuova forma dell'abitare, nell'alveo del ripensamento teorico promosso dai fautori del New Empiricism e dall'apparato critico di "Architectural Review" sin dai primi

[15] Otto Saumarez Smith, "Graeme Shankland", *art. cit.*

[16] James Maude Richards, *Le Corbusier's Oeuvre Complète. Shorter Notice*, in, "Architectural Review", vol. 110, settembre 1951, n. 657, p. 204.

[17] London County Council Division, *Le Corbusier's Unité d'Habitation*, in, "Architectural Review", vol. 109, maggio 1951, (pp. 292–300), p. 293.

anni Quaranta. Le polemiche legate alla realizzazione dell'opera, al suo impatto sociologico ed economico, vengono riconosciute durante il simposio, a testimonianza della risonanza internazionale delle critiche mosse contro l'Unité. "This building and the ideas behind it have probably engendered more heat 'for and against' than any other building since the war", afferma Easton nell'incipit dell'articolo che sembra riassumere i dibatti acerrimi che già dividono in fazioni gli architetti del London County Council[18].

Sono le componenti civico-urbane e sociologiche a essere considerate dagli architetti del London County Council per verificare l'applicabilità del modello dell'Unité al contesto inglese, vista nell'ottica di un futuro sviluppo urbano alla scala del quartiere secondo un modello simile a quello pensato da Le Corbusier per la cittadina di St. Dié.

L'efficacia del modello dell'Unité in risposta al programma di ricostruzione inglese secondo le regole del County of London Plan è misurata anche attraverso una serie di diagrammi che accompagnano l'articolo e che comparano in termini di superficie e densità abitativa l'Unité e altri precedenti esempi inglesi, come Dolphin Square a Westminster e Lansbury Estate. Queste comparazioni sono tese a verificare i dettami emersi dai dibatti interni al MARS Group, i cui modelli verranno discussi due mesi più tardi durante l'ottavo congresso CIAM organizzato a Hoddesdon. Powell, uno dei membri più giovani del simposio, è l'unico a vedere senza esitazioni nell'Unité un potenziale di applicazione alla cultura britannica, e lo dimostrerà in occasione della realizzazione del complesso residenziale Churchill Gardens a Westminster, progettato insieme a John Hidalgo Moya, in cui darà prova, proprio a partire dal modello dell'Unité, della possibilità di declinare quel principio tipologico secondo la *terrace-house* vittoriana.

Del tutto secondarie appaiono invece le osservazioni riguardanti le caratteristiche architettoniche e la materialità del calcestruzzo, generalmente apprezzata e riconosciuta come una vera e propria ricerca espressiva "magnificent", "deliberate", "a great contribution to the architectural handling of concrete", cui vengono attribuiti dei termini che rimarranno indissolubilmente legati alle discussioni sul béton brut nella cultura internazionale e che rientreranno tra le caratteristiche dello stile del Brutalismo[19]. "Heroic", "crude", "violent",

[18] *Ibid.*

[19] "Although Unite is on a monumental scale it should not be regarded only for its architectural features", affermano Moholi and King; "It will be seen that, however much speakers differed about the social and structural aspects of the Unite d'Habitation, about its aesthetic qualities-and in particular, curiously enough, the 'humanity' of its scale-there was no disagreement at all", *Ivi*, p. 294.

"rough effect", "roughness of finishes" sono aggettivi ed espressioni impiegati dai partecipanti al simposio a proposito dell'Unité, per descrivere aspetti materici e giochi di superficie che non possono che entrare in sintonia con la tradizione inglese e che richiamano quella stessa "roughness" di superficie emersa nelle proposte della Functional Tradition e nel programma di "visual ri-education" di "Architectural Review".

Anche la ricerca inglese volta a un nuovo Umanesimo trova conferma nella trama geometrica derivata dal Modulor che scandisce l'Unité, di cui tutti unanimamente commentano: "it looks human". La realizzazione della dimensione "humanist" è confermata anche dall'ipotesi di sintesi tra arte e architettura intessuta da Le Corbusier e visibile nelle fotografie che accompagnano l'articolo[20].

Le connotazioni ideologiche associate dai Softs al modello urbano dell'Unité, che coincidono con l'appellativo sarcastico di New Brutalism, risultano evidenti dalle accuse di Barr e Cox contro le scelte arbitrarie e opprimenti di Le Corbusier che si traducono nella monumentalità dell'edificio. Barr e Cox arrivano a ricordare: "in Moscow Corbusier is accused of Fascist tendencies". Soggiacente alle accuse di Fascismo rivolte a Le Corbusier vi è infatti ancora viva nel dibattito anglosassone la linea culturale riconducibile al Socialist Realism. Non va dimenticato, per cogliere le ragioni di un uso ideologico di quel Neo-Brutalism svedese, che Cox è proprio uno degli architetti che avevano visitato Asplund nell'estate del 1950.

Il Socialist Realism, il New Empiricism, l'ideologia marxista e il modello dell'Unité divengono i poli di divergenza che impostano tutto il corso dei dibattiti degli anni Cinquanta e si concretizzeranno nelle realizzazioni del London County Council tra il 1951 e il 1955: da un lato nei progetti per Ackroydon e Alton East, maturati sotto l'influsso new-empiricista, e dall'altro negli esempi di Bentham Road, Alton West e Loughborough Road, comunemente definiti "pro-Corbu" e che persino Pevsner ammetterà avere caratteristiche di "New Brutalism"[21].

Lo scontro ideologico tra il modello della "vertical city" lecorbuseriana e la ricostruzione "low-rise" new-empiricista trova conferma nell'articolo di St. John Wilson pubblicato sulle pagine di "Observer" nel febbraio 1952, nel momento in cui la Housing

[20] L'immagine della palestra sulla copertura dell'Unité è così introdotta: "The photograph brings out with particular clarity the close relationship between Le Corbusier's paintings and buildings", *Ivi,* p. 293.

[21] Nikolaus Pevsner, *Roehampton, LCC Housing and the Picturesque tradition*, in, "Architectural Review", vol. 125, luglio 1959, n. 750, pp. 21–35.

Division del London County Council è impegnata a definire delle tipologie abitative[22]. Le teorie della città-giardino vengono prese di mira da St. John Wilson che accusa il comitato del Town and Country Planning e l'ala filo-svedese del London County Council di "effimacy" e ridicolizza gli stilemi del New Empiricism e la visione della ricostruzione dettata dalla "cosiness": "blocks of flats with pitched roofs, peep-hole windows and 'folky' details in the current Swedish revival"[23]. La dura critica di St. John Wilson porta a uno scontro tra le due fazioni, che vede Cox e Barr fronteggiare St. John Wilson sulle implicazioni ideologiche del modello dell'Unité. Lo scontro si conclude con l'accusa nei confronti di St. John Wilson di "throwing mud at Stalin", davanti a una folla di un centinaio di architetti del London County Council che assistono a una polarizzazione netta: "Communists versus the rest", come verrà descritta dalla critica[24]. Il modello dell'Unité, caricato ideologicamente, assume i connotati di un "symbol of L.C.C. dispute", come ricorda Robert Fourneaux Jordan nell'aprile 1952: "a symbol of a controversy that is splitting the housing and planning division of the London County Council to the point of bloodshed"[25]. Ciò che ostacola l'accettazione del modello dell'Unité è l'identificazione delle teorie lecorbuseriane con i precetti dell'International Style che aveva generato un distanziamento, a partire dagli anni Trenta, dall'opera di Le Corbusier.

Secondo questa linea interpretativa sono da intendersi le critiche all'Unité avanzate nel luglio-agosto 1952 da Frederic J. Osborn, promotore del Garden City Movement e presidente della Town and Country Planning Association[26]. Osborn rappresenta un punto di riferimento

---

[22] Il realismo socialista, il New Empiricism, l'ideologia marxista e il modello dell'Unité divengono i poli di divergenza che impostano tutto il corso dei dibattiti del decennio degli anni Cinquanta e si concretizzeranno nelle realizzazioni del London County Council tra il 1951 e il 1955, da un lato nei progetti per Ackroydon e Alton East, maturati sotto l'influsso newempiricista, e dall'altro negli esempi di Bentham Road, Alton West e Loughborough Road, comunemente definite "pro-Corbu".

[23] "Fear of city-scale, fear of the machine, fear of everything that the architectural innovators of the past twenty-five years have promised us. It is symptomatic of that post-war loss of nerve which, from a sense of guilt towards the scientific methods and machines that have been used for destruction, reacts with a split-minded desire to retreat into a world of cosiness", in, Colin St. John Wilson, "The Vertical City", *art. cit.*

[24] Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*, p. 356; sulla vicenda si veda anche Sarah Menin, Stephen Kite (ed.), *An Architecture of Invitation*, *op. cit*., p. 47; Stephen Kite, "Softs and Hards: Colin St. John Wilson and the Contested Vision of 1950s London", in, Mark Crinson, Stephen Kite, Claire Zimmerman (eds.), *Neo-Avant-Garde and Postmodern. Postwar Architecture in Britain and Beyond*, *op. cit.*

[25] [s.a.], *Marseille Building Experiment: Symbol of L.C.C. Dispute*, in, "Manchester Guardian", 9 aprile 1952, p. 8.

[26] Frederic J. Osborn, *Concerning Le Corbusier. Part I*, in, "Town & Country Planning", vol. 20, luglio 1952, n. 99, pp. 311–16; Frederic J. Osborn, *Concerning Le Corbusier. Part II*, in, "Town & Country Planning", vol. 20, agosto 1952, n. 100, pp. 359–363.

intellettuale per la generazione più conservatrice, che si schiera nell'indicare nel prototipo dell'Unité un fallimento sociologico, oltre che estetico. La monumentalità della proposta di Le Corbusier, tradotta in un "high flat building on stilts", risulta agli occhi di Osborn spropositata e dettata da un entusiasmo meccanicistico che trova le sue origini nella retorica dell'International Style. La critica di Osborn colpisce la visione urbanistica di Le Corbusier a partire dai pilotis, descritti attraverso un'aggettivazione particolare che li ridicolizza: "the stilts struck me as needlessy swollen, rather brutal, more anxious to demonstrate the colossal quantity of material they are carrying than to 'free the ground'"[27]. Il fatto che nella lista di aggettivi Osborn ne includa uno la cui radice etimologica risuona con quello che sta diventando la cifra espressiva del calcestruzzo dell'Unité, non va trascurato per cogliere il delinearsi di una terminologia che di volta in volta, per quanto in accezioni diverse, ruota attorno al "brut". Le critiche di Osborn rivelano quanto le componenti anti-meccanicistiche di una frangia della cultura marxista ottocentesca siano ancora di attualità nel paradigma del modello "low rise" di derivazione howardiana secondo un principio socialista di occupazione del suolo. La sentenza di Osborn si abbatte su uno dei principi della Ville Radieuse per farne vacillare la visione urbanistica, ma al contempo sembra confermare, attraverso l'aggettivazione "brutal", l'avvento dell'appellativo sarcastico di New-Brutalism nei circoli londinesi.

Il sodalizio tra le caratteristiche "brutal" e le istanze morali dell'Unité viene ribadito anche nel titolo di un trafiletto del quotidiano "The Times" del 4 dicembre 1952, che appare in questo contesto decisivo: *Radiant-City Lawsuit. Complaint of Brutal Realism*[28]. Nell'articolo viene discussa brevemente la polemica internazionale che investe l'Unité e viene riportata la vittoria di Le Corbusier nel processo intentatogli dalla Société pour l'Esthétique Générale de la France, che aveva dichiarato l'Unité contraria alla morale francese. Nell'associazione tra i valori brutali che mettono in crisi i canoni estetici tradizionali, nel quadro della visione intellettualistica dei dibattiti sulla ricostruzione che vedono scontrarsi le fila dei sostenitori della città giardino, del New Empiricism scandinavo e dei sostenitori di Le Corbusier, quel "realismo brutale" conferma il susseguirsi di associazioni che porterà nel giro di un anno a una precisazione di tutte le critiche associate

[27] Frederic J. Osborn, "Concerning Le Corbusier. Part I", *art. cit*.

[28] [s.a.], *Radiant City Lawsuit: Complaint of Brutal Realism*, in, "The Times", 4 dicembre 1952.

all'Unité all'interno della definizione di New Brutalism[29]. Di questa precisazione sono protagonisti gli Smithson, per cui proprio il trafiletto pubblicato su "The Times", e da loro letto, avrà un ruolo decisivo (conserveranno il ritaglio dalla pagina del "The Times" FIG. 13)[30].

3.3 "New movement–classic–complex–human"

La definizione divenuta celebre di New Brutalism non è quella dall'accezione sarcastica nata nel circolo del London County Council, bensì quella basata sulla breve pubblicazione degli Smithson nel dicembre 1953[31]. Per comprendere la dimensione culturale che confluisce in quella definizione è opportuno rintracciare dei concetti attorno ai quali verrà ricamata di volta in volta una visione teorica espressa attraverso delle esperienze progettuali o artistiche percorse dalla continua riflessione sull'opera dei maestri del Movimento Moderno, coniugata con l'aspirazione a una nuova visione architettonica per la società del dopoguerra.

Sono occasioni come i progetti per la scuola a Hunstanton (1949-1954), per i concorsi di Golden Lane (1951-52) e Sheffield (1953), e infine la mostra *Parallel of Life and Art* (1953), a permettere agli Smithson di mettere a punto concetti decisivi per dimostrare l'esistenza di un nuovo corso dell'architettura, che confluiranno nella definizione di New Brutalism, come quelli di "new order", "connection", "layering", "quality of real materials", "juxtaposition", "accident" e "new attitude".

Ciò che gli Smithson identificano a più riprese con il concetto di "new order" si traduce dapprima nella ricerca di un principio compositivo che evolve a partire dalla sperimentazione con principi geometrici derivati dalle teorie di Wittkower, attraverso forme simmetriche e dalla geometria pura studiate per i progetti per la cattedrale a Coventry e per la scuola a

[29] Banham conferma l'origine della definizione di New Brutalism nelle dispute interne al London County Council e così descrive le varie fazioni: "that limbo of Modern Movement demonology where Swedes, Communists and the Town and Country Planning Association are bracketed together as different isotopes of the common 'Adversary'", in, Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*

[30] L'articolo è conservato nell'archivio degli Smithson, cartella G059, Alison and Peter Smithson Special Collection, Loeb Library, Harvard University, Cambridge, USA. Nel 1966 Alison sottolineerà come l'origine della definizione di New Brutalism derivi dalla lettura di un articolo pubblicato su "The Times". Alison e Peter Smithson, *Banham's bumper book on brutalism, discussed by Alison and Peter Smithson*, in, "Architects' Journal", vol. 144, dicembre 1966, n. 26, pp. 1590–91.

[31] P.S.D. [Alison Smithson], *House in Soho*, in, "Architectural Design", vol. 23, dicembre 1953, n. 12, p. 342.

Hunstanton. "Finite", o "inherent order", è il principio individuato dagli Smithson per una trascrizione contemporanea delle teorie wittkoweriane attraverso relazioni di simmetria, armonia e modularità, in reazione allo stile del Festival of Britain e al sentimentalismo del New Empiricism[32].

Dai principi di Wittkower, che trovano conferma nei criteri miesiani di simmetria e di equilibrio, gli Smithson riformulano il concetto di "new order" nella direzione di una sempre più accentuata articolazione delle forme, che si estende a una riflessione alla scala urbana elaborata in occasione dei progetti per la ricostruzione dell'isolato di Golden Lane a Londra e per l'Università di Sheffield. Il traguardo del "new order" è raggiunto in questi due progetti attraverso la concezione dell'architettura come una "connective urban form". Il principio della connessione non si limita a confermare la dimensione sociale attraverso parole chiave quali "association" e "identity" concepite in alternativa alla visione urbanistica razionalista consolidata nella Carta di Atene[33], ma diviene il pretesto per una libera organizzazione compositiva. Attraverso "pattern" di unità collegate da "street decks" sopraelevati e una differenziazione tra la circolazione pedonale e quella viaria[34], il progetto per Golden Lane definisce una struttura urbana a densità e percorsi differenti fissati sulla base del principio della "mobility". Il "new order" inizia così a delinearsi quale ricerca volta all'esplicitazione formale di componenti e spazi che fungono da raccordo tra le parti.

Occorre sottolineare, per comprendere i presupposti che porteranno all'origine della definizione di New Brutalism, che proprio il progetto redatto dagli Smithson per Golden Lane può essere compreso come una variante dell'Unité d'Habitation rivista alla luce del contesto inglese[35], offrendo così una dimostrazione concreta delle ipotesi di ricostruzione propugnate

[32] Peter Smithson, *The idea of Architecture in the '50s*, in, "Architects' Journal", vol. 21, gennaio 1960, pp. 121–26.

[33] Alison e Peter Smithson, *An Urban Project: Golden Lane Housing*, in, "Architects' Year Book", vol. 5, ottobre 1953. Il mese è specificato in un documento redatto dagli Smithson intitolato *Bibliography built works, including projects and diagrams, from august 1948 to may 1978*, E0001, p. 1, Alison and Peter Smithson Special Collection, Loeb Library, Harvard University, Cambridge, USA.

[34] *Ibid.*

[35] Tutti i criteri adottati dagli Smithson per il progetto di Golden Lane sono una trascrizione dell'Unité rivista alla luce del contesto inglese, dalla metafora del "bouteilles-bouteiller" tradotto nello "structural rack", in questo caso progettato nella variante a lame e non pilastri, alla prefabbricazione, al calcestruzzo colato in opera, alla cura nella modellazione della materia attraverso il disegno delle casseforme per definire un "pattern", al sistema distributivo dello "street deck" o "street in the air" che si apre sugli "yard gardens" come variante della "rue intérieure", ai camini plastici che coronano l'edificio. A proposito dell'influenza di Le Corbusier, gli Smithson affermeranno: "As we were in practice in Bloomsbury by the spring of 1950, we could walk over to Alec Tiranti, Charlotte Street, to buy the first copy of a new '*oeuvre*' as soon as he had delivery", in, Alison e Peter Smithson, *The Shift Alison +*

dagli Hards[36], a testimonianza inoltre del profondo impatto della visita degli Smithson all'opera di Le Corbusier ancora in cantiere[37]. Si potrebbe persino affermare che il montaggio grafico della trasposizione dell'Unité nella forma proposta dagli Smithson, che si erge ancora in cantiere sulle rovine dell'isolato bombardato di Golden Lane, possa essere rappresentativo della visione urbanistica degli Hards e, per estensione, del principio della ricostruzione che i Softs stanno definendo "New-Brutalist"[38].

Le ricerche compositive sulle varie "connections", sperimentate per il complesso residenziale di Golden Lane, si affermano durante la redazione del progetto per l'Università di Sheffield come il principio generatore del progetto[39]. L'intenzione di esplicitare la flessibilità dell'edificio si esprime non solo attraverso il disegno di una griglia in calcestruzzo in cui è inserita una orditura metallica leggera e adattabile secondo il programma[40], ma anche attraverso una differenziazione delle parti, al fine di prediligere la relazione tra i diversi edifici. Il riconoscimento di differenti "pattern" d'uso troverà una sua teorizzazione nel concetto degli Smithson dello "space in between"[41]. Gli studi di Paul Klee sulle relazioni tra

---

Peter Smithson, vol. 7, Academy Editions, London, 1982, p. 9; Alison e Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, Monacelli Press, New York, 2002, p. 88.

[36] L'influenza delle opere di Le Corbusier pubblicate nell'*Oeuvre Complète* è testimoniata anche dalla seguente affermazione: "When you open a new volume of the Oeuvre Complète you find that he has had all your best ideas already, has done what you were about to do next" Questa citazione è riportata in Reyner Banham, *The last formgiver*, in, "Architectural Review", vol. 139, agosto 1966, n. 834, (pp. 97–98), p. 98; e nel saggio monografico sul New Brutalism, Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, *op. cit*., p. 86; Adrian Forty ritiene tuttavia che la frase fosse stata pronunciata durante gli anni Cinquanta, in, Adrian Forty, "Le Corbusier's British Reputation" in Tim Benton (ed.), *Le Corbusier, Architect of the Century*, Hayward Gallery, London, 1987, p. 35.

[37] "[Unité] Seen by us during construction from the outside only; seen completed at the CIAM opening party during the Aix en Provence Congress (CIAM 9), September 1953", in, Alison e Peter Smithson, *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955-1972*, The MIT Press, Cambridge, 1974, p. 4.

[38] L'affiliazione tra Golden Lane e l'Unité non sfugge alla critica, che puntualmente commenta la proposta degli Smithson definti "extremists – in the sense that Corbusier is an extremist in his design for the well-known flats at Marseilles", in, [s.a.], *Golden Lane Competition: A selection of the unsuccesful entries*, in, "Architects' Journal", vol. 115, marzo 1952, n. 2977, (pp. 358–62), p. 358.

[39] Alison e Peter Smithson, *University of Sheffield, extracts from the description, 1953*, cartella E064, Alison and Peter Smithson Special Collection, Loeb Library, Harvard University, Cambridge, USA.

[40] "The continuum containing the Administration, Arts, Physics, Chemistry, Medical School, and terminating in the Library/Architecture School is made up of structural sandwiches – a floor of flexible accommodation between reinforced concrete main floors 20 feet apart. The flexible accommodation is in lightweight construction of steel mullions, fascias, and beams, with steel decking for the intermediate floors, when required, and panel wall and window system. By this means the accommodation can be large, or small, single or double, or any combination". *Ibid*.

[41] Banham sarà tra i primi a riconoscere il principio compositivo del New Brutalism, Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*; Jürgen Joedicke, *New Brutalism: Brutalismus in der Architektur*, in, "Bauen+Wohnen", vol.

le forme, che in *Pedagogial Sketchbook* aveva riassunto nell'espressione "indicative graphics"[42], risultano per gli Smithson fondamentali per arrivare alla definizione di questo concetto. Il punto di partenza per il progetto di Sheffield, ritrovato nel principio di relazione tra le parti, presuppone una progressiva liberazione delle forme dalle geometrie pure, verso ciò che i critici identificheranno come un "a-formalism", in una formulazione che rievoca le contemporanee esperienze artistiche dell'Informale e dell'Action Painting[43].

Attraverso l'enfasi progettuale conferita al concetto di "connection" e alla differenziazione formale delle parti, gli Smithson iniziano un'indagine sul concetto di "assemblage" che mette in tensione non soltanto la dottrina modernista dell'edificio inteso come un'entità singola, ma arricchisce il progetto grazie all'apporto critico delle contemporanee esperienze artistiche. Nell'"assemblage", inteso nella sua forma più radicale, che va dall'accostamento di diverse parti del programma all'incursione di "objets trouvés", si ritrovano i presupposti per un altro concetto che diverrà chiave nella definizione del New Brutalism: quello dell'"as found". In questo senso risultano cruciali le esperienze di Paolozzi, frequentato dagli Smithson nel circolo dell'Independent Group, e quelle di Charles e Ray Eames, portavoci di un'estetica che pone il suo traguardo nell'espressione dell'immediato presente, attraverso l'assemblaggio di elementi disparati e l'intrusione dell'ordinario nelle pratiche artistiche, come avevano dimostrato nella loro Case Study House a Santa Monica del 1949[44].

Il concetto di "assemblage" viene declinato attraverso la giustapposizione dei profilati metallici e nella serie di "objets trouvés" messi in scena nella scuola a Hunstanton, dal

18, novembre 1964, n. 11, pp. 421–25. Il concetto dello "space in between" verrà teorizzato dagli Smithson negli anni Settanta, Alison e Peter Smithson, *The Space in between*, in, "Oppositions", vol. 4, ottobre 1974, pp. 75–78; a tal proposito si veda, Max Risselada, *Tussenruimte = The space between*, in, "OASE: architectural journal", n. 51, giugno 1999, pp. 46–53.

[42] Nella descrizione del progetto si legge: "highly specialized functions have been given highly identified forms". Alison e Peter Smithson, *University of Sheffield, extracts from the description, 1953*, *doc. cit*. Nell'autunno 1953 viene organizzata presso l'Institute of Contemporary Art di Londra una mostra sui disegni di Klee e simposio dedicato a *Pedagogical Sketchbook,* in Alison e Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, *op. cit.*, p. 84. Proprio nel 1953 viene pubblicata la versione inglese di *Pedagogical Sketches* di Klee, tradotta da Moholy Nagy.

[43] Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*

[44] Gli Smithson riconosceranno in varie occasioni, attraverso saggi, articoli, l'influenza degli Eames sulla loro pratica architettonica, Alison e Peter Smithson, *Changing the art of inhabitation: Mies' pieces, Eames' dreams, the Smithsons*, Artemis, London Zürich, 1994, p. 93. A tal proposito si veda anche il contributo di Beatriz Colomina, *Koppels = Couplings*, in, "OASE: tijdschrift voor architectuur = OASE: architectural journal", n. 51, giugno 1999, pp. 20–33.

serbatoio dell'acqua, ai lavandini selezionati dal catalogo del programma di edilizia scolastica Hertfordshire, fino ai condotti a vista, ma si afferma anche come fondamento per diagrammi urbani nell'estensione di Golden Lane City presentati al CIAM, per divenire infine la matrice di un sistema compositivo per parti in Sheffield[45].

In occasione della redazione dei progetti per Golden Lane e Sheffield, e quando è ancora in corso il cantiere per la scuola a Hunstanton terminato solo nel 1954, le questioni legate alle problematiche urbane e lo studio del modello dell'Unité permettono agli Smithson di soffermarsi su altri concetti che derivano dalla materia e dalla sua configurazione, portatori di una dichiarata sensibilità sul valore dei materiali. Le impronte delle trame delle casseforme, una finitura specificata nel progetto per Golden Lane[46], vanno intese quale indizio di una volontà di scoprire una matericità che trova un possibile sviluppo nella poetica degli Smithson, secondo uno svolgimento parallelo ai temi urbanistici. Attraverso le operazioni di "assemblage" e "juxtaposition" gli Smithson confermano la messa in opera dei materiali secondo la loro natura, così come arrivano sul cantiere, in un'accezione ruskiniana che indentificano con la "quality of *real materials*", come affermano in un'intervista del settembre 1953 a proposito della scuola a Hunstanton[47] (FIG. 14). Il ruolo centrale dei materiali è dichiarato dalla volontà di impiegarli "architecturally", ovvero secondo una messa in opera che concorre al supporto strutturale e alla definizione spaziale. Che i materiali sottendano un significato culturale dipendente dalla loro sostanza materica è testimoniato dalla particolare qualità attribuita al mattone impiegato per i muri di tamponamento della scuola: quella della "permanence", rintracciabile nella tradizione inglese ed esemplificata per gli Smithson dalla Hall del Seaton Delavand di John Vanbrugh. Nel loro ragionamento, la "permanence" non è da intendersi solo come solidità contrapposta alle strutture prefabbricate e leggere dell'edilizia scolastica del piano Hertfordshire. Quella "permanence" è anche la

[45] "The continuum containing the Administration, Arts, Physics, Chemistry, Medical School, and terminating in the Library/Architecture School is made up of structural sandwiches – a floor of flexible accommodation between reinforced concrete main floors 20 feet apart. The flexible accommodation is in lightweight construction of steel mullions, fascias, and beams, with steel decking for the intermediate floors, when required, and panel wall and window system. By this means the accommodation can be large, or small, single or double, or any combination". Alison e Peter Smithson, *University of Sheffield, extracts from the description, 1953*, *doc. cit*.

[46] "Concrete unfaced, with a designed shuttering pattern" si legge nella descrizione del progetto per Golden Lane, ristampato in, Alison e Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, *op. cit.*, p. 88.

[47] [s.a.], *Secondary School at Hunstanton*, in, "Architects' Journal", vol. 118, 10 settembre 1953, n. 3054, pp. 323–28.

qualità che conferisce all'architettura un'immagine riconoscibile: "a feeling of permamence should be a very important factor in the environment of a child"[48].

Merita sottolineare che nell'intervista gli Smithson inquadrano la loro opera in una prospettiva storica che definisce una continuità con la tradizione costruttiva inglese, dall'organizzazione del cantiere all'impiego dei materiali: "we use steel in the same way as mediaeval builders used wood"[49]. Proprio nel richiamarsi alla tradizione costruttiva medievale si comprende la volontà di una giustapposizione perfetta degli elementi, per permettere la massima economia ed efficienza statica dei profilati metallici, accuratamente saldati al fine di assicurare una struttura "neat and tidy"[50]. Questa vera e propria "reverence" per i materiali, siano essi il mattone, l'acciaio, il vetro, il legno o il calcestruzzo, subirà nel corso dell'evoluzione della definizione di New Brutalism, e paradossalmente proprio nel caso della ricezione della scuola a Hunstanton, un dirottamento verso la rudezza e la brutalità successivamente attribuiti dalla critica.

Se tutto il dibattito sugli stili, tra New Picturesque, New Humanism e New Empiricism era avvenuto all'insegna di una riflessione sull'architettura, e se finora le esperienze degli Smithson sono più che altro progetti redatti per concorsi, nel settembre 1953 si presenta invece l'occasione di esplorare una sensibilità figurativa e poetica derivata dalle esperienze artistiche contemporanee. Insieme a un ingegnere, un fotografo e un artista membri dell'Independent Group, Ronald Jenkins, Nigel Henderson ed Eduardo Paolozzi, gli Smithson organizzano la mostra *Parallel of Life and Art, an Exhibition of Landscape, Science and Art*, che si tiene dal 10 settembre al 18 ottobre 1953 presso l'Institute of Contemporary Art di Londra[51] (FIG. 15).

---

[48] *Ivi,* p. 326.

[49] *Ibid.*

[50] La Plastic theory, messa a punto dall'ingegnere Baker, è ammessa nei British Standard a partire dal 1948.

[51] A partire dal 1951 un gruppo di architetti, artisti, sociologi ed ingegneri organizzano degli incontri informali presso il French Pub a Soho, presso l'abitazione di Banham o presso l'Institute of Contemporary Art (ICA) inaugurato nel 1948, sotto la direzione di Dorothy Moarland. Per questioni legate alla fondazione e alle attività dell'Independent si rimanda a: David Robbins, *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty*, MIT Press, Cambridge, 1990; Anne Massey, *The Independent Group: Modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, Manchester University Press, Manchester, 1995; Irénée Scalbert, *Parallel of Life and Art*, Daidalos, vol. 75, maggio 2000, pp. 52–65; Victoria Walsh, *Nigel Henderson: parallel of life and art*, Thames & Hudson, London, 2001; Claude Lichtenstein, Thomas Schregenberger, *As Found: the discovery of the ordinary*, Lars Müller Publishers, 2001; Claude Lichtenstein, "As Found: The Discovery of the Ordinary", in, Claude Lichtenstein (ed.), *British Architecture and Art of the 1950s*, Lars Müller Publishers, London, 2006; Ben Highmore, *Walls without Museums: Anonymous History, Collective Authorship and the Document*, in, "Visual Culture in Britain", vol. 8,

Il New Brutalism potrà assurgere al ruolo di categoria per una nuova fase dell'architettura del Movimento Moderno anche grazie ai riferimenti che emergono attraverso la mostra, che catalizza una serie di opere artistiche che andranno a vivificare anche l'architettura, attraverso alcuni concetti fondamentali che troveranno una sintesi nella definizione di New Brutalism: "new order", "accident", "as found", "layering", e "image". La definizione di New Brutalism, che era apparsa legata, per contrasto e conflitto, all'opera di Le Corbusier, potrà, anche grazie ai concetti derivanti da *Parallel of Life and Art*, svincolarsi e acquisire una sua autonomia, avvicinandosi alle problematiche intrinseche alla cultura britannica, acquisendo nuovi valori artistici che non avrebbero potuto essere ricompresi nel New Brutalism se fosse rimasto radicato al *brut* e alle sue declinazioni.

La mostra è quindi portatrice di una dimensione concettuale in cui i limiti disciplinari vengono scompaginati al fine di apportare un confronto tra arte, architettura, fotografia e cultura popolare, in una commistione fondamentale per nutrire la complessità di ciò che a breve verrà ricompreso nel New Brutalism. La dimensione più teorica e urbana di quella definizione non viene scalfita, ma resa più complessa perché articolata attraverso processi creativi in atto nel mondo dell'arte.

Una serie di concetti emerge dall'alchimia di *Parallel of Life and Art* che verranno solo in seguito assimilati dall'architettura ma che per ora rimangono tangenti. Proprio nella mostra si trovano le premesse che, nella definizione di New Brutalism temprata attraverso l'immersione in una dimensione artistica, si concretizzeranno in strumenti di progetto, e più in particolare in una idea di composizione basata sulla relazione tra le parti e nella radicale dimensione materica.

È significativo che alcuni concetti già adottati dagli Smithson per i loro progetti, quali "assemblage", "juxtaposition" e "cross-reference"[52] si ritrovino nel testo di presentazione della mostra, rivelando così la loro comunanza con le contemporanee esperienze artistiche

---

2007, n. 2, pp. 1–20; Anne Massey, Gregor Miur, *Institute of Contemporary Arts: 1946-1968*, Roma Publications, Amsterdam, 2014.

Circa venti architetti frequentano l'Independent Group, tra cui Peter Carter, Alan Colquhoun, Geoffrey Holroyd, John Voelcker, Sandy Wilson, Bill Howell, l'ingegnere Frank Newby e il critico Reyner Banham. Ciò che accomuna gli architetti dell'Independent Group è l'ammirazione per le figure di Mies e Le Corbusier, di cui hanno potuto ascoltare le conferenze presso la Architectural Association e la RIBA. I componenti più assidui agli incontri sono: Richard Hamilton, Nigel Henderson, John McHale, Eduardo Paolozzi, William Turnbull, Colin St John Wilson, James Stirling, Magda Cordell, Alan Colquhoun e Alison e Peter Smithson, capeggiati da Reyner Banham, Lawrence Alloway, e Toni del Renzio.

[52] Theo Crosby, *Parallel of Life and Art*, in, "Architectural Design", vol. 23, ottobre 1953, n. 10, pp. 297–98.

che, dall'Informale all'Art Brut, verranno di volta in volta associate alla definizione di New Brutalism, sulla falsa riga dell'accostamento tra l'Art Brut e l'Unité avvenuta sulle pagine di "Architecture d'Aujourd'hui" nel 1949.

Le immagini che confluiscono in *Parallel of Life and Art*, dibattute e selezionate durante gli incontri dell'Independent Group, vengono chiamate "raw material" perché testimoni di un magma culturale che, proprio per la sua mutevolezza, diviene un prototipo culturale inclusivo anche di ciò che la società comunemente rigetta[53]: il *brutto*, il grottesco, l'inutile[54], generando un susseguirsi di associazioni che i critici svilupperanno nelle varie definizioni di New Brutalism anche nel solco dell'emergere della cultura Pop. Alla luce della mostra è inoltre comprensibile quella volontà di cristallizzare il presente che gli Smithson cercheranno di concettualizzare attraverso una "image" capace di fungere da "Rosetta stele" della società contemporanea, per ricalcare un'espressione usata nella presentazione della mostra[55]. Le "images" sono inoltre sospese nello spazio della galleria in modo da generare una forma complessa di "order"[56], in cui le categorie disciplinari sono scompaginate attraverso il montaggio tridimensionale di pannelli inclinati, permettendo al visitatore una libera associazione di immagini.

Nel catalogo della mostra vengono individuate delle categorie specifiche per fornire una chiave di lettura alle immagini, e che rievocano quell'interesse multiforme e caleidoscopico necessario per superare la visione aristotelica e la gerarchia tra le varie discipline: "Anatomy, architecture, art, calligraphy, date 1901, landscape, movement, nature, primitive, scale of man, stress, stress structure, football, science fiction, medicine, geology, metal, ceramic". "Architecture" include immagini di edifici classici del Movimento

[53] David Robbins, *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty*, *op. cit.* Il catalogo della mostra è conservato anche negli archivi degli Smithson presso la biblioteca della Harvard University.

[54] Nella sperimentazione avanguardistica di *Parallel of Life and Art* risuona la cultura più radicale del Movimento Moderno, tramandata da saggi come *La peinture moderne* di Ozenfant, *Mechanization takes command* di Giedion, *Vision in motion* di Moholy Nagy o ancora la *Boîte Verte* di Duchamp. Questi riferimenti, ampiamente dibattuti nel corso del 1953 in una serie di presentazioni intitolate *Aesthetic problems of contemporary art,* permettono ai membri dell'Independent Group di cogliere le connessioni tra arte, tecnologia e produzione industriale all'interno di una società di consumo, e alcuni critici coglieranno in questa radice il crogiolo culturale che porterà nel giro di qualche mese alla definizione di New Brutalism.

[55] "The exhibition will provide a key – a kind of Rosetta Stone – by which the discoveries of the sciences and the arts can be seen as aspects of the same whole, related phenomenon, parts of that New Landscape which experimental science has revealed and artists and theorists created", catalogo della mostra *Parallel of Life and Art*, in, David Robbins, *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty*, *op. cit*., p. 129.

[56] Theo Crosby, "Parallel of Life and Art", *art. cit.*

Moderno, come l'Armé du Salut di Le Corbusier, e l'UN Building, e il Dublin Bus Garage di Ove Arup & Partners, accanto all'architettura spontanea e vernacolare degli insediamenti Inuit, le città di Erbil e Pompei, la monumentalità sacra del tempio di Nettuno a Paestum e del Macchu Picchu, insieme a immagini evocatrici della cultura popolare, come una maschera atzeca, o diversi tipi di tessuto vegetali. Anche "art" viene estesa a una categoria inclusiva, evocata dalle pitture di Dubuffet, Burri e Pollock, ma anche da un tatuaggio tribale, una figura ritrovata negli scavi di Pompei, e altre immagini tratte dalla cronaca, come quella del funerale del re Giorgio VI, di un incidente durante una gara ciclistica, o la radiografia di un gatto (FIG. 16).

La mostra è espressione della volontà di ridefinire i concetti stessi di "architecture" e "art" come atto di scelta e selezione, e non di invenzione. "Accident" è un altro concetto di derivazione surrealista che il gruppo impiega per giustificare il processo creativo della mostra:

> "Accident […] The VISUAL ENGINEER. What we call SELECTIVE ACCIDENT to be good must function like the objet trouvé – a chance set of 'found' phenomena bringing about an order which you might ideally wished/invented to create from scratch. It is a question of RECOGNITION"[57].

È grazie alle riflessioni culturali condotte in occasione della mostra che gli Smithson avranno modo di verificare dei concetti artistici e di applicarli al progetto di architettura, sino ad arrivare, a partire dall'"objet trouvé" dadaista, passando per il concetto di "accident" surrealista, alla definizione del loro concetto di "as found", che si aprirà a molteplici configurazioni.

Sono in particolare le opere di Pollock e Burri, presentate tra le centinaia di immagini di *Parallel of Life and Art*, che con la loro figurazione informale, gestuale e materica mettono in crisi la composizione convenzionale. Nel riferimento a Pollock si trovano i presupposti per un progressivo allontanamento dalla questione della forma che saprà orientare anche il progetto architettonico verso un "new order" e ciò che verrà teorizzato con la definizione di "a-formalism". Proprio nelle sperimentazioni di Pollock con la tecnica del "dripping" si può individuare la premessa per una visione del progetto di architettura in cui la nozione di processo diviene cruciale perché si impone come l'antitesi della forma a-priori, al punto che, a partire dalle considerazioni sul New Brutalism, saranno intessuti dei paralleli concettuali

[57] Manoscritto tratto dalla collezione di Henderson, Tate Archive, cfr. Victoria Walsh, *Nigel Henderson*, *op. cit.*, p. 92.

tra l'"action painting" e una "action architecture"[58]. Attraverso le opere di Pollock, visti per la prima volta a Venezia nel 1949[59], gli Smithson teorizzeranno anche il concetto di "layering", in cui la combinazione di frammenti acquisisce una dimensione unitaria nel loro sovrapporsi, che porterà all'affermazione del concetto di "image". "Image system" è l'espressione usata dai membri dell'Independent Group per definire i principi di relazioni e le tensioni interne alla collezione di immagini discussa durante gli incontri, e che diverrà uno dei criteri fondanti del New Brutalism, così come definito da Banham nel 1955[60].

Parallel of Life and Art diventa per gli Smithson l'occasione per la gestazione di concetti fondativi per il riconoscimento dell'esistenza di un "new movement–classical–complex–human", come appuntano in un testo di preparazione della mostra[61]. Potrebbe sembrare ancora prematura, nel settembre 1953, una connessione diretta tra la definizione di New Brutalism, le sperimentazioni in atto nella mostra e i concetti portanti delle opere, da "accident", a "juxtaposition" al concetto di "layering". In realtà proprio quell'appunto, "new movement–classical–complex–human", contiene un primordiale tentativo di mettere in fila una serie di definizioni, alcune appartenenti al dibattito in corso sin dagli anni Quaranta, collegate da trattini che stanno a indicare l'incompletezza di ognuna delle parole scelte per la serie, e introdotte dal pevsneriano New-. Non è un caso che gli Smithson appuntino a seguito della nota una citazione tratta da James Joyce che conferma la premonizione: "This is a movement I call epiphany. (Epiphany: a reality behind the appearance)". È quella una nota decisiva nello sviluppo storico che sta per approdare, proprio grazie agli Smithson, all'invenzione, o riuso, di una parola forte ed espressiva che contenga in se stessa la sintesi

[58] Gerhard M. Kallmann, *The 'action' architecture of a new generation*, in, "Architectural Forum", vol. 111, ottobre 1959, n. 4, pp. 132–37.

[59] Durante il cantiere di Hunstanton gli Smithson iniziano a ragionare anche sul concetto di "layering", visibile nella sovrapposizione dei telai metallici e nei riflessi delle grandi vetrate, immortalate dal fotografo Nigel Henderson. Il concetto di "layering" era già stato precedentemente sperimentato da Hamilton in occasione della mostra "Growth and Form", organizzata nella galleria dell'ICA da luglio ad agosto 1951.

[60] "It was necessary in the early '50's to look to the works of painter Pollock and sculptor Paolozzi for a complete image system, for an order with a structure and a certain tension, where every piece was correspondingly new in a new system of relationship", in, Alison e Peter Smithson, Nigel Henderson, Theo Crosby, *Uppercase, n. 3*, Whitefriars, London, 1960; confermato anche in Alison e Peter Smithson*, Ordinariness and Light*, the M.I.T. Press, Cambridge, 1970, p. 86.

[61] Alison e Peter Smithson, "Addendum: texts documenting the development of Parallel of Life and Art. 1. Sources, 1952", in, David Robbins, *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty*, *op. cit.*, p. 129. "By presenting phenomena from our various fields we can demonstrate the existence of a new movement-classical-complex-human- a fundamental outlook fromcommon sources to future synthesis".

di “movement–classical–complex–human”: il New Brutalism. Quella nota costituisce l’indispensabile e prezioso *trait d’union* tra le intenzioni culturali condensate nella selezione di opere per *Parallel of Life and Art*, l’aspirazione decennale della critica inglese e della New Art-History a definire un nuovo stile, le pulsioni in atto nel London County Council e i conflitti teorici attorno all’Unité, al suo béton brut, al suo *Brutal Realism*. Quindi la stessa invenzione dell’etichetta non appare altro che una questione filologica e accademica, perché, anche se gli Smithson si fossero serviti del Neo-Brutalism di Asplund, o avessero accolto l’etichetta critica usata dai Softs del London County Council, ciò che risulta essenziale è che il *loro* New Brutalism sarà la trascrizione sintetica, in una sola parola e senza più i trattini della lista, di un’attitudine che comprenda l’aspirazione a: un movimento vitale e processuale, non a caso indicato come prima parola; una compostezza aulica e persino platonica che soggiace al concetto di classico, il quale non è certo quello accademico, ma indice di equilibri ponderati e da conquistare di volta in volta; una sintesi che resta complessa per la molteplicità di riferimenti, dovuti alla difficoltà del momento storico e alla necessità di un superamento della lezione dei maestri; e infine una misura del progetto che deve ritrovare un *modulor* e farsi umanistica.

3.4 Il New Brutalism degli Smithson

L’intuizione appuntata nel settembre 1952 di quel “new movement–classical–complex–human” trova una sintesi nell’invenzione del New Brutalism nel dicembre 1953, sulle pagine di “Architectural Design”[62]. Gli Smithson impiegano per la prima volta la definizione di New Brutalism quale commento posto a corollario di una breve descrizione per il progetto mai realizzato per la loro abitazione e studio a Colvill Place, in un isolato di *terrace house* in stile georgiano demolito durante la guerra nel quartiere londinese di Soho (FIG. 17). L’annuncio avviene in occasione di un articolo intitolato *Small house projects*, in cui vengono documentati progetti residenziali di vari architetti, tra cui quello degli Smithson. Il contributo viene scritto da Alison, nonostante la rivista attribuisca a Peter la stesura del

[62] P.D.S. [Alison Smithson], “House in Soho”, *art. cit.* Gli Smithson avranno d’ora in avanti la possibilità di pubblicare di frequente su “Architectural Design”, grazie alla loro connessione con Theo Crosby, che a partire dal 1953, entra a far parte del Gruppo redazionale della rivista in qualità di “technical editor”. La definizione di New Brutalism è pubblicata nel primo volume della rivista curato da Crosby. Parnell sostiene che l’articolo sulla House in Soho fosse stato commisionato da Monica Pidgeon nel luglio 1953, quando aveva incontrato gli Smithson in occasione del CIAM a Aix-en-Provence. Si veda a questo proposito Steve Parnell, *Architectural Design, 1954-1972*, University of Sheffield School of Architecture, Sheffield, 2011, p. 254.

testo, firmandolo con le iniziali P.D.S. Le ragioni di questo cambiamento verranno attribuite da Alison a un "anti-feminist editorial gesture" apparentemente messo in atto dalla redazione della rivista[63]. Questa ricostruzione avanzata dagli Smithson può sollevare dei dubbi circa la sua veridicità, se si tiene conto del fatto che nel comitato editoriale sono presenti due donne, Monica Pidgeon e Barbara Randell. Sulla motivazione per cui gli Smithson non si presentano come i co-autori dell'articolo si possono avanzare diverse ipotesi, tra cui quella più plausibile è quella di Robin Middleton: "Alison was dictating all the time, she was the one always deciding what they were going to do. Alison was the one formulating what their image was going to be, what they were going to read, etc"[64].

Diverse sono le narrazioni che verranno perpetuate a proposito dell'origine della definizione di New Brutalism, tra cui anche un'ipotesi autobiografica ripresa dall'unione del soprannome di Peter, "Brutus" e dal nome di Alison Smithson.

Nell'anno in cui ricorrono alla definizione New Brutalism, gli Smithson hanno occasione di pubblicare altri due contributi: un'intervista alla rivista "Architects' Journal" sulla scuola a Hunstanton rilasciata nel settembre, quando l'opera è ancora in cantiere[65]; e un articolo sulle loro visioni urbane teorizzate a partire dal progetto per Golden Lane pubblicato su "Architects' Yearbook"[66]. La volontà di associare la definizione di New Brutalism alla House of Soho, anziché ai progetti per Golden Lane o Sheffield, o alla scuola di Hunstanton, va considerata alla luce delle esperienze degli Smithson e dell'evoluzione dei dibattiti inglesi e internazionali, scartando l'ipotesi di una coincidenza fortuita come potrebbe far pensare l'articolo.

Rispetto agli altri progetti, la House in Soho presenta delle caratteristiche significative, che confermano la volontà di radicare il New Brutalism nei principi della cultura inglese, nella tradizione del mattone e del "craft", rivisti alla luce di una sintesi di diversi impulsi culturali e artistici contemporanei. È inoltre ipotizzabile l'intenzione di definire il New

[63] "P.S. is described as 'the founder' presumably on the evidence quoted on p10: 'When Peter Smithson finally committed the phrase too print in December 1953'. The quoted following is part of the description of Soho House published in Architectural Design in December 1953, which was in fact written by Alison Smithson. The piece was initialed A.M.S. in typescript, but this was mistranscribed, in error or as an anti-feminist editorial gesture, as P.D.S. This is how one comes to found a movement." in, Alison e Peter Smithson, "Banham's bumper book on brutalism, discussed by Alison and Peter Smithson", *art. cit*.

[64] Intervista con Robin Middleton, 21 aprile 2018, New York.

[65] [s.a.], "Secondary School at Hunstanton", *art. cit.*

[66] Alison e Peter Smithson, "An Urban Project: Golden Lane Housing", *art. cit.*

Brutalism attraverso un'opera che dimostri un superamento e un'evoluzione rispetto al modello di Mies declinato nella scuola a Hunstanton e dell'Unité in Golden Lane[67]. In questo senso è determinante la scala del progetto, che riflette l'interesse degli Smithson per l'ordinario e la "everyday life", e in cui non vi è ancora traccia di quella dimensione eroica e colossale che verrà invece associata alla definizione di New Brutalism da altri critici. È secondo i parametri di una semplicità nobile, della domesticità, dell'esperienza della guerra e della conseguente costruzione identitaria tramite il concetto di Englishness, che quindi gli Smithson strutturano la prima loro definizione di New Brutalism.

Solo alcuni temi precedentemente discussi, come il "new order" e la questione della visibilità dei materiali, vengono fatti convogliare nella breve descrizione e prendono una dimensione quasi di manifesto nella lettura e nell'interpretazione del progetto. Il concetto di New Brutalism nella spiegazione della House in Soho ruota attorno al disegno di una "basic unit", ridotta a essere semplice "shelter and environment", da realizzare secondo un'essenzialità da "small warehouse", influenzata dalle serie di fotografie sull'architettura industriale vernacolare raccolte durante l'inizio degli anni Cinquanta su "Architectural Review", di cui gli Smithson omettono tuttavia il sentimentalismo in voga nei dibattiti inglesi. Nella sostanza, l'architettura si riduce a una semplice "structure exposed entirely", il cui radicalismo consiste in una domesticità concepita "without internal finishes" e con i condotti a vista. Nella sua semplicità, il progetto per la House in Soho rimanda a una rudezza capace, nell'annullamento delle differenze tra interno ed esterno, di sopperire alle convenzioni dell'ambiente domestico. L'elaborazione di concetti emersi in *Parallel of Life and Art* non si rivela nella formulazione degli Smithson, che invece ribadiscono una concezione dell'architettura come un confronto a distanza con la tradizione ruskiniana della "quality of real materials" e quella lecorbuseriana della visibilità della struttura.

Due sono i termini cruciali per inquadrare il valore attribuito dagli Smithson al loro New Brutalism: "shelter" e "environment". Gli interessi nei confronti degli insediamenti primitivi che gli Smithson presentano negli schemi mostrati al IX CIAM proprio nel 1953, convergono nella caratterizzazione di "shelter" della House of Soho, che diviene così

[67] "The House in Soho is unique even in the body of their own work. Because it is so embedded in brick culture. In the House in Soho the Smithsons are trying to ground their Brutalism in something to do with the British situation. There is something 'nativistic' in trying to go into the ground and the roots of the British sensibility. They give value to craft and cottages in Scotland, to a relative archaic vernacular in the British situation. They allude to that". Secondo Frampton un esempio "proto-brutalist" cui gli Smithson potrebbero essersi ispirati per la loro House in Soho è la Maison du Weekend del 1935 di Le Corbusier. Intervista con Kenneth Frampton, 2 febbraio 2018, Columbia University, New York.

espressione di una necessità primordiale dell'architettura, come una contemporanea capanna primitiva che gli Smithson metteranno in scena nell'habitat simbolico dell'installazione artistica di *Patio & Pavilion* alla mostra *This is Tomorrow* del 1956. Anche la definizione del loro progetto come "environment" non può che essere una risposta critica alle ossessioni sul "comfort" portate alla ribalta dal New Empiricism e dal New Humanism, declinato ora dagli Smithson secondo la visione sociale e ordinaria della vita londinese del dopoguerra, quella ritratta da Henderson nelle strade del quartiere di Bethnal Green a Londra e che gli Smithson definiranno come la "doorstep philosophy" e "street-thinking"[68].

Nella descrizione che accompagna il progetto sono individuabili alcuni temi che gli Smithson fanno confluire nella messa a punto del concetto di New Brutalism, ovvero quello di "new order", di "basic construction", di onestà strutturale, di una visione vitalistica dei materiali, e infine di un'estetica industriale[69]:

> "In fact, had this been built it would have been the first exponent of the 'new brutalism' in England, as the preamble to the specification shows: 'It is our intention in this building to have the structure exposed entirely, without internal finishes wherever practicable. The Contractor should aim at a high standard of basic construction as in a small warehouse"[70].

Il "new order" prende ora un'altra forma rispetto alla composizione aulica di Coventry, o quella basata su "pattern" di Sheffield, e viene associato alla ricerca di un soleggiamento ideale che detta l'inversione del soggiorno, posizionato all'ultimo piano, in cui una grande apertura a bow-window sembra voler ribadire quel legame profondo con la tradizione inglese vittoriana e quell'esercizio di riappropriazione delle componenti domestiche tradizionali che diventeranno il tema di progetto della Sugden House del 1956[71].

Tutti i materiali sono rigorosamente a vista, finanche i condotti dell'impianto di riscaldamento e della cucina: "It was decided to have no finishes at all internally" dichiarano nella descrizione. Una visione ruskiniana legata all'impiego dei materiali viene inoltre confermata proprio attraverso quel materiale che avevano già prediletto per annunciare le

[68] Alison e Peter Smithson, *The built world: urban reindentification*, in, "Architectural Design", vol. 25, giugno 1955, n. 6, pp. 185–87; Alison e Peter Smithson, "Banham's bumper book on Brutalism, discussed by Alison and Peter Smithson", *art.cit*.

[69] "Ordinary concrete" è specificato nella monografia e non nell'articolo del 1953, in, Alison e Peter Smithson, *The Charged Void: Architecture*, *op. cit.*, p. 96.

[70] P.S.D [Alison Smithson], "House in Soho", *art. cit*.

[71] La disposizione interna richiama quella della Maison Cook di le Corbusier, Intervista con Kenneth Frampton, 2 febbraio 2018, Columbia University, New York.

qualità dei "real materials": il mattone, impiegato per i muri portanti della casa. Gli Smithson non ammettono alcuna accezione decorativa per i "common bricks", "ordinary concrete" e "wood", se non quella legata all'espressione di un intrinseco vitalismo affidato alla loro messa in opera: "the bars and colour variation have some sort of natural tension when laid by a good bricklayer".

La casa a Soho, nonostante l'apparente simmetria, ha una disproporzione intrinseca che gli Smithson teorizzeranno con il concetto di "un-arty", derivata dalla giustapposizione per contrasto tra aperture grandi e piccole, che sembra rievocare verosimilmente quella stessa disproporzione rilevata nella villa Göth di Edman e Holm.

Se si mettono a confronto la Villa Göth e la House in Soho, così come sembrerebbe suggerire la genealogia della definizione di New Brutalism, allora quelle due visioni appaiono non più così distanti, ma si mostrano quali aspetti dello stesso interrogativo generazionale sull'evoluzione del Movimento Moderno, sondato nella dimensione dei materiali e della domesticità. Delle affinità inequivocabili intessono dei legami che fanno supporre che la House in Soho sia stata scelta dagli Smithson proprio in risposta all'opera che aveva dato origine alla definizione di New Brutalism: dai materiali a vista, alla disposizione interna delle funzioni, agli architravi accentuati e alla composizione delle aperture, e infine alla scelta del mattone, comune denominatore di due culture architettoniche che si intrecciano e respingono, quella inglese e quella svedese.

D'altronde la consapevolezza degli Smithson circa l'esistenza della precedente definizione di Neo-Brutalism è implicitamente confermata dalla precisazione geografica che essi si sentono in dovere di specificare, forse per rivendicare la loro personale declinazione: la Soho House sarebbe stata "the first exponent of New Brutalism in England". Si può quindi avanzare l'ipotesi che gli Smithson abbiano deciso di annunciare il New Brutalism attraverso la House in Soho come risposta critica alla Villa Göth, al fine di epurare quella definizione dall'accezione negativa legata a una visione urbana che circolava nel London County Council.

Tuttavia il tratto dominante della House in Soho è senza dubbio la rudezza accentuata sottesa alla definizione di "shelter", che allontana quel progetto dal riferimento alla Villa Göth, per riportarlo invece nell'alveo delle ricerche sul *brut* di Le Corbusier, nella forma che

verrà concretizzata nelle Maisons Jaoul. Alla luce di queste osservazioni si può forse sciogliere l'enigma dell'origine della definizione di New Brutalism[72].

L'operazione degli Smithson non sottintende la fondazione di nuovi principi rispetto a quelli di una precisa accezione di Movimento Moderno ed è da intendersi come l'intenzione di riquadrare la definizione di New Brutalism in stretto legame con quei principi fondanti di visibilità dei materiali e della struttura. In questo senso va letta la volontà degli Smithson di vincolare quella definizione al loro progetto domestico per la House in Soho, mentre il New Brutalism è già ancorato alla visione della città sul modello dell'Unité di Marsiglia.

Si potrebbe ipotizzare che quella tensione verso il "New-", che a ben vedere dichiara uno scontro con gli altri contemporanei "new-isms", non abbia ancora raggiunto una piena concettualizzazione nella prima definizione di New Brutalism, che, a partire da "new movement-classic-complex-human", si alterna con altre simili espressioni come "new attitude" o "new order" e, come si vedrà in seguito, con quella di "architecture of reality". Tale esitazione è indice di una ambivalenza di un concetto di New Brutalism ancora in fieri che, forse solo per via di una momentanea intuizione, viene associato dagli Smithson alla House in Soho. Potrebbe persino quindi risultare fortuito il ritorno degli Smithson sulla definizione di New Brutalism rispetto alle altre formule, forse proprio in virtù di quel suffisso "-ism" che sembra preannunciare la possibilità di uno stile a venire.

Il New Brutalism è infatti ancora un concetto incerto, intessuto per frammenti e criptiche affermazioni lapidarie consegnate alle pagine delle riviste, e che evolve nel susseguirsi degli interventi degli Smithson. Per il momento le preoccupazioni urbane rimangono disgiunte dal New Brutalism, anche se nel corso del 1953 e all'inizio del 1954, gli Smithson riassumono le loro riflessioni sulla scala della città in articoli come *An Urban Project: Golden Lane Housing* e *What the Smithson think*[73]*,* in cui ribadiscono la necessità del superamento del modello delle New Towns, in favore di una pianificazione che tenga conto dei drastici cambiamenti della società del dopoguerra, anche alla luce dei nuovi beni di consumo di massa, a dimostrazione dell'impatto delle discussioni condotte nel circolo dell'Independent Group sulla cultura popolare.

[72] Gli Smithson non riconoscono l'origine svedese della definizione, una posizione forse giustificata dalla volontà di totale appropriazione di quella definizione, presentandosi come gli unici autori. Questa ipotesi è anche confermata da Frampton: Intervista a Kenneth Frampton, 2 febbraio 2018, Columbia University, New York.

[73] Alison e Peter Smithson, "An Urban Project: Golden Lane Housing", *art. cit.*; Five Architects, *What the Smithsons Think*, in, "Architects' Journal", vol. 119, febbraio 1954, n. 3078, p. 240.

Quando gli Smithson tornano a riflettere sul cambiamento in atto dell'architettura, le preoccupazioni legate all'espressività dei materiali sono preponderanti, come dimostrano le riflessioni pubblicate nell'estate 1954 sulla rivista studentesca "244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society"[74] (FIG. 18). Il contributo, intitolato *Some notes on architecture*, si presenta come una serie di appunti e pensieri sparsi, che denotano l'irrisolutezza di alcuni concetti sospesi in enigmatici aforismi. Il ragionamento questa volta è svolto per contrapposizioni, tra il susseguirsi di diverse fasi del Movimento Moderno e della storia dell'arte, tra il modernismo "academic" del Pavillion Suisse e il "béton brut" di un nuovo umanesimo dell'Unité, tra la conferma del riferimento a Pollock, e la necessità del superamento di De Stijl e Cezanne, visti quali origine di un purismo divenuto poi accademico.

Nonostante non citino esplicitamente il New Brutalism, dalle note si può comprendere come nell'Unité gli Smithson individuino un momento capace di orientare una visione dell'architettura. La sensibilità per i "real materials" che aveva spinto a rintracciare nel mattone la qualità a-temporale della "permanence" sembra potersi evolvere ora nel béton brut, riportato nella dicitura in francese, che entra in sintonia con i dibatti inglesi perché diviene genesi, per gli Smithson, di un "new humanism", radicalmente diverso da quello teorizzato da "Architectural Review" perché fondato appunto nell'espressione della materia.

Alla luce della sintonia intessuta tra l'Unité, il béton brut e la ricerca per i "real materials", radicati nell'esempio di Vanburg nuovamente citato, la presenza di Pollock conferma inoltre quella traiettoria concettuale di associazione tra i fenomeni dell'Unité e le sperimentazioni artistiche sulla materia, in cui gli Smithson identificano il potenziale per un nuovo posizionamento culturale, come d'altronde era già emerso con le opere di Dubuffet.

> "With the completion of the Pavilion Suisse, modern architecture became academic.
> With the completion of the Unité, life has returned.
> In the béton brut of the Unité a new human architecture has been born.
> Technique is seen once more as a tool: the machine as means.
> A new humanism has been born.
> The dead hand of De Stijl can be lifted from our backs. Cezanne can be seen as a boring painter of little importance.
> Perhaps even Pollock is more important. Who can say?
> All we know is what moves us now.
> This day. January 23,1954".

[74] Alison e Peter Smithson, *Some notes on architecture*, in, "244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society", vol. 1, primavera 1954, p. 4.

Prime definizioni del New Brutalism: Segal e le riviste inglesi

Il ricorrere di "new human" e di "new humanism" nella nota degli Smithson del 1954 conferma il ruolo decisivo di quel termine, che figurava anche nella loro definizione a lista di parole appuntata per la mostra *Parallel of Life and Art*. Avere di nuovo annotato quella parola, preceduta dal prefisso New per darle lo statuto di una attitudine culturale e teorica, poco dopo aver usato New Brutalism nell'articolo sulla House in Soho, da una parte conferma l'intenzione di trovare una definizione per l'architettura contemporanea, dall'altra dimostra le incertezze della scelta. La nota del 1954 lascia inoltre supporre che gli Smithson, nell'usare New Brutalism, si siano effettivamente impossessati di una definizione non loro, e che sia loro merito l'averla resa pubblica in Inghilterra. Quell'atto è comunque destinato ad avviare un dibattito perché proprio in Inghilterra, a seguito delle discussioni sui vari New, esistono le premesse affinché l'associazione di quel New con un termine che aveva in sè la radice di *brut* potesse riuscire, in quel determinato contesto storico, a catalizzare alcune intenzioni culturali e aiutare a definire alcune traiettorie teoriche, come di fatto è accaduto.

Il primo contributo a far sì che il New Brutalism usato dagli Smithson per la House in Soho non resti lettera morta è firmato dall'architetto di origine tedesca Walter Segal, professore presso la Architectural Association School of Architecture di Londra, che invia alla rivista "Architectural Design" una lettera pubblicata nel febbraio 1954[75]. La lettera di Segal è intitolata *The New Brutalism*, e va considerata quale primo compiuto tentativo di precisare alcuni caratteri di un orientamento dell'architettura contemporanea. Segal riprende dall'articolo degli Smithson sia la definizione sia l'esempio della House in Soho per argomentare, in modo più articolato di quanto fatto dagli Smithson, cosa sia quel New Brutalism, che non a caso Segal prende dalla coda dell'articolo degli Smithson per metterlo nel titolo della sua lettera. Nel compiere il primo tentativo di definizione sistematica di New Brutalism, Segal cerca anche di estendere il fenomeno a una prospettiva storica e quindi di inquadrarlo nelle vicende accadute nel corso del Novecento, e quale propaggine critica del Movimento Moderno. Il punto centrale del suo ragionamento riguarda il rivestimento e collima con la sua formazione, i suoi progetti sperimentali sull'autocostruzione, e la sua aspirazione a un radicalismo improntato alla tradizione moderna svizzera.

Nell'elaborare la propria definizione a partire dall'articolo degli Smithson, Segal arriva a sostenere che il New Brutalism consista nei materiali lasciati a vista, privi di rivestimenti,

[75] Walter Segal, *The New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 24, febbraio 1954, n. 2, p. 7 (ad).

come nel progetto della House in Soho. Il New Brutalism diviene manifestazione di un radicalismo intrinseco allo svolgimento del Movimento Moderno, caratterizzato dalla nudità estrema. In funzione di questo principio Segal riconosce la preesistenza di una categoria che definisce Brutalism, legata ai fenomeni degli anni Venti, e, seguendo questa sua costruzione critica, distingue il fenomeno contemporaneo precisandolo come Neo-Brutalism, ricalcando l'originale definizione di Asplund.

Segal è inoltre il primo a delineare una genealogia del fenomeno già esistente del New Brutalism ricondotto alle esperienze dei primi del Novecento, cui associa tre figure fondamentali, chiamate in causa per via di alcune loro opere caratterizzate da materiali privi di rivestimento: Hannes Meyer, Klaus Koppen e Frank Lloyd Wright.

Segal include nel dibattito anglosassone, tutto circoscritto per ora a esempi lecorbuseriani e al modello dell'Unité, all'influenza di Asplund e al modello in mattoni della Villa Göth, e infine alla negazione del rivestimento della House in Soho, una linea che riprende matrici tipicamente mitteleuropee. La House in Soho e l'etichetta di New Brutalism consentono a Segal di andare alla ricerca di precedenti analoghi che individua facilmente in protagonisti a lui noti del radicalismo svizzero del primo Novecento, tra cui sceglie Hannes Meyer. Le origini del fenomeno del New Brutalism vengono infatti ricondotte da Segal alle sperimentazioni di Meyer, riconosciuto quale "the begetter", perché aveva perseguito con intensità e determinazione un'architettura che rifuggiva il rivestimento, come nell'esempio del complesso della Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes a Bernau, caratterizzata dai solai a vista e muri di tamponamento in mattoni che aveva attratto, secondo Segal, le attenzioni dei "brutalist pilgrims".

Più enigmatica appare la scelta di Segal di indicare nel progetto di Klaus Koppen per il concorso del 1930 per il teatro statale di Kharkov in Ucraina[76], caratterizzato da volumi vetrati (secondo la descrizione dello stesso Segal), un modello per una "nakedness" che avrebbe, sempre secondo lui, trovato massima espressione nelle opere di Mies. Ciò che preme segnalare a Segal è che oltre l'assenza del rivestimento si trova una trasparenza assoluta da lui intesa quale attributo forse persino etico del New Brutalism. Quella "nakedness" primordiale comunque a suo avviso indicava "the path of the true Western brutalist". Va da sè che nel tracciare una linea di continuità tra il progetto di Koppen e le opere di Mies,

[76] Il primo premio è stato vinto da Alfred Kastner, Eric Engerder, and Carl Meyer; il secondo da Norman Bel Geddes e il terzo, presumibilmente, da Klaus Koppen, [s.a.], "3 Americans share soviet design prize", in, *The New York Times*, 8 maggio 1931, p. 8.

quest'ultimo finisca per essere coinvolto nella definizione di New Brutalism. Così Segal crea le premesse affinché un'opera letteralmente miesiana degli Smithson possa poi diventare addirittura emblematica del New Brutalism.

Sempre sospinto dalla costruzione di una genealogia per il New Brutalism, Segal chiama in causa Frank Lloyd Wright, che addirittura definisce "the venerable protagonist of brutalism". Non vi è dubbio che Segal stia creando le premesse per una accezione di New Brutalism dove alla radice di quel termine si trova un *brut* che va oltre il concetto appena formulato da Le Corbusier o Dubuffet, e che contiene una componente etica tale da guidarlo nella selezione dei pionieri e delle opere.

Nel caso di Wright, Segal è interessato a indicare quali precedenti del New Brutalism le Usonian Houses, non solo perché sono realizzate con blocchi di calcestruzzo prefabbricati e senza rivestimenti, quindi in linea con la House in Soho, ma anche perché espressione di una autocostruzione che aggiunge ulteriori connotazioni al New Brutalism di Segal, non contemplate dagli Smithson. L'inclusione di Wright è significativa nell'ottica di un Movimento Moderno che supera gli stilemi dell'International Style, dove Wright non aveva trovato una sua collocazione. Tuttavia la figura di Wright non avrà un esito decisivo nell'evoluzione concettuale del New Brutalism, al punto che Wright verrà presto sostituito da una figura più in linea con quello che si delineerà essere il fenomeno del Brutalismo, ovvero Kahn.

Nel concentrarsi sui valori di negazione del rivestimento come messaggio privilegiato del New Brutalism, Segal riconosce quindi nelle precedenti ricerche di alcuni protagonisti del Movimento Moderno i tratti fondamentali di un fenomeno del Brutalismo già in atto, in cui l'intervento degli Smithson non costituisce altro che una continuazione. Il fenomeno del Brutalism viene inoltre dispiegato come un orientamento già in atto in vari epicentri geografici, declinato secondo tratti regionalistici: un "Western brutalism" imperniato sulla cultura mitteleuropea di Meyer e Mies, un "English brutalism" ossessionato da "concrete, brick and wood", e un "Brutalismo" che si apre verso il dibattito americano, con l'inclusione di Wright:

> "Sir–The English are beyond doubt consumers rather than producers of "isms."
> And they have a fine tradition of sheltering lost causes that cross the Channel to die in peace or rather, perhaps, of peace, after a short and usually unmolested renascimiento.
> A butterfly's end full of sad and quaint charm…
> Not quite like that, 'the new brutalism'.
> That little phoenix springs from stern parentage. Its begetter is the Swiss Hannes Meyer, the one that followed in the wake of Gropius, supplanted him in Dessau and paved the way for the "Mies

> Influence," after having driven out the Moholy Influence largely by the use of clean white paint and purges.
> No finishes for Meyer, and no garments.
> Naked stand his buildings in the Continental sun; and naked they are inside.
> Concrete, steel, brick and wood shun garment and make-up. To Bernau school, the new shrine built for the trade unions went the brutalist pilgrims.
> Klaus Koppen, unknown to most of his contemporaries, though he won a place in the Kharkov Theatre Competition with a brutalist design, went even further and demonstrated by his development that the path of the true Western brutalist eventually led to Mies van der Rohe. From naked concrete and brick to glass, the nakedness incarnate; the sensitive post-brutalist can just about bear the thought of steel, and he yearns…Koppen's second theatre was a glass cube, no more, no less; an anticipation of Mies' Mannheim theatre.
> And who was the master and venerable protagonist of brutalism that declared 'no plaster in Usonian houses'?
> The English brutalism, that little phoenix, is still obsessed by concrete, brick and wood. Will the glass stage follow?
> Yet this neo-brutalism has a little note of its own: it shows deference to the chamberpot. You see, the bathroom and W.C. retreat into the cool of the dim basement and the bedroom joins the kitchen two floors above and the brutalist descends by day, but at night he has need of a mediator"[77].

The New Brutalism di Segal è il primo, anche se sommario, contributo chiave per avviare una riflessione critica circa le possibilità dell'etichetta raccolta dagli Smithson di diventare o meno quel New- ricercato da anni dalla critica inglese e dalla New Art-History. È significativo che gli Smithson leggano la lettera di Segal, e ne ritaglino dalla rivista il trafiletto per conservarlo nei loro archivi. Riprenderanno in mano *The New Brutalism* di Segal quando si metteranno a scrivere, nel 1955, un loro contributo sul New Brutalism più articolato del trafiletto dato alle stampe nel 1953[78]. L'intervento di Segal per gli Smithson significa inoltre la dimostrazione di un interesse critico nei confronti della definizione di New Brutalism, e quindi ne conferma la possibilità di divenire il ricettacolo per una nuova teoria.

A seguito della pubblicazione della lettera di Segal, la definizione di New Brutalism diviene anche il titolo di un anonimo articolo incluso nella rubrica *Future* di "Architectural Review"[79]. L'iniziativa di pubblicare *The New Brutalism* in "Architectural Review" è della massima importanza perché è la dimostrazione che dopo l'uso di New Brutalism da parte degli Smithson e dopo *The New Brutalism* di Segal, la critica inglese avverte la necessità di

[77] Walter Segal, "The New Brutalism", *art. cit*.

[78] Alison e Peter Smithson, Theo Crosby, *The New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 25, gennaio 1955, n. 1, p. 1.

[79] [Reyner Banham], *The New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 115, aprile 1954, n. 688, pp. 274–75.

approfondire la possibilità di attribuire a quella definizione lo statuto di etichetta decisiva a caratterizzare l'aspirazione a un rinnovamento della tradizione del Movimento Moderno senza tradirne i fondamenti.

The New Brutalism di "Architectural Review" è congegnato in modo particolare. Infatti non si tratta di un vero e proprio articolo, ma di una collezione di piccoli contributi incentrati sul New Brutalism, scelti e introdotti da qualche redattore della rivista con l'intento esplicito di attribuire autorevolezza alla definizione appena apparsa nella stampa inglese. L'autore di quella raccolta e della nota introduttiva potrebbe essere Reyner Banham, che collabora con la rivista in qualità di "literary editor" dal 1952, e che al momento della pubblicazione di *The New Brutalism* su quella stessa rivista ha iniziato le sue ricerche dottorali presso il Courtauld Institute, sotto la guida di Pevsner, colui che ha reso celebre la definizione di Movimento Moderno di cui ha precisato le radici storiche e il ruolo dei "pionieri".

Chi ha congegnato quella raccolta è ripartito, come del resto aveva fatto Segal, dall'articolo degli Smithson sulla House in Soho di cui viene riproposto il testo contenente la definizione New Brutalism. Per l'occasione gli stessi Smithson vengono contattati al fine di ottenere un testo in grado di spiegare in maniera più articolata cosa avessero inteso con quella definizione. Per questo a conclusione della raccolta di "Architectural Review" vengono pubblicati degli aforismi degli Smithson. L'altro documento incluso da "Architectural Review" confermerebbe la mano di Banham nel congegnare la raccolta *The New Brutalism*. Si tratta infatti di un "falso" costruito a partire da un precedente articolo apparso sulla rivista e congegnato ad hoc per rispondere alle critiche mosse da Segal alla cultura inglese. Che l'autore di *The New Brutalism* sia stato pungolato e forse anche irritato dall'iniziativa presa da Segal lo prova il fatto che, pur volendo fare un primo bilancio sul New Brutalism, ignora quello che è stato il primo fondamentale contributo su quella etichetta, appunto l'articolo di Segal.

La presentazione del New Brutalism al pubblico di "Architectural Review" dimostra che quella definizione sta assumendo un'autorità rispetto alla descrizione della House in Soho, e che altre valenze le vengono associate, al di là della visibilità della struttura e dell'impiego dei materiali a vista, perché viene ora introdotta come un fenomeno decisivo nel mondo delle arti e dell'architettura.

Nel riprendere il New Brutalism degli Smithson, Banham intende procedere nella precisazione di una definizione in grado di agire sulla critica contemporanea, secondo la lezione di Pevsner. Quindi la sua iniziale operazione critica consisterà nell'inquadrare

quell'embrionale New Brutalism nella prospettiva storica già delineata da Pevsner, e da Hitchcock e Johnson con le categorie del Movimento Moderno e dell'International Style. Innestare il New Brutalism sul ceppo ormai storico di quelle due categorie per Banham significa immettere quella nascente definizione nell'alveo della cultura architettonica più sperimentalista del Novecento, e conferirle il significato di una nuova manifestazione di quella stessa cultura. Questa operazione critica va considerata anche sullo sfondo della New Art-History inglese di cui probabilmente rappresenta uno dei capitoli più significativi. Banham è consapevole che nel momento storico del delinearsi del New Brutalism, tra Movimento Moderno e International Style si è incuneata un'opera che scardina le prospettive evolutive e che deve diventare, come di fatto sta accadendo anche nei dibattiti londinesi, il riferimento in grado di prospettare delle alternative alla crisi di orientamenti del dopoguerra, di cui proprio il New Brutalism deve farsi carico di esprimere e orientare. Dunque nella costruzione storiografica di Banham, dove il Movimento Moderno, così come scolpito da Pevsner con tratti tradizionali distintamente anglosassoni, il New Brutalism può essere preso in prestito per diventare quella definizione ricercata dalla critica anglosassone negli anni delle discussioni sui vari New-, quando si era cercato di rivitalizzare la tradizione architettonica inglese per trovare delle alternative nazionali all'International Style. Ecco allora riapparire nella introduzione alla raccolta di *The New Brutalism* in "Architectural Review" i frammenti più significanti di quello che era stato il dibattito inglese sullo stile. Nell'introduzione alla raccolta di documenti, Banham definisce il New Brutalism una "attitude" in continuità con il Movimento Moderno, e in contrasto con le "dry academic-abstract geometric forms" dell'International Style, impiegando un aggettivo, "academic", che era stato posto anche dagli Smithson in opposizione alla ricchezza plastica, espressiva e figurativa del béton brut dell'Unité d'Habitation.

Sul delicato punto della invenzione e delle origini della definizione di New Brutalism, l'introduzione a *The New Brutalism*, per quanto succinta, lascia trasparire non pochi indizi. L'autore di quella introduzione è ben al corrente che l'apparizione di New Brutalism nello scritto degli Smithson sulla House in Soho non decreta il momento della nascita di quella definizione. Banham non accenna ai dibattiti in corso nel London County Council, né a certe possibili origini svedesi del New Brutalism, ma non attribuisce nemmeno l'invenzione di quella definizione agli Smithson. Una espressione è significativa in proposito: essi, è scritto a proposito degli Smithson, hanno avuto il merito di "first use it in public". Non va poi trascurato il fatto che accanto ai "young English architects", gli unici a essere nominati – gli

Smithson, anzi, a voler essere precisi il solo Peter –, l'estensore della introduzione a *The New Brutalism* chiama in causa gli "artists", volendo probabilmente alludere al ruolo avuto dalla mostra *Parallel of Life and Art* nel creare le premesse culturali e figurative necessarie a individuare proprio nel New Brutalism la definizione più aderente ai fenomeni contemporanei. Un'altra considerazione ancora merita di essere fatta a proposito di quell'"half satirically" che viene messo per inciso proprio accanto a New Brutalism, quasi a voler lasciare intendere, a chi di dovere, che l'estensore della nota conosce tutte le sfumature già attribuite al New Brutalism nelle discussioni tra clan di amici e di antagonisti attivi a Londra. Adesso il posizionamento del New Brutalism nell'alveo del Movimento Moderno, vitale e anglosassone, e contro l'International Style, accademico e gelido, scrosta ogni accezione sarcastica, ironica o critica che alcuni, come si intuisce, stavano attribuendo a quella definizione. L'autore della nota è quindi convinto che il New Brutalism sia pronto a diventare una categoria della grande storia dell'architettura e della New Art-History. Così è scritto da quell'autore sotto le cui sembianze, è bene ripeterlo, a nostro avviso si cela Banham:

> "Reactions against the tendency to over-refinement and dry academic-abstract geometries which lurk in the International Style have taken different forms in different countries, but the most positive one so far, and the only one whose roots do not lie outside the Modern Movement, is the attitude taken by certain younger English architects and artists, and known, half satirically, as the New Brutalism. The term was first used in public by Peter Smithson to describe a small house project for a site in Soho"[80].

Tra i documenti pubblicati in *The New Brutalism* viene inclusa una lettera dell'architetto Kenneth Scott di Accra, Ghana. L'autore della lettera, tentato dall'agire ancora "half satirically", modifica il testo di un articolo di "Joseph" [Giuseppe] Samonà sull'opera di Wright, pubblicato nel 1953 dall'"Architects' Yearbook"[81]. Non è da escludere che dietro la presunta lettera di Scott vi sia ancora l'intervento di Banham, dato che il testo della lettera è incluso nella rubrica "Future" sotto lo stesso titolo *The New Brutalism* e in continuità con i commenti di Banham[82].

[80] [Reyner Banham], "The New Brutalism", *art. cit.*, p. 274.

[81] Joseph [Giuseppe] Samonà, *Man, matter and space*, in, "Architects' Year Book", vol. 5, 1953, pp. 110–122.

[82] "A great debt is owed by the profession to the Editor of Architectural Design for having the courage to publish in the December number the Smithsons' project for a House in Soho. For the first time, as far as I am aware, the Smithsons have been given space to outline their new theory. Is this, I wonder, an omen? Is this the glimpse into the future of English Architecture? 'Someone has said that the Smithsons build caves for men rather than houses. This idea comes from the feeling that one gets inside their buildings, of being in touch with the very nature of which the

Il destinatario del contenuto della lettera con il testo di Samonà manipolato sembra essere il primo "critico" del New Brutalism, Segal, che viene volontariamente tenuto fuori dalla selezione dei contributi divulgata in *The New Brutalism* da chi adesso intende appropriarsi di quella definizione, in cerca di un "rolling band-wagon to jump on"[83]. Il corpo della lettera riproduce pedissequamente l'articolo di Samonà, a eccezione di alcune precise sostituzioni, in cui il nome degli Smithson prende il posto di quello di Wright e puntualmente il termine "brutality" viene inserito come sostantivo qualificante del New Brutalism, a testimoniare di volta in volta una brutalità che diviene "essential", "intimate", "possible to dominate". Non dimentichiamo, a proposito della "brutality", il trafiletto apparso su "The Times" sul *Brutal Realism* dell'Unité. Il montaggio dell'articolo riguardante Wright, trasformato in una inverosimile descrizione della House in Soho, è sintomatico di un certo clima culturale che impernia i dibattiti sul nuovo corso dell'architettura e sulla ricerca di una "new theory".

I frammenti che si stanno raccogliendo intorno alla definizione di New Brutalism tendono sì a un riposizionamento del Movimento Moderno, e sono altresì espressioni di quella ricerca di una nuova direzione, ma sono comunque segnati da una soggiacente vena ironica e dadaista, come se si trattasse di un gioco accademico orchestrato in un cenacolo di

building is a part. This feeling is characteristic of all their work, though particularly apparent in their most recent ones. It is a feeling quite unlike the undefined, accidental quality of the romantic school, which incorporates imitation nature effects. On the contrary, the Smithsons' houses emphasize the intimate feeling of shelter. One is in a space that represents all space, oneself orientated to the matter within which the house stands and out of which it is built. Every part of the house seems in balance with the essential brutality of man. 'A similar feeling of intimacy may be found in the house in Soho, one of the artists' highest poetic achievements. The plan alone reveals that reciprocal tension between inside and outside is a main theme of the structure. The walls seem placed along the lines of potential energy. They are concentrations of solid matter, emitting beams of force according to the nature of the various materials; they seem to extend their power into the enclosing shell of the house, thus determining the positive unity of the interior. The inner space, without definite stops or tangibly enclosed areas, is given identity as a void and definite unity by the way the wall masses are placed, the juncture of weight and energy creating concentrated space with a rich variety of expression. Everything in the interior that meets the eye is co-ordinated-air, light, glass, the dynamic, tense horizontal planes in ceiling and floor, create a sense of space at once definitive and infinite. Within everything contributes to the balance of space, equilibrium embodied in greater and lesser volumes, re-establishing a sense of intimate brutality at the very moment of participation in surrounding nature. Nature itself contributes to the architectural effect; in fact, along with architecture it plays a leading role in the unprecedentedly full emotional impact that the Smithsons have created. Here the artists have given unity to their work by adhering undeviatingly to strict rectangularity – with direct, instant effect. Nothing else could have dominated the turbulence of the setting. The artists wanted to identify and immerse their work with and in this setting, selecting the most challenging site in an act of will testing the supreme power of their genius to which it always seems possible to dominate brutality, re integrating it in the creation of new geometrized matter". [Reyner Banham], "The New Brutalism", *art. cit.*, p. 275.

[83] Reyner Banham, *Fathers of Pop*, Arts Council of Great Britain. Concord Video & Film Council, UK, 1979.

amici o, come riassumerà Robin Middleton: "a theory came out from social gatherings, that resulted in a personal movement"[84].

Banham richiede agli Smithson di scrivere delle note da riportare in calce alla rubrica, che testimonia il loro essere al corrente dell'orchestrata pubblicazione della definizione di New Brutalism su "Architectural Review". Dalle note degli Smithson sembrerebbe confermato che l'aver assunto da parte loro la definizione di New Brutalism, probabilmente già circolante a Londra, sia stata una scelta di comodo per trovare una risposta consona all'interrogativo da loro stessi posto in modo lapidario nella nota "new movement–classical–complex–human", di quale fosse l'enigmatica parola capace di una sintesi. È probabile che dopo aver provato a sostituire la sequenza "movement–classical–complex–human" con "New Brutalism", gli Smithson abbiano subito avvertito l'inefficacia di un termine forse per loro troppo contaminato da una intenzione materica per via di quel *brut* lecorbuseriano che ne è alla radice. Sta di fatto che proprio quando sono contattati per commentare quanto da loro stessi affermato troppo succintamente nell'articolo sulla House in Soho, decidono di svincolarsi dal New Brutalism e al suo posto fanno scivolare una loro altra definizione: "architecture of reality". Questa scelta deve essere attentamente valutata poiché il loro insondabile New Brutalism si posiziona tra la nota "new movement–classical–complex–human" e la "architecture of reality". Con questa definizione gli Smithson intendono affermare un'architettura che non solo si renda portatrice dei valori di verità legati alla struttura e ai materiali, come già presentato nella descrizione della House in Soho, ma che si renda testimone anche della cultura contemporanea e popolare. Infatti, nelle precisazioni espressamente scritte per questo articolo gli Smithson confermano la visione di Banham di un New Brutalism in continuità con il Movimento Moderno, il cui epicentro è significativamente individuato non nel radicalismo svizzero-tedesco proposto da Segal, ma nelle avanguardie evocate nella mostra *Parallel of Life and Art*, di cui gli Smithson specificano De Stijl, Dada, e il Cubismo. L'aver inquadrato l'origine di un orientamento culturale in quelle avanguardie suggerisce importanti riflessioni sull'intenzione di un superamento della forma geometrica pura in favore di un sistema di decomposizione e di assemblaggio di elementi sulla base di un principio di relazione. In questo senso, gli Smithson

[84] Intervista con Robin Middleton, 21 aprile 2018, New York.

vedono nell'esempio di De Stijl una conferma del principio della continuità dello spazio, permessa da elementi separati ma in relazione tra loro[85].

Inoltre quel farsi "reality" dell'architettura non può che rimandare alle esperienze artistiche che misero in scena la vita stessa, come Dada, facendo rivivere quel medesimo parallelo tra arte e vita intessuto attraverso la mostra del settembre 1953.

L'espressione "architecture of reality", che probabilmente cela l'intenzione di conferire alla definizione ricercata una autonomia dalla materia che invece quella di New Brutalism non possiede, nasce infatti dalla combinazione dei riferimenti alle avanguardie e da una nuova visione di un progetto urbano contrario ai precetti funzionalisti della Carta d'Atene. Gli Smithson attribuiscono ora alla "architecture of reality" un'estensione che non è più limitata alla scala del progetto domestico della House in Soho, ma che comprende le nozioni urbane di "town", "environment" e "cities" che non trovano ancora una collocazione precisa nei loro ragionamenti strettamente legati alla definizione di New Brutalism. Quel desiderio di "reality" diviene un vero e proprio tema di ricerca nei dibattiti degli anni Cinquanta, che trova sorprendenti paralleli anche in altre nazioni, come il neo-realismo in Italia, sebbene assuma in quel contesto configurazioni distanti dagli interessi degli Smithson.

Allo stesso tempo le note riassumono le tesi principali esposte nell'articolo del 1953 *The built world: urban re-identification*, in cui gli Smithson avevano affermato la necessità di identificare un "new order" consono alla società contemporanea e in cui avevano criticato il modello della Garden City e delle New Towns per il loro sguardo nostalgico e la Carta di Atene per ridurre l'architettura a un concetto meccanico.

> "It is necessary to create an architecture of reality.
> An architecture which takes as its starting point the period 1910 - of de Stijl, Dada and Cubism - and which ignores the waste land of the four functions.
> An art concerned with the natural order, the poetic relationship between living things and environment.
> We wish to see towns and buildings which do not make us feel ashamed, ashamed that we cannot realise the potential of the twentieth century, ashamed that philosophers and physicists must think us fools, and painters think us irrelevant.
> We live in moron-made cities.
> Our generation must try and produce evidence that men are at work.
> A.&P.S."[86]

[85] Alison e Peter Smithson, *The heroic period of modern architecture*, in, "Architectural Design", vol. 35, dicembre 1965, n. 12, p. 9.

[86] Alison e Peter Smithson, *The New Brutalism*, in, *art. cit*.

Da quel New Brutalism, in cui vengono coinvolti dall'autore della raccolta *The New Brutalism* di "Architectural Review", gli Smithson cercano di svincolarsi e lo faranno a più riprese negli anni seguenti, senza mai pervenire a quella organica e compiuta definizione di cui invece si farà carico Banham.

Quindi si può affermare che così come è costruita, la raccolta *The New Brutalism* di "Architectural Review" contiene già le due principali traiettorie che traverseranno il dibattito inglese intorno al New Brutalism: un critico impegnato a cavalcare con successo una definizione apparsagli all'inizio della carriera; due architetti sempre esitanti nel riconoscersi pienamente in una definizione che hanno usato, quasi per caso, e della quale si ritroveranno prigionieri. Che comunque gli Smithson nel coniare la loro "architecture of reality" abbiano ormai in mente il New Brutalism di cui ricercano formule alternative sembrerebbe essere confermato dalla scelta della parola "reality" che guarda caso figurava alla radice della definizione di quel "Brutal Realism" che era stato affibbiato all'Unité di Le Corbusier nel trafiletto del "The Times" da loro ritagliato e conservato.

Dopo l'intervento di Segal, dopo quello anonimo di Banham, dopo le precisazioni degli Smithson, appare sempre più chiaro che il New Brutalism reso pubblico nell'articolo sulla House in Soho è destinato a prendere il posto dei vari New Humanism o New Empiricism che anche i critici più convinti di "Architectural Review" hanno già comunque abbandonato. D'ora in poi la critica inglese si appoggerà al New Brutalism e cercherà di spiegare diversi fenomeni in atto, applicando la definizione anche nella prospettiva di un'analisi storica.

Una volta accettata la forza espressiva della definizione, si tratta comunque di articolarne l'ambito operativo, le peculiarità, gli eventuali principi. Non va dimenticato che nessuno ha sinora argomentato quale sia la natura del New Brutalism. Tuttavia quella definizione è stata accolta in un momento culturale, artistico e politico che adesso viene riconsiderato proprio alla luce del New Brutalism. Sebbene non vi sia la possibilità di stabilire un legame certo tra il New Brutalism e la mostra *Parallel of Life and Art* quando questa viene organizzata e inaugurata, sta di fatto che non pochi dei temi di quella mostra si prestano a essere convogliati nel New Brutalism, una volta scoperta quella definizione, anche se questa provenisse, come è probabile, da Asplund e quindi fosse, nel suo stato primordiale, estranea alle dinamiche del dibattito inglese che si sono tradotte nella mostra. Anzi, si può affermare che ciò che era andato in scena in *Parallel of Life and Art* era rimasto nell'attesa di una definizione che riassumesse le intenzioni vitali di tutti i fermenti che traversavano le diverse opere esposte.

Quale migliore occasione di quella di servirsi dell'asplundiano Neo-Brutalist per aggirare, amplificandola con altre connotazioni e altri valori, ed estendendone i confini disciplinari, quella Art Brut che appariva già troppo connotata, oltre ad essere d'importazione francese? È questo il contesto in cui avvengono le altre discussioni sulla definizione New Brutalism.

L'ipotesi enunciata da Banham nella rubrica su "Architectural Review" di una tendenza che coinvolge non solo l'architettura ma anche l'arte viene presentata come un elemento di novità nel dibattito inglese, alla ricerca di fondamenti che articolino la visione del New Brutalism, e dei suoi possibili epicentri estetici e culturali. È in questa luce che la mostra *Parallel of Life and Art* viene rivista durante un dibattito del giugno 1954 organizzato da Hugh Pope presso la Architectural Association, cui vengono invitati Peter Smithson e Basil Taylor[87]. La definizione di New Brutalism, che inizia a catalizzare l'interesse generale, non viene svolta sullo sfondo della ricerca di uno stile in architettura, ma viene ora associata per la prima volta in maniera diretta all'universo visivo di *Parallel of Life and Art*, definita "the aesthetic source of the New Brutalism". L'aver associato *Parallel of Life and Art* e New Brutalism, per quanto possa apparire scontato, segna un altro momento decisivo della precisazione di cosa sia quella nuova definizione. Intanto all'evento della Architectural Association è presente Peter Smithson che al tempo stesso è coautore della mostra e divulgatore della definizione, e quindi, nella sua stessa figura porta il messaggio della sintesi tra le opere selezionate per la mostra e gli eventuali significati attribuibili al New Brutalism. È grazie a quell'evento che le intenzioni culturali e la brutalità delle opere esposte in *Parallel of Life and Art* trapassano nella definizione di New Brutalism. Proprio perché quelle opere intendevano essere materia allo stato originario, non mascherata ma anzi resa espressiva con tutte le sue caratteristiche vitali, alcuni partecipanti all'evento della Architectural Association, sprovvisti di affinati criteri critici in grado di auscultare le novità che si stanno delineando, cercano di ricomprendere i nuovi fenomeni nelle tradizionali categorie della critica anglosassone, quindi ricorrendo al Pittoresco ottocentesco.

Hope riporta alcune osservazioni che descrivono la mostra quale "shallow, eclectic, an example of the New Picturesque and denying the spirituality in man"[88]. Il fatto di aver ironizzato sul New Brutalism, riconducendolo a un dispregiativo New Picturesque non fa che

[87] Huge Pope, *Letter on New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 115, giugno 1954, n. 690, p. 364.

[88] *Ibid.*

confermare quanto il dibattito degli anni Trenta e Quaranta avesse l'aspettativa per l'avvento di una definizione essenziale e decisiva. Ad ogni modo, per Pope e per gli studenti della Architectural Association non sembra essere ancora quella di New Brutalism, anche perché nella didattica a prevalere in quel momento è un genere di Movimento Moderno reso volgare, e comunque non pronto a cogliere quanto in *Parallel of Life and Art* e nel New Brutalism vi è di dirompente rispetto alla semplice materia a vista della tradizione artigiana delle Arts and Crafts. È ancora la dimensione tutta inglese del craft a emergere infatti come la caratteristica principale del New Brutalism, come si evince dall'affermazione di Pope: "New Brutalists, as masters of craft of building". Comunque l'evento della Architectural Association rende evidente come il New Brutalism rischi per varie ragioni di essere riassorbito in una linea ruskiniana e morrisiana, dunque di essere ridotto a un pevsneriano e retroattivo impulso ancorato alle origini del Movimento Moderno, piuttosto che diventare la parola d'ordine per la ricerca di processi creativi oltre quelli del Movimento Moderno. Se gli Smithson avevano avuto qualche perplessità circa il New Brutalism, l'esito delle discussioni e le reazioni del mondo della Architectural Association non possono che aver rafforzato la loro convinzione per una "architecture of reality".

Vi sono quindi già le premesse per quel genere di complessità concettuale che investirà il New Brutalism nella sua accezione inglese, che al momento è anche l'unica esistente in campo internazionale, perché laddove probabilmente la definizione aveva avuto origine, nella Svezia di Asplund, evidentemente non vi erano quelle condizioni culturali necessarie affinché potesse nascere un qualcosa di autorevole nella critica che indicasse l'orizzonte della ricerca oltre il Movimento Moderno. Quindi non andrà mai perso di vista il fatto che il New Brutalism stia assumendo i tratti di una categoria critica in cui si riflettono, per contrasto o per continuità, i vari fermenti teorici e culturali dell'Inghilterra tra anni Quaranta e Cinquanta. Pertanto, quel New Brutalism, a partire dal suo suffisso, non potrà avere lo stesso significato quando verrà adottato in altri contesti nazionali e culturali.

Nella stessa cultura inglese il significato del New Brutalism, in corso di gestazione, è continuamente soggetto a variazioni. La dimensione dell'"ordinary" e della "basic unit" ruskiniana che caratterizza la definizione degli Smithson viene a mano a mano sostituita da un carattere rivoluzionario e da una sfrontatezza progressivamente associati alla definizione di New Brutalism.

Il primo ufficiale ingresso di Banham in quello che oramai si delinea essere un dibattito sincopato sul New Brutalism risale al giugno 1954, quando chiama in causa quella

definizione in occasione della conferenza intitolata *Disreputable Elements in Modern Architecture* e tenuta alla Bartlett School of Architecture[89]. È probabile sia sua la precedente nota *The New Brutalism* in "Architectural Review" anche perché l'ipotesi storiografica accennata in quella occasione viene adesso argomentata nel proporre un superamento della crisi di ciò che rappresentano i CIAM per l'architettura del Novecento, attraverso una rivisitazione dei principi creativi della "modern architecture" alla luce di quello che era il portato più dirompente dimostrato dai fenomeni artistici presentati in *Parallel of Life and Art* e poi associati proprio al New Brutalism. Sullo sfondo della costruzione storiografica e critica di Banham vi è ancora quella contestazione all'International Style così come pronunciata nella nota *The New Brutalism.* Tutto questo viene riassunto da Banham in una parola: "disreputability" [90]. In quella parola, nell'accezione conferitale da Banham, rivivono la "brutality" e il "Brutal Realism" che hanno accompagnato l'insorgere del New Brutalism.

Nel rintracciare la genealogia del Movimento Moderno attraverso il parametro della "disreputability", Banham ricontestualizza l'evoluzione dell'architettura non nei termini di onestà della struttura e dei materiali, bensì nell'alveo delle sperimentazioni artistiche dei Futuristi e Picasso, a testimonianza che è nella categoria dell'arte che Banham vede le potenzialità di un rinnovamento dell'architettura. Se Dada, Cubismo e De Stijl erano già stati definiti dagli Smithson come gli epicentri del New Brutalism, Banham invece scarta, attraverso il criterio della "disreputability", proprio quei due movimenti delle avanguardie, Cubismo e De Stijl, portatori di una linea culturale che era sfociata nell'astrazione e, di conseguenza, nella "academic geometry" che Banham aveva contrapposto all'affermazione del New Brutalism nell'aprile 1954.

"Up, if I may say so, to the New Brutalists!" è il commento che conferma, per la prima volta con un contributo firmato, quanto Banham veda nel New Brutalism un indirizzo di rinnovamento e il potenziale di un superamento del principio funzionalista del "plan-structure-function"[91].

---

[89] [s.a.], *Astragal. Disreputable Elements*, in, "Architects' Journal", vol. 119, 17 giugno 1954, n. 3094, p. 723; [s.a.], *Astragal at the Bartlett*, in, "Architects' Journal", vol. 120, 1 luglio 1954, n. 3097, p. 6; Reyner Banham, *Astragal at the Bartlett*, in, "Architects' Journal", vol. 120, 8 luglio 1954, n. 3096, p. 36.

[90] Reyner Banham, "Astragal at the Bartlett", *art. cit.*

[91] *Ibid.*

3.6 L'"anti-design" del New Brutalism secondo Johnson

Per circa un anno, dalla sua comparsa ufficiale nel 1953 a cura degli Smithson, il New Brutalism è stato discusso soltanto in ambito inglese. Prima Segal, poi Banham, poi ancora gli Smithson e quindi Pope hanno ognuno aggiunto un qualche pezzo alla costruzione di una nuova categoria critica, che comunque continua a presentare tratti incerti, stenta ancora ad affermarsi, e alcuni, gli stessi Smithson, esitano sulla sua efficacia pensando all'alternativa della "architecture of reality". Dopo *Parallel of Life and Art* ci sono comunque le premesse per uno svolgimento della definizione di New Brutalism in termini sempre più complessi e distanti dall'originaria radice nel béton brut, o dalla visione tardo ruskiniana e lecorbuseriana impartita dagli Smithson, che non dimostrano di possedere la forza teorica necessaria a descrivere la portata rivoluzionaria che avrà la definizione di New Brutalism.

Ma la circolazione di "Architectural Review" in campo internazionale assicura un primo importante trapianto di quell'incerto germoglio critico sul suolo teorico statunitense. A raccogliere l'invenzione del New Brutalism è l'architetto americano più impegnato nella riflessione teorica, addirittura uno degli inventori della celebre categoria dell'International Style il quale quindi non può che essere interessato a verificare il funzionamento di una nuova categeoria per segnalare le "directions" dell'architettura contemporanea: Philip Johnson. Nonostante la sua presa di posizione risulti critica, le sue osservazioni concorrono in misura decisiva a precisare altri aspetti del New Brutalism e a offrire un nuovo e più articolato quadro teorico per quella definizione.

La redazione di "Architectural Review" contatta Johnson, "as an American follower of Mies van der Rohe", per avere un suo contributo sulla scuola a Hunstanton degli Smithson, da pubblicare nel numero del settembre 1954[92] (FIG. 19). La scelta appare scontata se si considera il carattere neo-miesiano di quell'opera che non può che essere celebrato come tale da un architetto che sino a quel momento finge di essere un epigono di Mies. Ma la redazione della rivista, a partire dal contributo di Johnson sulla scuola a Hunstanton, compone un ragionamento a due voci su quell'opera, perché l'articolo di Johnson è seguito da un commento non firmato, scritto con ogni probabilità da Banham[93].

[92] Philip Johnson, *School at Hunstanton. Comment by Philip Johnson as an American follower of Mies van der Rohe*, in, "Architectural Review", vol. 116, settembre 1954, n. 693, pp. 148–49.

[93] Nonostante non sia riportato l'autore dell'articolo, si può senza esitazioni escludere gli Smithson per via dell'appunto pubblicato dai redattori di "Architectural Review" in calce alla lettera di N. A. Cowburn sul numero del novembre 1954: "In fact none of the prose describing and commenting on the school was by the Smithsons", in, "Architectural Review", vol. 116, novembre 1954, n. 695, p. 282. Inoltre, nell'articolo sono presentati dei

Il doppio intervento incentrato sulla scuola quindi diventa occasione per discutere del New Brutalism e per estenderne in misura decisiva il senso alle questioni dei criteri del progetto d'architettura. Se questo fosse stato il disegno originario della redazione o se invece sia stato conseguenza di quanto scritto da Johnson è al momento questione destinata a restare irrisolta, anche se sarebbe dirimente conoscere se nel coinvolgere Johnson questi sia stato preliminarmente messo al corrente del dibattito sul New Brutalism. Quando nell'articolo Johnson entra nel merito del New Brutalism mostra di essere a conoscenza di fatti che non risultano documentati dal dibattito in corso sulle riviste e allude a una diffusa circolazione della categoria del New Brutalism che non ha riscontro nei documenti dell'epoca. I due articoli di Johnson e di Banham sulla stessa scuola a Hunstanton sono del resto scritti in un quadro teorico che la redazione della rivista - certamente lo stesso Banham - definisce "design philosophy" nel caso di Johnson e "radical philosophy" nel caso di Banham. Il fatto che sullo sfondo di quelle due diverse "philosophies" del design vi sia il New Brutalism crea la scintilla per immettere nella sinora incerta categoria di quel New una dimensione creativa disciplinare che finalmente può rendere il New Brutalism operativo nella critica contemporanea d'architettura.

Banham quindi rivela di essere lo stratega interessato ad attivare il New Brutalism quale nuova, e sempre più sua, categoria della critica. In questo frangente, Johnson gli è utile per l'autorevolezza della sua figura e per quella sua capacità di articolazione teorica che probabilmente Banham non riesce ad avere da parte degli Smithson. Che sia stato messo al corrente o no circa il New Brutalism, certo è che l'intervento di Johnson diventa per Banham il trampolino per spiccare finalmente un ragionamento sul New Brutalism che si farà sempre più articolato, e suo, sino a fare una precisa categoria critica, pochi mesi dopo quei due scritti sulla scuola a Hunstanton.

La recensione di Johnson alla scuola degli Smithson diventa il pretesto per compiere un'intelligente operazione critica in cui la compostezza tutta miesiana della scuola a Hunstanton si scontra con quello che inizia a essere incluso entro la categoria del New Brutalism, che risulta, almeno agli occhi di Johnson, l'antitesi di quella compostezza.

Le qualità compositive della scuola a Hunstanton non possono che essere apprezzate da Johnson: "this is an extraordinary group of buildings" afferma senza esitazioni, ed elogia

---

ragionamenti che Banham espliciterà e articolerà in occasione del suo articolo del dicembre 1955, *The New Brutalism*.

particolarmente gli aspetti "formal, symmetrical" che costituiscono una variante dei principi miesiani: "the plan is not only radical but good Mies". Le uniche critiche riguardano la scelta di lasciare i condotti a vista, la risoluzione imprecisa degli angoli della struttura, e tutto ciò che disturba la simmetria: "the elements the architects could not force in stick out". Così commenta Johnson facendo intendere un processo compositivo originato da una forma a priori.

In chiosa al suo contributo Johnson articola però un ragionamento che pone delle questioni decisive riguardanti l'opera e contrappone i principi di "composition", "formalism" e "elegance" rilevati nella scuola, a quello che si sta delineando come il New Brutalism, che definisce come un "Adolf Loos type of anti-design". Quindi, nel culmine del suo intervento, Johnson contrappone l'olimpicità degli spazi di Mies alla complessità spaziale di Loos, implicitamente riferendosi al Raumplan e alle conseguenze di una organizzazione degli spazi che comporta asimmetrie e disgiunzioni sintattiche rispetto alla composizione convenzionale. Nella formulazione di "anti-design" contrapposta alla composizione si trova riassunta la posizione di Johnson su ciò che si sta configurando nel New Brutalism:

> "Now that the Smithsons have turned against such formalistic and 'composed' designs toward an Adolf Loos type of Anti-Design which they call the New Brutalism (a phrase already picked up by the Smithsons' contemporaries to defend atrocities) one wonders whether their new executed work will show the same inherent elegance".

Il contributo di Johnson è cruciale perché distingue la scuola, in cui sono ritracciabili determinati criteri formali, dal New Brutalism, e implica così che quella definizione proponga un criterio capace di scardinare l'essenza del progetto e le regole della composizione. La contrapposizione tra "composed design" e "anti-design" è decisiva per comprendere una interpretazione del New Brutalism dal punto di vista dei criteri progettuali, e, nello specifico, di un modo di comporre alternativo rispetto ai criteri accademici, basato su una giustapposizione violenta che ammette spazi informi e imprevedibili, come quelli delle opere di Loos, che non rispettano alcuna assialità palladiana e nessuno dei criteri degli spazi aulici miesiani.

Il riferimento a Loos fornisce comunque un altro indizio su una prima interpretazione internazionale di ciò che viene definito dal New Brutalism. Che il progetto con cui gli Smithson avevano annunciato il New Brutalism, la House in Soho, costituisca un cambiamento chiave nel concetto di perfezione e di composizione risulta chiaro dal riferimento a Loos attribuito da Johnson al New Brutalism. A ben vedere, si potrebbe anche

tessere un parallelo tra la casa di Tristan Tzara a Parigi e la House in Soho attraverso l'affermazione della forma archetipica dell'architrave e la composizione delle aperture dettata dalla destinazione delle stanze, che sconfina nella sproporzione e nel *brutto*. Tuttavia ciò che Johnson sembra implicare è che tra la pratica di Loos e la "attitude" del New Brutalism vi siano più che delle semplici coincidenze di forma. Nel suo ragionamento, in maniera più velata, risuona anche l'imperfezione in quanto elemento straniante del progetto. Dopo aver riconosciuto la deriva anti-compositiva del New Brutalism, Johnson ammonisce il lettore dichiarando che la definizione di New Brutalism è impiegata "to defend atrocities", in cui sembra evocare un termine che rimanda inequivocabilmente alla "malfaçon atroce" di Le Corbusier, origine del concetto di béton brut.

La collisione tra la scuola a Hunstanton e il New Brutalism da parte di Johnson e le sue argomentazioni teoriche sulla composizione e sull'antitesi di quella composizione (l'"anti-design") sono talmente avvincenti che intrappoleranno la critica inglese, e in modo particolare Banham, in un groviglio teorico difficilmente risolvibile. Da questo momento in poi, sulla scena del New Brutalism inglese appare l'ingombrante ombra dell'aulicità di Mies che contenderà al *brut* violento di Le Corbusier il primato di quale sia l'essenza nascosta dietro quella definizione. Proprio alla luce dell'intervento di Johnson risulta più chiara la ragione che aveva indotto gli Smithson a tenere lontano la scuola a Hunstanton dal New Brutalism, che avevano scelto di introdurre in relazione alla piccola casa a Soho.

3.7 La "radical philosophy" secondo Banham

Nel presentare l'articolo di Johnson sulla scuola di Hunstanton la redazione di "Architectural Review" introduce il concetto di "design philosophy" perché l'interpretazione critica di Johnson entra nel merito del "composed design" di Mies e dell'"anti-design" del New Brutalism.

Se Johnson contrappone il "composed design" della scuola a Hunstanton all'"anti-design" del New Brutalism, l'articolo scritto da Banham sulla stessa scuola quale replica a quello di Johnson, riparte dalla scuola a Hunstanton degli Smithson per articolare e approfondire il proprio ragionamento sul New Brutalism, intenzionato a indicare in quell'opera uno dei suoi punti di forza. Quindi a causa della recensione di Johnson e della replica di Banham sta prendendo forma un inestricabile fraintendimento sull'aura miesiana non tanto della scuola, che è opera classificabile secondo la terminologia anglosassone dell'epoca come "neo-miesiana", quanto su quell'enigmatico New Brutalism così come sta

per essere delineato da Banham. Va sottolineato come quella definizione adesso reagisca alla circostanza ben specifica dell'interpretazione di Johnson, piuttosto che diventare un concetto articolato sulla base di una sua approfondita articolazione critica. Tuttavia l'impulso ricevuto dall'articolo di Johnson è tale da indurre Banham a precisare alcuni tratti del New Brutalism in quanto categoria da riferire alla "filosofia" del progetto. Quindi il suo articolo di risposta diventa un passaggio critico decisivo per poi approdare alla più compiuta dichiarazione teorica formulata da chiunque sul New Brutalism – quello dello stesso Banham apparsa ad un anno di distanza dal suo articolo sulla scuola a Hunstanton[94]. Nella risposta a Johnson non solo Banham include la scuola a Hunstanton nel New Brutalism, ma, proprio a partire dalle considerazioni di Johnson abilmente cambiate di segno, ora quell'opera, e non più (o non soltanto) la House in Soho, è associata al New Brutalism. Per Banham la scuola diventa il paradigma della sua prima idea di New Brutalism; ne illustra i "principi", anzi i "canoni".

Nel raccogliere la sfida di Johnson, Banham concentra la lettura della scuola, il suo "whole design" e la sua "original conception", in virtù di una serie di "design principles", alludendo, sembrerebbe, agli altri più famosi "principles" che avevano impostato i dibattiti inglesi, quelli di Wittkower. Il New Brutalism che Banham fa derivare dalla scuola a Hunstanton diviene quindi non solo un metodo progettuale che va dalla composizione riassunta dal principio "formal legibility" alla fondazione di una "new aesthetic of materials", ma comprende una vera e propria "radical philosophy" in virtù di un principio etico che trascende sia la pianta che i materiali: la "existential responsibility".

Nella "formal legibility" Banham vede un principio compositivo dettato dal criterio della "compactness" e dal controllo della circolazione, alternativo al "loose disorder" dei prototipi dell'edilizia scolastica del piano Hertfordshire messo in opera dal London County Council. Occorre ricordare come la nozione di "legibility" fosse stata avanzata da Wittkower come uno dei criteri fondamentali dell'architettura dell'Umanesimo e non è forse un caso che proprio nella didascalia dell'immagine a tutta pagina della scuola a Hunstaton che apre l'articolo sia fatta menzione della "Palladian formality of its small-scale composition".

A differenza di Johnson, Banham non è interessato a ritracciare i modelli d'ispirazione per la scuola. L'intento di Banham è infatti quello di dimostrare la carica di novità dell'etichetta e quindi le caratteristiche miesiane della scuola vengono trascurate in favore di un "radicalism" nella composizione e nella messa in opera dei materiali, che Banham ascrive

[94] [Reyner Banham], "The New Brutalism", *art. cit.*

a un interrogativo sui meccanismi interni al Movimento Moderno e sulla sua capacità di rinnovarsi e di tornare di attualità. Quella tendenza verso la disproporzione, che Johnson aveva associato a una radice loosiana, viene ora ricondotta da Banham alle origini inglesi del Movimento Moderno, identificate non in Morris, come aveva individuato il suo maestro Pevsner nei *Pioneers*, ma nella visione di Robert Smythson, autore della Hardwick Hall, e di quelli che nel 1949 erano stati soprannominati i "rogue architects", di cui annovera William Butterfield, e più precisamente la chiesa All Saints in Margareth Street a Londra[95]. Questi Smythson e Butterfield avevano sfidato i canoni dell'epoca al punto da divenire "obtrusive", una caratteristica che Banham ascrive anche alla scuola a Hunstanton. Ciò che rende "radical" l'opera degli Smithson è infatti, secondo Banham, il principio non ortodosso della "ruthlessness". Questo termine era già emerso di recente nella critica inglese, quando Summerson nel 1945 l'aveva attribuito proprio a Butterfield, in virtù della sua capacità di inaugurare una nuova fase dell'architettura inglese decretando il superamento del Gothic Revival professato da Pugin, reso ibrido attraverso la policromia del mattone, forme grottesche e sproporzionate e un'accettazione della "ugliness"[96]. L'intuizione di Banham nell'attribuire una componente butterfieldiana nella definizione di New Brutalism verrà ribadita a più riprese dai critici sino alla fine degli anni Sessanta[97].

La scelta compositiva degli Smithson si riflette secondo Banham in una chiarezza costruttiva che esige l'adozione del principio di un "unique material". In questo principio Banham riassume una visione che si discosta dalla dimensione astratta di un'idea a priori, per concepire i materiali quale sostanza modellabile secondo le proprie caratteristiche intrinseche, da rendere visibili. È ora l'acciaio, e non il mattone, a venire infuso di questa nuova visione che riporta di attualità la stessa cura verso i materiali che appartiene alla tradizione inglese. "Steel used as Queen Anne builders used brick, or Regency engineers used stone" sottolinea Banham.

L'accettazione della natura dei materiali è per Banham imprescindibile dall'identificazione di una "new aesthetic of materials", che impone non solo l'impiego dei

[95] Elain Harwood, *Butterfield & Brutalism*, in, "AA Files", n. 27, 1994, pp. 39–46.

[96] John Summerson, *William Butterfield, or the glory of ugliness*, in, "Architectural Review", vol. 98, 1945, pp. 166–75.

[97] Si veda ad esempio John Summerson, *45-55 Ten Years of British Architecture*, London, 1956; Peter Collins, *Neo-Butterfield. The New Brutalism: Ethic or Aesthetic (Reyner Banham)*, in, "Progressive Architecture", vol. 48, marzo 1967, n. 3, pp. 198–202.

materiali secondo le loro qualità intrinseche, ma anche per come arrivano sul cantiere. Sono l'imposizione di una totale assenza di lavorazione a posteriori dei materiali e l'impossibilità di un loro uso decorativo a essere lette da Banham quali componenti artistiche, portatrici di un nuovo concetto decisivo per la definizione di New Brutalism, quello dell'"as found": "a valuation like that of the Dadaists, who accepted their materials 'as found', a valuation built into the Modern Movement by Moholy-Nagy at the Bauhaus".

Proprio la messa in opera dei materiali secondo la "radical philosophy" del New Brutalism è capace di esprimere il "moral load" del Movimento Moderno, incarnato nella "existential responsibiliy" che Banham identifica con l'associazione tra essere e apparire di ciascun componente: "every element is truly what it appears to be". Se la traiettoria del New Brutalism si concluderà con l'interrogativo posto proprio da Banham circa "ethic or aesthetic", non può sfuggire invece che in questi primi ragionamenti non vi era altro che una mutua coincidenza di intenti.

Con l'intervento di Johnson e la risposta di Banham, la definizione di New Brutalism riguarda ora nello specifico il progetto, e si apre a una serie di interpretazioni che vanno dalla "formality" al "design", e in cui i materiali non sono altro che la manifestazione estrema di un ragionamento che nasce con la concezione dell'architettura. Il New Brutalism si articola ora secondo un concetto di anti-design, ovvero una composizione anti-accademica, che Banham saprà discutere e più chiaramente concettualizzare con il suo articolo del 1955.

Ecco allora che il New Brutalism, da appellativo sarcastico per un certo uso dei materiali, declinato in termini urbanistici all'interno del London County Council, arricchitosi delle interpretazioni critiche degli stessi Smithson con la riflessione sulla dimensione urbana attraverso i progetti per Golden Lane e Sheffield, sommato alle sperimentazioni artistiche della mostra *Parallel of Life and Art*, disvela l'apparire di un'architettura che diventa espressione della critica delle giovani generazioni degli anni Cinquanta contro un l'accademicismo dell'International Style, nel momento di profonda crisi del concetto di Movimento Moderno. Ogni genere di rivestimento e composizione controllata vengono banditi, finanche ad accettare la disproporzione, in quella sintesi di impulsi architettonici e artistici per una definizione che indica altre traiettorie per l'evoluzione del Movimento Moderno.

"The architects themselves would certainly disagree with Mr. Johnson's separation of Hunstanton School from the New Brutalism canon, even though the term had not been coined

when the school was designed"[98]: quest'affermazione di Banham sorprende; essa si riferisce agli "architects" della scuola e quindi lascia intendere un certo accordo tra Banham e gli Smithson sul fatto che la scuola debba essere considerata manifesto del "canon" del New Brutalism. La precisazione storica circa la datazione del progetto della scuola e l'anno della nascita della definizione è necessaria a Banham per evitare eventuali obiezioni sulla cronologia degli avvenimenti; ma quella precisazione è anche spia della forzatura critica che viene intentata per ribaltare la corretta tesi di Johnson, senza incedere in una indagine retroattiva dei precedenti del New Brutalism, come aveva fatto Segal.

La scuola a Hunstanton quindi per Banham non può essere un precedente qualsiasi del New Brutalism, ma deve divenire il modello di quella definizione. Nel volerla elevare a emblema di una tendenza (e Banham vuole impersonificare il "critico come artista" di Wilde), quella scuola deve dimostrane i canoni, dato che è l'unica opera costruita in Inghilterra che possa in qualche modo rivestire, e per più ragioni, quel ruolo di modello. L'annullamento della distanza cronologica tra il progetto della scuola a Hunstanton e l'anno dell'uso da parte degli Smithson di New Brutalism è quindi già di per sè una costruzione critica sofisticata, intentata per portare sulla scena internazionale la cultura architettonica inglese, cercando di convincere i lettori di "Architectural Review" che la scuola degli Smithson non sia affatto neo-miesiana ma sia il primo capolavoro del New Brutalism. Solo alla luce di questa osservazione si può comprendere l'ascrizione della scuola a Hunstanton alla definizione di New Brutalism, secondo un'operazione non compiuta dagli Smithson, ma da Banham in risposta a Johnson e al suo concetto di "anti-design".

Se non si tengono conto attentamente gli espedienti critici, i sofismi, le ironie, i ribaltamenti, le invenzioni e le calcolate menzogne che vengono escogitate per scolpire una certa essenza per il New Brutalism, non si potranno capire sino in fondo le perplessità che insorgeranno nella critica internazionale proprio a proposito di un New Brutalism che da molti sarà avvertito come una questione nazionale tutta dipendente dal dibattito inglese, e, persino, conchiusa in una determinata cerchia di quel dibattito. Ma la forza di Banham e l'autorità di "Architectural Review" sono tali da far passare il messaggio della nascita di un nuovo orientamento, il New Brutalism, dimostrato da un'opera: la scuola a Hunstanton. Autore di tutto questo è Banham. Gli Smithson, benché con probabilità siano tenuti al corrente dei vari passaggi, in qualche misura subiscono la strategia perseguita dal giovane

[98] [Reyner Banham], "School at Hunstanton", *art. cit.*, p. 152.

critico che prende in mano le redini del New Brutalism proprio a partire dal sistema congegnato per "Architectural Review", grazie a Johnson e alla scuola.

3.8 "Formalism, ruthlessness and brutality"

A meno di un anno dall'appropriazione della definizione di New Brutalism da parte degli Smithson non è più la House in Soho a dettare i parametri di quella definizione. A seguito dell'interpretazione critica di Banham, è la scuola a Hunstanton a catalizzarne il dibattito. Per la critica, il progetto della House in Soho rimarrà un episodio, se non totalmente dimenticato, quanto meno marginale nella traiettoria del New Brutalism, e saranno solo pochi e attenti critici a riconoscerlo quale ufficiale punto d'inizio del dibattito sul New Brutalism. La controversa associazione tra l'architettura della scuola e la definizione ancora in formazione del New Brutalism viene commentata dai lettori di "Architectural Review", che non mancheranno di inviare una serie di lettere nel corso del 1954 e 1955. Nonostante la generale brevità dei commenti, nelle diverse lettere vi sono alcune ripetute e cruciali aggettivazioni che entrano subito a far parte del lessico legato alla definizione di New Brutalism, che rispecchiano la lettura di Banham informata dal "formalism", e registrano anche la tendenza alla "ruthlessness", e alla "brutality".

In coincidenza con le pubblicazioni riguardanti il nuovo fenomeno del New Brutalism su "Architectural Design" e "Architectural Review", anche la rivista "Architects' Journal" non rinuncia a presentare quella definizione, ormai forgiata dalla lettura in chiave compositiva della scuola a Hunstanton, al punto che il titolo scelto dalla rivista per il commento alla scuola è *The New Brutalism*[99]. Di nuovo, secondo l'asse interpretativo lanciato da Johnson e Banham, sono i tratti legati alla composizione a venire sottolineati dalla rivista, che riconosce come le geometrie dettate da un rigore "formal", "extraordinary disciplined", e una sapiente padronanza dei sistemi di proporzioni conferiscano all'opera una intrinseca "elegance". Quelle "unorthodoxies" della pianta e dei dettagli che avevano spinto Johnson a distanziare la scuola dalla definizione di New Brutalism sono invece ora posti alla base del New Brutalism, forse in virtù di quella "ruthlessness" che Banham aveva trovato fondante della nuova "attitude". In particolare è l'ossessione per materiali e condotti rigorosamente "exposed" a conferire all'opera degli Smithson un carattere marcatamente

[99] [s.a.], *The New Brutalism*, in, "Architects' Journal", vol. 120, 16 settembre 1954, n. 3107, p. 336.

industriale, al punto che l'anonimo autore arriva ad affermare che "it is hard to define it *architecture* at all"[100].

L'apparizione della definizione di New Brutalism in "Architectural Review" innesca una corrispondenza che rivela per lo più lo scetticismo dei lettori, come confermato da T. Mellor che definisce il New Brutalism una "funny column" adatta all'intrattenimento "for women architects or a page for architect's children"[101]. Sono in particolare reazioni negative quelle suscitate dalla scuola a Hunstanton e i lettori non mancano di sottolineare la crudezza dell'edificio "completely lacking grace, charm and beauty"[102].

Alla luce delle preoccupazioni tutte inglesi per la dimensione dello Humanism e del Pittoresco, volte alla ricerca dell'identità inglese, il "formalism" sancito come la caratteristica fondante del New Brutalism non può che essere percepito come inattuale, al punto che alcuni lettori riassumono la proposta del New Brutalism come una "inhuman alley of formalism"[103], dal carattere "utterly un-English"[104]. Proprio il "formalism" che Banham aveva posto come il primo "design principle" della scuola, diviene il capo d'accusa di un'architettura che, nella rigidità delle forme "fitted into the mould of a complicated theory", si spoglia di ogni caratteristica umanistica, per lasciare spazio a un'architettura "doctrinaire", dalle geometrie che riflettono una "self-imposed starkness", come commenta un lettore di "Architectural Design": "in its crudity it seeks to abandon all the progress we have made towards refining and humanizing our buildings"[105].

Il New Brutalism inizia a essere percepito come una riflessione autoreferenziale e interna alla disciplina, lontana dalle appassionate discussioni sociologiche e ideologiche dei contemporanei dibatti inglesi. "The insistence on the building and nothing but the building"[106] è solo una delle considerazioni che portano all'assunzione di una teoria del New Brutalism lontana da quella aspirazione professata dagli Smithson per una "architecture of

[100] *Ibid.*

[101] T. Mellor, *New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 115, giugno 1954, n. 690, p. 364.

[102] N.A. Cowburn, *School at Hunstanton*, in, "Architectural Review", vol. 116, novembre 1954, n. 695, p. 282.

[103] A. Derek e G. de Abbott, *The New Brutalism*, in, "Architects' Journal", vol. 120, 23 settembre 1954, n. 3108, p. 366.

[104] E. D. Vassiliadis, *Hunstanton*, in, "Architectural Review", vol. 117, febbraio 1955, n. 698, p. 82.

[105] Alexander Aikman, *The Hunstanton School*, in, "Architectural Design", vol. 25, marzo 1955, n. 3, p. 96.

[106] Peter Bereseord, *Correspondence: School at Hunstanton*, in, "Architectural Review", vol. 116, novembre 1954, n. 695, p. 282.

reality" e in cui l'intrinseca dimensione inclusiva, aperta a tutte le arti come sostenuto da Banham, non viene riconosciuta. È importante sottolineare come in una prima fase il New Brutalism venga sostanzialmente recepito come un processo sottrattivo volto all'epurazione dell'architettura, ridotta a essere struttura ed espressione della materia.

Ciò che sembra trovare l'accordo della critica è l'associazione tra il New Brutalism e una cura nella messa in opera dei materiali e nei dettagli, riassunta nell'espressione "refined architecture", come attesta Peter Shepheard, direttore dell'Architectural Association, nel discorso di inaugurazione dell'anno accademico, in cui afferma: "Even a brutal building needs to be detailed, and I must say, whatever else I think about the New Brutalism, its exponents do seem to give the most careful thought to refinig the appearance of their buildings"[107].

Oramai la definizione di New Brutalism è pienamente in uso nel linguaggio critico, come testimonia il commento di De Maré che, in un articolo sugli attuali sviluppi dell'architettura svedese, confessa il fallimento di quella tendenza che lui stesso aveva coniato, il New Empiricism, e constata la diffusione anche in Svezia del New Brutalism, associato a un processo rigido e intransigente che definisce "puritanism": "Even the New Brutalism is occasionally evident in Sweden now – that perfect symbol of the dead end of puritanism, the ultimate sterility of a world where the poets have died and debt reigns supreme"[108].

In difesa alle critiche che i lettori muovono contro la scuola a Hunstanton e contro la concezione dell'opera degli Smithson come una "formalist structure", John Voelcker, amico degli Smithson e membro del Team X, interviene per precisare come l'architettura del New Brutalism consista nel concetto di articolazione delle parti, "unambigously defined as an identifiable object", riassunte nella visione di una "total idea of the building, an image, a sign"[109]. Per via di questa concezione dell'edificio "as an image", che diverrà a breve un ragionamento critico fondante della definizione di New Brutalism, le tecniche di messa in opera dei materiali devono seguire la logica del "simply and direct". Queste radicali

[107] Peter Shepheard, *Inaugural address by President*, in, "Architects' Journal", vol. 120, novembre 1954, n. 3114, pp. 567; 569–70.

[108] Eric de Maré, *Eric de Maré pays a return visit to Sweden*, in, "Architects' Journal", vol. 121, gennaio 1955, n. 3125, pp. 101–10.

[109] John Voelcker, *Hunstanton provides a sense of location*, in, "Architects' Journal", vol. 120, ottobre 1954, n. 3111, p. 456.

operazioni sfociano in un'architettura che Voelcker definisce "brutal", per via del rigetto di qualsivoglia "soft materials", alludendo, sembrerebbe, a quella "soft architecture" che aveva generato il primo appellativo di New Brutalism da parte dei Softs.

Che il New Brutalism possa invece rappresentare un impulso positivo per i dibattiti inglesi e internazionali è testimoniato dall'intervento di Lawrence Alloway, critico d'arte e membro dell'Independent Group, che per la prima volta presenta il New Brutalism ai lettori statunitensi della rivista "Art News"[110]. Alloway è al corrente dei dibattiti inglesi e desideroso di dimostrare al pubblico americano la vitalità del contesto inglese, riconoscendo il successo della definizione di New Brutalism, di cui conferma l'epicentro geografico "British". Il New Brutalism è da lui presentato come "a controversial subject among British architects, but the term is gaining currency", a dimostrazione del successo e degli accesi dibattiti sollevati da quella definizione. Alloway recepisce la nozione di New Brutalism come evidenza della materia e della struttura, secondo la descrizione della House in Soho, in cui prende consistenza l'accezione di "finite form" e un nuovo "concern for symmetry" messi a punto nel progetto per la scuola a Hunstanton. "Heroic" e "real" sono i due termini che comprendono gli estremi di ciò che Alloway ascrive agli interessi della definizione di New Brutalism, che vede da un lato la ricerca di verità nella struttura e nei materiali, e in particolare quella "structure exposed internally" e gli "industrial fittings throughout" che confermano la prima definizione degli Smithson; e dall'altro Alloway associa al concetto di "real" più volte espresso dagli Smithson un'accezione che si avvicina agli interessi per la cultura popolare e all'universo di immagini dell'Independent Group, in cui l'architettura può trovare una propria vivificazione. A testimonianza di ciò riporta una citazione di Peter Smithson attraverso cui si può comprendere come l'estetica della macchina di stampo lecorbuseriano venga declinata in chiave Pop: "the only things that are good any more are racing bicycles, jeeps [non Landrovers], racing cars". Non può sfuggire come questi appunti di Alloway, e in particolare l'associazione tra un'architettura "heroic" e al contempo "real" verrà ripresa dagli Smithson nel famoso motto "Things need to be ordinary and heroic at the same time" che riassumerà la loro visione dell'architettura[111]. La connessione concettuale tra eroico e ordinario è anche il traguardo che gli Smithson si prefiggono per il rinnovamento

[110] Lawrence Alloway, *Art News from London*, in, "Art News", vol. 53, ottobre 1954, n. 6, p. 54.

[111] Alison e Peter Smithson, *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955-1972*, *op. cit.*, p. 72.

del Movimento Moderno, sebbene nella loro visione la componente eroica sia ricompresa e ricercata nell'oggetto ordinario, come si può desumere dal concetto di "as found"[112].

Se nella mostra *Parallel of Life and Art*, ormai riconosciuta ora a fondamento del New Brutalism, vi era stato il tentativo di unire arte e architettura attraverso una implicita connessione con l'Art Brut e Pollock, Alloway, da critico d'arte e con la consapevolezza di rivolgersi al pubblico di "Art News", più familiare con le questioni artistiche che quelle architettoniche, prende una posizione rispetto a quegli interventi che avevano tracciato una connessione diretta con i fenomeni artistici: "no connection with l'*art brut*" è l'apodittica affermazione di Alloway, forse per scongiurare facili conclusioni dettate da assonanze.

Il contributo di Alloway conferma inoltre l'esistenza di quel "canon" menzionato da Banham e dimostra come il New Brutalism sia una definizione già corrente nel contesto critico inglese: "Philip Johnson expressed a bold interest in it. Peter Smithson has discovered a parallel to the New Brutalism, a house by van den Broek in Rotterdam and Kahn's Art Gallery and Design Center at Yale also appears to fit the anti-style"[113]. Non può sfuggire la presenza in questo elenco della Yale Art Gallery, ascritta per la prima volta al canone del New Brutalism, ben prima del famoso articolo di Banham.

Ma è attraverso la definizione di "anti-style" che occorre inquadrare la visione di Alloway del New Brutalism, perché pone il fermento culturale degli Smithson in antitesi ai tentativi di cristallizzazione di uno stile e in linea con le ricerche artistiche duchampiane e dadaiste. Così facendo, Alloway dimostra quanto il New Brutalism sottenda la volontà di un processo inclusivo dell'architettura e un rigetto dei concetti tradizionali di bellezza, ordine e composizione.

3.9 "Anti-Art architecture" degli Smithson per una nuova estetica

Mentre il dibattito si concentra sulle declinazioni del New Brutalism in relazione alla scuola a Hunstanton e al modello miesiano, gli Smithson si discostano dalle questioni relative alle proporzioni e alla composizione della pianta, per concentrarsi su un'accezione di architettura capace di assorbire i fenomeni artistici all'interno dei processi tecnici e

[112] Alison e Peter Smithson, *The heroic period of modern architecture*, in, "Architectural Design", 1965.

[113] Peter Smithson discute la casa a Rotterdam di Van den Broek e Bakema in, Peter Smithson, *Architect's own house in Rotterdam*, in, "Architectural Design", vol. 24, agosto 1954, n. 8, pp. 227–30. Tuttavia non vi è menzione della definizione di New Brutalism nell'articolo in questione.

progettuali. I ragionamenti condotti sinora dagli Smithson lasciano intendere che per loro il New Brutalism possa consistere in una "new theory" all'insegna di una commistione tra arte e architettura: dalla "new attitude" che attraverso i riferimenti a Dada comprende una visione vitalistica dei materiali, a un "new order" che sull'esempio dell'action painting di Pollock si presenta come un ragionamento sulle relazioni tra le parti per il superamento della composizione tradizionale, a una "architecture of reality" che ammette incursioni pop ed estende il progetto alla scala urbana.

Gli Smithson tornano nell'inverno 1954 ad argomentare a proposito del New Brutalism attraverso gli esempi che avevano appuntato nel gennaio dello stesso anno come precisazione delle loro riflessioni derivate dalla House in Soho e di quelle note che si riferivano al ruolo decisivo del béton brut dell'Unité d'Habitation. Nel secondo numero della rivista "244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society" viene pubblicata un'intervista condotta da Bill Cowburn e Michael Pearson in cui gli Smithson riflettono sull'integrazione tra arte e architettura[114]. Già nel numero precedente gli Smithson avevano specificato i loro interessi per una dimensione concettuale dei materiali, la stessa sottolineata da Alloway e Banham, e trovano ora l'occasione di estendere il loro ragionamento ai fenomeni artistici relativi alla materia.

La questione del calcestruzzo declinato nella versione del béton brut viene affrontata più precisamente attraverso l'esempio decisivo delle impronte delle casseforme dell'Unité di Marsiglia. Gli Smithson arrivano a dare un'interpretazione del béton brut che coincide con quella di Le Corbusier, avvicinando il New Brutalism alla poetica delle materie *brut* di Le Corbusier. Il ragionamento che loro presentano sulle impronte delle casseforme implica una riflessione sui processi tecnici legati al cantiere, trasformati in fenomeni artistici. Questi processi per gli Smithson non rientrano nella tradizionale sintesi delle arti, ma si radicano in quei fenomeni di derivazione dadaista assimilati nel concetto di "as found".

Il béton brut si rivela come "an essential part" dell'architettura, mentre gli elementi dichiaratamente più scultorei rispondono a un concetto di sintesi basato sulla giustapposizione di arte e architettura e non su una loro integrazione, non riconoscendo l'aspirazione di Le Corbusier nell'arrivare a una sintesi tecnica, formale e proporzionale

[114] Bill Cowburn, Michael Pearson, *Art in Architecture*, in, "244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society", vol. 2, inverno 1954, p. 20. Questo stesso testo, rielaborato è anche ristampato nel giugno 1959 in una pubblicazione intitolata *Architecture and Art*, non rintracciata, di cui si trova l'estratto in, cartella E018, Alison and Peter Smithson Special Collection, Loeb Library, Harvard University, Cambridge, USA.

dell'opera: "But why are the shuttering marks on the Unité an essential part of it when art works (modular men, steel, glazed screens, etc.) are so trivial? It is because the architecture is complete without them"[115].

L'inclusione nel progetto di elementi artistici non implica solamente una semplice giustapposizione delle due discipline. Nella visione degli Smithson, i principi artistici devono divenire un riferimento processuale, assorbito all'interno dell'architettura. Tale approccio è definito dagli Smithson "Anti-Art Architecture", che riassume, nel prefisso "Anti-" dai tratti dadaisti, un posizionamento culturale affine alle pratiche duchampiane che avevano reso l'arte un processo inclusivo teso all'abolizione della differenza tra le pratiche artistiche e quelle quotidiane, in favore di un concetto universale. Nella radice dadaista, e nell'associazione tra arte e vita, o, per essere più espliciti, tra arte e realtà, si trova una nuova conferma di quella intenzione per una "architecture of reality".

Proprio attraverso il concetto di "Anti-Art Architecture", che si iscrive nelle diciture di "anti-design" di Johnson e di "anti-style" di Alloway, gli Smithson esprimono la necessità di un atteggiamento inclusivo dell'architettura contemporanea, ovvero una pratica che ammetta l'influenza della cultura popolare, dalle tecniche industriali, alle tradizioni vernacolari sino agli "objets trouvés", la cui validità è quella di essere espressioni del presente: "Architecture, painting, and sculpture are manifestations of life, satisfying real need; of man and not of each other. They influence each in a poetic way, but are equally and mysteriously influenced by industrial techniques, the cinema, supersonic flight, African villages, and old tin can"[116].

3.10 "New Brutalism will take many forms"

Diversi sono i critici grazie ai quali la definizione di New Brutalism viene spinta verso una maggiore precisazione. La crescita dell'interesse nei confronti di quella definizione, confermata da Alloway e dalle lettere indirizzate alle riviste, spinge la redazione della rivista "Architectural Design" a richiedere agli Smithson un ulteriore testo di spiegazione del loro concetto di New Brutalism, pubblicato nel gennaio 1955 e che verrà considerato una sorta di manifesto[117]. È ancora una volta grazie all'amicizia con Theo Crosby, collaboratore di

[115] *Ibid.*

[116] *Ibid.*

[117] Theo Crosby, Alison e Peter Smithson, *The New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 25, gennaio 1955, n. 1, p. 1. Sarà in particolare Banham a riconoscere la natura di manifesto in questo articolo. A tal proposito si veda

"Architectural Design" dal 1953, che gli Smithson hanno occasione di pubblicare sulla rivista, al punto che il loro manifesto occupa lo spazio dedicato all'editoriale mensile. La breve introduzione, che si può presupporre essere scritta da Crosby, definisce il preambolo culturale e gli estremi temporali della definizione del New Brutalism. "In 1954, a new and long overdue explosion took place in architectural theory", così comincia l'incipit di Crosby, che vede nel 1954, con la fine del cantiere della scuola a Hunstanton e con la definizione di New Brutalism già in circolo, la concretizzazione di una "reaction" nei confronti di una tendenza, presente sin dalla fine della guerra, rappresentata dal "Contemporary Style" manifestatosi in occasione del Festival of Britain. Questa opposizione tra la definizione del New Brutalism come "movement" e lo "style" del Festival of Britain riporta in auge i dibatti che avevano contrapposto "movement" e "style" durante gli anni Quaranta.

Crosby inquadra l'influenza di Wittkower ricondotta alle "formal proportions" della scuola a Hunstanton, che secondo Johnson affrancavano quell'opera dall'attinenza al New Brutalism, come uno degli estremi culturali entro cui il New Brutalism viene definito. È Crosby il primo a rendere esplicita l'influenza delle teorie di Wittkower sul New Brutalism, in maniera più diretta rispetto alle allusioni di Banham che aveva discusso i "principles" del New Brutalism e la composizione "palladian" della scuola a Hunstanton[118].

Il "manifesto" stilato dagli Smithson è la testimonianza che, dopo i vari interventi, in essi matura la consapevolezza che il New Brutalism potrebbe diventare una definizione in grado di far convergere una serie di aspetti tali da costituire una "new theory" capace di presentarsi come una radicale alternativa alle varie etichette discusse dalla critica inglese. Nonostante per gli Smithson il New Brutalism debba presentarsi quale sfaccettatura culturale di quella stessa Englishness che preoccupa i critici, la loro "new theory" è informata da riferimenti culturali che vanno dai fenomeni dell'arte e dell'architettura contemporanea, che non sono limitati al solo contesto inglese. Pollock, l'Art Brut, il riferimento all'imprescindibile Unité e ai nascenti fenomeni pop erano serviti agli Smithson per definire una sintesi culturale che supera i sentimentalismi nostalgici che avevano invece caratterizzato le proposte dei critici più accademici. Gli Smithson dimostrano di essere incessantemente alla ricerca di nuovi riferimenti capaci di ampliare la risonanza del New Brutalism, di renderlo complesso, radicalmente "new" e contemporaneo. La costellazione di esempi e

---

Reyner Banham, "4.3 Manifesto", in, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, Architectural Press, London, 1966, pp. 45–47.

[118] [Reyner Banham], "School at Hunstanton", *art. cit.*

modelli si amplia anche in funzione dei dibattiti finora svoltisi, cui gli Smithson sono chiamati a rispondere in prima persona.

Il manifesto redatto dagli Smithson segue nuovamente le succinte formule aforistiche in cui essi non solo ampliano la casistica di riferimenti culturali, ma precisano date e figure decisive per gli eventi che portarono all'origine del New Brutalism.

È la figura di Le Corbusier, inquadrata quale pioniere della rivoluzione architettonica novecentesca, a venire evocata dagli Smithson per legittimare il New Brutalism come unica evoluzione possibile del Movimento Moderno:

> "Our belief that the New Brutalism is the only possible development for this moment from the Modern Movement, stems not only from the knowledge that Le Corbusier is one of its practitioners (starting with the 'beton brut' of the Unité), but because fundamentally both movements have used as their yardstick Japanese architecture – its underlying idea, principles, and spirit"[119].

Proprio quell'opera di Le Corbusier diviene per loro il modello di una forma e di una "image" di cui sono alla ricerca per individuare un'alternativa alla loro iniziale rielaborazione dell'estetica miesiana[120]. L'appellativo "practictioner" rivolto a Le Corbusier assume una connotazione indicativa del riconoscimento dell'origine pratica del New Brutalism, priva della dimensione concettuale che gli Smithson imprimono a quella definizione. L'appellativo risulta quindi decisivo per comprendere quanto il béton brut di Le Corbusier possa essere considerato dagli Smithson come una sorta di grado zero del New Brutalism.

Nel loro ragionamento su un Movimento Moderno rigenerato nei fondamenti, gli Smithson includono l'esempio dell'architettura giapponese che aveva ispirato i maestri, da Wright a Le Corbusier, da Behrens e Garnier. Il riferimento alla cultura giapponese non viene però letto in relazione alla forma o al concetto di spazio che era stato ricompreso nell'estetica purista, ma viene ricondotto a una visione dell'architettura come parte di un processo legato alla vita che irradia anche i materiali. È attraverso il riferimento al film *Gate of Hell*, uscito nel 1953, che aveva mostrato per la prima volta a colori la realtà costruita e abitata dell'architettura tradizionale giapponese[121], che gli Smithson ora trasformano ciò che era per

[119] Theo Crosby, "The New Brutalism", *art. cit.*

[120] "What really actually made New Brutalism a movement was the Marseille Block, that gave an image that could become brutalist architecture", Intervista con Robin Middleton, 21 aprile 2018, New York. In questo contesto il termine "image" potrebbe risultare prematuro e fuoriviante, ed è stato sostituito con "forma" perché attinente al discorso degli Smithson nell'articolo in questione.

[121] Nel testo pubblicato su "Architectural Design" il riferimento al film Gate of hell è posto in nota, presupponendo una postuma aggiunta della redazione. Nell'archivio Smithson è tuttavia presente un documento dattiloscritto che

i maestri un riferimento alla forma astratta esemplificata dall'architettura giapponese tradizionale, in una forma concreta e in un processo legato alla vita, ai materiali, e all'uso degli spazi. Dalla cultura tradizionale giapponese e dall'intrinseca visione vitalistica dei materiali, gli Smithson fanno derivare il loro concetto di forma, da loro scritto in maiuscolo, che si distanzia dalle ricerche per una composizione dettata da leggi geometriche, per divenire invece "a general conception of life, a sort of reverence for the natural world, and from that for the materials of the built world".

Il riferimento alla cultura giapponese è inoltre funzionale a distanziare la visione degli Smithson riguardo i materiali dalla dimensione del "craft" sentimentalista e pittoresca, specifica del contesto inglese. Per allontanare ulteriormente il New Brutalism da un possibile revival ruskiniano, gli Smithson indicano la necessità di inquadrare la messa in opera dei materiali all'interno di una particolare visione dettata da un "intellectual appraisal", rintracciabile nella cultura tedesca degli anni Venti e Trenta. È proprio la genealogia delineata da Segal a essere confermata dagli Smithson, di cui citano addirittura la lettera inviata alla redazione di "Architectural Design": "as indeed familiars of the early German architects have prompted to remind us". Gli Smithson arricchiscono la genealogia tracciata da Segal con un altro esempio della cultura tedesca: la fattoria Garkau di Hugo Häring a Scharbeutz (1923-26). In questa fase di messa a punto della ricerca della "form" non più legata alle logiche delle proporzioni, allora si spiega la presenza di questo esempio di Häring, che aveva saputo tracciare una linea di ricerca sulle varianti espressive delle forme plastiche e di una loro un'accentuata articolazione. Inoltre, il riferimento alla figura di Häring deve essere letto come alternativa e superamento del modello miesiano che aveva fatto da sfondo alla scuola a Hunstanton. Häring può essere considerato in questo senso l'alter ego di Mies e la sua evocazione in questo contesto rivela la tendenza, riconosciuta già dagli albori del New Brutalism, verso un espressionismo dotato di un'intensità espressiva pari a quella dell'Unité, con delle caratteristiche materiche che vanno oltre quelle convenzionali dell'International Style.

Quindi anche l'esempio della scuola a Hunstanton, a seguito degli scambi interpretativi tra Johnson e Banham sulla sua appartenenza o meno al "Brutalist canon", viene per la prima volta chiamato in causa dagli Smithson per rivelare quella commistione di riferimenti che

testimonia la citazione del film da parte degli Smithson; si veda, Alison e Peter Smithson, Documento senza titolo, 2 ottobre 1954, E009, Alison and Peter Smithson Special Collection, Loeb Library, Harvard University, Cambridge, USA.

giustificano l'affermazione di una "new theory", in cui i principi del Movimento Moderno vengono rivitalizzati attraverso un vitalismo intrinseco. Occorre precisare che, sebbene gli Smithson si riferiscano alla scuola a Hunstanton, non confermano la sua appartenenza esplicita al New Brutalism: "It has been mooted that the Hunstanton School, which probably owes as much to the existence of Japanese Architecture as to Mies, is the first realization of the New Brutalism in England".

Nella dimostrazione della riattualizzazione dei principi del Movimento Moderno attraverso vari riferimenti, gli Smithson dimostrano la possibile estensione della "new theory" alla scala urbana, declinata attraverso la tematica dell'habitat che aveva animato i dibattiti al IX CIAM del 1953, dove gli Smithson avevano presentato i loro studi e diagrammi in forma di griglia[122]. Il loro concetto di habitat rimanda tuttavia a una visione diversa rispetto a quella espressa nei dibattiti del CIAM, perché viene svolto secondo criteri "ecological, primeval not medieval", che vanno letti nella direzione di un superamento dei precetti derivati dalla Carta d'Atene, come già affermato in diverse occasioni[123]. Ciò che secondo gli Smithson costituisce una possibile carica di attualità del New Brutalism è volontà di rintracciare chiare "affinities" con le forme di abitare spontanee come le "peasant dwelling forms", secondo un processo che gli Smithson riconoscono nell'esempio del piano regolatore per Aosta del 1936-37 in cui i BBPR avevano reinterpretato un modello di insediamento vernacolare e spontaneo[124].

Nonostante le precisazioni avanzate dagli Smithson, spesso su sollecitazione delle riviste, la definizione di New Brutalism risulta sempre animata dalla tensione a non voler giungere a una precisa codificazione, e gli Smithson prendono una certa distanza anche da Banham che, agendo dall'interno del circolo di amici, cerca di convogliare il New Brutalism verso una direzione più aulica e storicamente fondata, spiegata attraverso dei principi progettuali. La definizione di New Brutalism è considerata dagli Smithson non come un'entità statica, ma come un concetto in evoluzione. "New Brutalism looks for roots not in a past style:life:philosophy, but in this moment of life. It will take many forms because of

[122] "Peasant habitat" è l'espressione usata dagli Smithson nel dattiloscritto conservato nel loro archivio. Nella versione pubblicata si ritrova invece "peasant dwelling forms", in, Alison e Peter Smithson, Documento senza titolo, 2 ottobre 1954, *doc. cit*.

[123] *Ibid.*

[124] La menzione del piano regolatore per Aosta dei BBPR è presente solo nella versione dattiloscritta, *Ibid.*

this finding moment", si legge nel dattiloscritto preparativo dell'articolo[125]. La tensione a individuare nel New Brutalism un'attitudine vitalistica, costantemente mutevole, sembra mettere in discussione il concetto sino allora accettato anche dagli Smithson di "formal proportions", nella direzione di uno scardinamento della composizione, con le parti del programma che assumono una loro autonomia formale, sino ad arrivare alla sproporzione. Nel concetto di "finding moment", la linea miesiana del controllo dell'immagine e della forma viene negato, confermando la scoperta del concetto di "as found" e la volontà di rispondere in modo specifico a una situazione specifica. La retorica degli Smithson non è vincolata a un'unica immagine, né a uno stile o un materiale preciso, né a una scala specifica del progetto, ma diviene funzionale a descrivere una "attitude", identificata con il New Brutalism, che si mette a servizio della società.

In definitiva, nell'editoriale, gli Smithson non solo confermano la loro posizione sull'Unité quale origine della "attitude" da loro perseguita, ma per la prima volta associano esplicitamente alla definizione di New Brutalism una riflessione alla scala urbana, che finora era rimasta ancorata al concetto di "architecture of reality", e che nel corso degli anni Sessanta diventerà la loro posizione preponderante.

Ciò che si sta profilando, inoltre, è una definizione di New Brutalism dagli accenti vitalistici e processuali irrisolvibili attraverso un'unica forma, e pertanto quella definizione è destinata a rimanere sostanzialmente ineffabile secondo i parametri di una critica costantemente alla ricerca di una serie di categorie da far confluire in uno stile. Nell'indicazione dell'esempio di Häring, come anche nella considerazione che lascia incerti sull'appartenenza di Hunstanton al New Brutalism, vi sono gli indizi che indicano come le forme del New Brutalism siano potenzialmente mutevoli e irriconoscibili. In quest'occasione, in cui gli Smithson sono chiamati a prendere posizione, altro non fanno che confermare l'indefinibilità e l'incertezza della definizione, evitando accuratamente di fissare dei precetti, o di definire qualsivoglia gerarchia tra i vari riferimenti.

Questo contributo ha come esito la dissoluzione di quelli che stavano divenendo dei riferimenti certi, come le teorie wittkoweriane e il modello della scuola a Hunstanton. Così facendo gli Smithson rimettono in discussione le certezze, tramite un'operazione critica che potrebbe persino apparire come una volontà di impedire ai critici, e indirettamente a Banham, di conferire a quella definizione un'identità derivata da interessi personali. Ci si potrebbe

[125] *Ibid*.

anche spingere a leggere un conflitto latente tra la linea intellettuale degli Smithson, che perseverano nell'evitare una chiara definizione, e i tentativi di Banham a circoscrivere quella definizione. D'altronde, nelle affermazioni degli Smithson non si può non riconoscere una certa distanza dalle affermazioni di Banham, sia dalla sua ascrizione della scuola a Hunstanton a esempio del New Brutalism, sia dal principio della "formal legibility" posto a capo dei "design principles" del New Brutalism, sia ancora quella definizione di "design philosophy" che Banham aveva avanzato a proposito della scuola a Hunstanton. Volutamente scettici nei confronti dell'interpretazione di Banham, gli Smithson creano le premesse per una definizione destinata a una processualità teorica e progettuale, intenzionalmente esclusa dal gioco dei critici intenti a cristallizzare gli eventi in atto in definizioni di principi. La formulazione del New Brutalism, così come forgiata dagli Smithson, rivela la sua natura di un'aspirazione a un movimento generato da architetti, alimentato dagli esperimenti costanti e processuali del progetto, capace di far confluire modelli antitetici affinché non si cristallizzi in un orientamento di stile attraverso la critica. Sarà invece diametralmente opposta la strategia attuata da Banham nel giro di qualche mese, quando enuncerà, con successo, i principi del New Brutalism.

3.11 Il caso della scuola a Hunstanton

La scuola a Hunstanton conferma di essere diventata l'opera chiave per articolare una visione inglese di quel New Brutalism. La ricerca di un esempio costruito per l'architettura del New Brutalism si era orientata, attraverso il contributo di Johnson e Banham, verso la scuola degli Smithson, che permane al centro della discussione per misurare la possibilità di definire delle caratteristiche del New Brutalism, inaugurando così tutte le conseguenti ambivalenze legate al modello miesiano.

Dopo le esitazioni dimostrate nell'editoriale di "Architectural Design", gli Smithson sono chiamati nello specifico a considerare e precisare la questione dell'ascrizione della scuola a Hunstanton al New Brutalism, quando vengono contattati dalla redazione della rivista svedese "Byggmästaren", che li interroga attraverso una serie di domande formulate da Maya Hambly in funzione di un articolo dedicato alla scuola a Hunstanton[126]. Non stupisce come proprio la rivista "Byggmästaren" sia interessata a conoscere gli esiti di una definizione che si supponga essere stata inventata in Svezia e che quindi altri critici svedesi intendano

[126] Maya Hambly, *En ny engelsk skola*, in, "Byggmästaren", vol. 34, giugno 1955, n. A6, pp. 159–162.

interrogare direttamente i protagonisti della divulgazione pubblica della definizione di New Brutalism, cercando di comprenderne i principi. Se infatti nella prima definizione di New Brutalism tramite la House in Soho gli Smithson avevano sottolineato l'affinità a tratti vernacolari coerenti anche con la Villa Göth, il destino di quella definizione sembra ora profondamente mutato, se inquadrato nella prospettiva del modello miesiano della scuola a Hunstanton.

Gli interrogativi posti dalla rivista sono individuabili attraverso le risposte degli Smithson preparate attraverso un documento dattiloscritto datato 7 marzo 1955 intitolato *Answer to questions*, pubblicato in svedese in calce all'articolo di Maya Hambly[127]. Gli Smithson sono chiamati a valutare le modalità di attinenza della scuola a Hunstanton al New Brutalism, nonché l'influenza in quella loro opera del modello miesiano. Dalle ripetute cancellature presenti nel documento risulta evidente l'esitazione con cui gli Smithson cercano di far luce su quelle componenti della scuola a Hunstanton che potrebbero confermare l'aderenza alla "new theory". A un certo punto del loro ragionamento sembrano arrivare alla conclusione che l'attribuzione avvenga in virtù della visione di un New Brutalism che pervade i materiali. Di questa conclusione non sono tuttavia soddisfatti e quindi cancellano la precisazione sui materiali che limita l'appartenenza della scuola (FIG. 20). Il dibattito inaugurato da Johnson, che aveva allontanato quell'opera dal New Brutalism, mentre Banham ne aveva confermato l'appartenenza, comporta anche per gli Smithson un percorso complesso, che finisce con dare credito all'indicazione di Banham. Le incertezze dimostrano comunque l'esitazione dei protagonisti nei confronti del New Brutalism e l'ineffabilità della definizione, che loro stessi rifiutano di circoscrivere in maniera precisa:

> "1. Hunstanton School is ~~only~~ an expression of the New Brutalism ~~in its handling of materials~~.
> 2. We went to Mies for the vocabulary of the elements but not their formal expression ~~in its most recent buildings.~~ It is the difference in the formal expression that is the difference between the first period of Modern Architecture and the second period which began about 1952. We are not rejecting the steel and glass idiom for something new: we consider all materials valid.
> 3. We naturally acknowledge our debt to Mies and all the leaders of the Modern Movement. We are in the happy position of being able to look at architecture as the expression of the Modern Movement whereas the first generation of architects had to look to ship bridges, silos and briar pipes"[128].

[127] Alison Smithson, *Answer to questions*, 7 marzo 1955, E009, Alison and Peter Smithson Special Collection, Loeb Library, Harvard University, Cambridge, USA.

[128] *Ibid*.

In questo breve scritto gli Smithson confermano l'anno 1952 quale data che loro considerano cruciale per l'origine del New Brutalism, con ogni probabilità in riferimento alla conclusione del cantiere di Marsiglia. Non è da sottovalutare infatti il profondo significato di un'opera che per gli Smithson aveva segnato il passaggio a una seconda fase del Movimento Moderno, e che aveva spinto un'intera generazione a misurarsi e confrontarsi con l'insegnamento dei maestri.

Gli Smithson forniscono un'ulteriore conferma dell'origine della definizione di New Brutalism all'interno del dibattito scandinavo, che risulta una prova decisiva per la storiografia, dato che la questione delle origini della definizione preoccuperà la critica sino ai nostri giorni. Nell'avvalorare l'esistenza di una definizione originaria impiegata per la descrizione di opere di architetti scandinavi, gli Smithson sottolineano l'assenza, nel caso della definizione di Neo Brutalism, di una dichiarazione di intenti e di precisi esempi di architettura capaci di essere riassunti attraverso una teoria: "Some confusion exists in England as to the link between the New Brutalism and a similar term which has been applied to work by Scandinavian architects. Several names are mentioned in this connection but there seems to have been no clear verbal or plastic statement"[129].

Nuovamente gli Smithson si riconoscono nello sviluppo progressivo delle ricerche fondanti del Movimento Moderno, ora identificate con il Functionalism, in particolare nel Costruttivismo e nell'Esprit Nouveau, in cui individuano le radici di un percorso di affrancamento dall'accademismo a partire da una riflessione sul programma. È la definizione di "natural order", avanzato quale possibile variazione della definizione già esistente di "new order", quella da loro impiegata per descrivere un principio di organizzazione "anti-academic" del programma che diventa il punto di partenza della composizione, come d'altronde Voelcker aveva già sottolineato.

La "expression" fondante del New Brutalism è individuata in una "anti-academic attitude", che implica per gli Smithson una particolare visione dei materiali, di cui nello specifico il béton brut di Le Corbusier costituisce il primo esempio, declinato successivamente in altre sue opere quali la cappella di Ronchamp e le Maisons Jaoul. Ecco così fare il proprio ingresso un'opera che, per la sua matericità e per la sua dimensione, segnerà il corso del New Brutalism e servirà a confermare le ipotesi degli Smithson avanzate con la House in Soho: le Maisons Jaoul.

[129] Alison Smithson, *New Brutalism*, dattiloscritto, 7 marzo 1955, E009, Alison and Peter Smithson Special Collection, Loeb Library, Harvard University, Cambridge, USA.

L'interesse degli Smithson per l'articolazione delle forme che vanno dal singolo edificio alla scala urbana va rintracciata nell'esempio già citato di Häring, ma anche nelle opere in Florida di Paul Rudolph e in recenti opere di Aalto, che dimostrano inoltre come i materiali del New Brutalism si estendano oltre il calcestruzzo per includere anche il mattone e il legno.

> "The New Brutalism is the extension of the original Functionalism (Constructivism and the Esprit Nouveau) in that it is the poetry of the natural order – a seizing on the essence of the programme, an attitude which is fundamentally anti-academic even in a period when anti-academicism has become academic. Its expression was first apparent to us in the Béton Brut of the Unité.
> Subsequently in the houses of Le Corbusier at the church at Ronchamp, and in the Maison Jaoul in the Rue Lonchamps, Neuilly, Paris.
> This particular handling of materials has always been present in the Modern Movement (Garkau Farm- Häring). It can be seen in certain recent works by Aalto, in the work of Paul Rudolph Florida. Ralph Erskine, Moretti and Walter Girard are not New Brutalists: they are expressionists ~~only and what~~, those facets of their work that appear to be Brutalist are rather the Contemporary style of our glossy magazines, an aspect of borax.
> This is not meant at all in derogatory sense but to try and put the finger on the point where confusion arises. Because the '54 Cadillac is most certainly New Brutalist"[130].

La conclusione risulta provocatoria e conferma l'attitudine degli Smithson a definire e contraddire al tempo stesso. La precisazione della Cadillac risulterà tuttavia destinata a perdurare per tutta la traiettoria delle discussioni degli Smithson sul New Brutalism, al punto da divenire il riferimento cruciale per quella definizione.

Nell'ambito di una tensione sempre problematica e conflittuale, gli Smithson cercano di lasciare in sospeso una definizione certa, e passano dall'ulteriore precisazione di esempi e opere possibilmente ascritte alla definizione di New Brutalism, allo scopo di estendere quella definizione sino alla scala urbana. I modelli di Ronchamp e dell'Unité di Marsiglia, e del centro urbano di Saynätsälo di Aalto sono per gli Smithson evidenze di "a new way of thinking", come affermano nell'articolo *The built world: urban reidentification*, e divengono i parametri per una nuova architettura: i primi per l'estetica "rough and ready" del béton brut, e il secondo per una concezione "ecological" dell'habitat urbano, capace di tradurre la complessità della relazione tra individuo e collettività in una immagine "composite", riflesso della "new complexity" dell'epoca contemporanea, senza scadere nel sentimentalismo svedese[131].

---

[130] *Ibid.*

[131] Alison e Peter Smithson, *The Built World: Urban Reidentification*, in, "Architectural Design", vol. 25, giugno 1955, n. 6, pp. 185–88.

Dall'unione degli esempi di Aalto e Le Corbusier deriva la ricerca per una forma che corrisponda a una nuova idea di "order", che per gli Smithson è imprescindibile dalla definizione di una nuova estetica che si fonda nella dimensione materica identificata con l'essenza di ciò che per loro corrisponde New Brutalism: "The new aesthetic starts again with life and with a love of materials. It tries to sum up the very nature of materials and the techniques with which they are put together, and, in an altogether natural way establishes a unity between the built form and the men using it". Sono nuovamente le categorie di "shelter" e "environment", introdotte in occasione della presentazione della House in Soho, a mantenere una centralità nel discorso sul New Brutalism secondo gli Smithson.

3.12 New Brutalism di Blake per gli americani

Eppure, i vari interventi degli Smithson non hanno la risonanza per spostare la discussione sul New Brutalism verso altri modelli rispetto alla scuola a Hunstanton, che continua a dettare i parametri dell'interpretazione di quella definizione. Non sono solo i critici svedesi a interrogare la scuola a Hunstanton quale esempio del New Brutalism.

L'inconfutabile modello miesiano e le prese di posizione di Johnson spingono anche altri critici attivi negli Stati Uniti a interessarsi a quella definizione. La critica e le riviste statunitensi, interessate a dimostrare i progressi tecnologici e a discutere l'architettura nella sua concretezza costruttiva e fisica, di rado avanzano bilanci critici che mirano a un posizionamento teorico nei dibattiti internazionali. Non sfugge tuttavia il ruolo decisivo del dibattito sull'International Style, sulle sue possibili evoluzioni e sul suo possibile superamento. Se durante gli anni Venti e Trenta i principi di Hitchcock e Johnson fungevano da slancio teorico per il dibattito, nel corso degli anni Cinquanta quei medesimi principi si cristallizzano in una serie di regole percepite dagli architetti come rigide e dogmatiche, contro cui la critica reagisce attraverso la proposta di nuove direzioni. Si assiste così all'assimilazione del New Brutalism in una imprevedibile serie di contesti critici, nonostante quella definizione risulti contaminata da una congerie di concetti radicati nella cultura europea, inadatti a pervadere appieno il discorso statunitense. Le posizioni espresse dai critici si presentano polivalenti perché motivate dalla ricerca di una propria autonomia interpretativa nel tratteggiare un percorso tra una decisa reazione all'International Style e il potenziale di rinnovamento cui alludono i concetti del New Brutalism, come la fine del rivestimento e una nuova visione dell'ornamento dipendente dai processi costruttivi.

Tuttavia non sfugge come saranno proprio gli impulsi etici a essere lasciati da parte dalla cultura americana nel processo di appropriazione della definizione di New Brutalism, che verrà ridotta a questioni compositive che riguardano sia il disegno della pianta, sia un processo di articolazione delle parti, dimostrando l'intenzione di ritrovare, anche attraverso quella definizione, l'essenza stessa di uno stile che ancora una volta si presenti internazionale.

Il New Brutalism viene presentato come una delle tre possibili traiettorie dell'architettura contemporanea dalla rivista statunitense "Architectural Forum", nel maggio 1955, in un articolo intitolato *Three approaches to architecture*, firmato da Peter Blake, architetto e critico di origine tedesca, rifugiatosi in Inghilterra per fuggire al Nazismo, e trasferitosi negli Stati Uniti negli anni Quaranta, dove si laurea in architettura presso la University of Pennsylvania, per poi lavorare per un breve periodo nello studio di Kahn[132] (FIG. 21).

Quello di Blake è il secondo contributo pubblicato su riviste statunitensi, dopo l'intervento di Alloway su "Art News", a dimostrazione di un sempre più crescente interesse per i dibattiti europei, in cui i critici vedono una possibile vivificazione teorica per l'architettura americana. A partire dal 1953, proprio la rivista "Architectural Forum" inaugura una rubrica di discussione intitolata *Architectural trends*, inaugurata con il famoso articolo di Eero Saarinen *The six broad currents of modern architecture,* seguito dall'intervento di Robert Woods Kennedy *After the International Style, The changing philosophy of architecture* di Paul Rudolph e infine *Eight steps toward a solid architecture* di Walter Gropius, che aveva criticato aspramente il pullulare di nuove etichette stilistiche nel dibattito attuale, colpevoli di cristallizzare delle forze in atto in aride categorie critiche[133].

Nel dibattito americano segnato dall'evoluzione e dalla messa in discussione dell'International Style, Blake inserisce il New Brutalism come una delle tre possibili sfacettature del "modern style", e diviene funzionale a misurare i dibattiti europei con altre

[132] [Peter Blake], *Three approaches to architecture*, in, "Architectural Forum", vol. 102, maggio 1955, n. 5, pp. 142–45. L'autore Peter Blake (all'anagrafe Peter Jost Blach) è indicato nella bibliografia redatta dagli Smithson e conservata nel loro archivio, Bibliography of New Brutalism, and general information concerning Alison and Peter Smithson, cartella E0001, Alison and Peter Smithson Special Collection, Loeb Library, Harvard University, Cambridge, USA.

[133] Eero Saarinen, *The six broad currents of modern architecture*, in, "Architectural Forum", vol. 99, luglio 1953, n. 1, pp. 110–15; Robert Woods Kennedy, *After the International Style-then what?*, in, "Architectural Forum", vol. 99, settembre 1953, n. 3, pp. 130–33; 186–190; Walter Gropius, *Eight Steps Toward a Solid Architecture*, in, "Architectural Forum", vol. 100, febbraio 1954, n. 2, pp. 156–57; Paul Rudolph, *The Changing Philosophy of Architecture*, in, "Architectural Forum", vol. 101, luglio 1954, n. 1, pp. 120–21.

tendenze americane attuali, come il "Modern classicism", identificato con l'estensione di Johnson del MoMa di New York, e internazionali, quali il "romantic realism" associato all'architettura lignea di George Nakasjima. La proposta del New Brutalism come possibile evoluzione del Movimento Moderno, che gli Smithson avevano decretato all'inizio del 1955, assume ora un grado di autorevolezza anche nel contesto americano, grazie alla ripresa di Blake che si accinge a stilare un succinto bilancio su quella definizione per il pubblico statunitense.

Un'unica opera è presentata al pubblico americano quale esempio del New Brutalism: la scuola a Hunstanton. È indubbio che Blake abbia attentamente studiato l'articolo di Johnson e Banham pubblicato su "Architectural Review", come anche il commento sulla scuola scritto dagli Smithson stessi nel settembre 1953, come dimostrano alcune citazioni che Blake riporta fedelmente nell'articolo.

A differenza di Segal, Banham o degli stessi Smithson, il New Brutalism di Blake non è inquadrato in una visione storica né concettuale, bensì è spiegato attraverso i suoi precetti più operativi, limitati alla visibilità della struttura, alla messa in opera dei materiali, alla composizione.

Blake è attento a presentare il New Brutalism secondo dei parametri che appartengono alla cultura americana, quali il concetto di "monumental", "classic", "elegance", "lightness", ricondotti alle opere americane di Mies. Ma, anziché soffermarsi, come Johnson, sui principi geometrici e rigorosi che caratterizzano la scuola, Blake concentra la sua lettura sugli elementi che tradiscono l'apparente immagine "classical" dell'opera. Quindi il modello miesiano è letto in negativo nella scuola a Hunstanon, dove gli Smithson rivelano attraverso l'architettura, dalla struttura, alla composizione, sino ai materiali, l'intenzione di "offer their meat raw". "Somehow Hunstanton looks like Mies gone fey" è il commento di Blake che testimonia quanto la lettura di Banham sulla scuola abbia influenzato la lettura dell'opera.

Blake spiega anche concetti più complessi come quello di "as found", epurato dalle componenti dadaiste o surrealiste avanzate da Banham e dagli Smithson, ma declinato sia come un approccio all'impiego dei materiali nel loro stato naturale, sia come un sistema compositivo: "they handle the plan as they found it, not smoothing it out. They proundly handle their materials as they found them, too: in other words, just as they come from stock".

Il contributo di Blake evidenzia le contraddizioni che si stanno diffondendo nel dibattito inglese, di cui riporta i termini chiave per smascherarne l'inadeguatezza: se il complesso sembra guidato da un principio di "formalism" e da proporzioni "palladian", il trattamento

dei materiali conferisce alla scuola a Hunstanton un effetto di "rawness" e "romantic"; sebbene a prima vista gli aulici volumi possano sembrare "pure" e "classical", le sovrapposizioni acrobatiche e compenetrazioni spaziali rivelano effetti di "weirdness" e "drama".

Sono termini introdotti da Banham quali "rough" e "ruthlessness" a venire impiegati anche da Blake per ribadire le componenti "new" che superano il modello miesiano e che rendono lo spazio "extraordinary". Ed è nella volontà di una composizione che accetta le giustapposizioni tra le parti, un'articolazione dei volumi che divengono escrescenze e un rifiuto della "prettiness" che Blake vede non solo un radicale allontanamento dal modello miesiano, ma anche la carica di novità dell'architettura del New Brutalism, che si apre a una dimensione di "effects of dream-fantasy": "At first look this building is classically simple, symmetrical, stripped; it says "less is more". […] At a second look, horns and cleft hoof poke through the innocent classical robe. This is not simple elegant modern at all, at all".

La dimensione del fantastico suggerisce a Blake una lettura dello spazio della hall dai tratti piranesiani, in cui travi in calcestruzzo, struttura metallica, condotti lasciati rigorosamente a vista, finestre a lucernario continue concorrono alla definizione di un "new brutal interior": "a piranesian trick within Miesian space".

3.13 Connessioni futuriste per un "mechanistic brutalism"

A questo punto delle vicende certi tratti ascrivibili al New Brutalism risultano essere più comprensibili e identificabili. Se gli Smithson difendono un concetto di New Brutalism aperto e libero da dogmi e principi, che procede ed evolve nella sua natura di "attitude", "theory", "idea" e che quindi può ambire ad avere un'estensione che va dai materiali alla dimensione urbana, i critici cercano invece di declinare quella definizione in principi progettuali, o di conferirle solidità attraverso tentativi di storicizzazione, andando a identificare degli antecedenti capaci di infondere al New Brutalism in divenire una qualche autorevolezza. I vari contributi, sia da parte dei critici, che degli Smithson, concorrono alla configurazione di uno o più possibili New Brutalism, cui di volta in volta, oltre al solido epicentro lecorbuseriano, vengono ascritte nuove figure per cercare di individuarne l'essenza, come Meyer, Wright, Häring o Mies, a conferma di una malleabilità ed espansibilità di quella definizione.

Nella sua evoluzione, il New Brutalism diventerà un'etichetta progressivamente definita a partire dalle personali passioni dei critici che la discutono. Emblema di questo

progressivo processo di appropriazione della definizione di New Brutalism da parte della critica è il caso di Banham, intento in questo momento nella revisione dei "pioneers" del Movimento Moderno attraverso la sua tesi di dottorato, in cui l'episodio del Futurismo diviene un epicentro culturale decisivo per marcare la sua distanza dalla ricostruzione storiografica del suo maestro Pevsner, ma anche da autori quali Giedion e Mumford che avevano ridotto il Futurismo a un episodio del tutto secondario[134].

I numerosi interventi di Banham sono percorsi dalla continua aspirazione a rileggere le vicende storiche in stretto legame con fenomeni in atto, in un duplice intento che mira da un lato a rivificare la storia e dall'altro a legittimare il presente, sempre nell'alveo del modello della New Art-History. In questo scambio tra storia e progetto contemporaneo, il New Brutalism è per Banham l'occasione per introdurre una connessione funzionale non solo a sostenere l'attualità delle sue ricerche, ma anche a radicare con forza la traiettoria del New Brutalism nelle avanguardie. Proprio gli attuali studi di Banham sul Futurismo sono ora portatori di una visione in chiave meccanicistica dell'architettura e del conseguente ruolo decisivo della fondazione di una nuova "machine aesthetic" che trova il proprio fondamento nelle avanguardie e, secondo Banham, in particolare nel Futurismo. Quando gli Smithson avevano identificato in Dada e Cubismo le premesse culturali per il New Brutalism, Banham aveva colto nella "disreputability" il tratto caratteristico di un'attitudine intellettuale avanguardistica difesa dagli Smithson. Il superamento dell'estetica convenzionale messo in scena attraverso *Parallel of Life and Art* aveva inoltre confermato a Banham la necessità della fondazione di una nuova estetica portatrice di valori contemporanei per una "second machine age". Nella logica di Banham informata dalle sue ricerche sul Futurismo, come più volte da lui affermato nel corso del 1954 e 1955, la produzione seriale dei beni di consumo deve informare una nuova concezione estetica capace di esprimere la nozione di "expendability" e di tradurre in termini architettonici quella moltitudine di segni e simboli che appartengono al linguaggio popolare e consumistico contemporaneo, dal design automobilistico americano alla *science fiction*[135]. Occorre anche sottolineare come attraverso le affinità con le avanguardie, Banham intenda consolidare quella visione anti-accademica e di "anti-art" già emersa durante l'esperienza della mostra, che trovano nei concetti "anti-

[134] Lewis Mumford, *Art and Technics*, Columbia Press, New York, 1952, p. 54; Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, 1941.

[135] Reyner Banham, *Space for decoration*, in, "Design", vol. 79, luglio 1955, pp. 24–25.

artistici" del Futurismo la conferma di un potenziale sovversivo nei confronti dei valori artistici tradizionali[136].

In un passaggio del primo articolo dedicato al Futurismo, pubblicato su "Architectural Review" nel maggio 1955, Banham prende in esame l'opera di Antonio Sant'Elia, i cui progetti vengono presentati quale nucleo fondante di un pensiero architettonico capace di integrare le esigenze estetiche e meccaniche dell'era tecnologica in una visione anti-classica, dinamica e simbolica[137]. Banham coglie l'occasione per associare alla questione del New Brutalism una caratteristica "mechanicist" che attribuisce alla scuola a Hunstanton. Nel riportare alcuni passaggi del *Manifesto dell'Architettura Futurista*, che lui stesso sta traducendo, Banham si sofferma sul principio della rinuncia al rivestimento e dell'affermazione della visibilità della struttura, che nell'architettura futurista avrebbero dovuto andare di pari passo con l'affermazione di una nuova estetica della macchina, radicalmente diversa dai concetti puristi e lecorbuseriani perché ammettono il valore del *brutto.* Quella "ugliness" che Banham aveva già ricondotto a una possibile declinazione estetica del New Brutalism attraverso la figura di Butterfield, trova ora un'altra legittimazione attraverso Sant'Elia e Marinetti. Quindi come Segal aveva ritrovato in Hannes Meyer il "generatore" di un certo Brutalismo fondato nel principio della "nakedness", così Banham riconduce alla figura di Sant'Elia le radici di un Brutalismo "mechanistic".

Nel riportare la traduzione in inglese di un passaggio cruciale del *Manifesto per l'architettura Futurista,* Banham stravolge il termine italiano "*brutta*" e lo sostituisce con l'aggettivo inglese "brutal", appartenente al dibattito contemporaneo, laddove si discute la bellezza congenita di una casa spogliata di ogni ornamento e ridotta alla pura espressione delle sue linee e della sua "meccanica semplicità". L'impiego dell'aggettivo "brutal" è finalizzato non solo a una volontaria attualizzazione di quell'estetica futurista, fatta risuonare attraverso il contemporaneo "mechanicism" del New Brutalism, ma arriva anche a conferire una particolare legittimazione del New Brutalism stesso: "The reader who has been hanging on to his hat in the gale of prophecy […] he will have noted the anti-monumentalism twenty

[136] "Of particular importance was Banham's interest in the Futurist painter Boccioni, who, in pursuing an artistic response unique to the new conditions of the twentieth century, he said had become the father of 'anti-art'. In his book *Pittura Scultura Futurista*, Boccioni wrote: 'We will put into the resulting vacuum all the germs of the power that are to be found in the example of primitives and barbarians of every race, and in the rudiments of that new sensibility emerging in all the anti-artistic manifestation of our epoch-café-chantant, gramophone, cinema, electric advertising, mechanistic architecture, skyscrapers, night-life, speed, automobiles, aeroplanes and so forth'", in, Lawrence Alloway, *The Arts and the mass media*, in, "Architectural Design", vol. 28, febbraio 1958, pp. 84–85.

[137] Reyner Banham, *Sant'Elia*, in, "Architectural Review", vol. 117, maggio 1955, n. 701, pp. 84–93.

years before Mumford, the house/machine equation eight years before Le Corbusier, mechanicist brutalism nearly forty years before Hunstanton"[138]. Nel tradurre consapevolmente "brutto" con "brutal", Banham declina la definizione di New Brutalism secondo una visione che mira a introdurre negli strumenti del progetto l'accettazione delle implicazioni della meccanizzazione, e quell'intenzione degli Smithson rivolta a una verità della struttura si risolve in un'estetica dall'impronta macchinistica.

Che la linea di ricerca meccanicistica, che dai Futuristi conduce alla scuola a Hunstanton, sia frutto di una immediata – e momentanea – intuizione è testimoniato da fatto che la traduzione di "brutta" con "brutal" avviene solo in occasione dell'articolo su "Architectural Review", e che nella stesura della sua tesi di dottorato, ogni riferimento critico all'architettura contemporanea, e a Hunstanton, verrà dimenticato[139].

Banham non abbandonerà mai l'idea che il New Brutalism debba essere una riflessione critica ad ampio raggio sulla cultura contemporanea, informata da una moltitudine di impulsi e teorie che spaziano dalla logica non-aristotelica, alla sociologia americana, alla cibernetica, capace di sfidare i canoni del Movimento Moderno attraverso la definizione di un'estetica complessa e in costante cambiamento perché "expendable". Proprio questa intuizione del 1955 di un "brutalist mechanicist" diventerà una delle due possibili traiettorie capaci di risollevare gli esiti di un New Brutalism che, nel 1966, si ritroverà agonizzante.

3.14 Stirling e la "primitive aestetic", o del modello delle Maisons Jaoul

A soli due anni dall'ufficializzazione del New Brutalism da parte degli Smithson, due sono i maestri cui i critici riconducono le fila di quella definizione: Mies e Le Corbusier. Nell'apparente opposizione tra queste due figure si sta profilando una concezione teorica anglosassone che vede nella definizione del New Brutalism la convivenza di aspetti persino contrastanti, che talvolta vengono relegati a un'opposizione, talaltra si risolvono in una sintesi concettuale. Il "formalism" miesiano e la "roughness" lecorbuseriana sembrano definire un'alchimia concettuale dai tratti ancora irrisolti, ma che racchiude un'ambivalenza

[138] *Ibid.*

[139] Reyner Banham, *The theory of modern architecture 1907-1927*, PhD Thesis, University of London, Courtauld Institute of Art, 1958. Courtauld Institute THESES A680 BAN. La tesi è stata poi pubblicata con il titolo *Theory and Design in the First Machine Age*, Architectural Press, London, 1960.

che perdurerà nell'evoluzione teorica del New Brutalism. L'intensa produzione di Le Corbusier nel dopoguerra fa sì che ogni sua opera, dall'Unité di Marsiglia, alle Maisons Jaoul, sino alla cappella di Ronchamp, assuma il ruolo di paradigma con cui valutare il corso e l'evoluzione del Movimento Moderno. È in quest'ottica che James Stirling misura la crisi del razionalismo, attraverso una serie di contributi che mirano a comprendere lo stato attuale dell'architettura attraverso l'analisi delle opere di Le Corbusier e in particolare le Maisons Jaoul.

Stirling appartiene alla generazione degli Smithson, assiste ai dibattiti dell'Independent Group nonostante non faccia ufficialmente parte del collettivo, si interroga sul destino del Movimento Moderno ed è attivo nel contesto delle avanguardie londinesi.

La visione di Stirling a proposito del Movimento Moderno risente della sua formazione sotto l'egida di Rowe presso la Liverpool University School of Architecture. Stirling adotta l'approccio binario di Rowe nell'analizzare l'architettura secondo dicotomie, che nel suo caso si cristallizzano sull'asse tecnologia-arte, dove "technology" indica l'obiettività della pratica ingegneristica, e "art" la dimensione soggettiva della sperimentazione artistica. È attraverso questa dicotomia che Stirling analizza il corso dell'architettura contemporanea, in cui emergono due modelli contrapposti: l'Unité di Marsiglia e la Lever House di SOM, entrambe completate nel 1952, le cui estetiche apparentemente inconciliabili troveranno, sorprendentemente, un'ipotesi di sintesi nella definizione di New Brutalism. Come per gli Smithson, anche per Stirling il 1952 diventa quindi la data cruciale eletta a spartiacque del corso del Movimento Moderno: da un lato l'estetica del "rough", "primitive" e "heroic" dell'Unité d'Habitation, e dall'altro il modello miesiano dell'acciaio e del curtain wall della Lever House. In questa opposizione, particolarmente sentita dai giovani architetti, si riassume una decisa presa di posizione generazionale. "All young architects must recognize this split and take a definite attitude towards it, decide which side they are on", appunta Stirling nel corso del 1953 proprio a proposito della contrapposizione tra la Lever House e l'Unité[140].

[140] "Consider the fundamental split which has become apparent in the modern movement since the war – the simoultaneous arrival of the Unité and the Lever house, NY – basically subdivides to technological (ex-constructive) and plastic (present in all Corb's work to a more-or-less degree)", in, Mark Crinson (ed.), *James Stirling: Early unpublished Writings on Architecture*, Routledge, London, 2010, pp. 58–60. Nel suo commento alla cappella di Ronchamp, Stirling ribadisce questa opposizione: "With the simultaneous appearance of Lever House in New York and the Unite in Marseilles, it had become obvious that the stylistic schism between Europe and the New World had entered on a decisive phase", in, James Stirling, *Ronchamp: Le Corbusier's chapel and the crisis of rationalism*, in "Architectural Review", vol. 191, marzo 1956,

In questo ragionamento a proposito di maestri, modelli ed epigoni del Movimento Moderno, Stirling pone l'interrogativo sul valore intrinseco del New Brutalism, annotando nel suo taccuino importanti riflessioni sulle implicazioni di quella tendenza, analizzata nel più ampio contesto europeo. Il New Brutalism viene inquadrato da Stirling addirittura in opposizione alla tecnologia e ai principi compositivi e ricondotto nei termini di una mera ricerca plastica di forme non assoggettate a regole compositive.

Le note di Stirling sono illustrate da diagrammi che evidenziano le problematiche relazioni tra arte e tecnologia, secondo la dicotomia classico-romantico, in cui il New Brutalism viene fatto figurare nella categoria "romantic", per via dei tratti "imperfectionist" della superficie e "schizophrenic" delle forme.

Ciò che si profila attraverso le annotazioni e gli articoli di Stirling è una sostanziale divergenza rispetto alle posizioni degli Smithson. Non è la dimensione possente dell'Unité, né la scala urbana di Aalto, e nemmeno l'aulicità di Mies ad essere ricompresa da Stirling nel New Brutalism, che, in virtù della ricerca di uno spazio plastico e concluso, finisce per essere esemplificato da opere dalla dimensione contenuta e domestica, come la casa di Wogensky e quella di Bakema. In questo contesto risulta quasi una coincidenza che i ragionamenti sul rinnovamento e su principi alternativi interni al Movimento Moderno, che nel caso degli Smithson approdano alla definizione di New Brutalism, siano condotti anche da Stirling attraverso una riflessione sulla dimensione domestica della casa unifamiliare:

> "The division between constructivist (rational) and plastic (brutal) architecture is becoming more marked, the latest example being the Wogenscky house. Brutalism is becoming a European phenomenon, and characteristics would appear to be no plan, material finishes, enclosed space, less interior-exterior space punctuation, not necessarily a natural structure, nor the expression of functionalism – frequently anti-technological"[141].

L'esempio cardine che Stirling presenta per illustrare la categoria "romantic" è la casa a Rotterdam di Bakema, che non a caso Peter Smithson aveva presentato sulle pagine di "Architectural Design" nel 1954 e Alloway aveva conseguentemente ascritto al New Brutalism[142]. Nell'esempio di Bakema, Stirling vede una idealizzazione dell'architettura in

[141] James Frazer Stirling, "The Black Notebook", in, Mark Crinson (ed.), *James Stirling: Early unpublished Writings on Architecture, op. cit.*, p. 55.

[142] Peter Smithson, *Modern Architecture in Holland*, in, "Architectural Design", vol. 24, agosto 1954, n. 8, pp. 225–229; Peter Smithson, "Architect's own house in Rotterdam", *art. cit.*

nome di un'estetica del non-finito prodotta artificialmente, intonacando i mattoni dei muri portanti per conferire le sembianze del calcestruzzo.

L'attenzione e l'interesse che il modello delle Maisons Jaoul susciterà nel contesto inglese devono essere letti sullo sfondo dei dibattiti per la ricerca del "new humanism" e della campagna di sensibilizzazione visiva messa in atto dalla redazione di "Architectural Review". Non è forse quella stessa espressività materica e regionalista che Le Corbusier mette in scena nelle Maisons Jaoul – quasi da concretizzare quel "neo-ruskinism" tanto atteso dalla critica? E quindi, nell'aver ricompreso le Maisons Jaoul all'interno della traiettoria del New Brutalism, gli Smithson non stanno forse confermando, nonostante l'esempio straniero, una radice profondamente anglosassone? Viene inoltre da pensare che proprio nella scelta della scala domestica gli inglesi stiano ricercando la definizione di un nuovo stile, che, dalla villa Göth, alla House in Soho, dalla casa di Bakema a quella di Wogensky, intercetta un'altra opera di Le Corbusier, le Maisons Jaoul, in cui vengono riposte le speranze inglesi per la dimostrazione di una possibile versione contemporanea e attuale di quel modello ottocentesco Arts and Crafts di cui la cultura inglese ancora fatica a liberarsi.

Nel misurare l'evoluzione del Movimento Moderno non solo attraverso gli acclamati esempi della Lever House e dell'Unité, ma anche attraverso la scala domestica, Stirling prende in esame il caso delle Maisons Jaoul che diventerà emblematico non solo per la traiettoria del New Brutalism, ma anche per la sua stessa produzione architettonica. Se gli Smithson avevano significativamente riconosciuto l'essenza di una "anti-academic attitude" che non può che confermare il successo dell'intuizione del New Brutalism, Stirling invece coglie in quell'opera i tratti decadenti di un razionalismo agonizzante. Le Maisons Jaoul sono per Stirling il sintomo di un'inarrestabile crisi del razionalismo e una tendenza a un romantico e inattuale non-finito, che si traduce nell'enfasi scultorea e nel vernacolare[143].

Nell'articolo *Garches to Jaoul*, Stirling compara le due opere secondo il metodo del suo maestro Rowe e impiega dei termini decisivi per orientare il dibattito secondo un paragone binario tracciato sui due modelli suggeriti dalle due ville[144]. Stirling analizza la traiettoria di evoluzione da un modello dell'astrazione, identificato nell'esempio della Villa

[143] James Frazer Stirling, *Garches to Jaoul*, in, "Architectural Review", vol. 118, settembre 1955, n. 705, pp. 145–51; James Frazer Stirling, *Ronchamp, Le Corbusier's chapel and the crisis of rationalism*, in, "Architectural Review", vol. 119, marzo 1956, n. 711, pp. 155–61; James Frazer Stirling, *Young architects. A personal view of the present situation*, in, "Architectural Design", vol. 28, giugno 1958, n. 6, pp. 232–40.

[144] James Frazer Stirling, "Garches to Jaoul", *art. cit.*

a Garches che Rowe aveva analizzato per ribadire l'assolutezza dei principi classici, a una matericità particolare messa in opera nelle Maisons Jaoul. La premessa teorica che fa da sfondo a *Garches to Jaoul* è ancora la dicotomia dialettica tra arte e tecnologia. L'insoddisfazione che Stirling prova nei confronti delle Maisons Jaoul deriva dall'abbandono da parte di Le Corbusier degli aspetti tecnologici e formali visibili a Garches, in favore di un'espressività non tecnologica e romantica (FIG. 22).

Nel riconoscimento di tale traiettoria si possono individuare delle preoccupazioni non dissimili dai dibattiti sul New Brutalism, una definizione che Stirling si cura di evitare, nonostante ne individui le radici nella traiettoria del Movimento Moderno. Il silenzio di Stirling sulle questioni del New Brutalism a proposto delle Maisons Jaoul conferma una linea di critici e attori che scelgono di non entrare nel merito dei dibattiti in corso, come d'altronde sta dimostrando il suo stesso maestro Rowe, nonostante si stia configurando quale uno dei più importanti critici inglesi del dopoguerra.

Se gli Smithson avevano individuato nelle Maisons Jaoul il paradigma di una nuova forma del Movimento Moderno[145], il silenzio di Stirling appare quindi significativo, persino polemico, e preannuncia le posizioni che assumerà nel giro di qualche anno nei confronti di quella definizione. Da protagonista del dibattito, Stirling, in quanto architetto, dimostra di non essere preoccupato alla definizione di nuove etichette, e di non voler cedere alla tentazione critica di entrare nel merito di questioni che, come fanno presupporre le sue note, riguarderebbero aspetti intellettuali e non costruttivi o progettuali.

In *Garches to Jaoul* Stirling mira a spostare il centro del dibattito dagli esiti attuali della crisi del Movimento Moderno, visibili nel modello delle Maisons Jaoul, verso la ricerca di fondamenti e origini che permettano di rinnovare una traiettoria di ricerca in nome di una tecnologia informata da principi razionalisti. Nel discutere le Maisons Jaoul, Stirling ne enfatizza i caratteri "massive" e "primitive" per rendere drammatica l'opposizione tra i tratti "rational" della villa a Garches e quelli "personal" delle Maisons Jaoul, in un serrato confronto tra astrazione e matericità. Così Stirling riassume la contrapposizione visibile nei due modelli:

> "Garches displays the machine aesthetic and proclaims its membership of a technological epoch, Jaoul is antimechanistic, traditionalist, earth-hugging; Jaoul is folksy, home-like, cosy whereas Garches demands a continuous house-party of brilliant and extrovert guests. […] In contrast to

[145] Maya Hambly, "En ny engelsk skola", *art. cit.*

the systematic and programmatic quality of Garches, the feeling at Jaoul is of an absence of rationalistic principles".

Se vista nella traiettoria personale di Stirling, la contrapposizione tra i due modelli di Garches e delle Jaoul esplicita la sua ricerca per un superamento del Movimento Moderno. Stirling rivela attraverso le Maisons Jaoul l'affermarsi di un carattere "regional" e la nascita di una nuova estetica, che associa al superamento dell'International Style e della civiltà macchinista. Non stupisce quindi che i termini impiegati da Stirling siano prettamente materici e a tratti pittorici, forse per accentuare quella visione della corrente "art-architecture" da lui definita a partire dall'opera di Le Corbusier, al punto che le superfici divengono "impasto", pronte a registrare "variety and richness of surface" attraverso "unexpected" finiture e apparecchiature che rendono quei mattoni e quel calcestruzzo non più un "pattern", ma una "surface depth". Ma il nuovo corso dell'architettura, per Stirling, riguarda solo tangenzialmente il concetto di superficie e lavorazione dei materiali, e in ultima istanza non collima con gli esiti di una finitura violenta e "as found" prodotta in cantiere e visibile nelle Maisons Jaoul, perché giudica "By British standards the brickwork is poor". Quando il modello delle Maisons Jaoul, e in particolare l'impiego dei mattoni e delle travi in calcestruzzo a vista, si impone come un'estetica capace di orientare la nuova architettura inglese, e uno dei primi a dimostrarlo sarà proprio Stirling nelle unità residenziali a Ham Common, saranno i tratti evidenziati da Stirling a essere associati alla definizione di New Brutalism.

3. Invenzione di una definizione: da Asplund agli Smithson

4. IL MEMORABILE ARTICOLO DI BANHAM

4.1 Una categoria della New Art-History

Se fino all'autunno del 1955 la definizione di New Brutalism si delinea e acquisisce significato in stretta relazione alle opere e ai contributi degli Smithson, sarà invece grazie all'intervento di un critico che le sorti di quel concetto verranno drasticamente cambiate. Nonostante si avvicini gradualmente alle discussioni sul New Brutalism attraverso il coinvolgimento nelle attività dell'Independent Group, l'amicizia con gli Smithson, la sua attività di critico nella redazione di "Architectural Review", e l'aspirazione a inquadrare una serie di fenomeni culturali e artistici degli anni Cinquanta, è infatti Banham a prendere una posizione nel dibattito a tal punto decisiva da rimanere indissolubilmente legata alla storiografia del New Brutalism.

È forse in virtù dell'incapacità degli Smithson di articolare un ragionamento coerente che possa rendere il New Brutalism quella "new theory" tanto attesa, che Banham scorge nel dibattito in corso un margine critico di cui non mancherà di impossessarsi, nell'intento di definire principi e indicare traiettorie, di confermare modelli e lanciare sferzanti invettive, attraverso una retorica che rinuncia a ogni conciliazione. L'intervento di Banham avrà il merito di cercare un primo riscatto per un New Brutalism che appare già parzialmente nostalgico, o "romantic", per usare una definizione di Stirling, ancorato ai principi del primo Movimento Moderno, e in cui il valore del "New" è già stato ripetutamente fatto vacillare dalla critica. Nessuna nostalgia permane nel quadro teorico che Banham si accinge a stilare, in cui il New Brutalism verrà invece trasfigurato attraverso i fermenti artistici e avanguardistici contemporanei.

Nonostante l'impatto critico delle sue precedenti incursioni nel dibattito sul New Brutalism, attraverso due articoli non firmati – il commento sulla scuola a Hunstanton e la raccolta nella rubrica "Future" di Architectural Review" – la recensione di *Parallel of Life and Art*, e una serie di lettere inviate alle redazioni delle riviste, Banham non è finora emerso quale protagonista dei dibattiti.

Saranno i suoi interessi personali volti a una revisione del Movimento Moderno e all'inclusione di avanguardie escluse dalla storiografia canonica, a spingerlo verso una personale appropriazione dei dibattiti in corso sul New Brutalism. Come ha già dimostrato in alcuni, seppur brevi, contributi, Banham è alla ricerca di una riformulazione di principi alternativi ai compromessi estetici del New Humanism o del New Empiricism, e alle teorie sul Townscape e sul Pittoresco propugnate, tra gli altri, anche dal suo maestro Pevsner. Diversi sono i contributi redatti nel corso degli anni 1953-55, che spaziano dai Futuristi, a Mendelsohn, all'estetica della macchina e della cultura di massa, senza dimenticare il suo attivo coinvolgimento nell'organizzazione di eventi che marcano i dibattiti londinesi, come la mostra *Parallel of Life and Art*, e *Man, Machine and Motion*, oltre alle varie conferenze tenute presso l'ICA[1].

Nella prospettiva storica, Banham ambisce all'identificazione di una formula che, sebbene in continuità con i principi del Movimento Moderno, risulti capace di condensare il contesto culturale contemporaneo. Non è lontano, in questo suo intento, dalle aspirazioni che proprio nel 1955 spingono diversi protagonisti della critica a misurare l'evoluzione del Movimento Moderno attraverso il parametro dell'opera di un singolo architetto, come Stirling attraverso l'opera di Le Corbusier, o Furneaux Jordan attraverso Berthold Lubetkin, o ancora Grant Manson a proposito di Sullivan e Wright, e infine Pevsner declinando le teorie sul Pittoresco di Price e Knight nella logica di un rinnovamento dell'architettura contemporanea[2].

---

[1] A dimostrazione degli interessi di Banham si vedano le seguenti pubblicazioni, redatte nel corso del 1954 e 1955: Reyner Banham, *Object Lesson*, in, "Architectural Review", vol. 115, giugno 1954, n. 690, pp. 403–406; Reyner Banham, *Mendelsohn*, in, "Architectural Review", vol. 116, agosto 1954, n. 692, pp. 84–93; Reyner Banham, *The Machine Aesthetic*, in, "Architectural Review", vol. 117, aprile 1955, n. 700, pp. 225–28; Reyner Banham, *Sant'Elia*, in, "Architectural Review", vol. 117, maggio 1955, n. 701, pp. 84–93; Reyner Banham, *Vision in Motion*, in, "Art", vol. 5, gennaio 1955, p. 4; Reyner Banham, *Vehicles of desire*, in, "Art", p. 3; Reyner Banham, *Art in British Advertising*, in, "Art News & Review", vol. 7, novembre 1955, n. 22, p. 3; Reyner Banham, *A Rejoinder*, in, "Design", vol. 19, luglio 1955, pp. 24–25; Reyner Banham, *Where Man Meets Machine*, in, "The Listener", vol. 54, settembre 1955, pp. 332–333.

[2] Nikolaus Pevsner, *C20 Picturesque: An Answer to Basil Taylor's Broadcast*, in, "Architectural Review", vol. 115, aprile 1954, n. 688, pp. 227–29; John Robert Furneaux Jordan, *Lubetkin*, in, "Architectural Review", vol. 118, luglio

Ma ciò che differenzia l'approccio di Banham è la volontà di rintracciare anche nell'universo artistico degli anni Cinquanta i presupposti per una nuova visione dell'architettura contemporanea, contaminata dalle ricerche estetiche e concettuali di artisti europei o americani, come Dubuffet e Pollock, o di quelli londinesi gravitanti intorno all'ICA, come Paolozzi, Hamilton, Cordell e McHale.

Così, con l'intenzione di precisare la definizione di New Brutalism, Banham traccia una visione critica in cui fa convergere i dibattiti contemporanei e i propri interessi, e grazie al quale le frammentarie affermazioni degli Smithson prendono una sostanza tale da potersi affermare come una vera e propria alternativa a tutte le definizioni stilistiche precedentemente proposte. Se già il suo commento alla scuola a Hunstanton scritto in risposta a Johnson aveva fornito l'occasione per un primo tentativo di delineare una "radical philosophy", ora Banham dedica un intero contributo alla questione del New Brutalism, con l'intento di fornire una precisazione di quel concetto in evoluzione, in cui persino l'esempio oramai acclamato della scuola a Hunstanton viene superato.

Con l'articolo intitolato *The New Brutalism*, pubblicato sulle pagine di "Architectural Review" nel dicembre 1955, Banham redige quello che passerà alla storia come l'indiscusso contributo di riferimento per quella definizione (FIGG. 23-24). L'impatto dell'operazione di Banham non solo amplifica il New Brutalism a livello internazionale, ma arriverà sino a innescare un successivo processo di appropriazione da parte di altri critici, che concorreranno così all'evoluzione teorica del New Brutalism[3]. Tuttavia, *The New Brutalism* si presenta come una lettura da prendere "cum grano salis", come Banham stesso avvertirà nel 1966, quando confesserà l'ambizione che lo aveva spinto ad appropriarsi di quella definizione[4].

È attraverso quell'articolo che la definizione di New Brutalism è destinata a una trasfigurazione tale da far emergere una progressiva divergenza tra due interpretazioni del New Brutalism[5]: quella che sino al 1955 può essere identificata come un concetto, o, per

1955, n. 703, pp. 36–44; James Frazer Stirling, *Garches to Jaoul*, in, "Architectural Review", vol. 118, settembre 1955, n. 705, pp. 145–51; Grant Mansons, *Sullivan and Wright*, in, "Architectural Review", vol. 118, novembre 1955, n. 707, pp. 297–300.

[3] Reyner Banham, *The New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 118, dicembre 1955, n. 708, pp. 354–61.

[4] Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, Architectural Press, London, 1966.

[5] Questa differenza sarà inoltre palesata dalla definizione di Brutalismo nel contesto internazionale, scaturito a seguito della diffusione dell'articolo di Banham, e di New Brutalism, legata al dibattito anglosassone. Circa la divergenza di visioni tra gli Smithson e Banham si veda in particolare il saggio di Dirk van den Heuvel, *Between*

usare la definizione degli Smithson, uno "spirit" e una "new idea", e quella invece frutto del processo di appropriazione critica di Banham, che arriva a declinare il New Brutalism in un "label" e uno "slogan".

Nella precisazione dei principi del New Brutalism la componente polemica è tuttavia quella che rende complessa l'enunciazione del concetto. Un sofisticato e sferzante dialogo sembra attraversare l'articolo, in cui di volta in volta Banham sceglie il proprio interlocutore dalla rosa di critici e storici appartenenti a diverse generazioni che avevano segnato i dibattiti contemporanei e creato le premesse teoriche per la sua operazione: da Pevsner a Johnson, da Wittkower a Rowe, da Fourneaux Jordan a De Marè.

Per Banham la definizione di New Brutalism si incunea nella visione storiografica della New Art-History. Il suo attuale impegno nelle ricerche dottorali sotto la guida di Pevsner è dunque decisivo per poter affermare quanto l'articolo sul New Brutalism possa essere considerato quale appendice della sua tesi, anzi si potrebbe persino parlare di una tesi condotta in parallelo a quella dottorale, al punto da apparire come una sorta di omaggio al Courtauld Institute fondato proprio da una figura appartenente alla New Art-History: Aby Warburg. Le considerazioni espresse sin dalle prime righe dell'articolo confermano la possibilità di considerare *The New Brutalism* come una sorta di esercizio accademico, che dimostra la capacità di Banham di figurare tra gli epigoni della New Art-History.

Non è quindi un caso che l'influenza degli storici appartenenti alla New Art-History sulla tradizione anglosassone, attraverso l'attività accademica e la pubblicistica, venga introdotta da Banham come premessa per la comprensione del fenomeno del New Brutalism:

> "And it is entirely characteristic of the New Brutalism - our first native art-movement since the New Art-History arrived here - that it should confound these categories and belong to both at once. Is Art-History to blame for this? Not in any obvious way, but in practically every other way. One cannot begin to study the New Brutalism without realising how deeply the New Art-History has bitten into progressive English architectural thought, into teaching methods, into the common language of communication between architects and between architectural critics"[6].

L'inquadramento storico decisivo compiuto da Banham inserisce quindi la definizione di New Brutalism all'interno "della storia della storia" del Movimento Moderno, la cui genealogia è da rintracciare negli interrogativi mossi da Pevsner proprio sulle origini di quel

Brutalists: The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Life, in, "Journal of architecture", vol. 20, 2015, n. 2, pp. 293–308.

[6] Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*, p. 356.

movimento. Infatti è a partire dal problematico destino del Movimento Moderno che le ipotesi operative della New Art-History ritornano di attualità, attraverso i critici delle nuove generazioni formatisi in quello stesso spirito, che applicano i medesimi metodi alla situazione contemporanea, portando avanti quella sintesi tra critica, storiografia, arte e architettura, che aveva caratterizzato gli insegnamenti informati dalla cultura storiografica tedesca attraverso Pevsner e Wittkower. Attraverso le considerazioni espresse nell'articolo, Banham riconosce quanto l'influenza della tradizione storico-artistica tedesca abbia "created the idea of a Modern Movement" e abbia apportato una nuova visione della storia, capace di intervenire nelle dinamiche contemporanee[7]. D'altronde Banham aveva già riconosciuto nel 1953 l'apporto della New Art-History nel processo di liberazione dall'oppressione degli stili storici istituita dalla tradizione britannica legata a Banister Fletcher, in favore di una storia operante e ad ampio respiro, di stampo tedesco. L'impresa editoriale di Pevsner di stilare un'analisi storica su un arco cronologico plurisecolare, pubblicata nella collana *Pelican World Art History*, era stata riconosciuta da Banham quale contributo cruciale per un rinnovamento al contempo architettonico e critico, dimostrativo di una nuova visione della storia generato appunto "with the arrival in the middle thirties of distinguished refugees from the sources of the New Architecture and the New Art-Criticism Lubetkin, Gropius and Mendelsohn paralleled by Saxl, Wilde, Wittkower, Pevsner"[8].

Nell'articolo *The New Brutalism* le sommarie definizioni degli Smithson sono inquadrate da Banham all'interno della medesima dimensione storica attivata dalla New Art-History, misurando quest'ultima con tutti i dibattiti contemporanei discussi in diverse occasioni presso l'ICA nel corso del 1954, in cui erano emersi non solo la continuità di interessi con la generazione degli storici tedeschi, ma anche un posizionamento critico nei confronti di quest'ultimi[9].

---

[7] "Between them [the members of the New Art-History] they have also changed our ways of looking at the art of the past and the architecture of the present that is now possible for young English architects to speak calmly of a project to build a Palladian power station, and to imply thereby nothing about its detailing or its elevations, but everything about the symmetry and proportions of its plan", in, Reyner Banham, *Pelican World History of Art*, in, "Architectural Review", vol. 114, novembre 1953, n. 683, pp. 285–288.

[8] Nella recensione alla recente pubblicazione della collana curata da Pevsner *Pelican World of History of Art*, Banham definisce la figura di Pevsner come "the precise bridge between the New Architecture and the New Art-criticism", in, Reyner Banham, *Ibid.*

[9] In questo senso sono illuminanti gli interventi presentati da Banham presso l'ICA, tra cui spiccano le seguenti conferenze: *Aesthetic Problems of Contemporary Art*, 25 febbraio 1954, ICA; *Vision and Design by Roger Fry*, per la serie di conferenze intitolate *Books and the Modern Movement*, 16 dicembre 1954, ICA; *Borax, or the Thousand*

"The New Brutalism has to be seen against the background of the recent history of history, and, in particular, the growing sense of the inner history of the Modern Movement itself" è l'affermazione con cui Banham riconosce il grande contributo di questa nuova fase della storiografia anglosassone, che aveva inaugurato una scuola di pensiero operativa, capace di problematizzare oltre che storicizzare gli eventi, considerando un ampio arco cronologico, in cui l'architettura viene ricompresa all'interno di una costellazione di fenomeni culturali[10].

D'altronde, proprio negli interventi degli epigoni di questa scuola, Banham da un lato e Rowe dall'altro, si possono leggere gli estremi di un dibattito senza il quale il New Brutalism si sarebbe spento in una serie di aporie confinate alle polemiche legate al mondo anglosassone e più precisamente interne al circolo degli Smithson. È questa nuova scuola di pensiero, infatti, cui va riconosciuto il potenziale di raccogliere tutte le tensioni verso la ricerca di un "New-" tuttora rievocato in questa definizione, capace di creare le premesse per la teorizzazione di un concetto che avrà risonanza internazionale.

L'intento di Banham è duplice: da un lato quello di storicizzare il fenomeno del New Brutalism, riconoscendone già diverse fasi cronologiche legate a precisi riferimenti e dibattiti; e dall'altro quello di intentare un chiarimento e un'articolazione del fenomeno al fine di renderlo operativo. Questa duplice intenzione viene espressa da Banham attraverso in primo luogo una liberazione della definizione dalla disciplina delle categorie stilistiche. La posizione critica di Banham nei confronti della tradizione storico-artistica anglosassone si precisa sin dalle prime righe con l'affermazione che il New Brutalism, in virtù della sua origine nella cultura della New Art-History, debba essere affrancato da una categorizzazione precisa, alludendo probabilmente a quelli storici inglesi, come Fletcher, che avevano classificato l'architettura facendo esclusivamente appello agli "Historical Styles"[11]. Al

Horse-Power Milk, 4 marzo 1955; *Man, machine and motion*, discorso introduttivo alla mostra di Hamilton, 6 luglio 1955 e 21 luglio 1955; *Metal in motion - The Iconography of the Automobile*, 7 luglio 1955.

[10] Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*, p. 356. Banham aveva inoltre affermato che proprio l'apporto di Pevsner aveva implicato "to accept a new view of the past, for it treated (probably for the first time in English) an historical period as a whole, and dealt with architecture as one of many interrrelated arts, not as a separate and specialist study", in, Reyner Banham, "Pelican World History of Art", *art. cit.*, p. 286.

[11] Il riferimento a Banister Fletcher era stato sollevato da Banham nell'articolo del 1953, quando aveva spiegato il cambiamento di atteggiamento nei confronti della storia apportato dalla New Art-History: "The liberation of architecture from what Banister Fletcher would have called the 'Historical Styles' was paralleled by the discovery that these styles were nothing to do with history as we now understand it, and were based upon considerations of style that were no longer acceptable", in, Reyner Banham, "Pelican World History of Art", *art. cit.*

contrario, il New Brutalism diviene per Banham espressione di una nuova visione storica, informata dalla commistione di più categorie, ma al contempo liberata dallo spettro dello stile:

> "One, like Cubism, is a label, a recognition tag, applied by critics and historians to a body of work which appears to have certain consistent principles running through it, whatever the relationship of the artists; the other, like Futurism, is a banner, a slogan, a policy consciously adopted by a group of artists, whatever the apparent similarity or dissimilarity of their products. And it is entirely characteristic of the New Brutalism […] that it should confound these categories and belong to both at once"[12].

L'intento di Banham di estendere la definizione a ricerche multidisciplinari, per renderla capace di accorpare ambiti che spaziano dall'arte all'architettura ma che comprende anche riferimenti disparati, dalla musica, alla matematica, alla letteratura, sembrerebbe ricalcata sull'esempio del Futurismo, cui sta dedicando le sue ricerche dottorali:

> "As a descriptive label it [New Brutalism] has two overlapping, but not identical, senses. Non-architecturally it describes the art of Dubuffet, some aspects of Jackson Pollock and of Appel, and the burlap paintings of Alberto Burri - among foreign artists - and, say, Magda Cordell or Edouardo Paolozzi and Nigel Henderson among English artists"[13].

4.2 Le origini del New Brutalism nel béton brut di Le Corbusier

Nel riflettere sulle origini del New Brutalism, Banham non manca di considerare la nascita di questa definizione nell'alveo delle polemiche e discussioni interne alle varie fazioni del London County Council, che avevano investito di una precisa carica ideologica l'appellativo di New Brutalism. Non sfugge infatti come, sin dall'incipit dell'articolo, ciò che sembra aver plasmato l'origine di quella definizione sia proprio la "battle of styles" caratteristica degli anni Quaranta e delineata dall'associazione di ideologie politiche a valori architettonici. Banham prende una posizione precisa nei confronti dei Softs, ovvero di coloro che, secondo lui, avevano ridotto il New Brutalism a una categoria ironica, per deridere una certa tendenza del Movimento Moderno e per professare come nuova architettura quella pittoresca e vernacolare, dettata dalla sintesi della visione marxista anglosassone. Ad essere

[12] Circa l'ambiguo posizionamento di Banham tra critica e storia, si veda Adrian Forty, "Reyner Banham, 'One Partially Americanized European'" in, Louise Campbell (ed.), *Twentieth-Century Architecture and its Histories*, Society of Architectural Historians of Great Britain, London, 2000, pp. 195–205.

[13] Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*, p. 356. Pevsner aveva precedentemente fatto una simile operazione quando estese la definizione di Mannerism all'architettura in Nikolaus Pevsner, *The Architecture of Mannerism*, The Mint, London, 1946, vol. 1.

presa di mira è in particolare l'ideologia marxista di cui la "People's Architecture", l'influenza del Realismo Socialista riassunto dalla definizione New Humanism e l'entusiasmo per l'architettura svedese erano diventati sinonimi. Banham ripercorre infatti i momenti salienti di questa vicenda con frasi pungenti contro l'ala comunista del London County Council, definendo la loro operazione un "communist abuse". Pur riconoscendo l'origine denigratoria della definizione di New Brutalism, Banham intende infatti svincolare quella definizione da ogni componente politica e riscattarla da ogni connotazione negativa derivante dalla sua natura ideologicamente disimpegnata.

Il posizionamento politico di Banham, nonostante sia influenzato dai suoi interessi nei confronti dell'estetica e della "expendability" dei beni di consumo americani, in cui vede una democratizzazione del design, non emerge con chiarezza dai suoi articoli che precedono il 1955, e solo nel corso degli anni Sessanta egli rivelerà una tendenza politica "Left-oriented", anche se dichiaratamente contrario all'adesione fedele a posizioni dogmatiche[14].

Ciò che è importante rilevare, tuttavia, è la dichiarata coincidenza tra la posizione "non Marxist", le origini della definizione New Brutalism e l'interesse nei confronti non solo di Le Corbusier, ma più precisamente del suo béton brut e delle costellazioni artistiche radicate nell'opera lecorbuseriana, tra cui l'Art Brut:

> "Among the non-Marxist grouping there was no particular unity of programme or intention, but there was a certain community of interests, a tendency to look toward Le Corbusier, and to be aware of something called le *beton brut*, to know the quotation which appears at the head of this

[14] Si veda a tal proposito il commento di Adrian Forty: "If Banham described himself as 'Left-orientated', it emerges in his writings primarily as a demotic attack upon the values of the cultural establishment: he leaves you in no doubt whom or what he was against, but exactly who or what he was for can sometimes be a little hazy"; La posizione di Banham infatti è contraria ai dogmi politici e in particolare a controllo culturale da parte dell'establishment, in Adrian Forty, "Reyner Banham, 'One Partially Americanized European'", *art. cit.*, p. 203. Le posizioni politiche di Banham sono esplicitate in un articolo del 1964, in cui spiega come "Now if this is where we came from, it left us in a very peculiar position, vis-à-vis the normal divisions of English culture, because we had this American leaning and yet most of us are in some way Left-oriented, even protest-oriented. […] people whose lightweight culture was American in derivation, and yet, in spite of that, were and are, of the Left, of the protesting sections of the public. It gives us a curious set of divided loyalities. We dig Pop which is acceptance-culture, capitalisticc, and yet in our formal politics, if I may use the phrase, most of us belong very firmly on the other side", in, Reyner Banham, *The atavism of the short-distance mini-cyclist*, in, "Living Arts", vol. 3, 1964, ristampato in Reyner Banham, Penny Sparkle (ed.), *Design by choice*, London, Academy Editions, 1981, pp. 84–85. L'orientamento politico di Banham è confermato inoltre da sua moglie Mary Banham, che ricorda: "he was a supporter of the Labour party all his life. There was a long family tradition of left-wing politics", in Mary Banham, intervistata da Corinne Julius, *National Life Story Collection: Architects' Lives*, British Library Oral History, 2001, part 10/19.

article and, in the case of the more sophisticated and aesthetically literate, to know of the Art Brut of Jean Dubuffet and his connection in Paris"[15].

È in particolare l'Unité di Marsiglia a essere confermata, anche nell'articolo di Banham, come un riferimento imprescindibile per ogni discorso sul New Brutalism. Inquadrata dagli Smithson quale capostipite della loro "new theory" in virtù della dimostrazione dell'esistenza di un "new humanism" e di una possibile assunzione dei processi artistici nell'architettura, l'Unité assume anche nel ragionamento di Banham il ruolo di opera con cui misurare la validità del New Brutalism. Ciò che l'Unité rappresenta per questo concetto non è riassumibile nel dichiarato prototipo per la ricostruzione, né nello slancio della sua idealistica visione per una *ville radieuse*. È la messa in opera dei materiali e la loro implicazione psicologica, che non si arresta al béton brut ma si espande alle varianti materiche e plastiche degli esperimenti in calcestruzzo visibili sul *toit jardin*, che Banham pone alla base del concetto di New Brutalism che si accinge a dispiegare. E appare quasi un omaggio a Le Corbusier l'incipit dell'articolo, che si apre rievocando l'associazione tra "les matières bruts" e i "rapports emouvants" che Le Corbusier aveva teorizzato in *Vers une architecture*.

La definizione di New Brutalism, a partire dall'invenzione di Asplund del Neo-Brutalism, rielaborata a seguito dalla battaglia ideologica interna al London County Council, e infine alimentata dalle intenzioni degli Smithson, era sinora rimasta sospesa in una commistione di riferimenti nebulosi, esemplificati dalle opere più disparate, in cui l'impronta miesiana sembrava aver marcato una precisa direzione. Se infatti la definizione New Brutalism era stata resa pubblica attraverso un progetto dalle sembianze lecorbuseriane, l'opera che aveva orientato maggiormente quella definizione era stata senza dubbio la scuola a Hunstanton, dall'innegabile derivazione miesiana. Ciò che invece si chiarifica nella messa a punto teorica compiuta ora da Banham è la netta rivendicazione della radice etimologica della definizione, identificata proprio nel béton brut, a conferma delle dichiarazioni degli Smithson, che, nel corso del 1954 e 1955, avevano adottato quella definizione "as their own, by their own desire" e che avevano più volte affermato di ritrovare nella manipolazione di quel materiale un impulso vitale per una nuova architettura[16].

[15] Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*, p. 356.

[16] Si veda: Alison Smithson, Peter Smithson, *Some notes on architecture*, in, "244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society", vol. 1, spring 1954, p. 4; Theo Crosby, *The New Brutalism*, in,

Il New Brutalism diventa così, attraverso l'operazione di Banham, un concetto al contempo teorico e operativo, radicato nella nuova critica e storia dell'arte inglese, ed estrapolato dal connubio tra il fondamento poetico del béton brut di le Corbusier, gli impulsi teorici degli Smithson e i concetti estetici contemporanei.

4.3 Early Brutalism

Insita nell'essenza della New Art-History così descritta da Banham, vi è la volontà di non circoscrivere il fenomeno del New Brutalism a una categoria storiografica cristallizzata in un nuovo stile, ma di individuare delle caratteristiche, quelle che lui chiama "qualities", che possano guidare il riconoscimento di affinità al New Brutalism in altre opere contemporanee. Il fine è quello di poter rendere quella definizione operativa, esplicitando delle linee guida che erano tuttavia in atto sin dalle prime formulazioni degli Smithson e che avevano portato all'enunciazione di quello che si può considerare come il loro primo "manifesto"[17]. Ma l'apporto di novità della presa di posizione di Banham, critico attivo e protagonista stesso di questo New Brutalism[18], è il suo impegno a dimostrarne la validità attraverso un'enunciazione di principi volti alla definizione di un'identità al di là di un semplice sinonimo di Movimento Moderno, come avevano cercato di ridurlo i Softs del London County Council[19]. Se si ripercorrono brevemente le fasi di gestazione della definizione di New Brutalism, attraverso i tratti salienti che i critici avevano rilevato nella tra il 1954 e il 1955, emergono come determinanti la "warehouse esthetics", la "exhibition of structure", la "reverence for materials", "formal proportion", la pianta "palladian", e una serie di concetti che vanno dall'"anti-design" di Johnson, alla "disreputablity" e "ruthlessness" di Banham[20].

"Architectural Design", vol. 25, gennaio 1955, n. 1, p. 1; Alison e Peter Smithson, in, Maya Hambly, *En ny engelsk skola*, in, "Byggmästaren", vol. 34, giugno 1955, n. A6, pp. 159–162.

[17] Theo Crosby, "The New Brutalism", *art. cit.*

[18] Banham ammetterà il suo coinvolgimento diretto nell'evoluzione della definizione di New Brutalism, in particolare nel capitolo "Memoirs of a Survivor", in, Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, *op. cit.*

[19] Sull'interesse critico di Banham nei confronti degli eventi contemporanei si veda anche Robert Maxwell, *Reyner Banham: the plenitude of present*, in, "Architectural Design", vol. 51, giugno 1981, pp. 52–57. La conferenza di Banham tenuta presso il RIBA di Londra nel 1961, intitolata, *History of the immediate future* è eloquente circa la nozione di storia di Banham e del suo interesse per gli eventi in atto.

[20] Cfr. P.D.S [Alison, Smithson], *House in Soho*, in, "Architectural Design", vol. 23, dicembre 1953, n. 12, p. 342; Philip Johnson, *School at Hunstanton*, in, "Architectural Review", vol. 116, settembre 1954, n. 693, pp. 148–162;

Al fine di ribadire il potenziale evolutivo dei suoi principi, Banham in primo luogo inquadra il fenomeno all'interno di una definizione storiografica, articolata in due fasi, entrambe calibrate intorno ai progetti degli Smithson: un "Early Brutalism", identificabile cronologicamente tra il 1949 e il 1952, esemplificato dai progetti per la scuola a Hunstanton (1949), dal concorso per la cattedrale di Coventry (1951), e dalla casa a Soho (1952); e una seconda fase definita "furthest development of New Brutalist architecture", in cui figurano i progetti di concorso per Golden Lane (1952) e l'università di Sheffield (1953).

La fase definita "Early Brutalism" non origina per Banham né con l'invenzione di Asplund, né con le discussioni e polemiche interne al London County Council, ma si ancora ai progetti e alle teorie degli Smithson, in virtù della loro adozione della definizione di New Brutalism. Banham, come aveva già fatto notare nell'aprile 1954, conferma gli Smithson – e nello specifico Alison–, non come gli inventori, ma quali protagonisti che usano quella definizione per la prima volta "in public": "Alison Smithson first claimed the words in public as her own in a description of a project for a small house in Soho".

Nel quadro teorico di Banham, la concettualizzazione di diverse fasi del New Brutalism corrisponde a una volontà di dimostrare un processo evolutivo di quella definizione, che tende a distanziarsi da una fase iniziale dai tratti prettamente miesiani e neo-palladiani, per indicare invece un nuovo traguardo dell'architettura del New Brutalism, informata da altri concetti che approderanno all'affermazione di un "a-formalism". Il passaggio concettuale tra le varie fasi del New Brutalism è infatti il nucleo decisivo su cui si fonda l'intervento di Banham. Attraverso uno stratagemma retorico, Banham articola due diverse triadi di "qualità", con dei parametri simili ma variabili e solo apparentemente associabili, che vertono sulla pianta, sulla struttura e sui materiali. Nel passaggio tra la prima e la seconda fase, Banham ricorre a una costellazione di diversi impulsi, tra cui compaiono concetti derivanti dall'universo multidisciplinare e che comprendono i concetti di "image", "topology" e "anti-art", che porteranno a un radicale cambiamento di significato ai parametri della pianta, della struttura e dei materiali.

È a partire dalle considerazioni e teorizzazioni contemporanee sulla pianta che Banham esamina i tratti salienti di quelle che appartengono per lui alle composizioni di un "Early Brutalism", caratterizzate da un principio di assialità e simmetria, e da una forma geometrica

---

Theo Crosby, *The New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 25, gennaio 1955, n. 1, p. 1; Alison e Peter Smithson "En ny engelsk skola", *art.cit*.; [s.a.], *Three approaches to architecture*, in, "Architectural Forum", vol. 102, maggio 1955, n. 5, pp. 142–45; [Reyner Banham], "School at Hunstanton", *art. cit.*

definita e regolare, riassunta dalla prima delle qualità enunciate: la "formal legibility of plan"[21]. Per comprendere cosa intenda Banham per "formal" occorre riferirsi agli schemi grafici di Wittkower e Rowe che soggiacciono alla sua lettura delle piante della House in Soho, della scuola a Hunstanton e del progetto per la cattedrale di Coventry[22]. Per stigmatizzare questo genere di pianta dell'"Early Brutalism", Banham impiega la definizione di derivazione wittkoweriana della "logic of the plan". La critica mossa da Banham riguarda anche l'apparizione di fenomeni del dopoguerra come il "Neo-Palladian" e il "New Formalism", per riprendere alcune definizioni coniate nel 1954 da "Architectural Design", che identificano l'applicazione, nell'architettura contemporanea, dei principi delle proporzioni riassunta dalla formula "Palladian approach"[23]. Questa definizione era già stata impiegata nelle didascalie delle immagini che accompagnavano l'articolo della scuola a Hunstanton del settembre del 1954, ed era in seguito stata ripresa da Blake su "Architectural Forum". Ora Banham definisce "Neo-palladian" la pianta della cattedrale di Coventry, come indica la didascalia che accompagna le immagini del progetto[24].

Anche la struttura, nella visione del New Brutalism, assumer per Banham un valore diverso rispetto a quello internazionalmente affermatosi a partire dagli anni Trenta, perché è concepita per dover essere chiaramente esibita. Questa specificazione, riassunta nella seconda qualità della "clear exhibition of structure", è decisiva per definire un ambito culturale ben preciso all'interno degli anni Quaranta e Cinquanta, che si allinea alla precisazione degli Smithson della prima definizione di New Brutalism del dicembre 1953[25].

---

[21] La definizione di "formal legibility" applicata alla lettura della pianta della scuola a Hunstanton era stata già impiegata da Banham nel settembre 1954: [Reyner Banham], "School at Hunstanton", *art. cit.,* p. 152.

[22] Si faccia riferimento in particolare agli schemi diagrammatici delle ville palladiane eseguiti da Wittkower e pubblicati in, Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, vol. 19, Warburg Institute, University of London, London, 1949, (Studies of the Warburg Institute); Colin Rowe, *The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared*, in, "Architectural Review", vol. 101, febbraio 1947, n. 602, pp. 101–104.

[23] Nella breve introduzione al "New Formalism", in cui viene presentato, tra gli altri, un progetto per una casa a Highgate di John Voelcker, l'autore anonimo specifica che "Since the publication in 1950 of Professor Wittkower's Architectural Principles in the Age of Humanism there has been a considerable interest among young architects in the theories of proportion of Alberti and Palladio. […] The use of simple whole number proportions produces, as the early Reinassance shows, buildings of a clarity and directness, attainable, because of the discipline involved, by no other method.", in, [s.a.], *The New Formalism*, in, "Architectural Design", vol. 24, aprile 1954, n. 4, p. 94.

[24] "dramatic visual image created by spectacular structure, raised on a plan of Neo-Palladian symmetry-their last formal plan", in, Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*, p. 360.

[25] P.D.S [Alison Smithson], "House in Soho", *art. cit.*

A conferma della validità del principio di visibilità che deve governare la struttura, Banham afferma che anche i materiali devono essere messi in opera secondo le loro caratteristiche intrinseche, come riassunto dalla terza qualità: "valuation of material for their inherent qualities 'as found'".

Le tre caratteristiche qui enunciate erano già state discusse da Banham nel settembre 1954, ed erano state calibrate sulla scuola a Hunstanton, proprio a conferma della loro validità in relazione a quell'opera[26]. L'evoluzione di queste tre "qualità" viene attuata da Banham attraverso una lista di opere, dichiaratamente ambigue e fuorvianti, tesa a confermare la strategia necessaria per la sostituzione dei caratteri neo-platonici e astratti che informavano il periodo inteso quale "Early Brutalism". La lista comprende edifici ascrivibili alla linea miesiana di Hunstanton, ma che allargano la costellazione di opere sino a comprendere i Promontory e Lakeshore Apartments di Mies, il General Motors Technical Center di Saarinen, opere di Van den Broek, Bakema e Van Eyck, progetti di giovani inglesi affiliati al CIAM, e, in particolare, l'Unité d'Habitation di Marsiglia.

> "It is interesting to note - afferma Banham non nascondendo una certa ironia - that such a summary of qualities could be made to describe Marseilles, Promontory and Lakeshore apartments, General Motors Technical Centre, much recent Dutch work and several projects by younger English architects affiliated to ClAM. But, with the possible exception of Marseilles, the Brutalists would probably reject most of these buildings from the canon, and so must we, for all of these structures exhibit an excess of *suaviter in modo*, even if there is plenty of *fortiter in re* about them"[27].

Solo l'Unité di Marsiglia, come afferma Banham, sembra possedere quella forza capace di riscattare le caratteristiche dell'"Early Brutalism" che rischiano di orientare quella definizione verso una deriva formalista generata dalla linea miesiana. L'inclusione dell'Unité risponde d'altro canto alle recenti affermazioni degli Smithson che proprio nel gennaio 1955 avevano riconosciuto l'origine della definizione di New Brutalism nel béton brut. Ciò che contraddistingue quell'opera è la fedeltà al principio dello "as found" che Banham elegge a elemento capace di innervare tutto il concetto di New Brutalism e di cui il béton brut sembra esserne espressione massima, contaminato com'è dalla poetica delle materie *bruts* e dai principi anti-artistici che l'avevano scoperta, tale da originare una nuova fase del New Brutalism.

---

[26] [Reyner Banham], "School at Hunstanton", *art. cit.*

[27] Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*, p. 357.

4.4 Anti-art e as found: per "une architecture autre"

È proprio l'intensità espressiva e un'attitudine che ammette l'imprevisto, come quella praticata dagli artisti che Banham aveva annoverato come rappresentativi del New Brutalism in arte, a informare una nuova definizione del concetto di New Brutalism in architettura. "In the last resort – afferma Banham per contraddire la lista di opere appena citata – what characterizes the New Brutalism in architecture as in painting is precisely its brutality, its *je-m'en-foutisme*, its bloody-mindedness"[28]. Le immagini che Banham seleziona per illustrare la definizione di New Brutalism sono composte per la metà da opere di artisti e sono esplicative della tendenza che era stata identificata come *anti-art,* una direzione che Banham ha intenzione di impartire anche all'orientamento in architettura[29]: un dipinto di Pollock che si distingue per "a-formal composition in action", una fotografia di Henderson che rappresenta dei graffiti su una finestra, selezionata per la sua "formal value", una scultura di Magda Cordell come esempio di "anti-aesthetic", una scultura di Paolozzi a indicare un "sophisticated primitivism", un'opera di Alberto Burri definito "typical Brutalist in its attitude to material", e infine una fotografia della mostra *Parallel of Life and Art*, che, con le sue "100 Brutalist images", viene eletta da Banham come "locus classicus" del New Brutalism. Al confronto, le due opere degli Smithson presenti tra le illustrazioni della stessa pagina, la scuola a Hunstanton e la casa a Soho, sembrano dichiarare il divario tra le composizioni geometriche dell'"Early Brutalism" e l'espressività generata dalle ricerche anti-artistiche.

Banham si sente di dover scartare la composizione neo-palladiana, per sostituirla con un concetto più attinente al valore di "as found", legato a un'immediatezza "violenta", e capace di emergere come paradigma per le caratteristiche dell'architettura della seconda fase del New Brutalism. Ma in questo contesto, la definizione di "as found" cui Banham affida il superamento del formalismo dell'"Early Brutalism", differisce radicalmente da quel concetto di "as found" di derivazione dadaista discusso nel settembre del 1954, secondo cui i materiali devono essere messi in opera così come arrivano sul cantiere[30]. Sebbene entrambi i concetti di "as found" siano in relazione all'impiego dei materiali, è il mondo delle avanguardie

[28] *Ibid*.

[29] Banham aveva già associato le ricerche dei "Brutalists" alle tendenze "Anti-Academic", in, Reyner Banham, *Vehicles of desire*, in, "Art", 01 settembre 1955, p. 3.

[30] [Reyner Banham], "School at Hunstanton", *art. cit.*

artistiche degli anni Cinquanta a risuonare nelle parole di Banham del dicembre 1955, esemplificate dalle immagini a corollario dell'articolo, che mettono in scena componenti violente e brutali che si rifanno a uno specifico impiego e trattamento della materia, e in cui è il processo ad acquisire una rilevanza primaria. Se il concetto di "as found" del 1954 permetteva ancora ai materiali di essere soggiogati a rigide geometrie, purché la loro natura intrinseca fosse esplicitata, questa nuova definizione di "as found" si esprime invece con una forza rivoluzionaria, al pari di quelle opere artistiche in cui Banham individua l'essenza di una direzione verso una "anti-art" o "anti-beauty", capace di oltrepassare le norme dell'espressione artistica con violenza, attraverso l'abolizione di concetti quali ordine, armonia e composizione.

Un nuovo processo architettonico non assimilabile alle pratiche neo-palladiane costituisce il presupposto per quella che Banham definisce "une architecture autre". In questa definizione, che diventa per Banham un vero e proprio sinonimo di New Brutalism, non si può non scorgere una parafrasi del concetto di *un art autre* coniato da Michel Tapié per descrivere le tendenze anti-classiciste e anti-formaliste presenti negli anni Cinquanta nell'arte europea e americana, espressive di una nuova realtà in cui "formes en processus" si sostituiscono al concetto accademico di "beauté formelle"[31]. Nel riferimento al concetto di "art autre" risuonano inoltre le teorie surrealiste basate sulla sperimentazione di tecniche di semi-automazione, del primato del processo sulla forma, del non-finito sulla completezza assoluta, del principio a-gerarchico e a-focale della pittura di Pollock e infine la negazione della categoria del gusto e della bellezza convenzionale in favore dell'affermazione di un impulso primordiale e primitivo, comunicato in maniera diretta e spontanea, attraverso un atteggiamento inclusivo e non gerarchico che arriva a comprendere la messa in opera dei materiali[32]. Banham calibra il suo concetto di "architecture autre" facendo riferimento anche ad altre discipline, come la musica. Se il principio delle proporzioni era stato paragonato da Wittkower all'armonia musicale, Banham sembra quasi rispondergli quando propone la

[31] Fu Del Renzio a portare l'attenzione su Michel Tapié ai membri dell'Independent Group. Del Renzio aveva conosciuto l'opera di Tapié attraverso la rivista italiana "Spazio" che nel 1951 aveva pubblicato un resoconto sulla sua mostra "Véhémences Confrontées". Tapié aveva collaborato con Del Renzio per l'introduzione al catalogo della mostra *Opposing Forces*, tenutasi presso l'ICA nel 1953. Inoltre, nei dibattiti tra i membri dell'Independent Group era emersa la necessità di un superamento della dominazione della nozione di forma in arte. Successivamente, anche Paolozzi viene invitato a partecipare alla mostra di Tapié del 1952 intitolata 'Signifiants de l'informel'. Si veda inoltre: Michel Tapié, *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Gabriel-Giraud et fils, Paris, 1952.

[32] Nigel Whiteley, *Banham and 'Otherness': Reyner Banham (1922-1988) and his quest for an architecture autre*, in, "Architectural History", vol. 33, 1990, pp. 188–221.

stessa analogia, ma questa volta con la *musique concrete*, in cui suoni che si potrebbero definire "as found" vengono sintetizzati e manipolati al di là delle nozioni di armonia e melodia[33].

Nell'*architecture autre* Banham individua una commistione di impulsi etico-artistici attraverso cui screditare le questioni legate alla simmetria, alle proporzioni, alla mera funzione dell'edificio. L'enfasi posta sulla *art autre* e sull'attitudine del primo Movimento Moderno non riguarda solo i materiali, ma anche la concezione stessa del progetto. L'alchimia di riferimenti multidisciplinari che Banham chiama in causa per descrivere *une architecture autre* mira quindi a inquadrare il New Brutalism all'interno delle sperimentazioni legate alla mostra *Parallel of Life and Art* e, così facendo, distanziare quella definizione dalle derive palladiane e wittkoweriane che ne avevano offuscato la ricezione: "Introducing this exhibition to an AA student debate Peter Smithson declared: 'We are not going to talk about proportion and symmetry' and this was his declaration of war on the inherent academicism of the neo-Palladians".

4.5 Wittkower, Rowe e gli anti-Brutalists

Proprio quella "formal legibility of plan" posta a capo delle qualità del primo New Brutalism diviene il fulcro concettuale contro cui Banham muove la sua critica più feroce. Non si può infatti negare come l'articolo di Banham sia il manifesto di una cultura e di un pensiero critico precisi, ma anche il condensato delle ricerche, dei dibattiti e delle polemiche che caratterizzano la Londra degli anni Cinquanta, e che in esso si riflettano ideologie diverse, comprese quelle dei protagonisti contro cui Banham stesso si scaglia.

L'epicentro culturale decisivo che fa da sfondo ai ragionamenti di Banham gravita senza dubbio intorno ai membri dell'Independent Group, agli artisti e architetti che frequentano l'ICA, ma è inevitabile anche come il mondo accademico, di cui Banham fa parte, risuoni in certe sue prese di posizione. La critica più radicale mossa nell'articolo è infatti quella nei confronti del "Professor Wittkower", come lo definisce Banham, e in particolare di alcune direzioni scaturite da suo libro *Architectural Principles in the Age of Humanism*, pubblicato per la prima volta nel 1949 e ristampato in una nuova edizione nel

[33] La *musique concrete* è stata definite dal compositore francese Pierre Schaeffer nel 1948. "A closely analogous development is that of musique concrete, which uses 'real sounds,' manipulated in a manner which resembles the manipulation of some of the photographs in Parallel, and does not concern itself with harmony or melody in any recognizable way", in, Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*, p. 361.

1952[34]. È quel saggio contro cui Banham si scaglia e che aiuta tuttavia a comprendere la portata del dibattito sulle proporzioni, ripetutamente rievocato e posto alle origini dell'Early Brutalism.

The New Brutalism potrebbe persino essere considerato il manifesto di Banham contro un troppo fedele ricorso a riferimenti accademici e storicisti. Infatti, l'osservazione di Banham inquadra il libro di Wittkower al centro di una disputa sul corretto uso della storia, tra coloro che auspicavano un ritorno ai principi umanistici, da cui prese origine il New Humanism, e coloro che vedevano in quegli stessi principi un modello evolutivo da cui trarre ispirazione, guidati dall'ambizione di identificare una teoria in cui trovare nuovi principi per leggi universali[35]:

> "The general impact of Professor Wittkower's book on a whole generation of post-war architectural students is one of the phenomena of our time. Its exposition of a body of architectural theory in which function and form were significantly linked by the objective laws governing the Cosmos (as Alberti and Palladio understood them) suddenly offered a way out of the doldrum of routine-functionalist abdications, and neo-Palladianism became the order of the day. The effect of *Architectural Principles* has made it by far the most important contribution - for evil as well as good - by any historian to English Architecture since *Pioneers of the Modern Movement*, and it precipitated a nice disputation on the proper uses of history".

Ma l'aspetto contro cui Banham si scaglia nell'articolo è in particolare la conseguenza generata da un'adozione pedissequa dei principi di Wittkower, che riporta in auge una lettura tutta in chiave compositiva secondo cui le opere di Alberti, Bramante, Leonardo e Palladio avevano concorso alla definizione di un principio di bellezza immutabile, statica e assoluta. D'altronde, proprio il procedimento compositivo basato sul concetto di diagramma, proporzioni e geometria è riconosciuto da Banham come la connotazione accademica preponderante nell'Early Brutalism, confermata anche dal riferimento miesiano alle figure perfette e ideali, che proprio Rowe aveva saputo riconoscere. Quindi è a partire dall'intenzione di svincolare la definizione di New Brutalism da ogni accezione accademica, che Banham specifica come la mostra *Parallel of Life and Art* abbia favorito la messa a punto di un "programme", distanziando il New Brutalism dalla riduzione a "label", proprio per il suo essere svincolato dalle categorie accademiche: "The Brutalists, observing the inherent

[34] Nella prefazione della terza edizione del 1962, Wittkower riconosce l'impatto del suo libro discusso nell'articolo di Banham: "in a challenging article in the Architectural Review of December 1955 Reyner Banham tried to assess the book's influence ('for evil as well as good') on post-war British architecture", Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, (3a edizione), Alec Tiranti, London, 1962.

[35] Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, vol. 760, Einaudi, Torino, 1992, p. 5.

risk of a return to pure academicism-more pronounced at Liverpool [dove insegna Wittkower] than at the AA - sheered off abruptly in the other direction and were soon involved in the organization of *Parallel of Life and Art.*"

L'intenzione di Banham è comunque quella di precisare la definizione di New Brutalism e calibrarla nella direzione di una composizione svincolata da simmetrie e geometrie regolari, al punto da immaginare un tipo di connessione degli spazi reso fluido dalla circolazione, sino anche a svilupparsi a un'altra scala rispetto a quella dell'architettura. Diversi sono gli impulsi rinnovatori per questa evoluzione, risultante dalla commistione di concetti indentificati nel ricorso alla disciplina della "topology", in quel movimento apparso agli inizi degli anni Cinquanta che categorizza "anti-art", e in una potenziale sintesi plastica e visiva esplicitata nella qualità della "image", che tutto riassume: dalla struttura, alla pianta sino ai materiali.

4.6 Il ruolo della Yale Art Gallery

Il passaggio tra le qualità dell'"Early Brutalism" e quelle del "furthest development of New Brutalism" è orchestrato da Banham attraverso un confronto tra due opere: la Yale Art Gallery di Kahn recentemente completata nel campus dell'università americana, e la scuola a Hunstanton degli Smithson. Gli elementi che Banham chiama in gioco per questo confronto sono la struttura, il funzionamento spaziale della pianta e le sue assialità, e i rapporti tra esterno e interno.

È attraverso una sottile comparazione, più sul piano retorico che analitico, tra la Yale Art Gallery e la scuola a Hunstanton, che Banham riesce a indirizzare le composizioni formali dei progetti degli Smithson verso un'accezione nuova, affrancata dai riferimenti, seppur espliciti, alle teorie wittkoweriane e neo-palladiane che appartenevano a quella che aveva identificato come una prima fase del New Brutalism.

Il termine di paragone è il rigore tecnico e strutturale di Hunstanton, generato dall'innovazione della Plastic Theory, comparato al virtuosismo espressivo del solaio tetraedrico, che Banham identifica con la "new brutalist structure". Banham riconosce all'opera di Kahn una potenzialità dirompente che si avvicina al concetto di "image", come si denota dalla serie di aggettivi con cui caratterizza la Yale Art Gallery, definita "the most truly Brutalist building in the New World": "incompromisingly frank", "unconceivable" e "boldy exhibited structural method".

Ciò che differenzia tuttavia le due opere è la maniacale attenzione al dettaglio, volutamente assente a Hunstanton, che invece nell'opera di Kahn diventa "arty". Banham critica inoltre la risoluzione di Kahn del rapporto tra interno ed esterno, e vede nel mancato rispetto dell'assialità del piano, derivante dal posizionamento asimmetrico delle porte di ingresso e delle aperture, l'assenza di una congruenza logica che dovrebbe pervadere ogni stadio del progetto. Invece, i compromessi presenti nella Yale Art Gallery non permettono la lettura coerente dell'edificio e ne consegue che la sua "image" risulti ambigua. Secondo Banham l'opera di Kahn non riesce a raggiungere la coerenza radicale e la logica intransigente che caratterizza la scuola a Hunstanton, e quindi non può corrispondere appieno al concetto di sintesi visiva che Banham riassume con il concetto di "image", che presuppone una coerenza in ogni punto del sistema. Infatti, anche se l'immagine del *tetrahedron floor system* della Yale Art Gallery potrebbe sembrare più radicale della struttura di Hunstanton, Banham non la ammette come tale perché la pianta non possiede quella logica capace di trasmettere una forza d'espressione senza compromessi. È soltanto radicalizzando il pensiero, sia quello del critico che espone giudizi, sia quello dell'architetto che porta a estreme conseguenze i principi logici del progetto, che Banham individua il percorso che conduce alla scoperta di un qualcosa che definisce con "Brutalist image".

Circa le ragioni della scelta della Yale Art Gallery, si noti che Lawrence Alloway aveva già annoverato nel 1954 quell'opera da annoverare tra gli esempi architettonici per l'"anti-style" del New Brutalism[36]. Inoltre Banham affermerà che quell'opera gli era stata suggerita da Ian McCallum, redattore di "Architectural Review" nei primi mesi del 1955[37].

Kahn da parte sua non si pronuncerà sulla definizione di New Brutalism sino al 1960[38]. Tuttavia è Colin Rowe, che aveva visitato insieme al pittore Robert Slutzky lo studio di Kahn nel dicembre 1955, a informarlo dell'inclusione della sua Yale Art Gallery tra gli esempi del New Brutalism attraverso una lettera inviata nel febbraio 1956, cui allega una copia di *Architectural Principles* del suo maestro Wittkower:

[36] Lawrence Alloway, *Art News from London*, in, "Art News", vol. 53, ottobre 1954, n. 6, p. 54.

[37] "The introduction of the Yale Art Gallery into the Brutalist canon was first suggested by Ian McCallum (then executive editor of the 'Architectural Review') early in 1955, but it had already caught the eye of the Brutalist connection in England", in, Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, *op. cit.*, p. 44.

[38] James Marston Fitch, *A building of rugged fundaments*, in, "Architectural Forum", vol. 113, luglio 1960, n. 1, pp. 82–87.

> "Did you see in the Architectural Review a deplorable article on 'the New Brutalism – very chauvinistic and patronising – suggesting first of all that you were a 'new brutalist', which as far as I know you would never claim to be, and then turning around and damning you because you didn't fulfil the N.B. canon. Perhaps you did not. And if not then I suggest you don't look, as it would be merely unnecessary exacerbation. But one little innuendo there was, condemning pseudo-Palladian formalism, which was meant for me. The implication was that between relapsed New Brutalists and pseudo-Palladian formalists (please forgive the terms) there might be all sorts of dubious and heretical and unorthodox rapports. This I think showed insight because, although you are not an N.B. and I am not a pseudo-P., it was precisely a reason of this kind that you may discover attitudes with which you are profoundly in sympathy"[39].

In effetti, l'insinuazione di Banham rivolta a Rowe viene svelata proprio attraverso il ricorso all'esempio della Yale Art Gallery, che funge da cartina tornasole per lo stratagemma retorico di Banham, quello che porterà alla sostituzione dei tre principi dell'"Early Brutalism", e che li spingerà verso un rinnovamento radicale, attraverso una nuova qualità, più complessa di quella della composizione difesa da Rowe, e cui Banham attribuisce il compito di riassumere la forza distruttrice anti-artistica evocata attraverso "ruthlessness", "disreputability" e "brutality": la qualità della "image".

4.7 Image, "quod visum perturbat"

Il nucleo decisivo dell'articolo è riassumibile nel processo con cui Banham scardina la pianta intesa quale composizione di una figura sulla base di principi assiali contenuta in limiti geometrici, verso una composizione libera da influssi accademici, unico presupposto concreto per ottenere una "new image". La qualità di "image" è sintomatica della ricerca di una figura che contempli gli esiti del dibattito contemporaneo dell'inizio degli anni Cinquanta e un interesse nei confronti della percezione visiva[40]. Il concetto di "image" era

[39] La lettera di Rowe a Kahn è stata pubblicata in Braden R. Engel, *The Badger of Muck and Brass*, in, "AA Files", vol. 62, 2011, pp. 95–98; si veda anche Roberto Gargiani, *Louis I. Kahn: exposed concrete and hollow stones, 1949-1959*, EPFL Press, Lausanne, 2014, p. 109.

[40] La ricerca indirizzata verso una psicologia della visione era stata avanzata da James J. Gibson *The Perception of the Visual Surfaces*, in "American Journal of Psychology", vol. 63, 1950, pp. 367–384. Anche Gombrich tra il 1952-56 è interessato alle relazioni tra arte e percezione visiva, come dimostra il suo saggio *Art and Illusion* del 1960. Anche i membri dell'Independent Group dimostrano un interesse nei confronti del concetto di "image", come afferma Theo Crosby, *The search for the image*, in, "Architectural Design", vol. 25, marzo 1955, n. 3, p. 103. La nozione di "image" è confermata anche nel testo del catalogo della mostra *Parallel of Life and Art*, e confermata anche in, John Voelker, *Hunstanton provides a sense of location*, in, "Architects' Journal", vol. 120, ottobre 1954, n. 3111, p. 456. Per un resoconto più recente sulla questione dell'immagine nei dibattiti inglesi degli anni Cinquanta si veda: Laurent Stalder, *'New Brutalism', 'Topology' and 'Image': some remarks on the architectural debates in England around 1950*, in, "The Journal of Architecture", vol. 13, 2008, n. 3, pp. 263–81; Anthony Vidler, *Another Brick in the Wall*, in, "October", vol. 136, 2011, pp. 105–32.

infatti stato discusso dai membri dell'Independent Group in merito alla diffusione delle immagini popolari e pubblicitarie delle riviste americane, e in particolare da Henderson, definito da Alison Smithson "the original image finder"[41]. "Multi-evocative image" era un concetto di cui Henderson si era appropriato per descrivere le sue ricerche fotografiche mirate a un progressivo abbandono di un unico punto focale, in favore di una visione manipolata e multipla che permetta libere associazioni tra differenti forme[42].

L'appello al concetto di "image" corrisponde dunque, per i membri dell'Independent Group, a una rielaborazione creativa di associazioni intellettuali e visive, in cui le nozioni di processo, collage e montaggio sperimentate nella mostra *Parallel of Life and Art*, si impongono come un principio antitetico all'unità formale e come espressione di una nuova maniera di percezione dinamica. "Imageability" era inoltre il criterio fissato per la selezione delle immagini proposte per *Parallel of Life and Art*. Inoltre, presso l'ICA era stato organizzato, tra il 1953 e 1954, un ciclo di incontri intitolato "The Aesthetics Problems of Contemporary Art", seguito da una serie curata da Banham e riguardante i "Books and Modern Movement", in cui Banham aveva presentato il saggio di Roger Fry *Vision and Design*[43]. A testimonianza dell'impiego del concetto di "image" in relazione all'architettura, proprio all'interno del circolo degli Smithson, basti pensare all'intervento di Voelcker dell'ottobre 1954, in cui il concetto di "image" era stato impiegato per illustrare la coerenza della scuola a Hunstanton[44].

A delucidare il concetto di "image" Banham chiama in causa una serie di esempi già classificati come tali: "A great many things have been called 'an image'- S. M. della

[41] Si veda la trascrizione dell'intervista ad Alison e Peter Smithson in occasione del film *Fathers of Pop*, 1979, cfr. Victoria Walsh, *Nigel Henderson: parallel of life and art*, Thames & Hudson, London, 2001, p. 54. Banham riporta che "Henderson, an experimental photographer, is little known outside Britain though his influence on the other three was considerable and admitted by them (if, indeed it was he who had invented their special use of the word 'image' then his influence is probably crucial)", in, Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, *op. cit.*, p. 61.

[42] Questa definizione è ricalcata sulla formulazione del critico David Sylvester "multi-evocative sign", coniata a proposito dell'aspetto multifocale di alcune opere di Paul Klee. Sylvester era coinvolto con le attività dell'ICA attraverso mostre come *Recent Trends in Realist Painting* e *Young Painters* (entrambe del 1952) ma anche attraverso conferenze (sono 39 le sue partecipazioni a eventi organizzati presso l'ICA durante gli anni Cinquanta), in, Anne Massey, Gregor Muir, *Institute of Contemporary Arts: 1946-1968*, Roma Publications, Amsterdam, 2014. Henderson aveva annotato come la "multi-evocative image stood for a punchy visual matrix that triggered off a number of associational ideas", in, Victoria Walsh, *Nigel Henderson*, *op. cit.*, p. 103.

[43] Roger Fry, *Vision and Design*, Chatto & Windus, London, 1920.

[44] John Voelcker, " Hunstanton provides a sense of location", *art. cit.*

Consolazione at Todi, a painting by Jackson Pollock, the Lever Building, the 1954 Cadillac convertible, the roofscape of the Unité at Marseilles, any of the hundred photographs in Parallel of Life and Art"[45].[46] La lista illustra diverse accezioni di "image" e presuppone un progressivo distacco dai canoni di bellezza classica legata alle proporzioni, a partire dall'espressione più completa della forma a priori della pianta centrale di Santa Maria della Consolazione, che non a caso figurava sulla copertina della prima edizione di *Architectural Principles* e riassume la visione di Wittkower dell'estetica rinascimentale secondo cui una pianta generata attraverso armonie matematiche è espressione della "image of the vital force behind all matter"[47]. Dalla forma a priori Banham suggerisce, attraverso il riferimento a Pollock, un'altra accezione di immagine scoperta durante il processo e che diventa un principio "all-over", attraverso una composizione a-gerarchica e a-formale[48].

La Cadillac, e in particolare il modello El Dorado presentato alla fiera automobilistica di Londra dell'ottobre 1954, era sin da subito entrata a far parte dei riferimenti visivi associati alla definizione di New Brutalism, annoverata tra l'"overlaid imaginary" del "key year" del New Brutalism da Crosby[49], e citata nel marzo 1955 da Alison Smithson in una nota di chiarimento circa la natura del New Brutalism[50]. La celebrazione del design automobilistico era appena stato il soggetto della mostra *Man, Machine and Motion*, curata da McHale e Banham nel marzo 1955, in cui le immagini di automobili, barche, sottomarini e aeroplani rappresentavano il potenziale creativo legato al movimento autonomo, in un processo di

[45] Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*, p. 358.

[46] La Lever House è stata inaugurata lo stesso anno dell'Unité e aveva dimostrato due direzioni divergenti dell'architettura Moderna, come notato da Stirling.

[47] Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, vol. 19, Warburg Institute, University of London, London, 1949, (Studies of the Warburg Institute), p. 25.

[48] Pollock aveva affermato che nelle sue opere "there is no beginning and no end", in Jackson Pollock, *Statement*, in Hersche B. Chipp (ed.), *Theories of Modern Art*, 1968, p. 548. Gli Smithson vedono per la prima volta le opera di Pollock alla Biennale del 1950. Nel corso del 1953, opere di Pollock sono esposte alla mostra *Opposing Forces* presso l'ICA di Londra. Banham inoltre ammetterà che lui e gli altri membri dell'Independent Group "were grappling with the Jackson Pollock phenomenon. Action painting was important to us because of its anti-formality and its quality as a record of the artist's gesture", in, Reyner Banham, *Futurism for Keeps*, in, "Arts", dicembre 1960, p. 39.

[49] Theo Crosby, "The New Brutalism", *art. cit.*

[50] Alison Smithson, *Answer to questions*, 7 marzo 1955, E009, Alison and Peter Smithson Special Collection, Loeb Library, Harvard University, Cambridge, USA. A proposito della Cadillac, Banham affermerà nel documentario *Fathers of Pop* Arts Council of Great Britain, Distributed by Concord Video & Film Council, 1979: "In 1951 and 1952 none of us really knew how to read the forms and the symbols of the car; that was to come later when John McHale and Lawrence Alloway took over the running of the Independent Group".

costante perfezione artigianale unita all'ambizione della velocità discusse in diversi articoli nel corso del 1955, non lontana dalle immagini dei Futuristi studiati da Banham[51].

In questo senso il New Brutalism può autoproclamarsi come il momento conclusivo dell'estetica di tipo accademico, e del superamento della tradizionale nozione di bellezza "classica" formulata da Tommaso d'Aquino, radicata nel criterio dell'integrità, secondo cui la forma di un oggetto deve imporre delle caratteristiche precise alla materia[52]. Così Banham introduce il suo concetto di bellezza, che sottende la "Brutalist image":

> "Where Thomas Aquinas supposed beauty to be *quod visum placet* (that which seen, pleases), image may be defined as *quod visum perturbat* - that which seen, affects the emotions, a situation which could subsume the pleasure caused by beauty, but is not normally taken to do so, for the New Brutalists' interests in image are commonly regarded, by many of themselves as well as their critics, as being anti-art, or at any rate anti-beauty in the classical aesthetic sense of the word"[53].

Il criterio della "satisfaction for the eye" era stato il soggetto di recenti interventi, in particolare quello di Rowe sul Manierismo, con cui Banham sembra più volte confrontarsi[54]. Inoltre, proprio Pevsner aveva associato alle qualità del Manierismo in architettura uno stile "with the aim of hurting, rather than pleasing, the eye" che si avvicina alla definizione di "image" fornita da Banham, il quale identifica nella componente "perturbante" una nuova possibilità estetica[55]. Nella tradizione anglosassone delle teorie dell'arte, vi è inoltre da rilevare l'impulso di Clive Bell e del suo saggio *Art* del 1914, che aveva codificato una nuova prospettiva estetica a partire dal radicale sovvertimento dell'idea che il fine dell'arte non sia la bellezza bensì il suscitare una "emozione estetica". Tale emozione, secondo Bell, può essere attivata solo se l'opera possiede una "forma significante", che trova la sua massima espressione nell'opera dei "primitivi" prodotta da impulsi impressi nella materia, proprio per il suo essere lontana dalla classificazione accademica[56]. Inoltre, durante la guerra, Saxl, un altro storico ascritto da Banham alla New Art-History, aveva specificato un orientamento

[51] Reyner Banham, *Space for decoration*, in, "Design", vol. 79, luglio 1955, pp. 24–25.

[52] Tommaso D'Aquino, *Summa Teologica*, in Umberto Eco (ed.), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milan, 2007, p. 15.

[53] Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*, p. 358.

[54] Colin Rowe, "Mannerism and Modern Architecture", *art. cit.*

[55] Nikolaus Pevsner, "The architecture of Mannerism", in, *The Mint*, London, Geoffrey Gringson, Routledge, 1946, pp. 120–132.

[56] Clive Bell, *Art*, Stokes, New York, 1914.

necessario per l'arte del dopoguerra, che avrebbe dovuto presupporre la preminenza di una "visual education", proprio per la sua capacità di "appeal to the emotions"[57]. Quella "visual education" perseguita da "Architectural Review" all'inizio degli anni Cinquanta porta ora tramite l'operazione di Banham ad altri esiti rispetto al recupero del vernacolare.

Nel ragionamento di Banham la contrapposizione tra la bellezza tomistica e quella perturbante derivata dal concetto di *anti-art* implica anche un ruolo diverso attribuito alla materia: non più quello passivo di attinenza a una forma, ma quello attivo di "as found" e la conseguente accettazione di ciò che proprio il concetto di bellezza classica aveva escluso: le disproporzioni, l'autonomia tra le parti, gli ibridi, sino anche a un'immagine "scoperta" durante il processo. Il concetto di "as found" diviene l'accettazione anche di fenomeni imprevedibili, al pari di ciò che Le Corbusier aveva identificato nelle "malfaçons"[58]. In questo senso si può anche comprendere l'aggettivo "perturbante" che accompagna questa nuova definizione di immagine, anch'esso legato alla cultura tedesca per via della sua componente psicologica, esemplificata dalle teorie introdotte da Ernst Jentsch nel 1906 e rielaborate da Sigmund Freud nel 1919 che avevano declinato il perturbante secondo una lettura psicoanalitica in cui il rimosso riaffiora in maniera imprevista e inspiegabile generando "incertezza intellettuale"[59].

La presa di posizione nei confronti della bellezza tomistica e della forma pura presuppone anche una dichiarata critica ai precetti di verità e bellezza così come professati anche dal presidente dell'ICA, Herbert Read, che agli occhi di Banham e dei membri dell'Independent Group rappresenta quell'attitudine elitaria e classicista contro cui si scagliano[60]. Ma se i membri dell'Independent Group ricercavano nella concezione dell'immagine un nuovo sistema di relazioni, attraverso la giustapposizione di riferimenti di

[57] Fritz Saxl, *Visual Education*, in, "The Listener", 23 settembre 1943, p. 356. Per la rilevanza delle immagini nell'insegnamento storico artistico di Saxl e Warburg si veda Katia Mazzucco, *1941 English Art and the Mediterranean. A photographic exhibition by the Warburg Institute in London*, in "Journal of Art Historiography", n. 5, dicembre 2011.

[58] Banham aveva d'altronde affiancato il concetto di "as found" alle ricerche dadaiste intorno a quello dell'*objet trouvè*, in, Reyner Banham, "School at Hunstanton", *art. cit.*

[59] Ernst Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in, "Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift", vol 8, 25 agosto 1906, n. 22, pp. 195–98.

[60] "We were against direct carving, pure form, truth, beauty, and all that […] what we favoured was motion studies. We also favoured rough surfaces, human images, space, machinery, ignoble materials and what we termed non-art (there was a project to bury Sir Herbert Read under a book entitled *Non-Art Not Now*" (Read aveva pubblicato nel 1933 il libro intitolato *Art Now*)", in, Reyner Banham, *Futurism for keeps*, in, "Arts", vol. 35, dicembre 1960, pp. 33–39.

diverse discipline, per Banham invece la qualità dell'immagine è mirata allo scardinamento del concetto di bellezza classica, attraverso la collisione tra pratiche anti-artistiche e le convenzioni accademiche che avevano portato all'affermazione del tipo di pianta neo-palladiana, simmetrica e regolare.

Attraverso le nozioni che costituiscono la definizione di "image" e anti-art, Banham concentra nel concetto di "image" la sua critica verso Wittkower e Rowe per affermare una necessità di approdo a quello che definisce "a-formalism", ovvero un nuovo modo di concepire l'architettura che comprende il concetto di edificio come una "visual entity", che è una nozione ancora una volta legata alla tradizione storico-artistica tedesca.

A tale fine, Banham propone il ricorso alla "topology", individuata come strumento capace di rivoluzionare il concetto di pianta accademica e di affrancare la definizione di New Brutalism dall'accusa di formalismo, che era stata una delle critiche più diffuse a partire dalle prime pubblicazioni della scuola a Hunstanton[61]. Non si tratta più, infatti, di attenersi agli strumenti della squadra e del compasso, ma, attraverso il ricorso ad altre "mathematics" rispetto a quelle di Rowe e Wittkower[62], di liberare la pianta. Così facendo la composizione non è più ristretta a una geometria rigida ed elementare, ma al contrario, può ambire a divenire espressione delle relazioni, della circolazione e del rapporto tra interno ed esterno[63]. Banham aveva già espresso i suoi interessi nei confronti della topologia qualche mese prima, quando l'aveva paragonata all'a-gerarchia che caratterizza i quadri di Pollock[64]. Nel suo ragionamento la "topology" segna un passaggio decisivo e corrisponde all'intenzione di subordinare la forma allo studio e alla manifestazione dei rapporti complessi interni ed esterni all'edificio.

Come conseguenza logica, il ricorso alla topologia ha un impatto risolutivo sul concetto di struttura, che non è più intesa come l'ossatura dell'edificio, ma viene estesa a comprendere la relazione tra le parti, preannunciando così il superamento dei limiti del singolo edificio, che si estende alla dimensione della città, come dimostreranno le teorie degli stessi Smithson

---

[61] [s.a.], *The New Brutalism*, in, "Architects' Journal", vol. 120, settembre 1954, n. 3107, p. 336; A. Derek, *The New Brutalism*, in, "Architects' Journal", vol. 120, settembre 1954, n. 3108, p. 366; Peter Berensford, *School at Hunstanton*, in, "Architectural Review", vol. 116, novembre 1954, n. 695, p. 282.

[62] Colin Rowe, *The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared*, in, "Architectural Review", vol. 101, febbraio 1947, n. 602, pp. 101–104.

[63] Già Giedion aveva discusso la geometria non euclidea e i suoi possibili effetti sulla percezione dello spazio, in, Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture,* Harvard University Press, Cambridge, 1941, p. 356.

[64] Reyner Banham, *A throw-away aesthetic*, in, "Industrial Design", marzo 1960 [1955], pp. 61–65.

a proposito di concetti quali "cluster" "pattern" e "mat-building"[65]. Così inteso, il concetto di struttura finisce per riassumere anche la presa di posizione di Banham in relazione ai concetti di Townscape che avevano riportato di attualità le teorie del Pittoresco sulle conformazioni urbane contemporanee.

Per rintracciare la genealogia della nozione di forma subordinata a relazioni topologiche occorre risalire alle ricerche in campo scientifico teorizzate dal biologo D'Arcy Thomson nel suo saggio *On growth and form*, cui proprio Hamilton aveva dedicato l'omonima mostra nel 1951[66]. Il ricorso alla topologia come strumento per una nuova immagine era stato dibattuto anche dai teorici inglesi contemporanei ed era stata oggetto di indagine da parte di Moholy-Nagy che in *Vision in Motion* si interrogava su una possibile ricorso a nozioni scientifiche per rivoluzionare il concetto di visione statica e tradizionale [67].

La sostituzione della qualità della "formal legibility of plan" con quella della "memorability as an Image" presuppone quindi il progredire verso una liberazione del sistema di composizione, di cui viene amplificato il concetto e sottratto dalla visione organizzata e coerente attraverso tre maniere distinte di concepire il progetto: la prima, "formal", rappresentata per Banham dalla composizione miesiana della pianta della scuola a Hunstanton e legata a un "Early New Brutalism"; la seconda, "non-formal", presuppone un graduale abbandono della composizione in favore di un'immagine coerente ottenuta attraverso il ricorso a mezzi quali circolazione, unità indipendenti e flusso di abitanti, esemplificata dal progetto di stampo lecorbuseriano degli Smithson per Golden Lane; la terza, "a-formal", caratterizza i progetti del "furthest development of New Brutalist architecture" ed è dettata da principi che superano la geometria elementare, elaborati sulla nozione della topologia e sulla forza "perturbante" di un approccio derivato dalle sperimentazioni artistiche di Dubuffet e Pollock, come dimostrato dal progetto di concorso per l'università di Sheffield, sempre degli Smithson[68].

---

[65] Alison e Peter Smithson, *Cluster City: a new shape for the community*, in, "Architectural Review", vol. 122, novembre 1957, n. 730, pp. 333-336; Alison e Peter Smithson, *Aesthetic of Change*, in, "Architects' Year Book", n. 8, 1957, pp. 14–22.

[66] Tali connessioni tra la terminologia usata da Banham e quella scientifica è stata studiata da Laurent Stalder, *'New Brutalism', 'Topology' and 'Image': some remarks on the architectural debates in England around 1950*, *art.cit.*

[67] László Moholy-Nagy, *Vision in motion*, P. Theobald, Chicago, 1947.

[68] "Sheffield remains the most consistent and extreme point reached by any Brutalists in their search for Une Architecture Autre. It is not likely to displace Hunstanton in architectural discussions as the prime exemplar of The

Il genere di architettura prospettato da Banham non tarderà a essere dimostrato proprio dagli stessi Smithson, come per esempio nella loro proposta presentata al concorso *Berlin Hauptstadt*, ma anche da una sensibilità sempre più internazionale nei confronti della circolazione e dei diversi fluidi che attraversano l'edificio, secondo cui le installazioni tecniche sono elette a un grado di importanza senza precedenti nella definizione del progetto che marcherà le ricerche architettoniche degli anni Sessanta. Come dimostrano anche le piante di Louis Kahn, costellate da frecce e simboli di circolazione, che permettono di prendere in considerazione i vari flussi dell'edificio facendoli diventare strumento di progetto, sarà la logica delle relazioni e del "programma" a far soccombere la concezione classica del progetto come composizione[69].

Ciò che Banham indica nella sua visione del New Brutalism, seppur in maniera implicita, è la direzione verso un'architettura concepita come l'organizzazione di elementi che possiedono una sempre più marcata autonomia, che da organizzativa e funzionale diviene anche formale, sino a diventare "immagine memorabile". Ciò che sembra venir meno, in questo trascorrere del progetto tutto volto alla generazione di una nuova estetica e ricerca visiva, è la dimensione etica e la "responsibility" che gli Smithson avevano posto al centro della loro nuova "attitude".

Tutto il ragionamento di Banham è funzionale al trapasso dei principi accademici del primo New Brutalism che si aprono all'invenzione di una modernità in cui la pianta diventa immagine, la struttura matrice e principio di relazione, e i materiali devono essere innervati dal principio anti-artistico dell'as found. Solo attraverso queste tre qualità l'architettura del New Brutalism può riuscire nell'impresa di superare le composizioni formali e le componenti storiciste evocate dal mondo dei riferimenti della New Art-History, cristallizzati nei principi palladiani di Wittkower e Rowe, o in quelli classicheggianti di Mansart, riportati di recente in auge da Anthony Blunt, per allinearsi invece ai fenomeni artistici contemporanei capaci di stabilire dei "rapports emouvants", come richiama Banham in chiusura del suo articolo:

New Brutalism, but it is the only building – design which fully matches up to the threat and promise of Parallel of Life and Art". Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*, p. 361.

[69] Summerson proporrà un quadro sulle attuali teorie architettoniche, e affermerà che la nozione di 'programma' si è affermata come una categoria centrale della modernità, in, John Summerson, *The Case for a Theory of "Modern" Architecture*, in, "RIBA Journal", vol. 64, giugno 1957, pp. 307–310; Laurent Stalder, *Circuits, conduits, et cetera. Quelques notes sur le caractère normatif des infrastructures dans l'architecture de l'après-guerre*, in, "Matières", vol. 12, 2015, pp. 116–125.

"The definition of a New Brutalist building derived from Hunstanton and Yale Art Centre, above, - conclude Banham - must be modified so as to exclude formality as a basic quality if it is to cover future developments and should more properly read:
l, Memorability as an Image; 2, Clear exhibition of Structure; and 3, Valuation of Materials 'as found.'
Remembering that an Image is what affects the emotions, that structure, in its fullest sense, is the relationship of parts, and that materials 'as found' are raw materials, we have worked our way back to the quotation which headed this article 'L'Architecture, c'est, avec des Matieres Bruts, etablir des rapports emouvants,' but we have worked our way to this point through such an awareness of history and its uses that we see that The New Brutalism, if it is architecture in the grand sense of Le Corbusier's definition, is also architecture of our time and not of his, nor of Lubetkin's, nor of the times of the Masters of the past. Even if it were true that the Brutalists speak only to one another, the fact that they have stopped speaking to Mansart, to Palladio and to Alberti would make The New Brutalism, even in its more private sense, a major contribution to the architecture of today"[70].

[70] Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*, p. 361.

5. PRECISAZIONI CRITICHE: DA SUMMERSON A LASDUN

5.1 "Old Rigour" delle proporzioni classiche e materiali a vista secondo Summerson

L'operazione retroattiva di Banham, alla ricerca dei contorni teorici e del potenziale operativo della definizione di New Brutalism, viene accolta dai critici internazionali come il contributo di riferimento sul tema. Nonostante il grado di ambiguità che attraversa l'articolo, quello di Banham sarà il primo contributo che avrà la forza di diffondere la definizione di New Brutalism nel panorama internazionale attraverso le maggiori riviste di architettura, risultando così fondamentale per il suo graduale processo di evoluzione. In virtù dell'ampiezza delle tematiche sollevate da Banham, il New Brutalism diventa un soggetto di indagine stimolante per la ricerca di possibili origini e nuove opere, cui i critici internazionali non mancheranno di dedicarsi. Ad essi va ricondotto un passaggio decisivo della formulazione del New Brutalism che, attraverso le varie interpretazioni, evolve da un'iniziale aspirazione a una possibile "new theory", verso l'identificazione di un genere di architettura ascrivibile a un ipotetico "Brutalist canon". L'irrisolta natura della definizione, sospesa tra "movement", "banner", "recognition tag" e "slogan", era già stata sollevata da Banham, e i critici sentono ora il bisogno di accompagnare il New Brutalism con una serie di termini che ne dimostrano l'incertezza della natura stessa, e che divengono indizi di una volontà di dare un'identità a quella definizione. Questa identità è ricercata attraverso il linguaggio e le parole proprie della critica: "idiom", "expression", "phenomenon", "language" e "phrase" non sono che le prime di una costellazione di espressioni funzionali all'aspirazione della definizione di un nuovo stile dall'ambizione internazionale.

L'esito cui la definizione di New Brutalism è condannata, intuibile già dalle prime precisazioni a seguito dell'articolo di Banham, è l'affermazione di un vero e proprio "Brutalist style", nonostante la critica con riluttanza confesserà questo genere di approdo. Proprio il concetto di stile, inviso alla critica sin dall'inizio del XX secolo, è la ricerca di fondo che pervade tutti i ragionamenti sulla configurazione dell'architettura del dopoguerra, e, se epurato dalle accezioni negative, permette di cogliere l'ambizione dell'epoca a intercettare e definire le dinamiche in atto.

La traiettoria del New Brutalism evolve così in una tensione problematica che salvaguarda un grado di dinamismo e ineffabilità, coerente con le intenzioni degli Smithson a non cristallizzare quella definizione, che tuttavia viene al contempo orientata verso una nuova forma di stile, di volta in volta declinato con delle accezioni diverse. La manipolazione da parte dei critici della definizione di New Brutalism permette di identificare un margine interpretativo che porterà quella definizione ad assumere, nel tempo, un sempre più alto grado di autonomia rispetto alle iniziali definizioni degli Smithson. Così facendo, i critici si iscrivono nell'alveo dell'operazione di Banham per trovare, tra le opere realizzate, altri esempi che possano sostanziare i significati dell'espressione New Brutalism.

Sono i critici inglesi tra i primi a cogliere, nelle ambiguità del New Brutalism, un terreno di incontro tra le aspirazioni verso la rifondazione del Movimento Moderno, e le componenti culturali attive nel dibattito nazionale.

All'interno di un ragionamento che stila un bilancio sull'architettura inglese dell'ultimo decennio, John Summerson entra nel merito della questione del New Brutalism con l'intenzione di dimostrare la presenza di una certa avanguardia inglese. L'interesse di Summerson nei confronti della definizione di New Brutalism conferma l'esito immediato dell'idea di Banham di inquadrare quella definizione nell'alveo della New Art-History, che spinge altri storici a pronunciarsi e dare forza al New Brutalism, convalidando il successo della seconda "tesi" di Banham.

Le osservazioni di Summerson sono riportate nell'introduzione del catalogo della mostra *Ten Year of British Architecture, 1945-55*, organizzata da Trevor Dannat presso l'Arts Council nel gennaio 1956[1]. I commenti di Summerson segnano l'ingresso nel dibattito di un personaggio fondamentale per la cultura della storia in Inghilterra, autore di un affresco

[1] John Summerson, *45-55 Ten Years of British Architecture*, London, 1956.

sull'architettura inglese in cui aveva cercato di definire una continuità progressiva a partire dall'Ottocento[2].

Nell'affrontare il soggetto del New Brutalism, Summerson dispiega una prospettiva storica che non è quella né di Banham, né degli Smithson, e che gli permette di assumere una distanza che si sostanzia in una velata ironia, quando definisce il New Brutalism una "sub-jocular expression" e un "nickname". Dall'alto del suo profilo culturale, Summerson è portato a leggere gli eventi contemporanei sotto un filtro storico e attraverso i secoli, e a sottolineare ed enfatizzare più gli elementi di continuità, e quindi della tradizione, piuttosto che il "new". Sono queste le motivazioni per cui agli occhi di Summerson il dibattito contemporaneo appare persino ridicolo, perché iscritto in quell'implicita ampia dimensione della "Englishness", capace di attraversare archi temporali diversi. È proprio sullo sfondo degli studi storici e sulla tradizione inglese che Summerson intende sottolineare la continuità dei concetti che fanno capo al New Brutalism quando inserisce la scuola a Hunstanton nell'alveo della tradizione delle "classical proportions". Summerson rilegge così l'opera degli Smithson nell'ottica della perennità del concetto di classico, secondo una visione che culminerà nel suo saggio del 1963 *The classical language of architecture*, pubblicato nel momento dell'apice del Brutalismo inteso come stile. Il fatto di riportare la lettura della scuola a Hunstanton al paradigma della "classical proportion" rivela la posizione critica di Summerson nei confronti di Banham che, in virtù della New Art-History, aveva appena dimostrato il superamento della dimensione del classico nel suo articolo sul New Brutalism.

Ma la visione di Summerson a proposito del New Brutalism non si limita al sarcastico commento della "jocular expression", perché quella definizione gli serve per dimostrare la partecipazione dell'Inghilterra alla nuova fase del Movimento Moderno. A questo scopo Summerson identifica una vitalità nella presenza di un "radical spirit", "of what might be described as a new radicalism" che prende svariate forme, tra cui quella del New Brutalism. Il New Brutalism era già stato discusso da Banham nei termini di una "radical philosophy" orientata verso una "disresputability". Ma l'ascrizione da parte di Summerson del New Brutalism a un "new radicalism" sottintende una visione del Movimento Moderno che diparte dalla declinazione storica di Pevsner, o da quella avanguardistica di Banham, per affermare invece una continuità problematica. Infatti, nell'affrontare la discussione sull'architettura contemporanea, Summerson individua due opere decisive, l'Unité di Marsiglia e la scuola a

[2] John Summerson, *Architecture in Britain 1530 to 1830*, Penguin Books, London, 1953, (The Pelican history of art).

Hunstanton, messe in una successione che implica una continuità e discontinuità tra gli esempi, per ribadire da un lato il ruolo di modello dell'opera di Le Corbusier, ma dall'altro la centralità del contributo anglosassone. In questa operazione Summerson si iscrive nella linea di Banham, ed è molto probabile che, nello scrivere il saggio introduttivo alla mostra, abbia potuto profittare della pubblicazione nel dicembre 1955 dell'articolo decisivo sul New Brutalism, oltre all'intuizione del ruolo fondante della scuola a Hunstanton per quella definizione esplicitato da Banham nel settembre 1954.

Nel breve commento emerge il progetto culturale di Summerson, che è quello di contenere e ridurre la carica di novità del New Brutalism e di epurare le sue stesse fonti da quella forza brutale della materia. L'Unité d'Habitation è l'opera centrale anche del ragionamento di Summerson, che riconosce come sia "the only continental building of the 'forties to attract much attention in Britain". Quell'opera diventa per lui esempio di un'applicazione di nuovi sistemi di proporzioni, quelli del Modulor, attraverso i quali poter superare ogni genere novecentesco di "manner, idiom, and the 'isms'". Il controllo della materia e delle sue componenti fabbricate attraverso il sistema modulare, così come utilizzato da Le Corbusier, garantisce agli occhi di Summerson ciò che rappresenta il traguardo dell'architettura contemporanea, ovvero il suo divenire un'opera comprensibile in ogni aspetto, e di permettere così un "command of certain verities". La componente matematica serve a confermare la continuità tra l'Unité di Marsiglia e il New Brutalism che viene riportato da Summerson al controllo del sistema delle proporzioni, nell'alveo di una certa visione critica già presente, come quella di Crosby, che aveva fondato la ricerca degli Smithson nel sistema di proporzioni affine al Modulor di Le Corbusier e ai diagrammi di Wittkower.

La scuola a Hunstanton appartiene per Summerson al nucleo fondante del Movimento Moderno, rintracciato nella figura di Butterfield, aprendo così un dialogo a distanza con Banham, che aveva già espresso la medesima associazione commentando la scuola nel settembre 1954[3]. Ma le ragioni del riferimento di Summerson all'architettura di Butterfield sono probabilmente da ricondurre alla capacità di porsi a connessione tra epoche distinte, tra lo storicismo eclettico Ottocentesco e il Movimento Moderno. Non sorprende quindi che

[3] [Reyner Banham], *School at Hunstanton*, in, "Architectural Review", vol. 116, settembre 1954, n. 693, pp. 150–162.

Summerson torni sulla figura di Butterfield per attraversarla allo scopo di conferire una dimensione storica al New Brutalism e ribadire una continuità ricondotta al concetto di Englishness. Mentre per Banham il riferimento a Butterfield significava, nel contesto del suo articolo, la "ruthlessness" e l'uso dei materiali senza rivestimento, per Summerson quello stesso riferimento si arricchisce di altre connotazioni che riguardano il piano etico e simbolico che garantiscono una continuità profonda di un'idea di Movimento Moderno che si cristallizza in una visione tutta anglosassone.

Nel confronto con l'opera di Butterfield, la scuola a Hunstanton risulta così epurata da quella commistione, già attiva nel New Brutalism, tra posizioni di derivazione inglese e internazionale, come la "roughness" violenta manifestatasi nell'esempio dell'Unité. Così, attraverso il medesimo parallelismo tra la scuola a Hunstanton e l'opera di Butterfield si evidenziano delle sfumature tutt'altro che secondarie tra la posizione di Summerson, che sottolinea un'interpretazione centrata sui sistemi di proporzione, e quella di Banham che, proprio in Butterfield, aveva invece ritrovato i meccanismi di scardinamento della composizione, ricondotta nell'alveo dell'eco internazionale generatrice dell'Unité: quell'impeto teorico cristallizzatosi nelle posizioni contro Mies e contro il platonismo.

Il New Brutalism non ha quindi per Summerson nessuna ambizione di novità, al punto che si presta a essere riassunto e sostituito da un'altra definizione funzionale a ribadire la validità storica del rigore classico, che Summerson definisce "the Old Rigour". A questo punto, la sostituzione attuata da Summerson della definizione di New Brutalism con "Old Rigour" risuona come un monito a Banham e ai critici che lasciano quella definizione sospesa nell'incertezza, per via della messa in discussione delle ascendenze anglosassoni della scuola a Hunstanton, epurata da Banham da quella prima interpretazione in cui collimavano tutte le componenti neo-palladiane e di misura.

La visione di Summerson del Movimento Moderno come un'attitudine intellettuale e come una traiettoria estranea a ogni declinazione stilistica, sempre in direzione contraria alla proposta statunitense dell'International Style, influenza altre letture sullo stato contemporaneo dell'architettura inglese, come quella di Paul Reilly, critico e professore presso la facoltà di architettura di Liverpool, che, nel recensire la mostra *Ten Years of British Architecture*, ribadisce la posizione di Summerson nell'annoverare il New Brutalism tra i possibili "vigorous development" del Movimento Moderno[4]. Sono le "intellectual e spiritual

[4] Paul Reilly, "British Architects' Response to the Problems of Modern Living", *The Manchester Guardian*, 2 aprile 1956, p. 5.

attitudes" che Reilly identifica nel New Brutalism a giustificare l'appartenenza a quello che Summerson aveva identificato come il "new radicalism", in cui rivive il pensiero radicale dei pionieri.

In virtù del contributo del gennaio 1956, Summerson viene invitato a partecipare a un simposio organizzato allo scopo di far luce sull'ambivalente natura del New Brutalism e sulla molteplicità delle sue definizioni. Il simposio è tenuto nell'aprile presso l'ICA a Londra, e sono presenti Toni del Renzio, membro dell'Independent Group, lo studente della Architectural Association D. F. Tomlin, gli ingegneri Ronald Kernkins e Ove Arup, che avevano collaborato con gli Smithson per la messa a punto del progetto strutturale di diverse loro opere, tra cui la scuola a Hunstanton. Il dibattito è riassunto dalla rivista "Architects' Journal" in un contributo intitolato *New Brutalism. Defined at last*, esplicativo della confusione critica che ancora pervade quella definizione[5]. "The four speakers produced four definition of it" è il sarcastico commento della rivista.

In questo contesto si inserisce una presa di posizione di Summerson più decisa rispetto all'inizio del 1956. "I don't believe it exists" è l'affermazione che arriva persino a negare l'esistenza stessa del New Brutalism, riconosciuto semplicemente come un esercizio e passatempo critico di Banham. Se infatti Summerson aveva già messo in dubbio ogni pretesa di novità del New Brutalism, in quella che si caratterizzava all'inizio del 1956 come una battaglia tra "Old" e "New", il New Brutalism è ora percepito da Summerson come una definizione totalmente innocua: "it can't do any harm, and it may do good". Le considerazioni di Summerson sembrano riassumere un'opinione diffusa tra i presenti, come lascia intendere la rivista, che commenta la posizione di Summerson come "the most original and the most popular definition".

Le componenti positive ascritte al New Brutalism sono rappresentate secondo lo studente Tomlin dalla rinnovata attitudine di apertura intellettuale, in cui vede la possibilità di una "widening of mental action", portatrice di un potenziale espressivo per le nuove generazioni. La questione della tecnica e dei materiali, e non la composizione, è ciò che preoccupa il portavoce degli studenti che, alludendo forse al principio inclusivo dell'"as found", vede la proposta degli Smithson come un "attempt to broaden the range of techniques now available to us". "It has made me and my fellow students think a lot more about

[5] [s. a.], *New Brutalism. Defined at last,* in "Architects' Journal", vol. 123, 12 aprile 1956, n. 3189, p. 339.

architecture", prosegue Tomlin evocando quel ritorno alla disciplina dell'architettura che già altri lettori accorti di "Architectural Review" avevano notato nei dibattiti sul New Brutalism.

I commenti dello studente dimostrano quanto il dibattito sul New Brutalism si stia insinuando nel contesto studentesco dell'Architectural Association attraverso le lezioni di Peter Smithson, che dal 1955 entra nel corpo insegnante della scuola. Proprio in occasione della Architectural Association Summer School dello stesso anno, gli Smithson avevano infatti preparano una serie di lezioni intitolate "Talks to Young Architects", focalizzate su ciò che identificano come i "fundamentals of architecture", incentrati e dedotti dalle esperienze di De Stijl, Costruttivismo e Purismo[6].

Due amici degli Smithson sono presenti al simposio: l'ingegnere Jenkins che aveva collaborato al progetto di Hunstanton e per cui gli Smithson avevano progettato gli interni della sua residenza e ufficio, e Del Renzio, membro dell'Independent Group; tuttavia, nemmeno dai loro commenti traspare la chiarezza di visione che ci si potrebbe aspettare. I contorni ancora incerti della definizione di New Brutalism, dalla natura ancora in bilico tra movimento e "theory", sono al centro della constatazione di Jenkins, che riassume il New Brutalism come "a movement in search of a meaning, and a meaning may come out of it". Anche Ove Arup, che presiede il simposio, si astiene da qualsiasi commento, a conferma che nel contesto inglese il New Brutalism sia percepito più come un dibattito polemico e intellettuale, che una vera e propria direzione progettuale e costruttiva. "The chairman, Ove Arup, wisely refrained from summing up" è il commento conclusivo della redazione di "Architects' Journal".

L'unico tratto decisivo riportato nel riassunto del simposio è costituito, ancora una volta, dalla persistenza della matrice lecorbuseriana, rintracciata non nelle teorie del Modulor ma nella forza materica delle opere, cui la definizione di New Brutalism risulta costantemente vincolata, come testimonia Del Renzio, che riassume la complessa teoria del New Brutalism in un monito succinto: "Do as Corb does, not as Corb says"[7].

---

[6] *Fifth Year Orientation Course 1957, based on Talks to Young Architects for the Architectural Association Summer School*, 1955, dattiloscritto datato estate 1955, Alison and Peter Smithson Special Collection, Loeb Library, Harvard University, pp. 1–3.

[7] [s. a.], "New Brutalism. Defined at last", *art. cit.*

5.2 Il calcestruzzo "brutale" di Le Corbusier, da Zevi a Scully

All'interno delle complesse vicende finora descritte, le opere di Le Corbusier, considerato – suo malgrado – uno dei protagonisti del New Brutalism, assumono un ruolo decisivo. I cantieri di Chandigarh e Ahmedabad confermano i presupposti dell'Unité di Marsiglia, e le Maisons Jaoul e la chiesa di Ronchamp rafforzano una certa lettura del New Brutalism, spostandone ulteriormente il centro teorico. Emblema dell'avvento del New Humanism secondo l'accezione degli Smithson, portatore di una sintesi di impulsi artistici e architettonici, antecedente del concetto di "image" di Banham, e infine capostipite di quella "anti-academic attitude", il fenomeno del béton brut sembra poter intercettare tutte le preoccupazioni riassunte nei dibattiti sul destino del New Brutalism. Tuttavia, di quei dibattiti Le Corbusier non è né il promotore, né l'attivo fondatore e, sul finire degli anni Cinquanta, si sentirà obbligato a prendere una posizione di emblematica distanza.

Il béton brut di Le Corbusier, cui gli stessi Smithson avevano a più riprese ricondotto l'origine della definizione di New Brutalism, comincia a profilarsi come un parametro fondamentale anche per la ricezione critica di quella definizione. Nel corso del 1956 e 1957 le riviste confermano la diffusione del successo dei materiali lasciati a vista e in particolare del calcestruzzo armato delle ossature e delle superfici. I vari critici internazionali registrano gli effetti delle tessiture derivanti dalle varie lavorazioni, limitandosi spesso a descrivere gli aspetti formali, talvolta senza ricorrere a definizioni critiche di alcun genere, talaltra sottolineando invece gli effetti "brutali" di quella tecnica sulla materia.

I vari commenti che seguono le prime pubblicazioni delle immagini delle opere di Le Corbusier a Ahmedabad e a Chandigarh sono in questo senso decisivi per dimostrare un preciso posizionamento culturale nei confronti della definizione di New Brutalism. Richard Lannoy, artista, fotografo e antropologo britannico residente in India, pubblica su "Architectural Design" vari contributi ricchi di fotografie che illustrano gli effetti della luce sulle superfici nude del calcestruzzo, ma si limita nei commenti all'impiego di termini come "striking effect", "textured concrete", "austere" e "sculptural qualities", senza ricorrere alla definizione di New Brutalism che è tuttavia oramai diffusa nel contesto britannico[8].

[8] Richard Lannoy, "Two buildings in India. Mill Ownes' association Building, Ahmedabad", *Architectural Design*, vol. 26, gennaio 1956, n. 1, pp. 18–20; Richard Lannoy, "India. House at Ahmedabad", *Architectural Design*, vol. 26, marzo 1956, n. 3, pp. 93–95.

L'assonanza tra il béton brut e l'aggettivo "brutale" è invece il presupposto per un collegamento diretto, messo in atto soprattutto nel contesto italiano, tra le opere in India di Le Corbusier e i dibattiti inglesi. *Le Corbusier e la poetica di un'architettura brutale* è il titolo eloquente scelto dalla rivista "Architettura: cronache e storia" per caratterizzare le opere in India di Le Corbusier, e per dimostrare l'attualità del maestro, ricondotto al centro dei dibattiti internazionali[9]. Nel breve resoconto descrittivo, l'autore, che si può ipotizzare essere Bruno Zevi, evoca ripetutamente il carattere plastico della materia definendolo con la particolare aggettivazione "brutale", per via delle "impronte scabre e granulose delle casseforme lignee" (FIG. 25). L'aggettivazione "brutale" in questo contesto è specificatamente ricollegata al dibattito inglese, e più precisamente all'affermazione della definizione del New Brutalism. Secondo "Architettura: cronache e storia" il New Brutalism è definito proprio a partire dall'opera di Le Corbusier, e trova la sua ragion d'essere nel trattamento materico del calcestruzzo dell'Unité di Marsiglia, definito "brutale" perché presenta tratti violenti e inaspettati, capaci di infrangere le regole, sia nel trattamento della materia, sia nella forma. La figura di Corbusier, maestro indiscusso, viene inoltre associata al carisma di Picasso, confermando così quell'intrinseco legame tra le pratiche artistiche e gli esperimenti avvenuti nel cantiere dell'Unité colti dalla critica sin dalla fine degli anni Quaranta. Le interpretazioni enunciate nel contributo di "Architettura: cronache e storia" affermano con decisione diversi legami che risulteranno indissolubili nella ricezione e manipolazione critica del New Brutalism. I dibattiti britannici vengono infatti intrinsecamente legati a Le Corbusier, e a una certa ascendenza artistica del suo béton brut, nonostante quest'ultima sarà destinata ad affievolirsi nel fenomeno del Brutalismo internazionale:

> "New brutalism è l'ultimo -ismo, identificato da 'Architectural Review' per caratterizzare una tendenza del movimento britannico. Anche questo gusto è riferibile a Le Corbusier, a una sua volontà di rompere, di modellare violentemente la materia, che si è palesata inaspettatamente dall'Unità di Abitazione di Marsiglia in poi. Le Corbusier, come tante volte è accaduto anche a Picasso, sfascia, con un solo colpo magistrale e nudo apre un varco attraverso il quale si scatenano gli altri, financo i puritani anglosassoni"[10].

[9] [s.a.], *Le Corbusier e la poetica di un'architettura brutale,* in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 26, marzo 1956, supplement n. 3, pp. 75–77.

[10] *Ivi*, p. 77.

È a partire dalle opere di Le Corbusier che la definizione di New Brutalism viene investita da una dimensione internazionale, e progressivamente resa indipendente dalle teorie e dalle opere degli Smithson, per divenire uno strumento attraverso cui i critici configurano nuove letture e declinazioni di opere già esistenti, che misurano l'efficacia o meno di tale etichetta.

Sono ancora le opere in India di Le Corbusier, caricate dell'aggettivazione "brutale" da parte dalla rivista "Architettura: Cronache e storia" a divenire l'oggetto di un'indagine sugli effetti della materia anche da parte di Gio Ponti, che nella rivista "Domus", da lui diretta, pubblica un commento sulla Villa Shodan a Ahmedabad[11]. Attraverso una ricca documentazione fotografica, Ponti dimostra una dimensione "lirica" e attuale del calcestruzzo messo in opera da Le Corbusier, "padrone della tecnica". Ponti pubblica le foto di Hervé della Villa Shodan, distanziando quell'opera dall'orizzonte anglosassone e non preoccupandosi di identificare o associarla a uno stile perché mira, a differenza di Zevi, a dimostrare una profonda continuità con i principi fondativi dell'architettura del razionalismo del primo Novecento. Il concetto di continuità, e implicitamente la preoccupazione sul destino del Movimento Moderno e sulla direzione mostrata da Le Corbusier, è quindi l'impalcato teorico che non permette ancora a Ponti di indagare le relazioni che si stanno instaurando tra i dibattiti inglesi e il fenomeno del béton brut. Ponti rivendica una continuità, pur sempre internazionale, attraverso un raffronto fotografico messo in scena nel sommario del volume con la villa Schöder di Rietveld, per dimostrare l'ipotesi del persistere di un certo astrattismo di fondo che aveva alimentato quella stessa cultura del razionalismo.

Alcuni giovani architetti londinesi, coetanei degli Smithson, come James Stirling e Denys Lasdun, iniziano a profilare un fronte comune di fondamentale diniego e scetticismo nei confronti della definizione di New Brutalism, che non arriveranno mai ad accettare, né quando intervengono per commentare le opere di Le Corbusier già ascritte a quella definizione, come le Maisons Jaoul, né quando le loro opere cadranno vittima delle operazioni critiche di ascrizione all'etichetta del New Brutalism.

Lasdun, che nel 1956 ha già realizzato edifici in calcestruzzo a vista, e che diventerà uno degli autori di un edificio colossale in calcestruzzo armato nel cuore di Londra – il complesso del South Bank–, in un intervento sulle Maisons Jaoul è ben accorto a sottolineare

[11] Gio Ponti, *Giovinezza d'oggi o splendida età di Le Corbusier?*, in "Domus", vol. 320, luglio 1956, pp. 1–4.

l'impossibilità di classificazione di quell'opera[12]. Nel suo intervento, Lasdun associa alle Maisons Jaoul delle aggettivazioni che appartengono a un repertorio lessicale già consolidato del New Brutalism, così come teorizzato da pochi mesi. "Aggressively", "primitive", raw", "ruthless" sono termini che Lasdun ripropone con l'intenzione, sembrerebbe, di indirizzarsi polemicamente verso i critici, tra cui Banham, che ha stabilito nel dicembre i confini critici della definizione di New Brutalism. Le sue parole sembrano comprensive anche dei tentativi di articolare un'alternativa al New Brutalism avanzata da Summerson. La conclusione del suo contributo può essere letta come un richiamo alla posizione di Stirling, in una visione tutta intrinseca all'architettura, al di là di ogni preoccupazione stilistica: "The Jaoul Houses, likable ot not, should be hailed or challenged, but not classified" [13].

Quel ragionamento iniziato con l'intuizione inglese, in seguito ripresa presumibilmente da Zevi, di associare al fenomeno del New Brutalism il trattamento "brutale" della materia nelle opere di Le Corbusier prosegue sempre sulla rivista "Architettura: cronache e storia" nel giugno 1956, questa volta a proposito delle Maisons Jaoul[14]. Il dibattito inglese è sempre il riferimento culturale della rivista, che registra la posizione di Lasdun riassumendone la conclusione teorica, imperniata intorno alla impossibilità di classificare quell'opera. Ma, a differenza di Lasdun, per "Architettura: cronache e storia" le Jaoul rappresentano una sintesi tra due divergenti tendenze: da un lato le componenti ancora legate a un "linguaggio cubista" e dall'altro "il nuovo processo della materia" visibile nei "brutali trattamenti parietali". Il concetto di "brutale" diviene quindi un parametro di lettura decisivo, al punto che la rivista cerca di diffonderlo in varie lingue, pubblicando, a lato dell'articolo, una serie di riassunti in inglese, francese, tedesco e spagnolo, dove l'aggettivazione "brutale" attribuita alla materia viene trasposta direttamente a Le Corbusier: "'brutal' tendencies"; "dit le 'brutal'"; "der letzte 'brutale' Le Corbusier"; "el 'brutal'"[15].

È sempre in chiave dell'influenza di Le Corbusier che Eric de Maré, sorprendentemente, dopo aver registrato la diffusione del New Brutalism nell'architettura svedese[16], ricorre nuovamente a quella definizione per presentare ai lettori del "Manchester

[12] Denys Lasdun, *France, Maison Jaoul, Paris*, in, "Architectural Design", vol. 26, marzo 1956, n. 3, pp. 75–77.

[13] *Ibid.*

[14] [s.a.], *Le Corbusier a terra*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 1, giugno 1956, n. 8, p. 111.

[15] *Ibid.*

[16] Eric de Maré, *Eric de Maré pays a return visit to Sweden*, in, "Architects' Journal", vol. 121, gennaio 1955, n. 3125, pp. 101–10.

Guardian" le recenti tendenze dell'architettura brasiliana e in particolare del trattamento del calcestruzzo, che appare "virile", e "adventurous", "often crude in the manner of the New Brutalism", anticipando così altre letture che vedranno nel calcestruzzo "povero" messo in opera in Brasile un nuovo traguardo della diffusione internazionale del New Brutalism[17].

Il successo della tecnica del béton brut non è sempre allineato al nascente fenomeno del New Brutalism e alla sua diffusione internazionale, nonostante si stia delineando un nesso indissolubile nella ricezione critica di quella tecnica. Spesso i critici introducono nuove declinazioni e aggettivazioni per descrivere gli effetti del béton brut, come la "ripple texture" della sede dell'UNESCO a Parigi ottenuta grazie alle strette assi delle casseforme, descritta su "Architectural Design"[18]. I termini di verità e onestà del materiale applicati da certi attori del dibattito, tra cui Le Corbusier e gli stessi Smithson, sono invece annebbiati, secondo altri critici, dalle "excentricités" del calcestruzzo che apre il varco a "tout l'arsenal de l'équivoque", colpevole di divenire, nell'esempio della cappella di Ronchamp, "une accumulation de mensonges"[19].

Il calcestruzzo delle opere di Kahn, tra cui il Medical Center, la Bath House e persino quella che Banham aveva definito come "the only brutalist building in the new world" – la Yale Art Gallery – viene discusso da Walter McQuade senza alcuna menzione del fenomeno del New Brutalism, nonostante le riviste americane ne abbiano già registrato la presenza nei dibattiti[20]. Tuttavia, i termini impiegati da McQuade configurano un repertorio che di lì a breve anche in America verrà associato al New Brutalism. Le superfici "mottled" del calcestruzzo che esprimono il carattere di "muscularity" della Yale Art Gallery, o ancora il calcestruzzo della Bath House, funzionale a "en-large and re-emphasize the column" sono descritti come componenti essenziali di un'architettura "bulky", che ribadisce una "visual importance" degli elementi. Non sfugge come proprio nella definizione di "visual

[17] Eric de Maré, "Brazil's Architecture", *The Manchester Guardian*, 22 gennaio 1957, p. 4.

[18] [s.a.], "Letter from Paris. Unesco building under construction", *Architectural Design*, giugno 1957, p. 216.

[19] Emile Henvaux, "La Maison", febbraio 1957, ripubblicato in, *Ancora contro Ronchamp*, in, "Architettura: cronache e storia", vol. 3, luglio 1957, n. 21, p. 216.

[20] Lawrence Alloway, *Art News from London*, in, "Art News", vol. 53, ottobre 1954, n. 6, p. 54; [Peter Blake], *Three approaches to architecture*, in, "Architectural Forum", vol. 102, maggio 1955, n. 5, pp. 142–45.

importance" risuoni la terza categoria di Banham, la "memorability as an image", qui declinata attraverso la lavorazione del calcestruzzo di Kahn[21].

La posizione altalenante delle riviste nei confronti della definizione di New Brutalism è testimoniata anche dalle annotazioni di Carlo Monotti su "Architettura: cronache e storia" a proposito di un'opera che sul finire degli anni Cinquanta verrà inclusa tra gli esempi del Brutalismo italiano: la chiesa della Madonna dei Poveri di Figini e Pollini[22]. I commenti circa "la superficie come uscita dai casseri", "l'impulso espressivo" della materia non lasciano permeare quell'aggettivo che oramai è stato ripetutamente evocato proprio dalla stessa rivista, quel "brutale" che sembra venire associato nel contesto italiano esclusivamente, per ora, all'opera di Le Corbusier.

Sullo sfondo del dibattito e dell'interrogativo sul New Brutalism come stile, canone, dogma, teoria o ancora movimento, Vincent Scully, critico e storico dell'architettura americano, pone la questione del destino del Movimento Moderno attraverso un ragionamento svolto nei termini del contesto americano e di una nuova visione dei fenomeni, che diverge rispetto a quella di Hitchcock e conseguentemente di Johnson. Nel contributo sulla rivista "Perspecta" intitolato *Toward a re-definition of Style,* Scully è in procinto di costruire una propria visione storiografica che definisce "Architecture of Democracy", nella quale identifica e interroga il nucleo fondante dell'architettura per la società americana[23]. Nel contributo Scully evidenzia i presupposti per una ricerca di complessità che troverà sbocchi diversi oltre il New Brutalism. È con questa prospettiva che Scully attraversa la storia dell'architettura sin dall'Ottocento, valutando di volta in volta la mutazione dei valori che identifica con il concetto di "classicità". Nella riflessione sui processi evolutivi classificati come "classicising", attraverso i quali riconosce dei valori permanenti, Scully arriva a definire la condizione contemporanea dell'architettura, identificata con l'aspirazione a una "Architecture of Democracy", che trova espressione in un contemporaneo "New Humanism". Questa definizione non è nuova nel dibattito architettonico, e richiama i dibattiti inglesi, oltre al contributo di Geoffrey Scott che aveva introdotto quella definizione negli anni Quaranta in un'accezione imperniata sulle categorie di "empathy", "experience" e

[21] Walter McQuade, *Architect Louis Kahn and his strong-boned structures*, in, "Architectural Forum", vol. 107, ottobre 1957, n. 4, pp. 134–43.

[22] Carlo Monotti, *Chiesa della madonna dei poveri*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 3, novembre 1957, n. 25, pp. 452–57.

[23] Vincent Scully, *Modern Architecture: toward a redefinition of style*, in, "Perspecta", vol. 4, 1957, pp. 4–11.

"human-body". Il New Humanism per Scully invece si presenta con caratteristiche nettamente diverse, come presenza della storia sublimata nei tratti "masculine", "primitive" e "muscular", chiaramente definiti sullo sfondo dell'avvento di una nuova architettura che è quella proposta da Le Corbusier con il calcestruzzo armato a vista. Dalle caratteristiche del New Humanism definito sulla base delle ultime opere di Le Corbusier, Scully deduce un concetto che è quello di "action", legato alla forza espressiva e non etica del "modern material, reinforced concrete". Proprio il concetto di "action", che verrà ripreso da altri critici e associato al fenomeno del New Brutalism, è portatore, nella visione di Scully, di un radicale potenziale di rinnovamento della "modern architecture". A dimostrazione che il New Humanism e il concetto di "action" siano legati alla materia lasciata a vista, anche se mai Scully entra nel merito in maniera esplicita, vanno considerate le due immagini che aprono e chiudono quello stesso numero della rivista: le fotografie di Hervé dei dettagli del calcestruzzo delle opere in India di Le Corbusier fanno comprendere come il ragionamento raggiunga l'apice nell'espressione della materia, e dimostrano come per la cultura americana il centro di interesse rimanga l'architettura, al di là delle posizioni politiche o etiche (FIG. 26). L'epicentro del New Humanism, così come definito da Scully, è articolato intorno al vitalismo e alla continuità storica che si manifestano nell'azione violenta della materia, la quale assume quei tratti "primitive" e "muscular", che non vanno, secondo Scully, cristallizzati in una formula: "slogans, tags, and verbal formulas are useful, but in the end, they cannot define modern architecture or any part. At their worst, when dealing with the present, they might limit it"[24].

Inoltre, il fatto che Scully strutturi il suo ragionamento sulle opere diventate canoniche per la questione del New Brutalism, come l'Unité di Marsiglia, è una risposta chiara al dibattito europeo. Ma quella di Scully si presenta come una presa di posizione epurata da qualsivoglia tono polemico, che dimostra la volontaria astensione dall'uso del termine New Brutalism per non addentrarsi in quel dibattito che aveva portato certe considerazioni sul piano etico svincolate però da quello dell'architettura. Scully dimostra così l'intenzione di promuovere, attraverso questa sua visione, una lettura delle opere contemporanee informata da un paramento di storicità diverso rispetto a quello in cui i dibattiti inglesi le stanno costringendo.

[24] *Ibid.*

Il silenzio di Scully coincide d'altronde con il profilo culturale della rivista "Perspecta", che a sua volta non manca di riproporre temi che sono stati all'origine del New Brutalism anglosassone. Nei primi numeri della rivista si ritrova l'interesse per il trattamento grezzo dei materiali, per le questioni ornamentali e dell'artigianato legate a figure come Ruskin, messo in parallelo con i fenomeni della civiltà contemporanea, industriale e tecnologica, in un discorso fatto per accostamenti visivi che mira a una critica operativa ben diversa dalla stessa "visual ri-education" britannica legata agli stili. Ma le rassegne di "Perspecta" non risentono della tradizione inglese imbrigliata nelle questioni politiche e nella battaglia degli stili, e dimostrano un'apertura culturale e un impulso teorico effervescente e dinamico. Si può forse così inquadrare e comprendere lo scetticismo della cultura americana nutrito nei confronti della definizione di New Brutalism che verrà avvertita come un derivato di quei dibattiti.

Anche quando sulle pagine di "Perspecta" viene accennata in maniera più esplicita la questione del New Brutalism attraverso l'esempio di Hunstanton, all'interno di un più generale discorso sulla "craftmanship", è la "aesthetic of materials" a essere tenuta in considerazione per tracciare un quadro più ampio che include Viollet-le-Duc, Loos e Moholy-Nagy[25]. Questi presupposti culturali sono la premessa per comprendere lo specifico orientamento stilistico e di trattamento di superficie che la definizione di New Brutalism, soprattutto nella declinazione di Brutalism, assumerà nel contesto nord-americano degli anni Sessanta, e contribuirà a definire lo stile del Brutalismo internazionale.

A questo punto delle vicende, appare di un'ambiguità lampante il silenzio del protagonista indiscusso ma incidentale del New Brutalism, colui che è già stato ascritto quale "practicioner" del New Brutalism, ma che su quella definizione non si è mai pronunciato, dalla cui prima opera del dopoguerra sono scaturiti tutti i dibattiti che hanno diviso in fazioni opposte i circoli inglesi, e su cui la critica internazionale si sofferma per seguirne ogni passo, ogni movimento e dettaglio, impresso in quel calcestruzzo che tutto registra.

Per questo motivo, la rivista italiana "Zodiac" nel 1960 interroga direttamente Le Corbusier sulla questione del New Brutalism, in occasione di un'intervista in cinque domande che ha l'ambizione di fare luce sull'eredità e sull'influenza di Le Corbusier sulle nuove generazioni[26]. "Zodiac" pone la prima domanda sulla pertinenza del New Brutalism,

[25] Christopher Tunnard, *The Conscious Stone*, in, "Perspecta", vol. 3, 1955, pp. 22–78.

[26] [s.a.], *Cinq questions à Le Corbusier*, in, "Zodiac", vol. 5, 1960, pp. 46–51.

inquadrato quale "conséquence non prévue" dell'opera di Le Corbusier, e si rivolge al maestro per verificare la sua reazione. Le Corbusier riconosce la diffusione internazionale di quella definizione ma ripudia drasticamente l'appellativo di "brutalista" e la sua risposta dimostra ancora una volta come gli architetti percepiscano innanzitutto la dimensione intellettuale e critica della definizione, lontana dalle preoccupazioni tecniche e concrete. Quello di Le Corbusier è inoltre un tentativo di riportare la discussione sul valore intrinseco della materia, sulla verità di quel béton brut che tutto ha generato. A risuonare quale monito contro "i messieurs de la plume" che si precipitano per apporre etichette e categorizzare, è ancora l'immagine di una materia fedele, che rifiuta il rivestimento:

> "'Brutaliste' = anglicisme. Tout comme 'versatile' en anglais, signifie multiplié, abondance, richesse. En français 'versatile' est un qualitatif très dépréciatif. J'ai employé du 'béton brut' (en anglais: rough concrete). Résultat: une fidélité totale, une exactitude parfaite du moulage, un matériau qui ne triche pas. Il remplace (il supprime) l'enduit qui est un vêtement traître et lâche (qui trahit). Le béton brut dit: je suis du béton! […] Avant 'brutalisme', ces messieurs de la plume avaient proclamé, pour faire sensation (et rigoler sous cape): 'C'est un baroque!'"[27].

Questa decisiva testimonianza di Le Corbusier verrà completamente ignorata dalla critica, che non si curerà di specificare o di indagare più nel dettaglio i limiti delle complesse relazioni tra il béton brut di Le Corbusier e la definizione di New Brutalism. Invece, la critica si accontenterà di aver individuato nel New Brutalism uno strumento di sintesi capace di descrivere il fenomeno internazionale del calcestruzzo a vista e farà appello al béton brut sino a quando quella definizione non avrà perduto tutto il suo slancio avanguardistico. Non sfugge come questo costituisca l'indizio di una nascente crisi e divergenza tra gli strumenti della critica e la visione degli architetti, che dimostreranno di sentirsi distanti da qualsivoglia tentativo di categorizzazione.

Se quella su "Zodiac" è l'unica testimonianza pubblicata di Le Corbusier a proposito del Brutalismo, egli non mancherà di confessare la sua distanza da quella definizione in due lettere a Sert, in cui l'aggettivazione brutale viene radicalmente rinnegata: "Le béton brut n'est pas le 'béton d'une brute'; c'est simplement le béton sortant directement des moules"[28]. Per Le Corbusier il béton brut nella vasta gamma di soluzioni da lui dimostrate, nonostante

[27] *Ibid.*

[28] Le Corbusier, Lettera a Sert, 29 maggio 1961, in, Anna Rosellini, "Oltre il 'béton brut': Le Corbusier e la "nouvelle stéréotomie", in, Flaminia Bardati, Anna Rosellini (eds.), *Arte e Architettura. Le Cornici della storia*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, pp. 231–258.

le complesse relazioni che quella tecnica mette in luce, è quindi la manifestazione della natura stessa del materiale e del suo potenziale artistico, ben lontano dall'inattesa virata intellettuale che ha scatenato il dibattito in Inghilterra:

> "Le béton brut est né de l'Unité d'Habitation de Marseille où il y avait quatre-vingt entrepreneurs et un tel massacre de béton qu'il ne fallait pas rêver de faire des raccords utiles par les enduits. J'avais décidé: laissons tout cela brut. J'appelais cela du béton brut. Les Anglais ont immédiatement sauté sur le morceau et m'ont traité de 'brutal'. En fin de compte, la brute c'est Corbu. Ils ont appelé ça 'the new brutality'. Mes amis et admirateurs me tiennent pour la brute du béton brutal"[29].

5.3 Reazioni all'articolo di Banham

In coincidenza con l'iniziale manipolazione critica della definizione, nel momento in cui il New Brutalism viene propagandato da Banham, ripreso da Summerson e declinato da "Architettura: cronache e storia", viene pubblicata l'ufficiale rivendicazione dell'invenzione di quell'etichetta. È in questo preciso momento, nell'agosto del 1956, che Hans Asplund interviene nei dibattiti per affermare la paternità della definizione di New Brutalism, dopo averne constatato il successo. Le connessioni culturali tra la Svezia e l'Inghilterra sono il presupposto per inviare all'amico De Maré una lettera che viene pubblicata proprio sulla stessa rivista su cui Banham aveva presentato il quadro teorico del New Brutalism[30] (FIG. 27).

Il fatto che la lettera sia stata pubblicata da De Maré è quindi da considerarsi come la risposta dell'ala dei Softs al dibattito in corso sul New Brutalism, per ribadire una contestazione critica negativa. Il documento di Asplund assume quindi la duplice valenza di una risposta diretta a Banham e una rivendicazione scritta in reazione a quell'articolo. Nel trasmettere la lettera di Asplund alla redazione di "Architectural Review", De Maré si pronuncia con delle frasi che precisano il clima culturale nel quale ora evolve la definizione di New Brutalism, sottolineando come sia diventato un soggetto di ricerca accademica, forse riferendosi anche al simposio tenutosi nell'aprile dello stesso anno: "the origins of the New Brutalism has become a subject for academic research".

---

[29] Le Corbusier, Lettera a Sert, 26 maggio 1962, in, Cyrille Simonnet, "Le béton, le brut et la truelle", in, Jacques Sbriglio (ed.), *Le Corbusier et la question du brutalisme*, *op. cit.,* p. 133.

[30] Eric de Maré, *Et tu, Brute?*, in, "Architectural Review", vol. 120, agosto 1956, p. 72.

Nel susseguirsi di interventi che mirano a individuare opere ascrivibili alla corrente del New Brutalism, e in seguito ai contributi degli Smithson, di Segal, di Johnson, Alloway, Banham e Zevi, che chiamano in causa altre opere ascrivibili a quella definizione, Asplund precisa la sua versione sulla fondazione di quella definizione.

Nella lettera Asplund sostiene di aver inventato la definizione "Neo-brutalists" nel gennaio 1950 per connotare in un "midly sarcastic way" la villa Göth di Edman e Holm. La fotografia della villa viene pubblicata con la didascalia "the first New Brutalist building", perché cronologicamente precede anche la House in Soho degli Smithson. Asplund conferma che la diffusione nei dibattiti inglesi degli anni Cinquanta sia avvenuta solo dopo aver ricevuto la visita di Ventris, Cox e Shankland, appartenenti all'ala dei Softs del London County Council.

Ciò che stupisce in questa rapida evoluzione dei fatti a seguito del cruciale contributo di Banham è il silenzio degli Smithson, la cui reazione a quella lettera è tuttora ignota e si spingeranno sino a ignorarla per tutto il corso dei dibattiti. In questo periodo gli Smithson iniziano a collezionare ritagli e frammenti di riviste e giornali che riguardano l'evoluzione della definizione di New Brutalism per costituire un archivio, in cui figura anche la lettera di Asplund, oltre all'articolo di Banham del dicembre 1955, tuttavia privo di qualsiasi annotazione.

Un unico contributo degli Smithson nel corso del 1956 desta l'attenzione dei critici e viene discusso nei termini della definizione di New Brutalism. Si tratta dell'installazione *Patio & Pavilion* alla mostra *This is tomorrow*, curata da Crosby nell'agosto presso la Whitechapel di Londra[31]. Il padiglione degli Smithson mette in scena un "habitat" ridotto all'essenziale per accogliere una serie di "symbols" scelti e disposti da Henderson e Paolozzi, e che rispondono a una serie di primordiali "human needs"[32]. L'allegoria di un habitat primitivo e a-temporale, funzionale alla definizione di un'identità, è d'altronde un tema di ricerca attuale degli Smithson, discusso in occasione del IX CIAM a Dubrovnik e in vari interventi dello stesso anno, come negli articoli *Alternative to the garden city idea* e *Cluster*

[31] Nel 1956 gli Smithson pubblicano anche il famoso articolo *But now we collect ads*, e realizzano l'installazione House of the future, che tuttavia non vengono prese in considerazione nei dibatti sul New Brutalism.

[32] Catalogo *This is tomorrow*, Whitechapel Art Gallery, London, 1956. Per un'analisi recente del padiglione degli Smithson si veda, Ben Highmore, Rough Poetry: 'Patio and Pavilion' Revisited, in, "Oxford Art Journal", vol. 29, 2006, n. 2, pp. 269–290.

pattern: images from a sketch book[33]. Il padiglione viene definito dagli Smithson "shed", impiegando un termine che rievoca la definizione di architettura di Pevsner, che aveva distinto proprio attraverso "shed" la differente nozione di "building" e di "architecture"[34] (FIG. 28).

È Banham a recensire le varie installazioni presentate in *This is tomorrow*[35]. Il padiglione *Patio & Pavilion* risulta ai suoi occhi una delusione, poiché probabilmente Banham si attendeva una ulteriore manifestazione della "ruthlessness", della possibile "architecture autre" e infine dell'attitudine anti-artistica del New Brutalism. L'intervento degli Smithson non è discusso nei dettagli da Banham, che si limita a liquidarlo con un'accezione quasi negativa "strict-Brutalist", che tradisce, si potrebbe quasi dire, l'esaurirsi di quella forza teorica che aveva invece individuato alla fine del 1955. Dalla recensione di Banham si comprende come è la sola presenza degli Smithson a mantere l'ascrizione del loro padiglione al New Brutalism.

È invece l'installazione "Fun House" di Hamilton, McHale e Voelcker a riuscire nell'impresa di "smash down all the barriers", attraverso la messa in scena dell'universo fantasmagorico della cultura popolare degli anni Cinquanta, tra illusioni ottiche, luci ultraviolette, collage e science fiction. Sono quelle le caratteristiche in cui Banham può vedere la realizzazione di "une architecture autre", portatrice di un nuovo ordine sovversivo del concetto classico di arte, nonostante Banham non impieghi la definizione di New Brutalism per descrivere la "Fun House": "I find it the most exciting thing I have seen in years – afferma a proposito del padiglione di Hamilton, McHale e Voelcker - and it has, to my taste, a slight lead on the strict-Brutalist section at the back of the hall"[36].

Le ragioni del disappunto vengono palesate il mese seguente su "Architectural Review", dove Banham rivela come il padiglione degli Smithson altro non sia altro che il

[33] Alison e Peter Smithson, *An alternative to the Garden City idea*, in "Architectural Design", vol. 35, giugno 1956, n. 6, pp. 229–231; Alison e Peter Smithson, *Cluster pattern: images from a sketch book*, in "Architecture and Building News", giugno 1956.

[34] "A bicycle shed is a building; Lincoln Cathedral is a piece of architecture. Nearly everything that encloses space on a scale sufficient for a human being to move in is a building; the term architecture applies only to buildings designed with a view to aesthetic appeal". Nikolaus Pevsner, *An outline of European architecture*, vol. 7, Penguin, London, 1942.

[35] Reyner Banham, *Not quite painting or sculpture either*, in, "Architects' Journal", vol. 124, agosto 1956, n. 3207, pp. 217–29.

[36] *Ibid.*

risultato di una ricerca simbolica e allegorica attraversato da una retorica tradizionalista: "the Smithson-Henderson-Paolozzi contribution showed the New Brutalists at their most submissive to traditional values" [37]. Banham precisa inoltre come anche gli oggetti messi in scena da Paolozzi e Henderson risultino in una deludente "confirmation of accepted values and symbols"[38]. Ritornando sulla sua personale preferenza per il padiglione di Hamilton, McHale e Voelcker, Banham riassume quelli che per lui sono ancora i concetti chiave del New Brutalism, esemplificati da "image", "association", "novelty and technology", e, soprattutto, il rigetto della disciplina della geometria:

> "Curiously their [Hamilton, McHale e Voelcker] section seemed to have more in common with that of the New Brutalists more than any other, and the clue to this kinship would appear to lie in the fact that neither relied on abstract concepts, but on concrete images – images that carry the mass of tradition and association. Or the energy of novelty and technology, but resist classification by the geometrical disciplines by which most other exhibits were dominated"[39].

Per Banham il senso di novità e di impulso sperimentale e tecnologico dell'installazione di Hamilton, McHale e Voelcker può essere identificato con una componente vitale del New Brutalism. Quel padiglione rappresenta la visione evolutiva del New Brutalism, che non si fossilizza in un canone, ma è disposto ad accettare componenti figurative che vengono dal mondo della Pop Art. Al contrario, per Banham, la proposta degli Smithson risulta retrograda e ancorata a un New Brutalism già superato.

Sarà forse questa interpretazione critica di Banham a spingere gli Smithson a riposizionarsi all'interno di un più contemporaneo discorso sul Pop attraverso quello che può essere considerato un loro manifesto, apparso con il titolo *But today we collect ads*, pubblicato nel novembre 1956[40].

Il sommerso dibattito sul New Brutalism, che presumibilmente prosegue negli incontri del circolo di amici in cui si è formato, viene palesato quando Banham risponde alle accuse di un lettore di "Architectural Review", Sidney H. Tasker, il quale si prende gioco del New Brutalism e invia una lettera "aimed at the heart of the arrant nonsense currently being written

[37] Reyner Banham, *This is Tomorrow*, in, "Architectural Review", vol. 120, settembre 1956, n. 716, pp. 186–87.

[38] *Ibid*.

[39] *Ibid.*

[40] Alison Smithson, *But Today We Collect Ads*, in, "ARK", vol. 18, novembre 1956, pp. 49–50.

about New Brutalism"[41]. Nella lettera Tasker accusa Banham di "obscurity" e prende di mira la definizione di New Brutalism, privandola di ogni pretesa di novità, "thinking they were on to something new in involving themselves with the New Brutalism".

La risposta di Banham alle accuse rivela il processo che ha portato alla stesura dell'articolo sul New Brutalism:

> "I was introduced to the subject much as a staff-writer on the D..ly E.p.ess [Daily Express] might have Rock 'n' Roll suddenly fall on him/her. […] I found my subject sympathetic, though almost ineffable. If, in the process of effing it, I dragged in Thomism and Topology, it was because they seemed to me relevant as illustrative comparisons, not because they seemed good ploys or new things to be on"[42].

Le polemiche sollevate dall'articolo del dicembre 1955 continuano a preoccupare i lettori, che discreditano a più riprese la definizione di New Brutalism, accusando nuovamente Banham di perseguire degli interessi personali: "The chief asset in this struggle for power is their self-educated scribe ad trumpeteer, Lord Ha-Ha (played by Mr. Banham)"[43]. In questo frangente, la risposta di Banham è eloquente: "I am neither a founder, nor a member, of New Brutalism, but a working journalist who was asked by his editors to report back on the Brutalist Phenomenon, and I hope that my article was a reasonably responsible fulfilment of that commission"[44].

5.4 "Thoughts in progress", il dibattito sul "Brutalist canon"

Le varie polemiche innescate dalla corrispondenza sulla questione del New Brutalism pubblicata periodicamente sulle riviste, amplificate dalla sentenza di Summerson "I don't believe it exist", ripetutamente evocata in diversi altri contributi, spingono la rivista "Architectural Design", probabilmente su suggerimento di Crosby, a intraprendere

[41] Sidney H. Tasker, *Letter*, in, "Architects' Journal", vol. 124, 27 settembre 1956, n. 3213, pp. 438–39.

[42] Reyner Banham, *Hair-cut, you!*, in, "Architects' Journal", vol. 124, 4 ottobre 1956, n. 3214, pp. 469; 471.

[43] Sidney H. Tasker, We present for your entertainment 'Under ploy-wood'. Starring Reyner 'teasy-weasy' Banham. This is a daring production in which everything is exposed, in, "Architects' Journal", vol. 124, 25 ottobre 1956, n. 3217, p. 583.

[44] Reyner Banham, risposta alla lettera di N. Keith Scott, *Egg-head exposed?*, in, "Architects' Journal", vol. 124, 18 ottobre 1956, n. 3216, p. 546.

un'indagine critica pubblicata nella sezione "Opinion" del numero di aprile 1957, intitolato *Thoughts in progress. The New Brutalism*[45].

La sezione segue la forma tradizionale del dialogo tra due personaggi che restano anonimi, ma dietro ai quali si celano le figure di Denys Lasdun, che entra nel gruppo editoriale della rivista nel 1956, e di John Davies, critico di architettura[46]. In una prospettiva più ampia sulle sorti e attualità del Movimento Moderno che fanno da sfondo alla discussione, Lasdun e Davies ripercorrono i principi fondamentali dell'architettura moderna e così facendo anticipano alcune tematiche fondamentali per un quadro sul New Brutalism. Pubblicata a partire dal dicembre 1956, la rubrica "Opinion" affronta delle indagini che riguardano nello specifico il corpo dell'architettura come sistema di struttura e materiali, le loro verità e finzioni, attraverso un excursus storico che avanza dei ragionamenti attraverso opere che risultano decisive per la comprensione dello stato attuale del Movimento Moderno, come il Seagram Building, gli hangar di Nervi e l'Unité di Marsiglia.

Il pretesto della forma del dialogo e dell'anonimato permette una certa libertà nell'esasperazione di determinate posizioni e consente una scrittura che, nel caso del contributo sul New Brutalism, non risparmia dure critiche nei confronti delle affermazioni ora degli Smithson, ora di Banham.

Al fine di precisare la definizione di New Brutalism, Lasdun e Davies entrano nel merito delle differenze di visioni tra quella che era stata la prima formulazione degli Smithson e la nuova presa di posizione di Banham. Infatti, mentre essi riconoscono la chiarezza della posizione di Banham, quanto meno nell'enunciazione dei tre postulati, agli Smithson contestano la sinteticità e la criticità di loro affermazioni mai esplicite, che non hanno generato altro che "polemics" e incertezze.

Sullo sfondo delle varie formulazioni di Summerson e della sua definizione di "Old Rigour" e delle teorie legate alle "classical proportions" di Wittkower, anche Lasdun e Davies individuano un concetto espressivo della medesima problematica legata alla tradizione anglosassone, quello di "classic wholeness", che rimanda alla concezione albertiana di interdipendenza tra le parti e il tutto. Nel caso del New Brutalism il concetto di

[45] [s.a.], *Thoughts in progress; The New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 27, aprile 1957, n. 4, pp. 111–113.

[46] Steve Parnell rivela i nomi degli autori della rubrica "Opinion" e specifica che l'interlocutore trascritto in corsivo è Lasdun. Si veda: Steve Parnell, *Architectural Design, 1954-1972*, University of Sheffield School of Architecture, Sheffield, 2011, pp. 155–157.

"classical wholeness" è intrinsecamente legato all'affermazione di una chiara visibilità del tutto che genera un ordine intoccabile, controllato attraverso la scelta dei materiali "as found", intesi senza rivestimento, e la struttura lasciata a vista.

> "I imagined - afferma Davies - that the Brutalists opposed to all of this a recall to the basic classical organization of the parts of a building into an organic whole. They thought with Corbusier and the Renaissance architects that this whole existed as an apprehensible image to which nothing could be added and from which nothing could be taken. The Brutalist method of achieving this classical wholeness was by a close concern with the qualities of materials 'as found' and by a passionate moral earnestness about the clear exhibition of structure".

Lasdun e Davies chiariscono gli elementi di distinzione, secondo loro profondi, tra la posizione di Banham e quella degli Smithson. La principale differenza consiste nell'introduzione da parte di Banham del concetto di topologia, che afferma un sistema di relazione che scardina la simmetria classica, nella direzione dell'"a-formalism". Tuttavia, Lasdun sottolinea come quel concetto metta in crisi ciò che invece sembra essere una delle essenze fondanti del New Brutalism, ovvero la componente geometrica di derivazione classicistica. Quindi la topologia, evocata da Banham proprio per affrancare il New Brutalism dalla regola delle proporzioni, altera quel nucleo equilibrante ribadito invece dapprima da Crosby e da Summerson, e che ora anche Lasdun riporta al concetto più ampio della "Englishness".

La costruzione del New Brutalism quale strumento critico si rivela nel progressivo evolvere delle riflessioni sugli stessi protagonisti e sulle stesse opere, che appaiono di volta in volta sotto luci diverse. E quindi proprio la scuola a Hunstanton, immessa nel dibattito da Johnson e Banham, mostra nuove e sempre più complesse attinenze con il New Brutalism. È solo quella l'opera che, sinora, viene riconosciuta all'unanimità dalla critica quale unico esempio di architettura costruita del New Brutalism. Nel dialogo, ciò che risulta decisivo è l'affermazione che non esistano "Brutalist buildings which actually exhibit this conception": "I think you have to start with something that actually exist as a piece of architecture, and the obvious thing is the Hunstanton School – afferma Lasdun. – It seems to me that it is too closely linked to ignore it altogether".

A contestare e dimostrare l'enigmaticità delle affermazioni degli Smithson viene portato a esempio la postulata associazione tra New Brutalism e Humanism, ricondotta a una versione "watered-down" di Geoffrey Scott. Tutto il dibattito che proprio a partire dal testo di Scott aveva supportato la definizione di New Humanism durante gli anni Quaranta, riemerge con l'evocazione di quella figura, a cui viene conferita un'autorità capace di mettere

in crisi la definizione di New Brutalism, a conferma che tutta quella ricerca intorno alla definizione di un "New-ism" converga nel corso degli anni Cinquanta proprio nel fenomeno del New Brutalism.

Agli Smithson viene contestata anche la tendenza verso il vernacolare e il pittoresco contadino che Lasdun e Davies trovano inappropriati per le caratteristiche contemporanee della "atomic age". Il New Brutalism, per conservare una carica di attualità, deve essere quindi epurato da qualsiasi interpretazione di ascendenza ruskiniana. In particolare, nella critica alla posizione degli Smithson da parte di Lasdun, si coglie l'adesione a una visione lecorbuseriana.

Non sfugge come dietro alle critiche di Lasdun e Davies mosse nei confronti degli Smithson, si avvertano delle prese di posizione dirette a una rivalutazione dei dibattiti interni al CIAM. Sullo sfondo di un'interpretazione critica del Movimento Moderno che si inoltra nei dibattiti sul cuore delle città, e in una visione che ammette l'influenza delle civiltà primitive e degli insediamenti spontanei, la forza del dialogo pubblicato in "Opinion" consiste anche nel voler affrancare la definizione di New Brutalism da quell'universo culturale e poetico, per sottolineare invece criticamente un carattere contemporaneo legato alla civiltà industriale e produttiva. In una certa misura, Lasdun e Davies risituano quindi il New Brutalism nell'alveo di una ricerca che ancora una volta può essere ricondotta all'apologia della "civilisation machiniste" lecorbuseriana.

È chiaro, a questo punto del dibattito inglese sul New Brutalism, che quella definizione è vittima di contraddittorie contaminazioni di impulsi che vanno ora verso la civiltà della macchina contemporanea, ora verso un regionalismo che diventa vernacolare e nostalgico, e quindi rischia di diventare una categoria inutilizzabile. Nel volerla precisare, si avverte nel dialogo il timore di generare una categoria potenzialmente deviante, perché sempre più svincolata da una natura costruttiva e lecorbuseriana, portatrice di una poetica legata alla materia e alla struttura. Volendole attribuire dei valori ideologici, come d'altronde stanno facendo i vari critici inglesi, affiora il rischio di trasformare la definizione di New Brutalism in un ricettacolo dai limiti imprecisati. Il dibattito tra Lasdun e Davies dimostra quindi la difficoltà della critica inglese, e non solo, di arrivare a una definizione comprensiva, universale e, soprattutto, comprensibile.

Nel gioco delle parti, è quindi decisiva la presenza di Lasdun, architetto, quando discredita le prese di posizione degli Smithson attraverso le formulazioni scritte, in favore invece della costruzione dell'architettura. Proprio in questo punto il dialogo sposta

l'attenzione dalla definizione di New Brutalism, ai "brutalists", ovvero gli architetti, e si inoltra nelle questioni legate al dettaglio, alla materia e al non finito come elemento di novità rispetto all'International Style, inteso quale scadimento della fase eroica del Movimento Moderno. "[Brutalists] clearly understood that a constant refinement of detail can only be devitalizing" è la sentenza di Lasdun, che si addentra nella discussione tutt'altro che secondaria della nuova poetica dell'imperfezione, della verità della materia e dell'assenza di rivestimento. È chiaro quindi che il dialogo pubblicato in "Opinion" segna anche in Inghilterra una presa di posizione per una interpretazione del New Brutalism come movimento legato all'espressione materica derivata dal béton brut. Non a caso nel dialogo la figura e l'opera di Le Corbusier tornano a essere centrali e la discussione sul New Brutalism viene ricondotta al suo pensiero, alle sue opere e ai suoi scritti, in particolare la "roughness", o la "brutality", concetti che nel dialogo vengono reperiti nelle pagine di *Vers une architecture*. Lasdun si concentra sui materiali, sui dettagli costruttivi e sulla metafora dello "skeleton", tralasciando ragionamenti più ideologici o teorici e conclude:

> "It seems to me that any of these formulations, any of these - isms, can easily become a curse. They limit the good architects, who find themlselves tied to the tails of their manifestos, they befuddle the less good, who think they have solved their problems when all they have got is a severe attack of verbal indigestion. […] He [the architect] should leave that to the architectural journalist".

Dal dialogo risulta comunque che, quanto meno secondo Lasdun, il New Brutalism potrebbe risultare una categoria significativa nell'orientare e nel far emergere i problemi della nuova architettura, se non fosse stata impostata in modo dogmatico da Banham nella ricerca di principi fondanti assoluti, enunciati in una triade che, secondo Lasdun, impedisce al New Brutalism la possibilità di agire come elemento che incita l'innovazione:

> "I think that there is more virtue in Brutalism that in 90 per cent of the architectural theorizing that is going on at the present. But the three Brutalist 'dogmas': a-formalism, truth to structure, materials as found, only touch the fringe of architecture and leave the real problem of creating specific buildings almost exactly where it was. Obviously, Brutalism is immature and ill-defined at present, but I think the Brutalists would do well to pause and review the situation from time to time and consider if they are not in danger of rapidly reaching a dead end. All formulations tend to rigidity and are bound to compromise the particular solutions of particular problems. I think any attempt to produce a priori solutions in architecture can only lead to sterility".

Nelle affermazioni di Lasdun espresse in occasione del dialogo sul New Brutalism, si possono trovare le premesse della sua poetica a venire, che andrà oltre quegli edifici residenziali dai dettagli curati realizzati nel corso degli anni Cinquanta, e da cui si potrà

dedurre, sebbene non lo ammetterà mai, la sua visione del New Brutalism, al punto che le sue architetture degli anni Sessanta possono essere considerate come opere a vocazione critica, sintomatiche di una presa di posizione operativa contro quel New Brutalism consumato nelle discussioni ideologiche.

5.5 Etica secondo gli Smithson

Le varie proposte di definizioni alternative al New Brutalism sembrano totalmente soverchiate da una critica che si affida sempre di più a quella radice "brut" che appare quale unica certezza contro inconcludenti peregrinamenti teorici. Questo ragionamento non è valido per il caso degli Smithson, che invece insistono sul concetto di "architecture of reality", anche in virtù della volontà di avanzare un loro concetto rispetto alla "architecture autre" di Banham. Se per Banham le preoccupazioni legate alla composizione, o al superamento della stessa, erano dominanti nel momento in cui inventa il concetto di "architecture autre", per gli Smithson invece la dimensione etica e universalistica, che va dalla visione dei materiali alla definizione di una comunità, viene tuttora ricondotta al quel desiderio di "reality". È proprio su questo concetto che ritornano nella risposta al dialogo sul New Brutalism pubblicato in "Opinion". Quel contributo segna un momento importante nel dibattito sul New Brutalism in Inghilterra e i due protagonisti chiamati in causa, gli Smithson, hanno l'occasione di rispondere in calce al contributo di Lasdun e Davies, attraverso un breve scritto pubblicato insieme alla sezione del loro progetto di concorso per la Opera Sydney House[47] (FIG. 29).

Gli Smithson ribadiscono la necessità di considerare il New Brutalism come un dispositivo dinamico che non intende definire altri canoni o dogmi. Per scongiurare il rischio di una cristallizzazione in principi dogmatici, gli Smithson ribadiscono una presa di posizione che riconduce quella definizione a una questione etica e alla poetica dell'"as found", che impedisce, proprio per il suo meccanismo intrinseco, di declinare l'architettura in stile. Quindi l'etica e l'"as found" sono gli antidoti avanzati dagli Smithson contro la possibile declinazione del New Brutalism verso una categoria estetica in cui si delineano dei canoni. In questa fase anche i principi della visibilità della struttura e dei materiali trattati in un certo

[47] Alison e Peter Smithson, *The New Brutalism: Alison and Peter Smithson answer the criticism on the opposite page*, in, "Architectural Design", vol. 27, aprile 1957, n. 4, p. 113.

modo “brut”, “rough” sono assunti non tanto per un’estetica, bensì per infondere nell’architettura un atteggiamento critico e di “responsibility”.

Mentre il dialogo di Lasdun e Davies lascia intravedere la possibilità di una declinazione nell’accezione estetica di quei due principi, sullo sfondo delle ricerche riconducibili al béton brut, supportato anche da altri editoriali di “Opinion” dedicati alla poetica di Le Corbusier, gli Smithson invece riportano il dibattito ai principi etici e a una concezione del New Brutalism come un’intenzione, un’attitudine e un dispositivo molto più complesso non riconducibile al solo calcestruzzo a vista. Per questo gli Smithson ritornano sui concetti di “real architecture” e sulla necessità di affermare una “new attitude” che consista in una “non-classical aesthetic”.

Gli Smithson per la prima volta usano il termine “Brutalism” senza il prefisso New, e ciò appare quasi quale consapevole presa di posizione sul valore di novità attribuito al New Brutalism, così come si sta configurando attraverso le incursioni della critica che sta facendo scivolare quella definizione verso un “canon” e una serie di dogmi. Quindi gli Smithson confermano di intendere il “Brutalism” sempre sul piano etico, probabilmente prendendo posizione critica contro i tentativi, come quelli di Banham e Lasdun, di declinare quella definizione in uno specifico materiale e in una determinata finitura. La componente etica del New Brutalism sembra fornire un indizio della necessità di revisione di quel termine che già si sta definendo in “canon” e in una dimensione prevedibile che affiora dal commento di Banham quando critica implicitamente *Patio & Pavilion* definendolo “strictly Brutalist”.

A commento grafico della nota degli Smithson viene pubblicata la sezione del progetto di concorso degli Smithson, insieme a Amis, W & G Howell, Killick, Jenkins and Meyrick, per l’Opera House di Sydney, con un significativo commento: “The panel discussed Brutalism on the basis of the available material; since then the Smithsons have completed several theoretical projects”. Questo appunto fa riferimento al fatto che attraverso gli interventi al CIAM del 1956 e il progetto per la Sydney Opera House gli Smithson hanno preso una posizione che si avvicina sempre più alle questioni urbane. Gli Smithson nella loro risposta relativizzano il ruolo che sta assumendo la definizione di New Brutalism, riconducendo quella definizione a un momento della loro evoluzione poetica, quando vi era la necessità di andare oltre alla “classical aesthetic technics”, per ricomprendere il problema dell’architettura in una dimensione che loro riassumono come “problems of human association” e dell’espressione dell’edificio simbolo di una comunità. Era stata questa la ricerca che li aveva condotti a una “new attitude” e a una “non-classical aesthetic”. Con

questa presa di posizione appare chiaro come per loro il New Brutalism stia gradualmente diventando semplicemente Brutalism, e abbia esaurito la sua azione eversiva, e che ogni altra declinazione rischia, come essi stessi constatano, di ridurre quella "attitude" a "style": "up to now Brutalism has been discussed stylistically, whereas its essence is ethical".

La relazione instabile implicita al discorso degli Smithson è quella tra la nozione di forma e ordine, che riprende le questioni già affrontate da Kahn e da Mies, e che gli Smithson estendono alla dimensione sociale della produzione di massa e alle condizioni specifiche del luogo. Gli Smithson avanzano un'ipotesi che si allontana dalla ricerca di nuove forme a priori, e che verte invece sull'indagine di un nuovo "order", rintracciato come si è visto, attraverso riferimenti come Pollock o come la "rough poetry" che allude ancora una volta a Le Corbusier. È da notare inoltre come l'aggettivo "rough" non sia attribuito al materiale, bensì a una poesia che sottende il principio del progetto, individuato nella condizione presente: "Brutalism tries to face up to a mass-production society, and drag a rough poetry out of the confused and powerful forces which are at work".

5.6 "Style" e "attitude"

Etica ed estetica sono gli estremi posti dagli Smithson entro cui è inquadrata la traiettoria del New Brutalism. Altri protagonisti intervengono in seguito alla discussione pubblicata in "Opinion", che scatena una serie di risposte tramite lettere pubblicate nel numero di giugno di "Architectural Design", che riguardano autori protagonisti della discussione sul New Brutalism, come Voelcker e Banham, e altri corrispondenti sconosciuti come W. G. Cowburn, Roderick Gradidge ed Edward J. Armitage.

L'ipotesi di Banham di individuare due momenti del New Brutalism diventa decisiva per le discussioni. La distinzione tra le due diverse fasi del New Brutalism – quell'"Early Brutalism" e "Furthest development of New Brutalism", discussi da Banham nell'articolo del 1955 – diviene per altri critici il pretesto per indicare vari impulsi che vengono fatti confluire nel New Brutalism, e per distinguerli in traiettorie tuttora attive, o, al contrario già estinte.

Voelcker pubblica una lettera che offre uno spunto critico risolutivo per la discussione sul New Brutalism e i presunti "dogmi" a esso legati[48]. La centralità della scuola a Hunstanton

[48] John Voelcker, *New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 06, giugno 1957, n. 27, p. 184.

è comunque discussa per la sua capacità di stabilire una distinzione tra due momenti precisi, confermando l'esistenza di un primo New Brutalism che si cristallizza in quell'opera, e una declinazione successiva che rischia di degenerare in dogma. I ragionamenti avanzati attraverso l'esempio della scuola ad Hunstanton sono la concretizzazione di un esercizio di ricapitolazione dei principi del Movimento Moderno, basati sulla "rigorous articulation of predetermined parts, whether buildings, regions or towns, aided by the use of finite geometry and cartesian analysis". La fase successiva a Hunstanton presuppone, secondo Voelcker, una definizione di New Brutalism intesa quale "re-orientation of spirit". In virtù di una liberazione dai processi "a priori", l'architettura assume la funzione di "resonator" per rispondere a molteplici condizioni che vanno dal contesto, all'uso, alla relazione tra gli edifici e tra gli elementi dell'architettura: "This extension of architecture cannot be understood through stylistic analysis, although some day a comprehensible style might emerge". Voelcker conclude il suo ragionamento avanzando tuttavia dei principi che definisce stilistici, e che si allineano ai concetti già enunciati da Banham, tra cui si ritrovano il rigetto per la simmetria classica, la topologia e il concetto di "image", ricercato attraverso il principio dell'"as-found". In questo tentativo, Voelcker rimane ancorato alle caratteristiche costruttive, tecniche ed etiche riconducibili alla scuola a Hunstanton, e mira ad affrancare il New Brutalism dai principi che che lo legano all'impiego di un certo materiale e alla verità della struttura, per risituarlo invece nelle dinamiche della condizione storica e tecnologica attuale:

> "Brutalists reject classical symmetry, based on Euclidean geometry, because its use implies a general timeless solution. […] Brutalists make use of certain topological techniques because it is in the nature of these techniques that the configurations which result are developed from out of themselves uninfluenced by any generalization or 'absolutes' (a parallel can be seen in jazz and is implicit in the theorems of projective geometry). Brutalists reject any technological doctrine such as 'Truth to Structure', or any fixed preference for particular building products. Brutalism aims to invent those unique images from bits and pieces (stone, door-handle, standard metal window, polythene pipe, etc.) which communicate and are inevitable in the historical/technological situation 'as found'".

I principi di Banham continuano comunque ad essere assunti quale linea guida per l'interpretazione del New Brutalism. Un altro lettore, l'architetto William G. Cowburn, interviene per ribadire quelli che per lui e per "all other young architects" sono i concetti fondamentali del New Brutalism: "topology", "as found" e "image"[49]. Proprio attraverso questi Cowburn riconosce una visione del progetto che non può essere ridotta a stile, in virtù

[49] W. G. Cowburn, *New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 06, giugno 1957, n. 27, p. 184.

di una "openness" derivata dalla composizione che esula dalle forme geometriche a priori. Quindi, la battaglia tra stile e pensiero, tra dogmi e "attitudes" che sottende questa fase del New Brutalism, si arricchisce ora di nuovi attributi. Il New Brutalism si caratterizza per Cowburn come una tensione verso un "architectural ideal", "a general ethical response", in cui i materiali, impiegati "as found" dimostrano un principio di verità. "The surface texture and the substance look inseparable", conclude Cowburn riassumendo in termini concreti l'ambiguo concetto dell'as found, radicato in quella che Cowburn identifica come una "general ethical response".

L'attacco di Lasdun e Davies nei confronti dei dogmi e della definizione di un "Brutalist canon", provoca una risposta anche di Banham, che riassume le sue posizioni in una lettera pubblicata nello stesso numero di giugno[50]. Banham si difende e si allinea alla posizione degli Smithson in una sorta di ritirata dal dibattito sul New Brutalism, e precisa innanzitutto che l'ammissione della scuola a Hunstanton nel canone brutalista sottintende l'ascrizione di quella definizione a un problema di stile che non riguarda più le categorie che lui stesso aveva definito, e precisa: "the Brutalist Canon is the Brutalists' affair". Proprio la scuola a Hunstanton, inserita da Banham nel ragionamento sul delinearsi del New Brutalism e l'opera a partire dalla quale aveva fissato i suoi tre principi, senza che gli Smithson ne potessero convalidare l'effettiva validità, diviene ora nuovamente il pretesto retorico di Banham per prendere le distanze dalla definizione di New Brutalism e scongiurarne una probabile paternità. Tale affermazione potrebbe anche implicare una distinzione tra la teoria del New Brutalism da lui intentata, e il riconoscimento di un Brutalismo che si sta configurando come una manifestazione stilistica. Nella risposta Banham impiega infatti il termine "brutalists" riferendosi a coloro che cercano di precisare ulteriormente i parametri nel New Brutalism sino a renderlo "Brutalist canon", chiaramente riferendosi alla discussione avvenuta tra Davies e Lasdun.

La dimensione già internazionale del fenomeno del New Brutalism risulta tuttora impercettibile agli occhi di un altro lettore di "Architectural Design", Edward John Armitage, perché ancora offuscata dalla presenza costante nei dibattiti degli Smithson: "Does the 'New Brutalism' really mean anything other than the architecture of the Smithson?"[51]. Armitage

[50] Reyner Banham, *New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 06, giugno 1957, n. 27, p. 220.

[51] Edward John Armitage, *Letter to the editor*, in, "Architectural Design", vol. 27, giugno 1957, n. 6, p. 184.

aggiunge anche una precisazione che appare come un'altra ipotesi sull'origine della definizione di New Brutalism, ovvero che derivi dal soprannome di Peter Smithson, allora conosciuto sotto l'appellativo di "Brutus": "had Peter's nickname been Fido would it have been 'new fidelity'?". Questa ipotesi rimarrà viva soprattutto nel contesto americano, e si diffonderà in particolare tra gli studenti di Giedion, come riveleranno diverse fonti sul finire degli anni Sessanta.

L'assidua presenza di commenti a seguito della pubblicazione della rubrica "Opinion" dedicata alla questione del New Brutalism non si limita alle pagine di "Architectural Design", ma viene ripresa su altre riviste, anche da protagonisti illustri come Summerson. Nella famosa lezione tenutasi presso la sede della R.I.B.A. di Londra nel 1957, cui sono presenti anche Banham e Peter Smithson, Summerson analizza diversi sistemi di composizione al fine di vagliare possibili principi contemporanei per la definizione di una "Theory of Modern Architecture"[52]. Summerson fa riferimento nel suo ragionamento al dibattito contemporaneo sulla topologia, individuata quale possibilità di stabilire una nuova relazione tra le parti del progetto. Nonostante riconosca in Banham il critico che aveva introdotto la topologia nel discorso contemporaneo in occasione del contributo sul New Brutalism, Summerson non manca di sminuire la teoria di Banham definendola una "red-herring", ovvero un diversivo. In virtù di quella persistenza del "classico" che sottende lo sviluppo dell'architettura, Summerson dimostra la possibilità di ricondurre anche le forme più complesse e "unfamiliar" a una forma generatrice "simple", basata su "geometrical absolutes".

Per Banham invece, il ricorso alla topologia permette una liberazione proprio da quelle "symbolic forms" individuate nel repertorio della geometria semplice. Rettangoli, cerchi e quadrati appartengono per Banham a una visione dell'architettura giunta al suo termine negli anni Trenta, superata grazie al ricorso alla dimensione liberatrice dello "a-formalism" e alla topologia "which does not commit you to any particular set of forms"[53].

Le discussioni sui principi compositivi che preoccupano Summerson e Banham sono invece ignorate da Peter Smithson che vede nella ricerca di una "image", non un nuovo concetto guidato da principi compositivi, ma una "entity" che reagisce alle questioni sociali e urbane: "a social plastic entity; that is, it conceives a new way of life, a new sort of technology and a new image all in one". L'affermazione di una visione del progetto in cui il

[52] John Summerson, *The Case for a Theory of 'Modern' Architecture*, in, "RIBA Journal", vol. 64, giugno 1957, pp. 307–310.

[53] Reyner Banham, "The Case for a Theory of 'Modern' Architecture. Discussion", *art. cit.*, p. 312.

concetto di processo sostituisce quello di composizione e di geometria, che gli Smithson avevano identificato nell'esempio delle pitture di Pollock, viene ora associato da Peter Smithson a un'intenzione etica, favorito da un approccio che implica "overtones of collaboration, co-operation between various related techniques"[54].

Nei successivi numeri "Architectural Design", dopo aver tentato di svincolare il New Brutalism dagli attributi pittoreschi per ricondurlo all'epoca contemporanea e agli interrogativi sulla estetica per la "atomic age", Lasdun e Davies riprendono le fila del discorso che aveva intersecato la questione del New Brutalism per ritornare alla figura di Le Corbusier. La rubrica "Opinion" persegue nel ragionamento in chiave lecorbuseriana sul destino dell'architettura Moderna, avanzato prima da Stirling e in seguito da Lasdun sulle Maisons Jaoul, che ora si arricchisce di nuovi esempi. Il numero di novembre del 1957 è dedicato al ruolo determinante della tecnologia, illustrata da una rassegna fotografica dedicata alle opere di Le Corbusier a Chandigarh e Ahmedabad, tutte opere in béton brut che assumono il ruolo di un'implicita risposta alla reazione degli Smithson.

Un principio che viene recuperato dal dibattito sul New Brutalism è quello dello "as found", declinato in una "object found philosophy", non più legata alle teorie degli Smithson ma estesa a una visione più ampia, che parte dal concetto di "particular situation" eretta contro le scelte a-priori[55]. Il concetto di "object found", anziché porre l'accento sui materiali come nel concetto di "as found" teorizzato dagli Smithson, è legato alla visione ancora attuale dei membri dell'Independent Group, impegnati nel rinnovamento dell'estetica contemporanea attraverso l'inclusione della cultura popolare:

> "In the last few years a new movement has been born, brutalism, which looks for the renewal of the modern aesthetic to a number of sources – popular imagery like motor car styling, a conscious geometry, and, most important as a formal influence, the almost anonymous works of the twenties. As the early modernists loved grain elevators as symbols, so brutalists want to use our own fantastic engineering to produce an architecture of 'reality'"[56].

[54] Peter Smithson, in, *ivi*, p. 314.

[55] [s. a.], *Thoughts in progress, Summing up III-the 'objects found' philosophy*, in, "Architectural Design", vol. 27, dicembre 1957, n. 12, pp. 435–36.

[56] Theo Crosby, *Detail, 3*, in, "Architectural Design", vol. 28, marzo 1958, n. 3, pp. 123–23.

6. IL BRUTALISMO INTERNAZIONALE: DA ZEVI A JOEDICKE

6.1 Zevi, l'Istituto Marchiondi e Viganò, "primo brutalista italiano"

A partire dall'articolo di Banham del dicembre 1955, la diffusione della definizione di New Brutalism prosegue attraverso una traiettoria frammentaria, segnata da un continuo proliferare di contributi e prese di posizione attraverso lettere e brevi commenti pervenuti alle redazioni delle riviste. Il decisivo dibattito promosso da "Architectural Design", durante il quale è emersa con forza la motivazione etica delle teorie degli Smithson, unito al successo internazionale del fenomeno del béton brut che riempie le pagine delle riviste, in cui la critica conferma le caratteristiche "brutal" delle opere in calcestruzzo a vista, e, infine, il modello delle Maisons Jaoul che dimostra l'inclusione di caratteri "regional" attraverso l'impiego del mattone a vista, risultano quali fondamentali premesse affinché la definizione di New Brutalism possa essere assunta con sempre più consapevolezza per valutare e indirizzare il corso del Movimento Moderno.

Proprio le riviste assumono un ruolo cruciale per misurare alcune interpretazioni che permettono a quella definizione di incunearsi nei vari contesti nazionali. L'evoluzione della definizione di New Brutalism si concentra in aree ben precise, in particolare dove la critica risulta più ricettiva all'assunzione di una posizione teorica. Questa capillarità di diffusione non procede ovunque nella stessa maniera, e i vari contesti nazionali riconducono il dibattito sul New Brutalism alle proprie esigenze concettuali e teoriche. Sono in particolare i contesti italiano, americano e tedesco che, all'interno di un profondo ragionamento sul destino dell'architettura nazionale, sapranno imprimere nuovi significati e caratteristiche al New Brutalism, contribuendo così a una sua evoluzione.

L'appello lanciato da Banham nel dicembre 1955, volto all'individuazione di opere ascrivibili alla definizione di New Brutalism[1], non lascia indifferenti una serie di critici internazionali. Essi si renderanno autori di una importante riformulazione di quella definizione attraverso l'inclusione ad ampio raggio di nuove opere capaci di declinare una questione prettamente inglese nel ricettacolo di preoccupazioni e dibattiti nazionali.

Nella cultura americana, segnata da un marcato interesse per i processi costruttivi, va sottolineato un fondamentale disinteresse per quanto riguarda le questioni teoriche e le componenti etiche legate al dibattito anglosassone. La critica statunitense rimane refrattaria all'accettazione di nuovi "labels", a esclusione di alcuni protagonisti d'eccezione che gravitano intorno a riviste come "Perspecta", "Architectural Forum" e "Progressive Architecture". Nel contesto italiano, nonostante si generi un dibattito significativo, l'attenzione critica nei confronti del New Brutalism emergerà in forme sporadiche e limitate a un arco temporale ben preciso, tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. In concomitanza con la ricerca di un nuovo orientamento per la ricostruzione del dopoguerra, il dibattito in corso sul New Brutalism intercetta alcune preoccupazioni relative all'uso dei materiali e all'architettura organica promossa da Zevi. Un'altra variante ancora, diversa da quella degli Stati Uniti e dell'Italia, caratterizza i dibattiti tedeschi, che faranno emergere nell'alveo del New Brutalism una presa di posizione decisiva contro il modello miesiano, in cui si assiste al ritorno di alcune tendenze che verranno definite espressionistiche.

Altre nazioni rimarranno sostanzialmente estranee ai dibattiti sul New Brutalism. È il caso della cultura giapponese, sebbene il calcestruzzo armato lasciato a vista sia al centro delle preoccupazioni di architetti come Kenzo Tange e Kunio Maekawa, che, attraverso quel materiale, stanno riconfigurando il volto di una nuova democrazia contemporanea. Nonostante un timido interesse nei confronti dell'opera degli Smithson, esse non vengono associate alla definizione di New Brutalism. Sorprendentemente, nemmeno nella cultura sudamericana quella definizione saprà fare breccia, nonostante le radicali ricerche sull'espressione della materia, attive in particolare in Brasile. I dibattiti militanti che riguardano i valori legati alla materia grezza si scontrano in Brasile con la teoria del New Brutalism, che verrà identificata con un tentativo di imperialismo ed egemonia occidentale

[1] Dopo aver enunciato la serie di principi aveva infatti domandato "are there other New Brutalist buildings beside Hunstanton?", in, Reyner Banham, *The New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 118, dicembre 1955, n. 708, pp. 354–61.

da cui gli architetti si distanzieranno. Le riviste di altre nazioni europee, come la Svizzera, la Spagna e la Francia, sembrano evitare la questione del New Brutalism; sorprende in particolare la fondamentale indifferenza della Francia, dove ci si aspetterebbe una declinazione di quella definizione in chiave lecorbuseriana, e dove il calcestruzzo armato a vista ha conosciuto le esperienze pionieristiche di Perret.

Occorre specificare che è in questa fase di profonda alterazione ed espansione internazionale del New Brutalism che si assiste alla definitiva perdita del prefisso New. Se gli Smithson nel parlare di "Brutalism" avevano fornito un indizio circa la progressiva dissoluzione delle istanze etiche della loro iniziale "new theory", nel processo di internazionalizzazione di quella definizione la presenza del prefisso New diviene uno strumento della critica per distinguere l'originaria "attitude" inglese dallo stile internazionale del calcestruzzo a vista. Sebbene tale distinzione non sia rigorosa nella critica della fine degli anni Cinquanta e Sessanta, sarà questo il criterio adottato d'ora in poi nella trattazione degli eventi.

L'Istituto di cura Marchiondi Spagliardi, realizzato da Vittoriano Viganò in collaborazione con Silvano Zorzi a Baggio, Milano, tra il 1956 e il 1958, diventa un caso emblematico per misurare il diffondersi e il declinarsi del Brutalismo nel contesto internazionale. Quest'opera è capace di inaugurare una lettura inedita di quella definizione, che subirà una declinazione inaspettata attraverso i dibattiti in corso nei circoli culturali italiani, intenti a dimostrare una via possibile per l'evoluzione del razionalismo. L'interpretazione dell'opera di Viganò letta secondo i parametri del Brutalismo avviene da parte di Bruno Zevi sulle pagine de "L'Espresso" il 2 marzo 1958, in un articolo intitolato *I ragazzi non scappano*[2].

Ad eccezione del breve commento delle opere di Le Corbusier in India nel supplemento del gennaio 1956 di "Architettura: Cronache e Storia"[3], la pubblicistica italiana era rimasta silente nei confronti degli eventi, dei protagonisti e delle opere che gravitano intorno alla traiettoria inglese del New Brutalism, e nemmeno l'articolo di Banham del dicembre 1955 viene menzionato nelle riviste, che, da "Domus" a "Casabella", sono sempre attente a riportare in apposite rubriche brevi resoconti sui dibattiti internazionali. Solo a partire dal 1958, a dibattito già inoltratosi nei meandri dei discorsi tra stile ed etica, la critica italiana,

[2] Bruno Zevi, "I ragazzi non scappano", *L'Espresso*, 2 marzo 1958, p. 16.

[3] [s.a.], *Le Corbusier e la poetica di un'architettura brutale",* in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 26, marzo 1956, n. 3, pp. 75–77.

seppur per un lasso di tempo limitato, contribuisce in maniera decisiva ai dibattiti internazionali[4].

La lettura di Zevi dell'Istituto Marchiondi aggiunge infatti una nuova traiettoria al discorso sul Brutalismo, discostandosi drasticamente dalla presentazione teorica che Banham aveva proposto del modello della scuola a Hunstanton, e affermando un'espressività che sembra poter incarnare le aspirazioni generazionali di un superamento anche della plasticità lecorbuseriana. In questo senso, nell'evoluzione della definizione di Brutalismo, quell'opera verrà ricordata come una "surprise"[5], un evento inaspettato capace di dischiudere nuove traiettorie interpretative e di precisare chiaramente la direzione di ciò che si sta delineando come lo stile brutalista. Infatti Zevi, nell'includere il Marchiondi nel dibattito sul Brutalismo, compie un'operazione critica che di lì a poco troverà eco anche negli stessi scritti di Banham[6]. I vari critici internazionali, e in questo caso Zevi, evidenziano nelle forme dell'Istituto Marchiondi una natura "grezza" e una spiccata espressività meccanica e spaziale che spingono la critica ad associarlo al fenomeno internazionale del Brutalismo. Tali caratteristiche si distinguono radicalmente dalle ricerche architettoniche attive nel contesto milanese, nonostante Viganò stesso ribadisca a più riprese riferimenti culturali che appartengono alla tradizione razionalista, da Giuseppe Terragni a Gio Ponti[7]. Secondo Zevi, il ricorso al calcestruzzo a vista rimane un elemento di novità nel panorama italiano e tale scelta viene celebrata e ricondotta a una volontà di "rifuggire dalle suggestioni della moda".

L'interpretazione dell'opera di Viganò da parte di Zevi suggerisce la volontà di rivendicare un'appartenenza italiana a una questione che si sta profilando come internazionale, e in cui l'Istituto Marchiondi risulta adatto a risolvere il dilemma etico-estetico che gli Smithson avevano posto un anno prima, nel 1957[8]. Nel calcestruzzo a vista

[4] Luca Molinari, "The Italian way to New Brutalism. The experience of Vittoriano Viganò", in, *SOS Brutalism. A Global survey. Contributions to the international symposium in Berlin 2012*, vol. 2, Park Books, Zürich, 2017, pp. 85–94.

[5] Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, Architectural Press, London, 1966.

[6] Reyner Banham, *The history of the immediate future*, in, "RIBA Journal", vol. 68, 1961, pp. 252–257.

[7] Per uno studio approfondito sull'Istituto Marchiondi, si veda, Franz Graf, Letizia Tedeschi (eds.), *L'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò*, Mendrisio Academy press, Mendrisio, 2009; Roberto Gargiani, *Razionalismo emozionale per l'identità democratica nazionale 1945-1966. Eretici italiani dell'architettura razionalista*, Skira, Milano, 2021.

[8] Alison e Peter Smithson, *The New Brutalism: Alison and Peter Smithson answer the criticism on the opposite page*, in, "Architectural Design", vol. 27, aprile 1957, n. 4, p. 113.

del Marchiondi, Zevi riconosce una "liberazione psicologica" favorita dall'impiego di quel materiale, cui attribuisce una funzione "terapeutica" capace di educare i comportamenti dei bambini e ragazzi. "I suoi moventi non sono estetici – osserva Zevi su "L'Espresso" – sono dettati da un indirizzo psicopedagogico elaborato in stretta collaborazione con il consiglio di amministrazione e i consulenti medici del Marchiondi". Il sistema strutturale "in cemento armato in vista, all'esterno e all'interno", implica per Zevi un intrinseco senso di "sicurezza" che non si limita alla dimensione tattile e visiva, ma si irradia attraverso le dimensioni possenti degli elementi portanti e la "certezza di un ambiente pianificato", organizzato secondo un principio di articolazione in gruppi ristretti che ripropongono una dimensione familiare. Non si può non notare come il programma stesso dell'Istituto divenga un pretesto per sottolineare le componenti etiche e psicologiche attribuite a ogni elemento dell'architettura e ai suoi materiali, e come l'interpretazione di Zevi sia da ricongiungere a questa chiave di lettura. Ciononostante, la dimensione psicologica ascritta al calcestruzzo a vista di quest'opera risulterà cruciale per riconoscere i tratti di un nuovo umanesimo di cui il New Brutalism cercava di farsi portavoce sin dai suoi esordi inglesi e cui la cultura italiana è particolarmente sensibile.

Zevi elogia il "coraggio" di Viganò nella rinuncia al rivestimento anche negli interni che appaiono in calcestruzzo armato a vista al fine di rendere l'architettura "elementare, grezza, forte", tutte caratteristiche che egli considera adatte per l'educazione dei ragazzi ospiti dell'Istituto, che, secondo Zevi, ritrovano nell'espressione del materiale a vista un senso di libertà[9]. "Ciò che caratterizza il nuovo Marchiondi – afferma – è il fatto che questi elementi di libertà sono inquadrati nel discorso unitario d'un organismo architettonicamente espresso in modo forte e immediatamente riconoscibile".

Le caratteristiche di "primitività", "crudezza dei materiali e delle stesse forme", capaci di concorrere alla "strutturazione della personalità" erano state descritte da Viganò stesso un mese prima della pubblicazione de "L'Espresso" in un articolo pubblicato sulla rivista olivettiana "Comunità"[10]. Laddove Viganò si appella alla "funzionalità" per giustificare la "crudezza" del Marchiondi, Zevi invece approfitta per introdurre una caratteristica che

[9] Per un resoconto dettagliato del carteggio tra Zevi e Viganò, si veda, Letizia Tedeschi, "Il contributo italiano al Brutalismo: la ricezione critica dell'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò. 1958-1968", *art. cit.*, pp. 29–59.

[10] Vittoriano Viganò, *L'Istituto Marchiondi a Milano-Baggio. L'internato per ragazzi difficili*, in, "Comunità", vol. 12, febbraio 1958, n. 57, pp. 64–69.

riporta il dibattito alla dimensione internazionale della traiettoria Brutalismo. L'estensivo impiego del calcestruzzo a vista configura il Marchiondi come un "organismo architettonico immediatamente riconoscibile", una definizione che evoca senza dubbio la caratteristica di "memorability as an image" che Banham aveva posto a capo dei principi del New Brutalism. A riprova della dimensione "memorabile" delle strutture del Marchiondi, va sottolineato come le fotografie che accompagnano l'articolo de "L'Espresso" saranno destinate a divenire celebri in tutto il mondo, in particolare quella che riprende la facciata interna del padiglione del convitto (FIG. 30).

È quindi quella particolare "impronta rude e, in alcuni episodi, brutale all'architettura", a spingere Zevi verso il riconoscimento nell'opera di Viganò di tratti affini alla definizione di Brutalismo. "L'architetto Viganò, con quest'opera, si propone come il primo 'brutalista' italiano", afferma Zevi con decisione.

Il Marchiondi esplicita tuttavia una particolare definizione di New Brutalism, tracciata sulla falsariga della prima serie di principi di Banham. Zevi riposiziona la pianta a capo delle caratteristiche del Brutalismo, e ne evidenzia la necessaria "leggibilità" e intrinseca semplicità. Nell'accezione zeviana la definizione di Brutalismo riprende alla lettera il concetto di béton brut come descritto da Le Corbusier, ovvero un calcestruzzo non ritoccato dopo il disarmo delle casseforme, cui si aggiunge una totale visibilità, dalla struttura agli impianti, e in cui anche l'impiego del colore concorre a un'esplicitata "violenza". La definizione di Brutalismo, così concepita da Zevi, declina le questioni teoriche e concettuali su cui i dibattiti inglesi si erano concentrati in una serie di caratteristiche costruttive che concorreranno al trapasso in stile di quella definizione:

> "In Inghilterra per questo tipo di architettura è stato coniato il nome di 'the new brutalism'. Significa: piante chiare e prive d'orpelli, volumetrie fortemente accentate negli incavi e negli aggetti ma rudemente prismatiche, struttura in cemento lasciata senza finiture, come proviene dai casseri, impianti termici, idraulici, elettrici tutti in vista, zone di colore violento, senza mezzi toni'"[11].

La definizione di Brutalismo applicata all'Istituto Marchiondi va ricondotta alla critica operativa di Zevi, intento a dimostrare una via possibile per l'evoluzione del Movimento Moderno attraverso un orientamento architettonico e culturale che fa capo alla linea

[11] Bruno Zevi, "I ragazzi non scappano", *art. cit.*

organicistica di Wright[12], contrapposta alla continuità dei principi razionalisti professati dai circoli culturali milanesi capeggiati da Ernesto Nathan Rogers.

Il riferimento a Wright non appare esplicito nei commenti di Zevi del 1958, e solo con la riedizione della sua *Storia* nel 1973 Zevi renderà chiara la connessione tra l'Organicismo e il Brutalismo, in particolare attraverso la categoria della topologia interpretata non in quanto relazione tra gli edifici, ma come appartenenza al luogo[13].

Nonostante la presenza silenziosa della figura di Wright, non sfugge come essa stia acquisendo una rilevanza particolare nella genealogia del Brutalismo, a testimonianza della versatilità di quella definizione, capace di riportare in auge l'insegnamento dei maestri, da Le Corbusier a Mies, da Aalto a Wright. Già Segal nel 1954, alcuni mesi dopo l'invenzione degli Smithson, aveva attribuito a Wright il ruolo di "venerable protagonist of butalism"[14]. Se il riferimento a Wright per Segal era motivato dalla necessità di un superamento dell'International Style, per Zevi invece significa una presa di posizione contro quel razionalismo che non aveva ammesso nella sua prospettiva storica altre proposte culturali avanzate in revisione di quei principi, come l'architettura organica o il nuovo empirismo, come aveva affermato nel 1949[15]. La contrapposizione tra la proposta di evoluzione del razionalismo in chiave di una continuità e il "post-razionalismo" zeviano, che include l'accezione del Brutalismo, è esplicitata secondo Zevi attraverso i modelli della Torre Velasca dei BBPR e dall'Istituto Marchiondi, due opere che fungono da estremi del dibattito anche sul piano internazionale. Sarà infatti Banham stesso a esplicitare nel giro di qualche mese questo conflitto in corso nel famoso articolo *Neoliberty. The Italian retreat from Modern Architecture*[16], rielaborando la definizione di Paolo Portoghesi[17].

---

[12] Si considerino in questo senso i testi pubblicati da Zevi a partire dagli anni Quaranta, tra cui: Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica: saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi 50 anni*, vol. 54, Einaudi, Torino, 1945; Bruno Zevi, *Frank Lloyd Wright*, Il Balcone, Milano, 1947; Bruno Zevi, *Realta dell'architettura organica*, L'airone, Roma, 1950.

[13] Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, vol. 136, Einaudi, Torino, 1973.

[14] Walter Segal, *The New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 24, febbraio 1954, n. 2, p. 7 (ad).

[15] Bruno Zevi, *Riconoscimento dell'architettura post-razionalista*, in, "Comunità", vol. 5, settembre 1949, pp. 28–29.

[16] Reyner Banham, *Neoliberty. The Italian retreat from modern architecture*, in, "Architectural Review", vol. 125, marzo 1959, n. 747, pp. 231–35.

[17] Paolo Portoghesi, *Dal Neorealismo al Neoliberty*, in, "Comunità", vol. 12, dicembre 1958, n. 65, pp. 69–79.

In una lettera inviata a Viganò il 24 febbraio 1958, Zevi ammette l'impatto polemico sotteso all'impiego della definizione di Brutalismo: "Ho parlato del tuo progetto con vari amici milanesi, e ho potuto constatare che essi fanno molte riserve, specialmente per il piglio 'brutale' di alcuni particolari. Mi pare quindi che il mio articolo giunga a tempo, e ritengo che provocherà una certa polemica con i razionalisti puri"[18]. L'Istituto Marchiondi entra così a fare parte dei riferimenti del Brutalismo internazionale e Viganò viene riconosciuto a pieno titolo come uno dei suoi protagonisti. "Complimenti al primo brutalista italiano" è il commento inviato il 3 marzo 1958 a Viganò da un anonimo collega[19].

L'intuizione di Zevi ha un'eco immediata in contributi di altri critici italiani. Nel febbraio 1959 Renato Pedio propone in "Architettura. Cronache e storia" un'ulteriore lettura del Marchiondi in chiave del Brutalismo, in un articolo intitolato *Brutalismo in funzione di libertà. Il nuovo Istituto Marchiondi a Milano*[20]. Zevi, redattore capo della rivista, aveva infatti concordato con Viganò l'esclusiva internazionale del Marchiondi su "Architettura. Cronache e storia", e affida a Pedio la stesura dell'articolo. Pedio si fa erede dell'interpretazione di Zevi e della definizione di Banham, di cui riprende i principi ormai consolidati nel dicembre 1955. La "memorability as an image" implica per Pedio una unitarietà visiva, mentre l'"as found" viene tradotto in un impiego dei materiali senza finitura:

> "Brutalismo, secondo l'inglese Reyner Banham significa in architettura: 1) l'edificio come immagine visivamente unitaria, netta e memorabile; 2) esposizione della struttura; 3) valorizzazione dei materiali 'grezzi', non trattati. Definizione questa integrata su L'Espresso del 2 marzo '58: piante chiare e 'caste', volumetrie rudemente corrugate ma elementarmente prismatiche, impianti tutti in vista, zone di colore violento"[21].

Lo svolgimento critico di Zevi, che mirava a un attacco contro il circolo milanese elaborato a partire dal Marchiondi, viene epurato da Pedio delle componenti più polemiche. Il suo è un Brutalismo totalmente svincolato dalle questioni teoriche o intellettuali, "fuor di accademia", in cui solo la dimensione "energetica" dell'etica sopravvive, per divenire una

[18] Letizia Tedeschi, "Il contributo italiano al Brutalismo: la ricezione critica dell'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò. 1958-1968", *art. cit.,* p. 33.

[19] *Ibid.*

[20] Renato Pedio, *Brutalismo in funzione di libertà. Il nuovo Istituto Marchiondi a Milano*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 3, febbraio 1959, n. 10, pp. 682–688.

[21] *Ivi,* p. 683.

vera e propria "direzione di lavoro". Questa visione del Brutalismo ancorato al progetto e alla sostanza costruita dell'opera, alla sua massa e plasticità, scaturisce precisamente con la ricezione dell'Istituto Marchiondi, che indica una possibile evoluzione rispetto ai dibattiti intellettuali che in Inghilterra rischiano oramai di condannare quella definizione a una sequela di aporie.

> "Brutalismo è dunque – scrive Pedio – gusto dell'oggetto architettonico autosufficiente, aggressivamente inserito nell'ambiente, estroverso; è una energica accentuazione costruttiva, la rivendicazione del peso e della plasticità contro l'etica delle scatole di cartone; contiene in sé la polemica contro ogni 'proporzionalità' da tavolino, e 'spazialità intellettuale'; vuole mettere a frutto fuor di accademia (ma sulla base di un'elaborazione nata dagli studi storici sull'architettura) la lezione moderna, scarnificandola di ogni compiacenza letteraria. È una direzione di lavoro, non certo una ricetta di poesia; ma se da un lato parte della sua polemica può apparire, specie fuori della nativa Inghilterra, oggi scontata, dall'altro il forte sostrato morale che la sottende spreme i succhi più significativi dell'ormai lunga storia dell'architettura moderna"[22].

Per dimostrare l'accezione tutta operativa del Brutalismo, Pedio elenca le caratteristiche che definisce "brutaliste" del Marchiondi: "La chiarezza planimetrica, la struttura grezza ed esibita, l'unitaria impostazione formale, la rudezza degli incavi e degli aggetti che incidono i semplici prismi dei vari corpi di fabbrica, l'assenza di compiacimenti, la funzionalità 'interna' dell'opera, la leggibile spazialità che ne risulta".

Come già sottolineato da Zevi, il Brutalismo è espressione, secondo Pedio, di una dimensione psicologica a indirizzo educativo e terapeutico. In questo senso il "brutalismo" letto da Pedio "in funzione di libertà" diviene in primo luogo uno "schema aperto", espressione libera della circolazione e dei materiali, messi in opera in maniera "franca e reale", "stimolante, virile", in antitesi alla "artificiosità" identificata probabilmente con il rivestimento e con le rigide geometrie dell'International Style.

La reazione di Viganò all'inclusione della sua opera tra le fila del New Brutalism si iscrive in un silente scetticismo. Solo quando, deluso dall'articolo curato da Pedio su "L'Architettura. Cronache e storie", che ritrae l'Istituto Marchiondi "di transito, entra fiacco ed esce fiacco", si pronuncia su una visione particolare del New Brutalism, scrivendo a Zevi: "Eppure, Brutalismo = energia!"[23]. Solo a distanza di decenni Viganò affermerà che "il

[22] *Ibid.*

[23] *Ivi,* p. 33

brutalismo, come espressione di una comunicazione violenta e secondo una terapia di stress, ha in sé una componente forse anarchica, certo espressionista"[24].

È sempre l'assenza di rivestimento e l'impiego dei materiali grezzi informati da un'istanza etica emersi nell'interpretazione di Pedio a esplicitarsi nel contributo di Gillo Dorfles su "Edilizia Moderna" nell'agosto del 1959[25]: "La risultante di codesto uso schietto e rude di materiali moderni, unito alla loro alquanta rigida modulazione, ha fatto ascrivere questi edifici [del complesso Marchiondi] a quella corrente recentemente definita come 'nuovo brutalismo'. Sarà bene intendersi su quest'ultimo punto: non credo sia solo l'uso del materiale struttivo e dei diversi impianti in vista o di una insolita policromia a costituire il pregio di questi edifici". I materiali grezzi sono per Dorfles uno strumento per dimostrare l'indissolubilità delle componenti costruttive, estetiche ed etiche: "l'accento brutalista è divenuto accettabile ad un fine etico oltre che estetico, e come quello che poteva essere nocivo esteticamente si è tradotto, in definitiva, in un'ottima soluzione etica". Dorfles aderisce comunque all'impiego della definizione di Brutalismo, e non ne mette in dubbio la validità critica, utile per descrivere una tendenza da lui ritenuta di rilievo dell'architettura contemporanea. Quando nel 1961 Dorfles recensisce i due volumi della nuova *Storia dell'architettura moderna* di Benevolo, accusa lo storico di una grave omissione, quella di non tenere conto nella sua rassegna di quello che descrive come l'"indirizzo del Brutalismo"[26].

6.2 Romantico, informale, naturalistico e funzionalista: declinazioni italiane

L'entrata nel dibattito del "primo brutalista italiano" non lascia indifferenti le riviste italiane, che colgono, in quella rivelazione, un'ipotesi di sviluppo rispetto all'eredità del razionalismo. L'operazione dei critici italiani consiste nella volontà di comprendere, di paragonare e di misurare la validità di quella definizione rispetto alle tendenze internazionali. Al di là delle singole interpretazioni, la critica italiana rivela di non accogliere all'unanimità la definizione di New Brutalism o la sua più corrente declinazione in Brutalismo. La

[24] Attilio Stocchi, *Vittoriano Viganò: etica brutalista*, Testo&Immagine, Torino, 1999, p. 64.

[25] Gillo Dorfles, *L'Istituto Marchiondi Spagliardi a Milano*, in, "Edilizia Moderna", vol. 67, agosto 1959, pp. 35–46.

[26] Gillo Dorfles, *Edizioni per architetti*, in, "Domus", vol. 379, giugno 1961, pp. 1–2.

definizione di Brutalismo non comparirà mai sola, ma verrà spesso accompagnata da altre aggettivazioni, quasi a rivelare una intrinseca incapacità a descrivere la complessità dei fenomeni contemporanei. Imbrigliata nella costellazione di ricerche di definizioni che vanno dall'organicismo al Neo-liberty, la fortuna della definizione di Brutalismo in Italia è legata a una diramazione di polarità problematiche che si configurano attraverso un'ampia casistica di esempi che vanno dalle opere di Leonardo Ricci, a quelle di Figini e Pollini, sino alle strutture di Pier Luigi Nervi. Ma soprattutto colpisce l'incapacità della critica, fatte salve alcune eccezioni, di elaborare nuovi strumenti e categorie di pensiero che vadano al di là della generica e ormai insufficiente formula del razionalismo, cui in fondo tutto è ricondotto.

Un anno dopo l'intuizione di Zevi, si leva una voce di supporto nei confronti del New Brutalism da parte della rivista "Zodiac" fondata da Bruno Alfieri nel 1957. Nata con l'intento di offrire un contributo sovranazionale alla cultura architettonica contemporanea, "Zodiac" diviene una sede di dibattito decisiva, pubblicando lunghi articoli e riflessioni, quasi in forma monografica, sui movimenti e sulle tendenze contemporanee. Nella vasta recensione internazionale, il quarto numero del 1959 è dedicato quasi interamente alla questione del Brutalismo e presenta contributi firmati da Giulia Veronesi, Jules Langsner, un'intervista tra gli Smithson, Jane Drew e Maxwell Fry e un articolo di Pierpaolo Santini su Viganò[27]. I vari contributi sono accostati senza una visione critica riassuntiva che permetta di desumere una posizione coerente capace di delucidare il lettore sull'effettiva attualità della definizione, sulle sue possibili declinazioni, e sul suo valore intrinseco. Tuttavia proprio questo numero di "Zodiac" avrà una ripercussione internazionale sorprendente, e diverrà un decisivo veicolo del dibattito, al punto che le opere discusse o solo accennate sulle pagine di "Zodiac" diventeranno degli esempi riconosciuti della definizione di Brutalismo.

Il tentativo di assumere la definizione di Brutalismo per interpretare opere contemporanee avviene in maniera quasi forzata, senza una sua più ampia e scientifica revisione, a conferma delle osservazioni critiche di Sergio Bettini e di Renato Bonelli, il quale, nello stesso numero di "Zodiac", denuncia un'impreparazione nell'affrontare la crisi del Movimento Moderno: "Non è più possibile negare che la critica dell'architettura si trovi in una crisi latente, nella quale i suoi metodi e procedimenti tornano in discussione e le stesse basi teoriche della storiografia artistica sono negate o sovvertite"[28].

[27] "Zodiac", vol. 4, aprile 1959, pp. 73–81.

[28] Renato Bonelli, *Estetica contemporanea e critica dell'architettura*, in, "Zodiac", vol. 4, aprile 1959, pp. 22–29.

Non è senza ambiguità che la definizione di Brutalismo è introdotta significativamente da un articolo di Veronesi a proposito della villa di Ricci sulle colline vicino a Firenze[29]. Quell'opera è per Veronesi indicativa di "une adventure assez extraordinaire pour l'Italie, et sans doute dangereuse: c'est l'adventure de l'informel (appelez-le comme vous voulez en architecture: brutalisme, ou wrightisme, non pas organicité)". Il nesso tra la ricerca wrightiana e quella brutalista viene qui rafforzato dall'impiego dei due termini in guisa di sinonimi, ma ciò che colpisce è principalmente l'introduzione del termine "informel". L'accostamento tra la definizione di Informale e Brutalismo non può che evocare infatti quel sodalizio tra pratiche artistiche e architettoniche sottese all'origine del New Brutalism inglese e alla scoperta del béton brut lecorbuseriano, che conferma quell'insistere su una dimensione materica e processuale che si traduce in una espressività gestuale. All'interno dell'Informale, si trovano infatti i principi legati al concetto di "un art autre" di Tapié, le esperienze di Dubuffet e degli artisti dell'Art Brut, estensibili anche a una traiettoria che ha intercettato le esperienze italiane, come quelle di Burri. Veronesi, sensibile per formazione alle varie forme dell'espressione artistica, riprende così le radici della definizione di Brutalismo, individuate nella commistione tra arte e architettura.

La lettura della villa di Ricci da parte di Veronesi è radicata nella visione dell'espressione della materia, in questo caso la pietra locale, che prende una dimensione "esistenziale". Con il suo peso, il suo spessore, la sua origine legata al luogo, la materia per Ricci diventa emblematica per affermare un modo autentico e "naturel" di fare architettura. Così, nonostante lo scetticismo di Veronesi nei confronti del Brutalismo, attraverso Ricci, quella definizione, ricondotta sempre alle sue origini inglesi, ribadisce con forza il rifiuto della forma e dell'immagine a priori e si configura nella scelta quasi primeva e arcaica della materia. "Nous détestons les étiquettes; – afferma Veronesi – il nous serait toutefois difficile de ne pas établir une relation entre ces architectures et celles qu'on vient de baptiser, en Angleterre brutalistes peut-être d'après l'idée de l'Art Brut, venue de France. Architecture brute: ennemie de la 'forme'"[30]. Che la definizione di Brutalismo non possa limitarsi alla sola espressione della forma è infatti sottolineato da Veronesi in chiosa all'articolo, dove ribadisce le affinità tra Wright e le sperimentazioni brutaliste, quando afferma: "Nous avons parlé de

[29] Giulia Veronesi, *Du nouveu à Florence*, in, "Zodiac", vol. 4, aprile 1959, pp. 10–11.

[30] *Ibid.*

‘wrightisme’ et de ‘brutalisme’: adjectifs ne qualifiant qu’indirectement la forme de ces maisons”.

Se le influenze wrightiane sono palesi nell’opera di Ricci, l’interpretazione della sua architettura in chiave brutalista è una novità tutta italiana, che verrà ribadita anche da Creighton in un articolo su “Progressive Architecture”, in cui conferma senza mezzi termini come Ricci “is often characterized as ‘brutal’”[31].

Ricci dal canto suo reagirà solamente qualche anno dopo, attraverso le pagine di “Domus” nel dicembre 1963, confessando una distanza dalla definizione di Brutalismo, sentita come un’astrazione concettuale:

> “molti anni fa, da alcuni critici io fui catalogato come ‘brutalista’. Oggi l’unico architetto italiano ‘informale’. Poiché considero le correnti del brutalismo e dell’informale non solo conseguenti tra loro, ma anche le più vitali del nostro tempo, in fondo dovrei sentirmi soddisfatto. Ma non è così. È vero che brutalismo ed informale hanno rotto gli schemi accademici del razionalismo e dell’astrattismo geometrico, riportando l’artista sul piano del mistero, della libertà creativa, della fantasia, aprendo nuove possibilità espressive e linguistiche. Ma io avverto che la mia posizione umana, il mio impegno intellettuale sono diverse”[32].

L’ambiguità della posizione critica nei confronti del Brutalismo da parte del gruppo editoriale di “Zodiac” emerge nell’interrogativo posto nel titolo dell’articolo *Ornamented Modern & Brutalism. Verso due movimenti?*[33]. L’interrogativo di fondo verte sull’ammissione di una crisi dell’architettura, che sta rinnovando i suoi contenuti senza aver ancora preso coscienza delle implicazioni critiche poste dalle opere contemporanee. “Dove vanno gli architetti?” sembra essere l’appello di una schiera di critici imbrigliati in traiettorie confuse e incerte. Ornamented Modern e Brutalismo appaiono in questo senso i poli divergenti delle sperimentazioni contemporanee, sintomi entrambi di una reazione “estremista” nei confronti del razionalismo: Ornamented Modern come revisione drastica del principio razionalista attraverso l’ornamento, il simbolo, la simmetria e la facciata come maschera, e il Brutalismo come ricerca estrema di realtà e di verità, di volontà di mostrare “the building for what it is”, come afferma Peter Smithson sulle pagine di “Zodiac”.

La redazione di “Zodiac”, all’epoca diretta da Alfieri, insieme a Veronesi e Angelo Tito Anselmo, conta tra il comitato internazionale di redazione anche gli inglesi Maxwell Fry e

---

[31] Thomas H. Creighton, *European diary*, in, “Progressive Architecture”, vol. 41, agosto 1960, n. 8, p. 120.

[32] Leonardo Ricci, *Nascita di un villaggio per una nuova comunità, in Sicilia*, in, “Domus”, vol. 409, dicembre 1963, (pp. 7–13), p. 6.

[33] [s.a.], *Ornamented Modern & Brutalism*, in “Zodiac”, n. 4, aprile 1959, pp. 68–69.

Jane Drew, importanti attori della scena architettonica londinese, che avevano collaborato con Le Corbusier e Pierre Jeanneret al cantiere di Chandigarh. Il numero 4 del 1959 è congegnato come un'occasione per investigare i vari significati della definizione di Brutalismo, interrogandone i principali protagonisti, gli Smithson, di cui "Zodiac" riporta fedelmente una conversazione con Drew e Fry, organizzata dalla redazione della rivista a Londra il 6 novembre 1958.

Le affermazioni degli Smithson vengono riassunte da parte della redazione in una succinta definizione di Brutalismo, che si differenzia radicalmente dalle precedenti per l'enfasi sul principio urbanistico. Questo aspetto emerge infatti nella conversazione come un punto chiave nell'evoluzione della nozione di Brutalismo:

> "Il concetto di 'architettura brutalista' (che ci sembra in un certo senso collimare con quello dell'art brut venuto dalla Francia) si riferisce ad ogni edificio e (ciò che più importa) ad ogni forma urbanistica, ad ogni piano di città o paese, che rifiutano l'idea preordinatrice, la bellezza 'prevista' secondo direttive teoriche: e che perciò si valgono di materiali grezzi, cominciando dal cemento armato lasciato tal quale esce dalle casseforme. È questo, uno dei tanti modi della rivolta contro l'idealismo, in atto nella cultura contemporanea: una ricerca di realtà che corrisponde ad un incoercibile bisogno di verità"[34].

"Zodiac" non propone un catalogo di opere da ascrivere alla tendenza del Brutalismo, bensì sottolinea il necessario contributo della critica che dovrebbe essere capace di "riconoscerle nell'architettura nuova di tutto il mondo", secondo un processo cui Banham stesso aveva fatto appello nell'articolo del 1955. La conversazione con gli Smithson è accompagnata da una costellazione di immagini scelte dalla redazione, oltre alle opere citate dagli intervistati: il dipinto di Dubuffet intitolato *Visage usagé*, e *St. Sebastian* di Paolozzi, una fotografia della villa di Ricci citata da Veronesi in apertura del volume, due immagini dell'Istituto Marchiondi e tre dell'estensione del teatro Old Vic a Londra di Lyons, Ellis e Israel, e l'immancabile scuola a Hunstanton vista dall'esterno e dall'interno. La redazione di "Zodiac" aggiunge la fotografia di un'opera che non era mai stata inclusa nel dibattito, realizzata nel 1952 e quindi prima della pubblicazione ufficiale della definizione di New Brutalism: la chiesa della Madonna dei Poveri di Figini e Pollini (FIGG. 31-32). Sorprendentemente, la redazione non sceglie l'immagine della facciata principale, che vede un'ossatura in calcestruzzo a vista e un tamponamento di mattoni, bensì seleziona un

[34] Alison e Peter Smithson, Jane Drew, Maxwell Fry, *Conversation on Brutalism*, in, "Zodiac", vol. 4, aprile 1959, pp. 70–81.

dettaglio della facciata sul retro, unico punto in cui quell'opera sembra interamente in calcestruzzo a vista. Tutti gli esempi inseriti a corollario dell'articolo entreranno a pieno titolo tra le opere dichiaratamente brutaliste.

Nell'intervista gli Smithson affrontano delle questioni cruciali, oltre all'estensione della definizione di Brutalismo alla dimensione urbana. Per la prima volta essi precisano l'attitudine che caratterizza il "brutal approach": esso consiste nel semplice precetto che "the building has to reflect the way it was built". Tale affermazione deriva dalla volontà di ritornare ai principi cardine del Movimento Moderno al fine di reagire all'architettura degli anni Trenta e Quaranta. Contro una letterale "machine building aesthetic" e alla sua deriva stilistica, gli Smithson propongono l'affermazione senza compromessi dell'espressione di una "machine building technology", anticipando in questo senso le ricerche degli Archigram e il fenomeno dell'architettura tecnomorfa che può anch'essa essere interpretata come un'esito delle ricerche brutaliste. Proprio la "machine building technology" offrirà lo spunto a Banham per far convogliare in un'altra direzione le premesse del New Brutalism, all'interno del suo libro monografico. Il rinnovato senso della "machine aesthetic" viene ritrovato attraverso il concetto olistico dello "as found", che implica il ricorso a specifici materiali, messi in opera in modo da superare le restrizioni del rivestimento: "The whole business of materials 'as found' does not imply a rejection of marble and plaster and stainless steel […] we turned back to wood, and concrete, glass and steel, all materials which you can really get hold of". Nelle affermazioni degli Smithson ritorna inoltre il concetto di "direct", che essi stessi avevano avanzato nella prima metà degli anni Cinquanta. Questa volta però non è legato a un principio compositivo, bensì ricondotto alla messa in opera dei materiali: "Let's face it, you can get a direct effect out of the most simple material". Nella conclusione l'estetica del Brutalismo è precisata da Maxwell Fry che sottolinea come le componenti etiche sono ingiustamente ridotte dai critici all'uso di "London stock brick" e "bush hammered concrete" come uniche forme di espressione.

L'intervista avrà ripercussioni internazionali e contribuirà a chiarire alcuni concetti della teoria degli Smithson che sinora erano rimasti oscuri. Essi stessi ammettono la difficoltà riscontrata nel tentativo di delineare una nuova teoria, che ha spesso dato adito ad affermazioni incongruenti. "There has been an awful lot of writing by people, and construction by other people assuming what we mean – affermano quasi a loro discolpa. A modern architect does not think of a theory and then builds it; you assemble your buildings and your theory as you go along".

Nello stesso volume è presentata una recensione critica dell'Istituto Marchiondi, a cura di Pier Paolo Santini[35]. Pur riconoscendo l'intuizione di Zevi di ascrivere il Marchiondi alle fila del Brutalismo internazionale, di cui riporta gli estremi bibliografici, Santini riconosce nel Brutalismo un'ascendenza razionalista che per lui assume tratti funzionalisti, visibili nell'esasperazione fino all'esibizionismo del disegno, tutto calcolato secondo la logica rigorosa del programma dell'edificio. In virtù di questo aspetto funzionalista, che deriva da un'assunzione delle componenti concrete dell'architettura, Santini riconosce una particolare rilevanza dell'opera di Viganò, e di conseguenza del Brutalismo stesso, nel contesto italiano. L'Istituto Marchiondi rappresenta di fatto il superamento di un certo formalismo presente nelle opere precedenti di Viganò e in questo senso è capace di tradurre l'essenza etica delle esperienze inglesi nella messa a punto di un linguaggio personale.

La questione del Brutalismo e della sua ricezione internazionale appassiona Alfieri, impegnato a pubblicare interventi dei maggiori protagonisti legati a quella definizione, spinto dalla volontà di "riconoscere" altre opere brutaliste. Le famose "5 domande a Le Corbusier" permettono di fare luce sulla distanza del maestro dalla definizione di Brutalismo, imputata a un gioco dei "messieurs de la plume"[36]. Nell'articolo pubblicato sul numero 6 di "Zodiac" del 1960, dedicato alle opere di João Vilanova Artigas[37], intitolato *Ricerca brutalista,* Alfieri ne elogia la ricerca condotta con "coraggio" e "spietatezza" su "forme brute" che arrivano a esiti "antigraziosi" nella negazione totale dell'ornamento, per esprimere una difesa della "socialità". Nel brutalismo di Artigas, Alfieri arriva a riconoscere delle ascendenze writghtiane, come se quella componente fosse oramai indissolubile dalle interpretazioni della redazione di "Zodiac", che si spingono sino a rappresentare un atto polemico, nel contesto brasiliano fedele al "razionalismo lecorbuseriano".

Confrontando i vari interventi sul Brutalismo raccolti in "Zodiac", il gruppo editoriale svela il graduale indebolimento di quella definizione attraverso la sua declinazione in stile.

---

[35] Pier Carlo Santini, *The focus is on the young architects*, in, "Zodiac", vol. 4, aprile 1959, pp. 174–79.

[36] [s.a.], *Cinq questions à Le Corbusier*, in, "Zodiac", vol. 5, 1960, pp. 46–51. "'Brutaliste' = anglicisme. Tout comme 'versatile' en anglais, signifie multiplié, abondance, richesse. En français 'versatile' est un qualitatif très dépréciatif. J'ai employé du 'béton brut' (en anglais: rough concrete). Résultat: une fidélité totale, une exactitude parfaite du moulage, un matériau qui ne triche pas. Il remplace (il supprime) l'enduit qui est un vêtement traître et lâche (qui trahit). Le béton brut dit: je suis du béton! […] Avant 'brutalisme', ces messieurs de la plume avaient proclamé, pour faire sensation (et rigoler sous cape): 'C'est un baroque!'"

[37] Bruno Alfieri, *João Vilanova Artigas: Ricerca Brutalista*, in, "Zodiac", vol. 7, 1960, pp. 96–107.

Sempre attenta a intercettare nuove idee e tendenze, è nell'introduzione del numero 8 del 1961 dedicato agli Stati Uniti che la rivista riconosce nel Brutalismo un sintomo di usura: "è dall'America che ora giungono nuove idee, e Zodiac intende seguirle con attenzione, soprattutto in un momento di stanchezza che in Italia ha nome 'neoliberty' e in Gran Bretagna 'brutalismo'". Nei vari interventi che prendono in esame opere in calcestruzzo a vista, non sfugge come la definizione di Brutalismo sia a tutti gli effetti evitata, anche nel caso delle forme plastiche del TWA terminal di Eero Saarinen, definito da Dorfles addirittura 'neo-baroque', o nel caso di Rudolph, che senza esitazioni viene tacciato di "eclettismo". Proprio in quel numero, Veronesi presenta l'opera di Yamasaki. Quella contrapposizione tra "ornamented modern" e "brutalism" annunciata nel 1959 viene riportata al differente impiego del calcestruzzo: "the greatest care and well-finished details" caratterizzano l'impiego di quel materiale da parte di Yamasaki, che non può che "abhor" un Brutalismo descritto secondo il principio del béton brut lecorbuseriano come "cement left in the raw state as it comes out of the forms"[38].

Non è solo il calcestruzzo a vista a divenire la caratteristica principale della definizione di Brutalismo, ma la sua espressione, le sue forme plastiche e scultoree. Il Brutalismo è una definizione che, nonostante le perplessità, viene impiegata e ricercata dai critici per esprimere la potenza espressiva dei materiali e per dimostrare delle tendenze in atto che si manifestano con sempre più forza nel panorama internazionale.

Così, la rivista "Domus", diretta da Gio Ponti, durante gli anni Sessanta avanza una visione particolare di quella definizione, di cui rivela i tratti "romantici" attraverso le opere inglesi di Basil Spence[39], le strutture di Ponti e Nervi, le opere americane di Marcel Breuer, la casa di John Johansen[40] e il college per la Yale University di Saarinen[41].

Persino Ponti, l'architetto che ha trovato nel principio del rivestimento una sua personale poetica, nell'annunciare i lavori terminati per il Grattacielo Pirelli a Milano si serve della definizione di Brutalismo per descrivere un certo "romanticismo" della materia del calcestruzzo a vista. Nella visione di un Brutalismo "romantico" si può intendere una sorta di feticismo della materia, espresso nella struttura di Nervi lasciata nuda all'ultimo piano. Ma

[38] Giulia Veronesi, *Yamasaki and Stone*, in, "Zodiac", vol. 8, 1961, pp. 128–139.

[39] Gillo Dorfles, *Cosa è cambiato a Londra?*, in, "Domus", vol. 368, luglio 1960, pp. 1–2.

[40] Gio Ponti, *A Westport, Connecticut, sulla riva del mare*, in, "Domus", vol. 397, dicembre 1962, pp. 15–18.

[41] Gio Ponti, *Immagini dei due "colleges" di Saarinen a Yale, con le sculture di Nivola*, in, "Domus", vol. 399, febbraio 1963, pp. 17–26.

il romaticismo che Ponti accosta alla definizione di Brutalismo è rivelatore anche di una tendenza nostalgica, come dimostra la caratterizzazione di "pittoresco" addotto al New Brutalism: "Alcune considerazioni si potrebbero fare sul curioso aspetto, diremmo 'romantico', che assumono le strutture in cemento armato. (Forse questa espressione ci viene alla mente perché non si è ancora ritrovata una definizione esatta, e storica, per gli aspetti nudi delle strutture in cemento armato, a parte quella pittoresca del new brutalism)"[42].

Quando invece l'espressione del calcestruzzo si conforma in una accentuata plasticità, come nel caso dell'abbazia benedettina in Minnesota di Breuer, per Ponti quella materia diviene il pretesto per il superamento del Brutalismo lecorbuseriano, verso un "romanticismo dinamico", che diventa una scultorea "new violence" nell'incontro con il calcestruzzo a vista: "Nervi non si concede ad espressioni che esulino da quelle di una 'poetica tecnica', nella giustificazione strutturale del cemento. Breuer in questa costruzione passa simbolicamente da questo cemento strutturale alla interpretazione di un altro cemento: il cemento pietra, il cemento scultura. Non è più nemmeno il 'new brutalism' cementizio di Le Corbusier; è in questi blocchi dinamici, una 'new violence'"[43].

Zevi, attraverso la rivista "L'Architettura. Cronache e storia", continua, anche se parzialmente, a interessarsi alla questione del Brutalismo, ai suoi occhi tuttora capace di riprendere gli esiti di un "post-razionalismo". Nel grande interrogativo sul destino del razionalismo, "Architettura. Cronache e storia" cerca di preconizzare "molti e diversi futuri" per liberare l'architettura da una "fede dogmatica"[44]. Gli annessi al teatro Old Vic di Londra, presentati a tutta pagina nel numero di "Zodiac" del 1959, forniscono anche per Zevi una risposta da includere nel "post-razionalismo" britannico, volto a un'architettura "veritiera", raffinata e intellettuale. Le componenti più specificatamente brutaliste sono identificate da Zevi nell'alternanza tra la struttura in cemento a vista e nelle pannellature di mattoni, secondo una tendenza che in Italia si sta affermando con il cosiddetto Neo-realismo[45].

---

[42] Gio Ponti, *Si fa con i pensieri*, in, "Domus", vol. 379, giugno 1961, (pp. 1–34), p. 25.

[43] Gio Ponti, *Per una abbazia benedettina nel Minnesota*, in, "Domus", vol. 391, giugno 1962, pp. 1–6.

[44] Giovanni Walter König, *La seconda crisi, oggi*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 7, gennaio 1962, n. 73, pp. 628–29.

[45] [s.a.], *Annessi al teatro 'The Old Vic' a Londra*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 5, aprile 1960, pp. 832–33.

L'attenzione di Zevi è concentrata sulla chiara individuazione di un nucleo di opere di derivazione lecorbuseriana, distinte dalla corrente del Brutalismo, come nel caso del museo di Affonso Reidy, della fabbrica a Thun degli Atelier 5, delle varie opere dei giapponesi Tange e Miyagawa, e infine del Wolfon Institute di Lyon, Israel ed Ellis. Attraverso i commenti di Zevi, emergono dei tratti distintivi del Brutalismo che non si limitano alla sola materia a vista. Nell'enfasi sulle "articolazioni espressionistiche" delle parti, Zevi individua uno dei tratti fondamentali del Brutalismo, rivelato nell'attenta composizione della pianta, estesa a una concezione "urbanistica" dell'edificio. Che Brutalismo abbia definitivamente superato le composizioni palladiane e le geometrie rigide viene confermato, secondo Zevi, dalla College House per l'Università di Sussex di Spence[46]. Quell'opera dimostra come il New Brutalism sia oramai esplicativo di una "visione dinamica, scompositrice di volumi e di partiti" grazie al ricorso all'alleanza tra una struttura in calcestruzzo a vista e un tamponamento in mattoni che ribadisce una ricerca nella direzione di "contrapposizioni dei materiali e delle forme".

Zevi dimostra di interessarsi sempre più al principio della scomposizione, da lui visto come un tratto caratteristico del Brutalismo. Questa particolare accezione è supportata dall'esempio dell'orfanotrofio di Aldo van Eyck. Quell'opera diviene l'occasione per dimostrare nuovamente, come nel caso dell'Istituto Marchiondi, le accezioni "psicologiche" dettate dal programma terapeutico. Questa volta, però, il Brutalismo non si limita all'espressione "sincera" della materia, ma viene esteso alla visione di un "organismo insieme urbanistico e architettonico", articolato in sequenze spaziali che divengono per gli ospiti un "reticolo modulato di possibilità". "La situazione esistenziale andava affrontata francamente, senza finta dolcezza -afferma Zevi - la casa è 'dura'; è brutalista. Si trattava di offrire una struttura di gruppo a una serie di casi individuali sradicati, di integrare e non di surrogare"[47]. La visione di Zevi del Brutalismo appare tuttavia legata alla capacità del progetto, o dell'"organismo", di creare degli spazi intermedi, attraverso la compenetrazione delle funzioni. Solo in questo modo, afferma Zevi, la nozione di Brutalismo può superare un'architettura altrimenti "rude": "Avendo approfondito psicologicamente il tema, l'ha [Van Eyck] sinceramente denunciato con una qualificazione grosso modo brutalista. Sorgeva ora il problema: come un organismo brutalista, rude, poteva inserirsi nell'ambiente in modo da

[46] [s.a.], *Brutalismo nella monumentalità*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 5, maggio 1960, n. 51, p. 115.

[47] Bruno Zevi, presentazione di Jan van Goethem, *Casa dei ragazzi ad Amsterdam*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 7, ottobre 1961, n. 72, pp. 386–402.

riferirvisi sia in complesso, sia in alcuni singoli elementi? Il brutalismo, infatti, non saprebbe fondersi graziosamente, né distaccarsi aristocratimente".

L'intuizione di Veronesi e Ponti di accostare, quasi fossero definizioni intercambiabili, "informale", "organicismo", "romanticismo" e "brutalismo", viene ripresa da Zevi in diverse, sebbene sporadiche, occasioni: nel commento sulla villa di Johansen in Connecticut e quella di Erskine in Svezia il Brutalismo incarna tratti che dimostrano un percorso "espressionistico, romantico, neo-organico"[48]. Ma il destino del Brutalismo, annuncia infine Zevi, non può che avverarsi nella declinazione di quella definizione in stile, e identificarsi con un "manierismo", inteso come l'esito di ricerche che diventano sempre più espressioni di un percorso personale, in cui l'esigenza della "sincerità" viene superata per lasciare spazio a "virtualità autoespressive"[49].

Se l'ingresso del Brutalismo nei dibattiti italiani era stato motivato, come confessato da Zevi, da una intenzione polemica di fondo, rivolta principalmente alla redazione di "Casabella-Continuità", la rivista di Rogers dal canto suo rimane silente nei confronti di quella definizione sino ai primi anni Sessanta. Accusata nel 1959 da Banham di difendere gli aspetti più retrogradi del razionalismo, quelli riconducibili al Neo Liberty, la redazione di "Casabella" risponde con un numero intero dedicato a un bilancio sulle esperienze inglesi del dopoguerra, pubblicato nell'aprile 1961. Nell'editoriale Rogers lamenta la mancanza, nel contesto inglese, di personalità forti capaci di provocare "rotture determinanti". L'apporto inglese alla cultura architettonica contemporanea risulta agli occhi di Rogers "timida e modesta, antimonumentale", capace solo di rielaborare modelli stranieri. Anche la definizione di Brutalismo viene spogliata di tutte le sue caratteristiche violente, brutali e irriverenti, per divenire solamente una componente strumentale e inebriante della critica:

> "L'incapacità della maggioranza degli artisti inglesi ad affrontare il problema estetico nelle sue istanze espressive, fino a diventare monumento è dimostrata psicologicamente dal favore che il brutalismo (al quale pur riconosco la sua qualità di reagire al conformismo vecchio e nuovo) ha in molti giovani odierni: ciò mi ricorda il loro modo di divertirsi che non riesce quasi mai a diventare schiettamente gaio senza passare per l'ubriachezza"[50].

[48] [s.a.], *Villa di Erskine a Lindigö*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 8, dicembre 1962, n. 86, pp. 538–39.

[49] Bruno Zevi, *La registrazione veritiera di Le Corbusier*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 7, giugno 1961, n. 68, pp. 74–75.

[50] Ernesto Rogers Nathan, *Appunti sull'Inghilterra e l'Italia*, in, "Casabella-Continuità", vol. 250, aprile 1961, pp. 1–2.

I medesimi sintomi della "stanchezza" riferiti da Veronesi su "Zodiac" a tendenze come il Brutalismo e il Neo Liberty, sono percepiti anche da Aldo Rossi che nel marzo 1960 afferma: "francamente credo che 'neo-liberty' e 'brutalismo' siano i due aspetti della stessa faccia abbastanza generosi, tutto calcolato, nel gusto di compromettersi. Positivi come lo è la febbre per la malattia: che la rivela"[51]. Nella reazione di Rossi si può leggere una risposta alle accuse di Neo-Liberty che Banham aveva mosso anche nei suoi confronti nell'articolo del 1959. Neo-Liberty e Neo-realismo sono per Rossi sinonimi, e indizi della tendenza italiana a combinare riferimenti antichi e popolari nell'architettura contemporanea in risposta al formalismo degli anni Cinquanta. Ma nel ricorso a un gusto popolare Rossi aveva criticamente riconosciuto la nascita di un'altra sorta di stile che si ripiega nella tradizione e si affida alla creazione di atmosfere che risultano più che altro retoriche e frutto di una visione intellettuale. Quel Neo-realismo in Italia aveva preso una direzione particolare, caldeggiata dalla redazione di "Casabella-Continuità", che era quella di un'architettura dall'ossatura in calcestruzzo e dal tamponamento in mattoni a vista.

La posizione critica di Rossi nei confronti del Brutalismo viene ribadita anche in calce all'articolo sul Convento de la Tourette di Le Corbusier[52]. Rossi stesso aveva riconosciuto nella realizzazione della Cappella di Ronchamp il sorgere di alcune "nuove e pericolosissime tendenze, alcune prospettive minacciose e alcune questioni insolute, tali da considerare precario l'avvenire stesso dell'architettura moderna". Nel suo commento conclusivo, il Brutalismo, nelle sue espressioni meramente architettoniche, viene definitivamente relegato all'aporia della copia del maestro: "Finora Le Corbusier ha servito solo per seri, ma inevitabilmente sterili dibattiti morali o, ed è peggio, per le copie accademiche e stolte dei brutalisti". Nelle parole di Rossi risuona pesantemente l'approdo delle ricerche scatenate dalla definizione di Brutalismo a un vero e proprio stile, il suo esaurirsi nell'iterazione del modello lecorbuseriano, mentre invece la dimensione urbana, cara a Rossi, è da lui stesso completamente dimenticata. Non stupisce la presa di posizione di Rossi contro il Brutalismo, se si considera che attraverso le sue opere negherà qualsiasi aspetto di verità sino in fondo, per difendere un'architettura del rivestimento, in cui intonaco e vernice concorrono a

[51] Aldo Rossi, *Arredamento e architettura*, in Guido Canella e Vittorio Gregotti (ed.), *Nuovi disegni per il mobile italiano*, catalogo a cura de L'Osservatorio delle Arti Industriali, marzo 1960.

[52] Aldo Rossi, *Il convento de la Tourette di Le Corbusier*, in, "Casabella-Continuità", vol. 246, dicembre 1960, p. 4.

conferire quell'idea di astrazione e lastre di pietra o intonaco colorato riconducono alla primaria idea di "locus"[53].

La vicenda del dibattito italiano sul Brutalismo si intreccia anche con frange della cultura d'avanguardia degli anni Sessanta, per le quali il Brutalismo rappresenta una rivoluzionaria "nuova arte di vita", fondata nel realismo totale dell'arte del costruire. Le componenti polemiche, intransigenti e di protesta che avevano portato alla fondazione del New Brutalism inglese non vengono dimenticate quando, sulla rivista d'avanguardia "Linea Sud", appare un manifesto intitolato: *Noi insistiamo! Il brutalismo. Realismo panico del costruire*, firmato dall'artista napoletano Luigi Castellano, che rivendica un rinnovamento della cultura teso alla contestazione politica: "Noi accettiamo la 'protesta Brutalista', poiché in essa è chiara la viva insofferenza per i termini inadeguati e superati entro cui si pongono i problemi dell'arte del costruire attuale; problemi che la società dell'architettura d'oggi, specie italiana non solo non è più in grado di comprendere, specie quando essa ritiene, come nel caso del Brutalismo, che esso sia stato una 'vana ricerca di realtà insufficientemente motivata nei limiti di un problema unicamente etico"[54].

6.3 Premesse per il Brutalismo statunitense

La potenzialità plastica del calcestruzzo armato e la ricerca di nuovi principi compositivi basati sull'articolazione delle parti interessano sempre più gli architetti americani proprio in virtù di una volontà di superamento della geometria pura e di un'articolazione anche della struttura metallica, ancora legata all'estetica del curtain wall e al mito dello "universal space" miesiano[55]. Tutti i dibattiti che in America inquadrano la

[53] Sull'opera di Rossi, si veda: Beatrice Lampariello, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla «città analoga», 1950-1973*, Quodlibet, Macerata, 2017.

[54] Luca Luigi Castellano, *Noi insistiamo! Il brutalismo. Realismo panico del costruire.*, in, "Linea sud", vol. 0, 1963, p. 6.

[55] Hitchock tiene a precisare che, in aggiunta ai principi dell'International Style dichiarati nel 1932, "Today I should certainly add articulation of structure, probably making it the third principle", in Henry Russell Hitchcock, "The International Style, twenty years after", *art. cit*., (pp. 89–97), p. 91. Rudolph pone in evidenza come la questione della forma diventi in questa fase la chiave nodale dei dibattiti: "When people attack the 'box' they are really attacking the idea of form itself and the notion that the whole is more important than any individual part", in Paul Rudolph, *Regionalism in Architecture*, in, "Perspecta", vol. 4, 1957, (pp. 12–19), p. 19; Si veda anche Peter Blake, *Form follows function-or does it?*, in, "Architectural Forum", vol. 108, aprile 1958, n. 4, pp. 99–103. Sarà infatti la questione di un rinnovamento in primis formale a chiamare in causa i concetti e soprattutto l'estetica del Brutalismo così come si stanno evolvendo sul finire degli anni Cinquanta. La supremazia della nozione stessa della forma e

questione dello stile e la ricerca di un nuovo "ism" sono da ricondurre alla necessità di un superamento anche formale dei precetti dell'International Style, attraverso la ricerca di figure che divengono sempre più plastiche e scultoree, nel nome di una liberazione della forma e della materia. In questa tensione tra l'esaurimento di uno stile caduto vittima del suo stesso successo[56], e la ricerca di nuovi principi, il dibattito americano diviene sensibile alle tematiche sollevate dalle discussioni sul Brutalismo, che porteranno a una radicale revisione di concetti decisivi come "modern", "functionalism" e "beauty", che si declinano nei concetti di "plasticity", "appearance" e di "imagery"[57].

Un'intera schiera di critici, a partire da Hitchcock e Johnson, sino a Scully, Boyd, Creighton e Blake, spinta da motivazioni e percorsi diversi, attiva una indagine a partire da una questione fondamentale per la cultura americana, ovvero il destino dell'International Style, sentito da taluni come una possibile declinazione americana del Movimento Moderno, proprio perché appartiene alla vicenda del dibattito statunitense[58]. In questo frangente è il concetto stesso di modernità a venire esaminato, da cui origina una reazione contro le derive estetizzanti della onnipresente "glass box" e dell'ornamento sempre più storicistico[59].

Sul finire degli anni Cinquanta emergono dei contributi decisivi firmati da figure che non a caso hanno dei legami profondi con la cultura europea. Alcuni critici si confrontano direttamente con le implicazioni del Brutalismo, altri ne assimilano i caratteri all'interno di

---

della sua ricezione psicologica era d'altronde stata oggetto di un forte dibattito nella cultura americana anche attraverso dei saggi, come quello di Susanne Langer *Feeling and form* e di Eliel Saarinen *Search for form: a fundamental approach to art*, nonché di mostre come quelle organizzate dal MoMa di New York nel 1959 intitolate *Form givers at mid-century* e *Architectural Imaginary. Four new buildings*.

[56] Henry Russell Hitchcock, *The International Style, twenty years after*, in, "Architectural Record", vol. 110, agosto 1951, n. 2, pp. 89–97; Robin Boyd, *Has success spoiled modern architecture?*, in, "Architectural Forum", vol. 111, luglio 1959, n. 1, pp. 98–103.

[57] Peter Blake, *Modern architecture: its many faces*, in, "Architectural Forum", vol. 108, marzo 1958, n. 3, pp. 76–81; Peter Blake, "Form follows function-or does it?", *art. cit*.

[58] Richard Miller, *Disenchantment and Criticism: The State of Modern Architecture*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 14, primavera 1959, n. 1, pp. 9–12.

[59] Gia a partire dai primi anni Cinquanta Hitchcock avanza la proposta di una riattualizzazione dei principi dell'International Style, in Henry Russell Hitchcock, *The International Style twenty years after*, in, "Architectural Record", vol. 110, agosto 1951, n. 2, pp. 89–97; Johnson interviene nel quadro di un ciclo di conferenze organizzate da Scully presso la facoltà di architettura della Yale University sulla questione della "modern architecture". La trascrizione della registrazione è ora pubblicata in, Philip Johnson, "Retreat from the International Style to the Present Scene", in, *Philip Johnson Writings*, Oxford University Press, New York, 1979, pp. 84-97. A proposito della riscoperta dell'ornamento si veda Douglas Haskell, Ornaments rides again, in, "Architectural Forum", vol. 108, aprile 1958, n. 4, pp. 99–103; [s.a.], *Architectural Coxcombry or the desire for ornament*, in, "Perspecta", vol. 5, 1959, pp. 4–15.

altre definizioni, palesando la ricerca di un'alternativa concreta a quella definizione. In questa fase di rinnovamento dell'International Style, non sorprende l'interessamento da parte di critici come Boyd, Creighton e di architetti quali Johnson e Kallmann a concetti affini alle tematiche sollevate nei dibattiti europei sul New Brutalism, di cui usano varie e altre definizioni, attuando talvolta una sostituzione attraverso proposte che vanno dall'accentuazione dell'articolazione delle parti come nel "Sophisticated Functionalism", alla rinnovata espressività dell'architettura proposta nella formula "counter-revolution", alla scoperta di figure plastiche in senso lecorbuseriano del "New Sensualism", sino all'invito a un vigore generato da un impulso creativo e processuale espresso dalla "Action Architecture"[60].

Il rifiuto per le etichette e per la nozione stessa di stile rimane comunque una preoccupazione, sebbene questa sia sollevata proprio da personalità provenienti dal contesto europeo, come Gropius e Giedion. Non appare forse un caso quindi l'inclinazione americana a discutere del New Brutalism privandolo del prefisso New, come se la manipolazione stessa di quella definizione corrispondesse all'intenzione di epurarla dai principi etici e dai dibattiti politicizzati che caratterizzano la sua traiettoria inglese.

La critica dimostra uno schieramento che vede da un lato la ricerca di una esasperata ed estetizzante ornamentazione della facciata, che trova espressione nelle opere di Stone e Yamasaki, mentre dall'altro emerge con forza una linea di ricerca frutto di più contaminazioni, dalle forme liberate dal calcestruzzo alla maniera "brut" di Le Corbusier, alle recenti opere di Aalto e Wright, agli esperimenti sui vari tipi di gusci di Saarinen, Candela e Utzon, sino alle strutture di Nervi[61]. Una vera presa di posizione da parte degli Americani avverrà solamente nel corso degli anni Sessanta, quando il Brutalismo, divenuto a tutti gli effetti uno stile, forgerà l'apparato della grande macchina dello stato democratico, come campus, ospedali, e grandi complessi residenziali[62].

[60] Peter Blake, "Form follows function-or does it?", *art. cit*; Robin Boyd, "The Counter-Revolution in Architecture", *art. cit.*; Thomas Hawk Creighton, *The New Sensualism*, in, "Progressive Architecture", vol. 40, settembre 1959, n. 9, pp. 141–54; Thomas Hawk Creighton, *The New Sensualism II*, in, "Progressive Architecture", vol. 40, ottobre 1959, n. 10, pp. 180–87; Gerhard M. Kallmann, *The 'action' architecture of a new generation*, in, "Architectural Forum", vol. 111, ottobre 1959, n. 4, pp. 132–37.

[61] Robin Boyd, *The Counter-Revolution in Architecture*, in, "Harpers Magazine", vol. 219, settembre 1959, n. 1312, pp. 40–48.

[62] Si vedano a tal proposito i seguenti contributi: Joan Ockman, "How America Learned to Stop Worrying and Love Brutalism", in, Maristella Casciato (ed.), *Modern Architecture: the Rise of a Heritage*, Mardaga, Wavre, 2012; Joan Ockman, "The school of Brutalism: From Great Britain to Boston (and Beyond)", in, Marc Pasnik, Michael Kubo,

A partire da una critica mossa nei confronti delle derive del modello miesiano che hanno portato l'architettura a nascondersi dietro al "monotonous curtain wall" e alla "flatness" di una sequenza di trame geometriche, Blake, dopo aver dimostrato al pubblico americano l'attualità del New Brutalism inglese per un discorso sull'evoluzione dell'International Style[63], ritorna sui principi del Brutalismo[64]. In questo contesto il principio degli Smithson e di Stirling della risposta specifica al caso specifico diviene per Blake la dimostrazione di un'architettura che si anima di tessiture ed elementi scultorei tridimensionali, in virtù del superamento stesso del concetto di facciata[65].

Sul finire degli anni Cinquanta si ritrova nel contesto americano la figura di Robin Boyd, che era stato uno dei protagonisti della battaglia inglese sugli stili attraverso proposte di nuove etichette come "New Eclecticism"[66]. Per il momento, egli affronta solo marginalmente la questione del Brutalismo, nonostante sarà destinato a diventare colui che nel 1967 decreterà la fine di quella tendenza[67]. Ma il suo rapporto con il Brutalismo inizia soltanto nella constatazione che possa divenire una delle varie possibili evoluzioni dell'International Style e dei valori a esso collegati di "truth", "integrity" e "honesty"[68]. Per illustrare "the brutalist use of raw concrete" Boyd non ricorre né agli acclamati esempi di Le Corbusier, né alla Yale Art Gallery di Kahn, unico altro esempio di opera in calcestruzzo a vista inclusa da Banham nell'articolo del 1955. Boyd sceglie invece un'opera recente, terminata nel 1958, che si sta imponendo inaspettatamente nel dibattito: l'Istituto Marchiondi di Viganò, presentato al pubblico americano nel marzo 1959 proprio sulle pagine di "Architectural Forum", con l'intenzione di illustrare la versatilità delle strutture in calcestruzzo armato. Nella rassegna mensile sulle nuove architetture internazionali, la rivista elogia le strutture in calcestruzzo a vista del Marchiondi come "one of the world's boldest

---

Chris Grimley (eds.), *Heroic, Concrete Architecture and the New Boston*, The Monacelli Press, New York, 2015, pp. 30–47; Joan Ockman, "The American School of Brutalism. Transformations of a concrete idea", in *SOS Brutalism. A Global survey. Contributions to the international symposium in Berlin 2012*, vol. 2, Park Books, Zürich, 2017, pp. 105–116.

[63] [Peter Blake], *Three approaches to architecture*, in, "Architectural Forum", vol. 102, maggio 1955, n. 5, pp. 142–45.

[64] [s.a.], *The monotonous curtain wall*, in, "Architectural Forum", vol. 111, ottobre 1959, n. 4, pp. 142–150.

[65] Peter Blake, "Form follows function-or does it?", *art. cit*.

[66] Robin Boyd, *A New Eclecticism?*, in, "Architectural Review", vol. 110, settembre 1951, n. 657, pp. 151–154.

[67] Robin Boyd, *The sad end of New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 142, 1967, pp. 9–11.

[68] Robin Boyd, "Has success spoiled modern architecture?", *art. cit.*

examples of structure-conscious contemporary architecture"[69]. Il gusto per una lavorazione "rugged", "rough" e "stark" dimostra per gli Americani una versatilità intrinseca della materia che ben si adatta alle esigenze di una "progressive education". Nell'articolo viene riprodotta la fotografia della facciata del padiglione dei convitti, destinata a divenire un'immagine decisiva per lo stile del Brutalismo internazionale, che verrà indissolubilmente associato all'ampia selezione di aggettivi cui è sempre accompagnato. "Rough", "uncompomising" e "rugged" entrano nel vocabolario internazionale dei critici per descrivere la nuova estetica del Brutalismo.

L'Istuto Marchiondi attesta inoltre un inequivocabile potenziale internazionale della definizione di New Brutalism, in virtù dell'appropriazione di Zevi che ritrasse Viganò come "il primo 'brutalista' italiano" inquadrandolo al di fuori del contesto anglosassone[70]. Se non fosse stato poi per la scelta editoriale di Alfieri di includere a fianco delle parole degli Smithson le immagini dell'Istituto Marchiondi[71], dando così forza all'intuizione di Zevi, probabilmente Boyd non avrebbe scorto in quell'opera il simbolo dei quesiti posti da una nuova generazione di architetti, anche americani, che possono ritrovare nelle forme imponenti e monumentali dei pilastri colossali opera di Viganò una coraggiosa consapevolezza nell'esibizione della struttura e del materiale. Nell'associare il Brutalismo al "raw concrete", Boyd compie due operazioni: la prima è di omettere il prefisso New, e la seconda è quella di trasformare quella definizione in aggettivazione per un certo tipo di lavorazione della materia, riposizionando così un principio estetico a discapito della dimensione etica richiamata dagli Smithson nel 1957[72].

Se per Boyd il "Brutalism" diviene espressione di una tecnica per il calcestruzzo armato di origine tutta europea, la preoccupazione che l'intellettualismo del New Brutalism inglese possa contaminare i dibatti americani distogliendoli dalle problematiche concrete è espressa da Thomas Creighton, direttore di "Progressive Architecture", che, a partire dal 1957, non mancherà di contribuire ai dibattiti in corso[73]. Il dibattito sul New Brutalism che si svolge tra

[69] [s.a.], *Milanese boys' town*, in, "Architectural Forum", vol. 110, marzo 1959, n. 3, pp. 223–25.

[70] Bruno Zevi, "I ragazzi non scappano", *art. cit.*

[71] Edward Maxwell Fry, Jane Drew, Alison e Peter Smithson, "Ornamented Modern & Brutalism", *art. cit.*

[72] Alison e Peter Smithson, "The New Brutalism: Alison and Peter Smithson answer the criticism on the opposite page", *art. cit.*

[73] Thomas Hawk Creighton, *P.S.*, in, "Progressive Architecture", vol. 38, gennaio 1957, n. 1, p. 216; Thomas Hawk Creighton, *The intellectual fringe*, in, "Progressive Architecture", vol. 38, giugno 1957, n. 6, p. 366. Creighton

le riviste "Architectural Review" e "Architectural Design" viene ripreso da Creighton grazie a un questionario mandatogli da due studenti del Carnegie Mellon Institute relativo a un'indagine da loro condotta sul tema del New Brutalism: "I have just had a questionnaire sent me by a U.S. student group preparing a thesis paper on the subject". Creighton etichetta il New Brutalism, limitato al solo contesto inglese, come un "product of the school of criticism" incapace secondo lui di farsi interprete della produzione architettonica internazionale, nell'accezione così come discussa dagli inglesi, poiché non è utilizzabile per comprendere le opere realizzate, né la direzione dell'architettura moderna. Nell'entrare nel merito delle caratteristiche del New Brutalism, Creighton sintetizza i principi di Banham: "clear exhibition of structure inside and out; valuation and use of material 'as found'; a unified concept leaving a 'memorable experience' with the beholder – a sort of *Gestalt*, as I understand it".

Creighton informa il pubblico americano del dibattito in corso in Inghilterra e l'attuale messa in discussione delle componenti auliche e palladiane del New Brutalism. L'articolo di Banham ha sortito l'effetto sperato, quello di trasporre la "classic symmetry" delle origini, nel "topological, or a-formal approach". Al di là delle questioni compositive, cui sembra essere meno interessato, probabilmente riflettendo un'attitudine culturale americana, Creighton individua nel trattamento dei materiali e nelle finiture espressive di una certa "roughness" e "crudity" il vero elemento di novità del New Brutalism. Tuttavia, Creighton ammette la difficoltà nel cogliere l'essenza del New Brutalism, dovuta anche alle recenti affermazioni degli Smithson che promuovono una "aesthetic of change" dettata da un'imprevedibile evoluzione continua[74].

Ciò che potrebbe sorprendere sono le percezioni di Creighton di un New Brutalism dal carattere "nostalgic" e "reactionary", che vanno viste alla luce della riaffermazione e conferma dei primi principi del Movimento Moderno e che appaiono oramai sorpassati, nel contesto culturale americano della fine degli anni Cinquanta, in cui l'unica certezza sembra essere, come afferma Johnson, che "the battle of modern architecture has long been won"[75].

---

riassume i principi del New Brutalism così come enunciati da Banham, specificando che si tratta di un "movement" che consiste in "roughness, crudity, bloodymindedness". Creighton liquida la questione del New Brutalism affermando che secondo lui si tratta di una "reactionary theses, in the sense that they would take us back in attitude, as retrogression to former policies".

[74] Alison e Peter Smithson, *Aesthetic of Change*, in, "Architects' Year Book", n. 8, 1957, pp. 14–22.

[75] Philip Johnson, Prefazione al libro di Henry Russell Hitchcock, Arthur Drexler, *Built in USA: post-war architecture*, Simon & Schuster, New York, 1952, p. 8.

6.4 Il questionario degli studenti del Carnegie Institute

L'apertura e l'interesse dei dibattiti internazionali nei confronti del Brutalismo, vivi soprattutto nelle indagini delle giovani generazioni in cerca di nuove direzioni per l'architettura a venire, è testimoniata dalla tesi di Bachelor redatta da due studenti del Carnegie Mellon Institute nel 1958, Marian Zdzislaw Augustyniak e Fred T. Entwistle Junior[76].

La ricerca viene condotta nel quadro di un nuovo orientamento didattico del Carnegie Mellon Institute, diretto a partire dal 1957 da Paul Schweikher, precedentemente a capo della facoltà di architettura della Yale University e impegnato come architetto nella realizzazione di opere in calcestruzzo a vista. Schweikher riprende la linea didattica introdotta dal suo predecessore, John Knox Shear, volta a una educazione imperniata sulle conoscenze tecniche, strutturali e materiali, in cui l'architettura deve risultare al servizio della formazione di un "complete man"[77].

La tesi di Augustyniak ed Entwistle si profila come il primo tentativo di documentare il dibattito sul New Brutalism attraverso il coinvolgimento diretto dei massimi architetti. Essa viene stilata a partire da una bibliografia e un questionario a risposta multipla redatto nell'aprile 1957 e inviato a una serie di architetti intitolato "Survey of New Brutalism" (FIGG. 33-34). Nella presentazione del questionario, il New Brutalism è definito una recente "new architectural manifestation" che gli studenti intendono indagare interrogando direttamente un totale di 96 architetti, critici, storici e professori, tra cui figurano Patrick Abercrombie, Hakon Ahlberg, Lawrence Anderson, Marcel Breuer, Gordon Bunshaft, William Dudok, George Downs, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Le Corbusier, Wallace Harrison, Philip Johnson, Louis Kahn, William Lescaze, John Merrill, James Morehead, Richard Neutra, Nathaniel Owinga, Eero Saarinen, Paul Schweikher, John Knox Shear, Louis Skidmore, Alison e Peter Smithson, John Voelcker, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe[78].

---

[76] Marian Z. Augustyniak, Fred T. Entwistle, *Survey of the New Brutalism*, Department of Architecture, Carnegie Institute of Technology, Pittsburgh, Pennsylvania, maggio 1958. Ringrazio Marian Augustyniak per avermi inviato la tesi di Bachelor in questione.

[77] John Shear Knox, *Architecture for the complete man*, in, "Architectural Record", luglio 1956, pp. 201–02.

[78] Nel questionario non è presente l'elenco completo delle personalità contattate. Tuttavia si possono dedurre i nomi dalle risposte più significative riportate dagli studenti, nonché da un breve elenco stilato in calce alla lettera di invito.

Il questionario è redatto al fine di raccogliere una serie di impressioni e di posizionamenti teorici in funzione della stesura di un documento di sintesi volto a misurare l'attualità e la validità di quella definizione nel dibattito contemporaneo[79]. Gli studenti si avvicinano alle questioni del New Brutalism perché avvertono in quella definizione la possibilità di ritrovare temi quali la struttura e i materiali che sono al centro dell'impostazione didattica della loro scuola. La formulazione del questionario risulta significativamente influenzata dal culto americano per un'architettura intesa come una disciplina legata al pensiero scientifico e all'evoluzione della tecnologia e dei materiali. Tuttavia, attraverso i testi citati nella bibliografia, riportata in calce alla tesi, si presuppone la volontà di comprendere la definizione di New Brutalism al di là della visione pragmatica americana, e di indagarne anche gli aspetti concettuali[80]. La letteratura presa in esame da Augustyniak ed Entwistle per formulare le domande del questionario dimostra l'impatto della discussione inglese in America, ma anche dei primi sporadici interventi in merito al New Brutalism sulle riviste "Architectural Forum" e "Perspecta". Il questionario trae infatti spunto dall'apparizione dei due articoli di Banham e Blake, pubblicati su "Architectural Review" e "Architectural Forum", che Augustyniak e Entwistle selezionano come riferimenti principali. È evidente tuttavia che nella loro formulazione di New Brutalism riconoscono anche il ruolo degli Smithson, che vengono definiti "the acclaimed exponent of New Brutalism".

Il questionario presenta tre possibili visioni del New Brutalism, e le personalità contattate sono chiamate a scegliere la definizione più appropriata. La prima definizione è quella più concettuale di Banham, derivata dall'articolo del dicembre 1955; la seconda suggerisce una versione più pragmatica avanzata da Blake nel maggio 1955, incentrata sul ruolo degli elementi dell'architettura suddivisi in "wall", "skeleton", "materials" e "plan"; infine, una terza definizione viene formulata da Augustyniak ed Entwistle in sette punti. Nella descrizione della loro definizione si intuisce l'intenzione di enunciare dei principi articolati a partire dai punti individuati da Banham, ricondotti alla volontà di integrare nella definizione

---

Una copia della lettera di invito è conservata anche l'archivio di Louis Kahn, in, Roberto Gargiani, *Louis I. Kahn: exposed concrete and hollow stones, 1949-1959*, EPFL Press, Lausanne, 2014, (Treatise on concrete), p. 108.

[79] Marian Z. Augustyniak, Fred T. Entwistle, *Survey of the New Brutalism*, *op. cit.*, p. 1.

[80] I testi consultati dimostrano infatti un interesse per le teorie della visione, come quelle di Daniel Butterly, di Richard Henry Guggenheimer e di Herbert Read, e saggi di filosofia estetica e critica d'arte, Daniel R. Butterly, *The Architecture of Vision: Or the Theory of Composition in Plane-surface Design*, 1947; Richard Guggenheimer, *Sight and insight : a prediction of new perceptions in art*, Harper & Brothers, London, 1945; Herbert Read, *Art now; an introduction to the theory of modern painting and sculpture*, Harcourt, Brace & company, New York, 1937.

di New Brutalism una più chiara dimensione progettuale. Si ritrovano quindi alcuni principi derivanti dal dibattito europeo, come l'indicazione compositiva secondo cui "plans are compact and readable from the outside". La caratteristica "compact" della pianta è uno degli aspetti che avevano caratterizzato l'interpretazione neo-palladiana nella prima fase del New Brutalism, ricondotta alla lettura di Wittkower, che viene ora contaminata dal principio americano dell'economia, secondo cui la pianta deve esplicitare una "functional sequence", fondata su un sistema modulare e "sub-modular". Alcuni aspetti cruciali del New Brutalism, così come teorizzato da Banham, subiscono una traduzione ricollegabile alle teorie della visione studiate dai due studenti nella bibliografia. Il complesso concetto di Banham enunciato nel termine "memorability" diviene per Augustyniak ed Entwistle la capacità di un edificio di trasmettere una "vivid total impression". Rispetto alle formulazioni già esistenti, vengono esplicitate delle caratteristiche che erano sinora rimaste secondarie, come l'evidenza degli impianti ed elementi meccanici e tecnologici, che devono rimanere "visibile and tangible" quanto la struttura.

Sempre nella logica della formazione del Carnegie Mellon Institute, il New Brutalism è intepretato e rivisto in funzione del criterio dell'economia che si estende anche all'impiego dei materiali, da mettere in opera seguendo la prassi di un "maximum effect with a minimum of materials". Gli studenti avanzano inoltre la necessità dell'assenza del rivestimento, per enfatizzare le "inherent qualities" dei materiali. Per specificare questa caratteristica usano la definizione in corso nel dibattito anglosassone di "as found".

Introdotte queste tre definizioni, Augustyniak e Entwistle articolano una serie di 11 domande a risposta multipla con questioni che vanno dalla necessità di una collaborazione tra architettura, scienza e tecnologia, all'impiego di nuovi materiali, al rapporto tra il New Brutalism e il "romantic and organic approach", "classicism" e "humanism".

Gli studenti riceveranno solo 43 risposte, che vengono classificate per ottenere delle percentuali e sintetizzate in un documento dattiloscritto di quattro pagine, intitolato "Survey of New Brutalism", in cui si riportano alcuni estratti ritenuti "the most illuminating". Il "survey" è accompagnato da una dissertazione scritta da Augustyniak e Entwistle e una bibliografia. Tra le 96 persone contattate, non è possibile stabilire se anche Le Corbusier, Wright, Kahn, Johnson e Mies abbiano risposto.

Sulla base dei documenti disponibili, risulta che la maggioranza degli intervistati ritiene che la definizione di New Brutalism redatta dagli studenti sia quella più completa, a testimonianza dello scetticismo generale nei confronti delle prese di posizione di Banham e

Blake. “Many participants object to the term New Brutalism” è il commento riassuntivo degli studenti, che riportano diverse posizioni in merito. Per coloro che si aspettano un’interpretazione più raffinata e quasi filosofica del New Brutalism, e che cercano qualcosa al di là di una semplice evidenza della struttura o dei condotti, il New Brutalism è ancora una categoria non precisata; per coloro invece che intendono il New Brutalism nell’accezione della brutalità della materia esibita, la definizione risulta chiara e anche orientativa di un processo progettuale che consente di proseguire nell’accentuazione della visibilità dei materiali e della struttura.

Dalle succinte risposte riportate, emerge come il New Brutalism per alcuni sia cristallizzato sull’accentuazione di aspetti tecnici e costruttivi, in cui le componenti decisive per la definizione dello spazio risultano ancora carenti, perché quella definizione non include le componenti psicologiche e non conduce a criteri certi per il progetto. In questa interpretazione del New Brutalism il commento di Gropius risulta decisivo. Egli critica il New Brutalism come “a serious slogan invented to attract attention” e ne sottolinea una “lack of consideration for man’s psychological needs”. Nelle parole di Gropius si scorge una componente derivata dai dibattiti europei che puntano a una concettualizzazione che svincola il New Brutalism dalla concretezza del materiale. La ricerca per le componenti umanistiche dell’architettura moderna è alla base delle perplessità che anche George Downs, architetto americano, nutre nei confronti del New Brutalism che impedisce la realizzazione di un “sensitive humanism”.

Anche Shear critica il New Brutalism definendolo “unnecessary and probably regrettable”, perché ancora intrinsecamente legato ai dibattiti teorici e non presenta ancora dei principi traducibili in termini pratici, capaci di produrre una “palpable entity”. Questa visione è condivisa anche da Saarinen, che afferma: “I am all for it [New Brutalism], if and when is done well”.

I principi morali dettati dal New Brutalism impongono per Hakon Ahlberg, architetto svedese, una “reaction against the multitude of materials and techniques provided by technology”. Questa affermazione presuppone che la verità dei materiali e della struttura detti una selezione che rispetti i precetti morali, ovvero quelli, in sostanza, legati alla rinuncia del rivestimento. Di un simile avviso è anche Neutra, che riduce la definizione di New Brutalism ai principi della visibilità della struttura, dei materiali usati “as found” e al principio del “maximum effect with a minumum of materials”.

Schweikher riconosce un potenziale nel New Brutalism, tuttavia ancora in gestazione perché avvertito come un "abstract term since the nature of the trend does not relate to the popular meaning". La sopravvivenza della definizione di New Brutalism dipende per Schweikher esclusivamente dalla sua capacità di conquistare un'accettazione tra un pubblico più vasto e dal suo impatto sociale: "The ascension or failure of New Brutalism depends maily on its acceptance by architects, builders, users and viewers".

Anche gli Smithson inviano una risposta, che riassume la loro preoccupazione di individuare un nuovo orientamento. Per loro, il rapporto tra il New Brutalism e le nuove tecnologie si svolge sempre nell'ottica di una definizione che deve rimanere dinamica e non cristallizzarsi in stile: "The New Brutalism professes a new spirit in a new age; it allies itself to technology and will require it to perform certain task, but it is not a byproduct of it. New Brutalism is primarily an idea; it puts its efforts into development of techniques in architecture based on dynamic social and technological ambitions and attitudes". Per la prima volta, gli Smithson affermano con chiarezza che il New Brutalism consiste in un'idea, e un "new spirit", probabilmente per allontanare quella definizione da una possibile deriva stilistica. A conferma di ciò allegano alla risposta due immagini di loro progetti, quello per Sheffield University e per Coventry Cathedral. Significativamente, Augustyniak e Entwistle accompagnano le immagini con la dicitura "emphasis on basic structure" nel caso del progetto per Sheffield, e "functional areas in logical relationship to each other" per Coventry Cathedral.

L'associazione tra il New Brutalism e le opere degli Smithson viene sottolineata anche attraverso un estratto della risposta di Giedion che precisa l'origine della definizione nella crasi tra il soprannome di Peter, detto Brutus, e Alison, riprendendo inoltre l'ipotesi di Armitage su "Architectural Design"[81]: "About the coming about of the designation there exists the following anectdote: Mr. Smithson was called at the A.A. in London 'Brutus'. His wife's first name, Alison, was connected with her husband's nickname to form "Brut-Alison", finally to Brutalism".

Nel testo che sintetizza lo studio sul New Brutalism e la rielaborazione delle risposte, Augustyniak e Entwistle ricostruiscono la traiettoria di quella definizione sulla base dei presupposti già presentati da Banham nell'articolo del 1955. Rievocano dunque l'origine svedese del termine e i legami con le avanguardie del Novecento, ne sottolineano il potenziale

[81] Edward J. Armitage, *Letter to the editor*, in, "Architectural Design", vol. 27, giugno 1957, n. 6, p. 184.

di alternativa all'International Style, sino alla sua affermazione già internazionale. La caratteristica principale viene identificata nella capacità di diffusione del New Brutalism, una definizione divenuta "popular" e che ha prodotto opere "in most Western countries". Nella conclusione il New Brutalism viene ricondotto a un fenomeno diverso da un movimento, perché è percepito come una "integrating force", senza pretesa di novità perché i suoi principi sono riconducibili alle avanguardie, ma capace di raccogliere nuclei teorici del primo Movimento Moderno in un "coherent whole".

Il principio che risulta preponderante nel bilancio sul New Brutalism redatto nella tesi è quello dell'economia del materiale. Nell'alveo di un ragionamento svolto intorno al tema della tecnologia, la messa in opera dei materiali rientra nell'ottica di un'architettura che diventa espressione del proprio tempo, liberata dall'ornamento. L'aspetto umanistico del New Brutalism è ricondotto alla sua capacità di seguire gli sviluppi della scienza e della tecnica, sempre ricondotta nella logica dell'economia dello spazio e della materia. L'operazione dei due studenti cerca di sottolineare alcuni aspetti rilevanti nella cultura americana legata alla scienza e alla tecnologia, ai materiali, portatrice di una linea di economia e onestà ricondotta a un principio apolitico e a una validità universale, che acquista un rilievo nella visione sulla verità della materia.

In questa prospettiva, anche l'esempio della scuola a Hunstanton, "where the premises of New Brutalism are the most closely followed", viene fatto rientrare in una genealogia tutta americana, che include le opere di Johnson e Mies e in cui gioca un ruolo cruciale anche il "concrete space-frame" della Yale Art Gallery di Kahn, per via dell'economia del materiale che quel sistema permette. Economia della materia, semplicità dei sistemi costruttivi e assenza di ornamento divengono quindi le caratteristiche di un New Brutalism che diviene espressione ultima di "simplicity" e "basic qualities" e che può quindi trovare una certa corrispondenza nell'industria americana[82].

Il principio dell'economia viene inoltre esteso alla disposizione degli spazi. Nonostante nei dibattiti inglesi si fosse già affermata una liberazione della pianta nella direzione di un "a-formalism", fattore che segna la distinzione tra il New Brutalism e le proposizioni neo-palladiane, l'operazione compiuta dai due studenti sottintende la dipendenza della pianta da un ragionamento più generale sulla economia dello spazio. "Economy of space" è la dicitura coniata per suggerire una pianta organizzata secondo una "simple coherence in layout" e in

[82] Proprio nel maggio 1958 Blake pubblica un articolo sul tema della "simplicity", Peter Blake, *The difficult art of simplicity*, in, "Architectural Forum", vol. 108, maggio 1958, n. 5, pp. 126–131.

cui anche la composizione simmetrica viene superata in virtù di una sequenza di spazi funzionali.

Il questionario organizzato dagli studenti, sebbene rimanga limitato alla stesura di una tesi di Bachelor, non può che sollevare l'attenzione americana sul fenomeno del New Brutalism attraverso gli interrogativi posti ad alcuni dei massimi architetti e critici dell'epoca, e nell'intento di adattare quella definizione alla cultura e al contesto della grande industria costruttiva statunitense.

6.5 L'Action Architecture di Kallmann

Nella fase di manipolazione della definizione di New Brutalism, della sua sostituzione e ripresa di tematiche capaci di diventare decisive per il contesto statunitense, interviene nel dibattito un architetto che diventerà egli stesso protagonista della declinazione americana del Brutalismo, quando negli anni Sessanta realizzerà la Boston City Hall: Gerhard Kallmann. Nel 1959, dalle pagine di "Architectural Forum", Kallmann indirizza alla nuova generazione di architetti americani un appello intitolato *The 'action' architecture of a new generation*[83]. Prima di trasferirsi definitivamente negli Stati Uniti, ancora residente in Inghilterra, Kallmann aveva già colto nel 1950 i tratti di uno sperimentalismo americano, visibile nelle opere di Fuller, Eames, Saarinen, Mies, Wachsmann e SOM, che preannunciava l'architettura della seconda metà del XX secolo[84].

Quello di Kallmann è il primo contributo statunitense pubblicato a entrare nel merito delle divergenti definizioni di Banham e degli Smithson, avanzando una chiara presa di posizione sul Brutalismo a livello concettuale. Dopo aver ricontestualizzato il termine all'interno di una ricerca che egli stesso definisce "generazionale" e internazionale, Kallmann coglie lucidamente come il termine stesso Brutalismo sia "vivid" ma al contempo "limited" per via di quella radice etimologica che si ricollega in maniera troppo diretta e univoca al béton brut di Le Corbusier. Il timore di Kallmann sembra essere quello di una graduale

[83] Gerhard Kallmann (1915-2012) studia presso l'Architectural Association di Londra (1936-41); in seguito ricopre la posizione di assistant editor per la rivista "Architectural Review" tra il 1945 e il 1948, prima di spostarsi negli Stati Uniti nel 1948. Gerhard M. Kallmann, "The 'action' architecture of a new generation", *art. cit*.

[84] Gerhard M. Kallmann, *Towards a new environment, the way through technology: America's unrealised potential*, in, "Architectural review", vol. 108, 1950, pp. 407–414.

cristallizzazione di ciò che ai suoi occhi appare come una "radical new architecture", ribelle all'asservimento a un unico materiale e contraria a ogni posizione dogmatica[85].

Proprio in forza delle recenti interpretazioni americane del Brutalismo, che vedono nelle opere in calcestruzzo a vista le protagoniste indiscusse di questa definizione, unite alle preoccupazioni dei critici per la ridefinizione di un vero e proprio stile riportato costantemente alla materia, Kallmann oppone una visione critica anche del béton brut di Le Corbusier, e precisa come la forza delle "matières brutes" sia da intendersi non tanto nella materia in sé, quanto nella complessa poetica di contrasti e tensioni che stanno alla base della "roughness". Non è lontano Kallmann dalla visione degli Smithson che avevano riconosciuto nella "rough poetry" del béton brut un'attitudine etica che oltrepassava le questioni estetiche e che quindi configurava una definizione libera di evolvere e mutare nel tempo[86].

Nell'articolo *Action Architecture*, Kallmann non nega di essere alla ricerca di nuovi principi e affronta le questioni sulla crescita della forma e un'immagine "plastic", su cui fondare un nuovo concetto di modernità e in cui ritrovare nuova autonomia rispetto agli esempi dei maestri[87]. È proprio attraverso l'indagine sull'esaurirsi dell'International Style e sull'avvento nei dibattiti della definizione di New Brutalism che Kallmann forgia la sua definizione di un'architettura a venire. Kallmann non si accontenta di stilare un percorso già avviato sulle divergenze tra New Brutalism e Brutalism, ma inventa una formula che supera gli equivoci posti dagli -ism e pone al centro del discorso un elemento pulsante, la "action", inventando la definizione di "action architecture".

Il termine "action" era già stato introdotto nel dibattito da Scully nell'articolo *Modern Architecture, towards a ridefinition of a style*[88]. Se per Scully il concetto di "action" era ricondotto alla forza espressiva e non etica del calcestruzzo e alla sua plasticità scultorea, per Kallmann invece la "action" diventa espressione di un vitalismo interno dell'architettura e quindi anche dell'impulso etico che governa i materiali e le forme. Nella proposta di Kallmann anche l'aspetto formale è visto come una conseguenza processuale, sulla base di

[85] "Avoiding the static position of a formed 'style'- afferma - and the play on esthetic sensibilities exhausted in the earlier modernism, brutalists reject all pre-established conceptions imposed on materials and construction", in, Gerhard M. Kallmann, "The 'action' architecture of a new generation", *art. cit.*, p. 135.

[86] Alison e Peter Smithson, "The New Brutalism: Alison and Peter Smithson answer the criticism on the opposite page", *art. cit.*

[87] Gerhard M. Kallmann, "The 'action' architecture of a new generation", *art. cit.*, p. 133.

[88] Vincent Scully, *Modern Architecture: toward a redefinition of style*, in, "Perspecta", vol. 4, 1957, pp. 4–11.

una ricerca che esula da principi estetici. L'accento posto da Kallmann sulla "action" ha quindi come effetto quello di riportare in auge le origini dell'impulso etico del New Brutalism, che invece già alla fine degli anni Cinquanta sta declinando verso uno stile, proprio nel momento in cui in America la definizione si spoglia gradualmente del suo prefisso New. Attraverso la formulazione "action architecture" Kallmann intende fondare nel principio del movimento e dell'enfatizzazione del processo costruttivo il presupposto di una "new radical architecture"[89]:

> "For this the English Critic Reyner Banham has coined the vivid if somehow limited term, the New Brutalism. This refers to a preference for using brute concrete in the manner of the later work of Le Corbusier. Yet Le Corbusier's '*Avec des matières brutes établir des rapports émouvants*' – with brutal materials to establish moving relationships – referred to lyrical images of contrasts, the roughness of a tree's bark versus its blossom. Brutalist intention has been more radical and determined – and more important – invigorating design with a new, violently physical immediacy of image. Violence, anti-rationality, and non-direction systematically pursued are the hallmarks of this new movement. Scorning the rational systems of early modernism, the young Europeans forming this group focus their attention on the immediate situation: design is developed, without other references, out of the 'actuality' of the job, the situation 'as found,' out of 'moments of decision.' Socioplastic images emerge, embodying a specific social situation in the structural means directly available to meet it, from which lunges may be made into the unpredictable"[90].

È quasi inevitabile pensare che la definizione di questo "new" che Kallmann ricerca sia intrinsecamente legato al fermento culturale statunitense. Non è un caso che definisca questa nuova architettura "radical", "disruptive", "violent" e "daring", spinta da una "ruthless energy" che è in assonanza con l'impegno di una generazione che sia avvia verso la contestazione.

In questo contesto occorre ricordare anche l'appello di Paul Rudolph che, in concomitanza con l'inizio del cantiere per la nuova sede della facoltà di arte e architettura della Yale University, afferma pubblicamente: "Theory must again overtake action"[91]. La

[89] "The creative energies of younger architects, increasingly alienated from program content, become focused largely on action rather than objectives. Emphasis decidedly shifts from what is to be done to the manner of doing", Gerhard M. Kallmann, "The 'action' architecture of a new generation", *art. cit.*, p. 135.

[90] *Ibid*.

[91] Si vedano in merito i seguenti contributi: Paul Rudolph, *The Changing Philosophy of Architecture*, in, "Architectural Forum", vol. 101, luglio 1954, n. 1, pp. 120–21; Paul Rudolph, *Creative Use of Architectural Materials*, in, "Progressive Architecture", vol. 40, aprile 1959, pp. 92–94; Paul Rudolph, *Regionalism in Architecture*, in, "Perspecta", vol. 4, 1957, pp. 12–19.

"theory" cui Rudolph fa appello è costruita intorno a una serie di principi che trovano origine nelle esperienze maggiori dell'architettura statunitense, dalla Chicago Fair del 1893 all'International Style, ma che innegabilmente intercettano dei concetti discussi nel quadro del New Brutalism dagli Smithson e da Banham, come dalla relazione degli edifici e dalla comprensione dello "space between", alla ricerca di una "aesthetic of change", sino alla necessità di riconsiderare l'opera dal punto di vista di una "visual perception".

Kallmann riconduce il dibattito sul Brutalismo all'espressività e all'atto energetico di un'azione che è "anti-rationalist" e "non directional", mettendo a punto una definizione che egli stesso aveva già avanzato nel 1948 quando aveva invocato una "expressive architecture" capace di infondere intensità in ogni singola parte per sconfiggere il formalismo di una "universal shape"[92]. Le affinità tra i principi del New Brutalism inglese e le pratiche artistiche contemporanee, già enunciate dagli Smithson e ribadite da Banham, prendono una dimensione culturale e identitaria decisiva, nell'inevitabile parallelo con le esperienze degli artisti americani sull'action painting e con il concetto delle opere "allover" in cui l'azione assume il ruolo di un atto liberatorio da dogmi estetici e morali[93]. Era infatti stato Peter Smithson nella sua *Letter to America* a ricordare che "American architecture has not yet had its Pollock", e sembra quasi che Kallmann risponda così al monito di uno degli iniziatori del New Brutalism[94].

Nell'accezione di Kallmann, il Brutalismo si svincola pertanto dalla preoccupazione di diventare stile e si affranca da ogni materiale, per essere riportato a un'azione processuale legata al clima culturale statunitense. In questo suo procedere verso uno spoglio di tutti i costrutti stilistici che mano a mano si sono sovrapposti alla definizione di Brutalismo, Kallmann riporta in auge ciò che per lui è l'essenza di quello che era stato in origine il New Brutalism: il concetto dell'"as found", rimesso in gioco in quanto elemento energetico, un "vital impluse" capace di riattivare l'architettura anche attraverso una componente di "shock" e una collisione tra le parti, che genera un dinamitardo "state of continuous discovery"[95].

---

[92] Gerhard M. Kallmann, in, Alfred Hamilton Barr et al., *What is happening to modern architecture? A symposium at the Museum of Modern Art*, in, "Museum of Modern Art. Bulletin", vol. 15, 1948, n. 3, 1948, (pp. 4–21), p. 17.

[93] Harold Rosenberg, *The American Action Painters*, in, "Art News", vol. 51, dicembre 1952, n. 8, pp. 22–50.

[94] Peter Smithson, *Letter to America*, in, "Architectural Design", vol. 28, marzo 1958, n. 3, pp. 93–102.

[95] Gerhard M. Kallmann, *Vital Impulses*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 14, autunno 1959, n. 2, pp. 38–41.

La casistica presentata da Kallmann compromette il codice dell'International Style. Negli esempi delle opere di Bakema, Candilis, Utzon, di Le Corbusier – di cui include le Maisons Jaoul e la Tourette –, Kallmann non vede soltanto le possibilità plastiche legate a un più ricco vocabolario di forme, bensì il loro senso intrinseco di forme vitali e fluide libere di crescere, non necessariamente attraverso superfici curve e gusci, ma anche attraverso i principi di relazione e moltiplicazione delle parti che gli Smithson avevano identificato nel ricorso agli schemi topologici.

In quest'ottica di azione, movimento e liberazione vanno anche lette le altre immagini che completano il contributo di Kallmann, che si apre con una dimostrazione della vivida possanza fisica dei portali metallici del primo progetto per la sede della Rinascente a Roma di Franco Albini e Franca Helg, sino all'impiego "brutal" dei materiali usati da Stirling & Gowan che rendono visibile un "active, actual sense of physical existence" (FIG. 35). In questo senso la plasticità e la forza sinora attribuita al solo calcestruzzo viene estesa a un repertorio più ampio di materiali, purché svincolati dalle geometrie convenzionali. Così, le opere che accompagnano le parole di Kallmann dimostrano il traguardo di un'architettura che proietta "pulsating images on the retina", al pari di una fotocamera stroboscopica che cattura il processo di costruzione e dell'assemblaggio delle parti. La categoria dell'immagine prende ora forza nella possibilità dell'architettura di immortalare il processo costruttivo, di divenire *immagine*, appunto, dell'azione stessa del costruire, che, assolta dalla "censura" di una forma a priori, diviene libera, "spontaneous" e "unpremeditated".

Per comprendere i legami profondi tra l'architettura definita "brutalist" e le opere in calcestruzzo a vista, occorre ripercorrere i passaggi enunciati da Kallmann stesso nell'articolo *Vital Impulses* sempre del 1959. In questa occasione Kallmann presenta diverse tendenze internazionali in cui 'brutalist', 'concrete' e 'action' divengono sinonimi per un'architettura capace di superare la rigidità formale:

> "They are decidedly not symptoms of disaffection of a small group. They represent impulses that are widespread, exist in many countries, overlap in their rival theories yet all converge on important issues of architectural aesthetics. Whether we identify them as a combination of 'action', 'brutalist', 'concrete' architecture, they all have a similar shattering effect on formal eclecticism and on the rigidity which has frozen the countenance of architecture in neo-classic formulae"[96].

[96] *Ibid.*

Non è solo l'impiego del materiale a vista e la "celebration of the act of construction" a caratterizzare queste nuove tendenze, bensì un approccio definito da Kallmann "anti-schematic", che implica una visione che va dal materiale all'impianto urbanistico, in cui anche i concetti di "as found", "image" e "moments of decision" vengono fatti convergere ed estesi alla scala urbana. Attraverso il ricorso alla topologia e al concetto di "as found", la composizione della pianta si apre all'inserimento di elementi dettati da "chance and trouvaille" che permettono al Brutalismo di affermarsi come un processo esplorativo e sperimentale, evitando così di divenire un "closed system". Alcuni emblematici aggettivi vengono impiegati da Kallmann per descrive questa nuova tendenza architettonica, tra cui "vigor", "dramatization", "articulation", "hyperactivity" e "anger".

Alla luce di questa consapevolezza che emerge dall'articolo di Kallmann si può comprendere il suo tentativo di inquarare il discorso sulla "action architecture" non tanto sui materiali, quanto sulle questioni relative alla pianta, alla composizione sino ad avvicinarsi alla precoce intuizione di Johnson sul principio dell'"anti-design".

È indizio significativo della portata culturale della "action architecture" il fatto che i critici rileggano nel capolavoro di Kallmann, Michael McKinnell e Edward Knowles per la Boston City Hall realizzata tra il 1962 e il 1969 non solo la traduzione della sua passione per Le Corbusier e in particolare per il convento della Tourette, ma anche il simbolo di un'architettura "tough", "violent", "masculine" e dotatata di un particolare "vigor"[97].

Kallmann confesserà di riconoscersi in queste definizioni che ancora una volta sente in linea con il suo tempo, connotando il calcestruzzo della Boston City Hall di una particolare accezione politica e culturale, e verrà ricordato come "no accident that the designers were

[97] Walter McQuade, *Toughness –before gentility wins in Boston*, in, "Architectural Forum", vol. 117, 1962, pp. 96–9; [s.a.], *La Tourette comes to Boston: Boston City Hall.*, in, "Architects' journal", vol. 136, 1962, pp. 2, 11; [s.a.], *Boston City Hall*, in, "Casabella continuità", n. 271, 1963, pp. 17–27; [s.a.], *The new Boston City Hall*, in, "Progressive architecture", vol. 44, 1963, pp. 132–153; [s.a.], *A great plaza for Boston's Government Center.*, in, "Architectural record", vol. 135, 1964, pp. 190–200; [s.a.], *Gerhard Kallmann shows the new Boston City Hall*, in, "Architectural Association journal", vol. 79, 1964, pp. 313–316; M. Schmertz, *The New Boston City Hall*, in, "Architectural Record", vol. 145, febbraio 1969, pp. 144–50; James Marston Fitch, *City Hall, Boston*, in, "Architectural review", vol. 147, 1970, pp. 398–411; Ellen Perry Berkeley, *More than you may want to know about the Boston City Hall*, in, "Architecture plus", vol. 1, 1973, n. 1, pp. 72–77.

Per un resoconto più recente sulla ricezione della Boston City Hall, si veda: David Monteyne, *Boston City Hall and a History of Reception*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 65, ottobre 2011, n. 1, pp. 45–62; Joan Ockman, "The school of Brutalism: From Great Britain to Boston (and Beyond)", *art. cit.*; Brian M. Sirman, *Concrete changes: architecture, politics, and the design of Boston City Hall*, Bright Leaf, Amherst, 2018.

inspired by the presidency of John F. Kennedy who, like this new City Hall, pronounced the word 'vigor' with that peculiar Boston accent"[98].

Il contributo di Kallmann verrà ripreso da Collins su "The Guardian" per commentare la realizzazione della Boston City Hall, e anche da Banham e Jordy su "Architectural Review" e verrà registrato inoltre dalla critica italiana, che pubblicherà su "Casabella" la traduzione del suo contributo, a testimonianza della portata internazionale delle ipotesi interpretative di Kallmann[99].

La proposta della "action architecture" di Kallmann dimostra quanto all'interno del New Brutalism si stiano delineando altre categorie che mirano al superamento di una definizione, come avevano già dimostrato gli Smithson attraverso le definizioni alternative di "new order" e "architecture of reality", o Banham con "une architecture autre", o ancora Summerson con "Old Rigour", e Lasdun con "classical wholeness". Nonostante tutte le prese di posizione, il Brutalismo continua a rischiare di rimanere esclusivamente dipendente da quell'unico materiale che sempre più distingue le architetture tese a riconsiderare l'International Style per farne un'altra, internazionale etichetta, che potremmo definire "international Brutalism".

6.6 "Directions and dilemmas": oltre l'International Style

Nel corso degli anni Sessanta, si assiste in America a un bilancio significativo sulle implicazioni progettuali e concettuali del Brutalismo, quando il panorama delle opere in calcestruzzo a vista presentano un'ampia serie di soluzioni espressive e di trattamenti diversi della superficie, che vanno dal controllo perfetto degli effetti con la messa a punto di prodotti per eliminare ogni possibile difetto, sino all'invenzione di espedienti tecnici per includere e controllare l'imperfezione[100]. La definizione di Brutalismo, così come si sta forgiando

[98] Wolf von Eckardt, *Boston's New City Hall: it has vigor*, in, "Boston Sunday Globe", 2 aprile 1967. La stessa allusione viene riproposta anche in Paul Heyer, *Architects on Architecture; New Directions in America*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1993, p. 216: "Maybe this was influenced by the Kennedy Administration at that time, when there was more optimism about usefulness of government".

[99] Reyner Banham, *Stocktaking*, in, "Architectural Review", vol. 127, febbraio 1960, n. 756, pp. 93–100; William H. Jordy, *The Formal Image: USA*, in, "Architectural Review", vol. 127, marzo 1960, n. 757, pp. 156–65; Peter Collins, "Action Architecture", *The Guardian*, 13 settembre 1962; Gerhard M. Kallmann, *La "Action architecture" di una generazione nuova*, in, "Casabella continuità", n. 269, novembre 1962, pp. 29–49.

[100] James Shilston, *Industry advises*, in, "Progressive Architecture", vol. 48, October 1967, n. 10, pp. 137–38. Alla fine degli anni Sessanta Shilstone pubblica un articolo che illustra tre generi di calcestruzzo, che vanno dallo

attraverso i dibattiti italiani e inglesi, pone degli interrogativi decisivi per i critici e gli architetti americani. La qualità della "roughness", dell'espressione materica dell'informale o ancora a una certa violenza di cui il calcestruzzo a vista si sta facendo portavoce nel contesto europeo, non trovano una perfetta corrispondenza nella cultura architettonica statunitense, dove le preoccupazioni estetiche e teoriche emerse con il béton brut lecorbuseriano si erano già placate nel sistema tecnico dell'"Architectural Concrete", un concetto che riassume il traguardo di una raffinatezza tecnica e formale unita all'economia del materiale, secondo la tradizione della grande industria costruttiva statunitense.

La ricerca del controllo capillare dei processi, mirata al traguardo di una superficie polita, è legata a un particolare tratto culturale che Scully individua in un ossessivo "precisionism", che investe la concezione di "surface, mass, plan and structure"[101]. Nell'articolo *The precisionist strain*, Scully lascia intendere come anche le nuove ricerche provenienti dal contesto europeo, come quella del Brutalismo, non possano che venire trasfigurate dalla cultura americana: "The historical pattern now seems apparent: when closely derived from European work, American forms have always become tighter, more planar and more linear"[102].

L'espressività materica pronunciata viene definita da Scully "the humanist gesture", una definizione che egli riconduce a Le Corbusier e che lascia intendere l'espressione delle impronte delle casseforme nel béton brut. La caratterizzazione di "humanist" è da intendersi sulla base dei ragionamenti condotti da Scully nel 1955 nell'articolo di "Perspecta", dove aveva inquadrato la traiettoria lecorbuseriana in una ricerca verso un "new humanism"[103]. Nell'esame dell'eredità del "precisionism" riscontrabile nelle opere contemporanee, Scully conferma, attraverso i Richards Medical Laboratories di Kahn, una certa distanza da parte degli architetti americani nei confronti del béton brut: "the avoidance of the humanist gesture,

"structural concrete", destinato a essere rivestito, al calcestruzzo a vista, distinto in "concrete used architecturally" e "architectural concrete". Per "concrete used architecturally" Shilstone intende un calcestruzzo non perfettamente controllato: "in most cases, small defects may even be a sought-after textural effect". A tal proposito si veda: Roberto Gargiani, *A new era of American architectural concrete. From Wright to SOM. 1940 - 1980*, vol. 3, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne, 2020.

[101] Vincent Scully, *The precisionist Strain in American Architecture*, in, "Art in America", vol. 3, 1960, pp. 46–53.

[102] *Ibid*.

[103] Vincent Scully, "Modern Architecture: toward a redefinition of style", *art. cit.*

like that of Le Corbusier, which Americans have somehow always found difficult to understand"[104].

La linea del "precisionism" enunciata da Scully non comprende tuttavia l'intero panorama delle espressioni del calcestruzzo, e alcuni architetti, proprio in reazione al culto per la perfezione e influenzati dall'espressione lecorbuseriana, sperimenteranno il gusto dell'imprevisto della fabbricazione in cantiere, come nel primo eroico béton brut, anche se con presupposti culturali diversi. Se quindi da un lato si assiste alla messa in opera di una superficie controllata ed epurata dai difetti, dall'altro si affermerà un altro culto per la rudezza, comunque sempre controllata nell'espressione delle texture, che sfida gli espedienti tecnici.

Nella tensione tra la ricerca per l'imperfezione condotta in Europa e l'Architectural Concrete statunitense dettato dalla volontà di controllare i processi, si intravede la possibile declinazione del béton brut proposta da Scully. In virtù della "precisionist strain", Scully non manca di riconoscere una vera propria "struggle", quando gli architetti americani ambiscono a una superficie rustica che ricalca una "European generosity in sculptural terms". La rudezza del calcestruzzo sperimentata dagli architetti americani è comunque esito di un preciso controllo dei processi di cantiere o della lavorazione della superficie dopo il disarmo, come dimostrano le opere di Breuer, Johansen e Rudolph. Proprio Rudolph rievocherà l'ossessione per la precisione soffermandosi sulla differenza tra il béton brut di Le Corbusier e l'american concrete:

> "One of the most humanizing elements in Corbu's concrete is the oozing, dripping, and slipping of concrete between poorly placed forms. One of the reasons why American architecture has had difficulty using this medium is that our contractors take great pride with the precision of their work, which helps to give so much of it the thin, metallic-like quality"[105].

Gli architetti americani non accetteranno tutte le implicazioni della definizione di Brutalismo, e in particolare le componenti legate al culto e assimilazione totale dell'imperfezione, e, se vi è un prevalente silenzio critico, salvo rare eccezioni, non mancheranno nel corso degli anni Sessanta smentite o distanziamenti profondi. Proprio Rudolph, che verrà accusato di rappresentare l'estremo di una "degeneration" delle forme e

[104] Vincent Scully, "The precisionist Strain in American Architecture", *art. cit.* p. 53.

[105] Paul Rudolph, cfr. Richard Pommer *The Art and Architecture Building at Yale, Once Again*, "Burlington Magazine", vol. 114, dicembre 1972, n. 837, (pp. 859–860), p. 859.

della lavorazione della materia[106], in un'intervista alla fine della sua carriera confesserà come il Brutalismo sia una definizione a lui attribuita per via dell'impiego del calcestruzzo a vista, ma che in realtà aveva per lui uno scopo più ampio, che comprende anche le articolazioni delle parti, secondo una lettura che i critici americani spesso tralasceranno. Non è forse un caso che Rudolph, nel dichiarare la sua distanza da quell'etichetta a lui attribuita, parli espressamente del New Brutalism originato in Inghilterra, quasi volesse sottolineare, nella presenza di quel prefisso New l'appartenenza di quella definizione ai dibattiti inglesi, e quindi estranea al contesto statunitense:

> "The 'New Brutalism' originated in England. If I understand it correctly, they mean the very direct use of materials, the exposure of a lot of things. Well, that's about the beginning in England, not so important. The theory is about the expression of material, and so it strikes the word 'new'. But these terms are catch phrases. I was called a 'new Brutalist' because I built in concrete sometimes. The attitude of articulating the parts is a principle in architecture, I believe, which you then use or not use. […] In my case, I built in many different periods, so people call me all sort of names. It has nothing to do with anything as far as I am concerned"[107].

La reazione degli architetti alla definizione di Brutalismo, nonostante se ne distanzino, lascia intendere l'accettazione di quella definizione se, e solo se, intesa al di là delle questioni legate alla forma e alla lavorazione della superficie. Come anche Kallmann aveva sottolineato, se il Brutalismo implica una "attitude" e non uno stile, come più volte ribadito anche dagli Smithson, quella definizione risulta uno strumento vitale per proseguire una riflessione che trascende il singolo edificio.

In una nota manoscritta non datata, ma sicuramente successiva al 1959 e probabilmente appartenente alla storiografia degli anni Ottanta[108], Rudolph appunta delle considerazioni a proposito di un libro, il cui autore non viene menzionato ma riportato solo come "Mr.D".

---

[106] Heinrich Klotz, John Wesley Cook, *Architektur im Widerspruch: Bauen in den USA von Mies van der Rohe bis Andy Warhol*, Verlag für Architektur Artemis, Zürich, 1981, (Studiopaperback); Heinrich Klotz, John Wesley Cook, *Conversations with architects: Philip Johnson, Kevin Roche, Paul Rudolph, Bertrand Goldberg, Morris Lapidus, Louis Kahn, Charles Moore, Robert Venturi & Denise Scott Brown, Lund Humphries, London*, 1973; Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, Massachusset, 1972; Banham stesso rileverà nell'opera di Rudolph il degenerare del Brutalismo verso uno stile della superficie, Reyner Banham, *New Brutalism. Ethic or Aesthetic*?, 1966.

[107] Paul Rudolph, Intervista condotta da Andreas Vogler, Jan Dvorak, Yung Un Hong, Lourdes Peñeranda, Beekman Place, New York City, 23 gennaio 1993, Paul Marvin Rudolph archive, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C, PR 13 CN 2001:126, cartella PMR-3026-3 F*.

[108] È infatti nel 1959 che gli Smithson rivelano la dimensione urbanistica del Brutalismo in "Zodiac", n.4, 1959. Le note contengono delle riflessioni sul concetto di "regionalism" nelle accezioni avanzate da Kenneth Frampton in *Modern Architecture: a critical history*, Thames & Hudson, London, 1980.

Dalle note emerge un'accezione particolare di New Brutalism, che rivela come per Rudolph quella definizione non sia ridotta alla sola espressività "intimidating" della materia, ma comprenda una considerazione urbanistica del progetto, basata sulla relazione tra gli edifici e la scala della città, una articolazione tra le parti e infine un concetto affine alla "imageability" di Banham:

> "He [Mr. "D"] dismisses 'Brutalism' as mereley a taste for the intimidating, the gratuitously hostile. This reading is not the only one for some architects found 'Brutalism' is confused with their compelling need to manipulate scale in accordance with environmental demands made on a building, especially in an urban context. […] The ability of a building to maintain appropriate sense of presence from a distance, closed range or indeed close at hand, is dependent on the architects understanding of scale"[109].

I principi del Brutalismo subiranno una radicale manipolazione da parte della critica americana, che tenterà di farli convergere in nuove definizioni, che, sull'esempio della "action architecture" di Kallmann, concorreranno all'apparire di nuove etichette che si liberano dalle ossessioni etiche per diventare un orientamento formale. Ne è un esempio il "New Sensualism" proposto da Creighton nel 1959[110]. Che il New Sensualism altro non sia che una rielaborazione del New Brutalism appare evidente dal fatto che questo nuovo orientamento è ancora una volta ricondotto al "new Corbu" dell'Unité di Marsiglia, del campidoglio di Chandigarh e della cappella di Ronchamp, le cui immagini accompagnano l'articolo. Creighton ritorna all'origine etimologica e materica del New Brutalism rivelando, proprio con la presenza dell'aggettivo "new", la sua implicita revisione del New Brutalism inglese. Inoltre, anche nel concetto di New Sensualism, come già per il New Brutalism secondo l'accezione di Banham, la questione dell'immagine diviene il nodo focale. Epurato da ogni tendenza violenta e anti-formale, il concetto di "image" si traduce per Creighton in "emotionally moving forms and 'delight' in design"[111].

[109] Paul Rudolph, Appunto non datato, Paul Marvin Rudolph archive, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C, PR 13 CN 2001:126, cartella PMR-3032-1 F*.

[110] Thomas Hawk Creighton, "The New Sensualism", *art. cit.*; Thomas Hawk Creighton, "The New Sensualism II", *art. cit.*

[111] Le critiche mosse nel 1957 nei confronti del New Brutalism sono quindi da leggere come il presupposto per l'invenzione di una definizione capace di esprimere le ricerche di quegli architetti "progressisti" volte ad una "new exuberance and a new plasticity within the modern idiom", che Creighton raccoglie sotto la sua definizione. Thomas Hawk Creighton, "The New Sensualism", *art. cit.*

Su tali supposizioni, il New Sensualism si presenta come una risposta alla "bloody-minded' insistence of the ethics" del New Brutalism europeo, attraverso una definizione tutta americana radicata nelle possibilità formali del calcestruzzo[112]. Tutte le attenzioni rivolte ai "plastically sympathetic materials", tra cui il calcestruzzo armato, non fanno altro che porre il New Sensualism in antitesi al "Mies-type design"[113], e sembra in questo modo ribadire lo scontro concettuale tra i due maestri, Le Corbusier e Mies, e tra due materiali, il calcestruzzo e l'acciaio.

Sia Jordy che Johnson confermano quanto il Brutalismo venga recepito negli Stati Uniti come possibile superamento dell'International Style, sia attraverso forme "rough and deliberately gargantuan" che reagiscono, secondo Jordy, "against the packaged thinness"[114], sia attraverso la ricerca di un nuovo "unifying slogan", come fa notare Johnson.

Ora Johnson, nel rendersi conto del destino dello stile che lui stesso ha contribuito a creare, annuncia dalle pagine di "Architectural Review", che: "the International Style is dying […] We are going through a foggy chaos, and the Architectural Review is looking for a new compelling, unifying slogan"[115]. Proprio Johnson, il primo americano a impossessarsi della definizione di New Brutalism, nonostante l'opinione negativa espressa nel 1954[116], non può che riconoscerne negli anni Sessanta il successo, e persino il valore di strumento critico capace di fare avanzare il dibattito. In una conferenza tenuta nel novembre 1960 presso la Architectural Association di Londra, inserisce il New Brutalism in una prospettiva storiografica decisiva per comprendere la necessità del dibattito degli anni Quaranta alla ricerca del "New-ism": "it is sometimes useful to have labels to hang on to or disagree with. The English are wonderfully good at it. They invented something called the New Empiricism,

[112] Sotto il "New Sensualism" Creighton riprende le forme plastiche di Le Corbusier, Wright, Niemeyer, Candela, Kahn e Saarinen e include anche le ricerche più ornamentali di Stone e Yamasaki, sino al calcestruzzo "metallico" di SOM e al "desert-concrete" di Wright. Gli esempi presentati da Creighton dimostrano un repertorio formale basato su un allontanamento dal funzionalismo tecnologico verso un registro di forme intuitive evocatrici di un "sensuous plasticity", "sensual delight", "sculptural concept", "romantic expressionism", in, *Ibid.*

[113] "The criticism of lack of relationship between form and purpose is perhaps no stronger that it would be in an evaluation of the rectilinear, Mies-type design of which the New Sensualism is the antithesis", in, *Ibid.*

[114] William H. Jordy, *Humanism in Contemporary Architecture: Tough - and Tender-Minded*, in, "Journal of Architectural Education (1947-1974)", vol. 15, 1960, n. 2, pp. 3–10.

[115] Philip Johnson, *Where are we at?*, in, "Architectural Review", vol. 127, settembre 1960, n. 763, pp. 173–75.

[116] Philip Johnson, "School at Hunstanton", *art. cit.*

which came from Sweden. It did not last long, even in the Review. Then came Brutalism and so on"[117].

È bene ricordare come nel 1954 una prima internazionalizzazione del dibattito sul New Brutalism fosse scaturita a partire dalle diverse opinioni sulla scuola a Hunstanton espresse da Johnson e Banham sulle pagine di "Architectural Review". Ora che Johnson riconosce nel Brutalismo una definizione utile per superare il "chaos" generato dalla morte dell'International Style, ripropone uno scambio con Banham sul Brutalismo, nella scena prestigiosa del Metropolitan Museum of Art di New York. Il dibattito pubblico, intitolato *International Style, death or metamorphosis?* e organizzato il 30 marzo 1961, avrebbe dovuto prevedere una discussione tra Johnson, Banham e Giedion, che tuttavia rifiuta l'invito. Per Banham è la prima occasione per visitare gli Stati Uniti, dove è stato invitato "to disagree with me on a platform", come afferma Johnson nella lettera che accompagna l'invito[118]. Il discorso di Johnson è intriso di una vena polemica rivolta nei confronti del Brutalismo e di Banham stesso, di cui aveva già criticato il libro *Theory and design in the first machine age*[119]. Nella conclusione del suo discorso, Johnson distingue tre correnti che si originano dalle ceneri dell'International Style: una che ne riprende i principi, individuabile nelle opere di Mies, SOM, Pei e Creig Ellwood; una seconda, definita "what the English call Brutalism", i cui modelli sono individuati nella radice europea delle Maisons Jaoul e nelle manifestazioni statunitensi delle opere di Rudolph e Katselas; e un'ultima corrente che prende il nome di "Neo-Historicism".

Se nel 1954 Johnson aveva attribuito al New Brutalism una irriverenza capace di scardinare i principi compositivi, associandolo al concetto di "anti-design", ora rileva nel Brutalismo una "attitude" che nel contesto americano viene rapidamente declinata in una costellazione di espedienti formali:

[117] Philip Johnson, *Informal talk*, Architectural Association, London, novembre 1960, in, Helen M. Franc (ed.), *Philip Johnson. Writings*, Oxford University Press, New York, 1979, (pp. 104–116), p. 108.

[118] Mary Banham, intervistata da Corinne Julius, *National Life Story Collection: Architects' Lives*, British Library Oral History, 2001, part 10/19.

[119] Philip Johnson, "Where are we at?", *art. cit.*, p. 173. "It is a wonderful and perverse book", afferma Johnson a proposito di *Theory and design of the first machine age*, di cui criticava soprattutto la chiave di lettura in termini meccanicistici.

> "Brutalism – not a good name, but a name. It is an attitude, not a Style, not even a way of forming. It stems from the attempt to fulfill as clearly and simply as possible the environmental purposes of the building. For form the Brutalists are apt to bring us great concrete beams and tiny windows, funny shaped, scattered in great brick walls. Much inside and outside movement, and a great many pieces of concrete exposed. This is functional variety. Formalistically, their designs are apt to be taken from the Jaoul Houses by Le Corbusier. The regular skeletal rhythms of the International Style are gone. The intention is strength, originality, and a certain crudeness"[120].

Banham non risponde alle polemiche di Johnson, e rinuncia a difendere il Brutalismo, come d'altronde aveva già altre volte dimostrato quando egli stesso diviene l'imputato[121]. Nel suo discorso quella definizione che lui stesso aveva portato alla ribalta non viene sorprendentemente nemmeno nominata, quasi a indicare una progressiva perdita di attualità nei dibattiti contemporanei.

Giedion presenta la sua posizione sul corso dell'architettura dopo l'International Style nell'introduzione alla seconda edizione e tredicesima ristampa di *Space, Time and Architecture*, intitolata *Architecture in the 1960s: hopes and fears*[122]. In quell'occasione avanza la definizione di "playboy architecture […] an architecture treated as playboys treat life, jumping from one sensation to another and quickly bored with everything". Una profonda critica al concetto di stile è messa in evidenzia da Giedion attraverso la definizione di "playboy architecture", che dimostra, come aveva già preannunciato nel 1958, una profonda incertezza:

> "There is a word that we refrain from using to describe contemporary art. This is the word 'style'. In a primitive sense the word 'stylus' was used even in Roman times to describe different manners of writing, but 'style' did not come into general use to describe specific periods until the nineteenth century, when different periods of architecture were analyzed according to a materialistic description of details of form.
> Today, the moment we fence architecture in within a notion of 'style' we open the door to a purely formalistic approach. Purely formalist comparisons have about the same effect on the history of art as a bulldozer upon a flower garden. Everything becomes flattened into nothingness, and the underlying roots are destroyed"[123].

---

[120] Philip Johnson, dattiloscritto per la conferenza *International Style, death or metamorphosis?*, 30 marzo 1961, Museum of Modern Art Archive, Philip Johnson Collection, cartella I.53a, pp. 1–9.

[121] Reyner Banham, *New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 06, giugno 1957, n. 27, p. 220.

[122] Sigfried Giedion, *Space, time and architecture*, 2ª edizione, 13 ristampa, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1962.

[123] Sigfried Giedion, *Architecture, you and me: the diary of a development*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1958, p. 138.

Il Brutalismo come una delle possibili fasi successive all'International Style è riconosciuto anche da Boyd in un discorso intitolato *Directions and dilemmas* tenuto durante l'International Design Conference in Aspen del 1964[124]. Nel tentativo di fissare una periodizzazione della storia recente, Boyd, come Johnson, riconosce una successione evolutiva dell'architettura del dopoguerra suddivisibile in tre fasi, che, da un'interpretazione letterale dei pricipi del funzionalismo, evolve verso una "Fun phase" caratterizzata da un formalismo accentuato, per culminare in una terza fase, di cui fa parte anche il Brutalismo: "The third phase is not a style, for it takes many shapes, but it has recognisable characteristics. It is formal but not stiff". Nel suo libro *The puzzle of architecture,* Boyd definirà la terza fase con il nome di "Counter-revolution" e ne specificherà le caratteristiche formali, ancorate al mito della "significant form", del monolitismo e dello scultoreo[125].

"Asymmetry, fragmentation, consistency, extroversion", una certa attenzione per gli sviluppi tecnologici, e il desiderio di costruire con un unico materiale sono i principi alla base del Brutalismo secondo Boyd. Le opere elencate al fine di dimostrare la presenza decisiva del Brutalismo nel contesto americano e internazionale includono i laboratori di Kahn, il comune di Kurashiki di Tange e Yale Art and Architecture Building di Rudolph. Ciò che interessa maggiormente, è che sia Boyd, sia altri critici anglosassoni, sia gli stessi architetti protagonisti della Counter-revolution, abbiano usato insistentemente l'espressione "significant form" per designare la ricerca di una nuova intensità dell'immagine architettonica. "Significant form", "imageability" e "figurability" sono del resto termini ricorrenti negli scritti di Saarinen, di Stone, di Rudolph. Il béton brut declinato attraverso la cultura costruttiva americana, unito al concetto di "significant form" vigorosa e eroica sovrapposto a quello di "image", si rivelano essere i canoni che segnano il corso della traiettoria brutalista in America.

All'inizio degli anni Sessanta, sempre più opere vengono prese a esempio per il nascente stile del Brutalismo americano dalla critica statunitense a dimostrazione dell'impazienza di definire il nuovo stile internazionale, che raccoglie quasi esclusivamente esempi di architettura in calcestruzzo a vista, come le opere di Kahn e Rudolph, l'Office building for Vic Maitland Associates, a Pittsburgh di Tasso Katselas, la Central Fire Station

[124] Robin Boyd, *Direction and dilemmas*, 1964, The Getty Research Institute, Special Collections and Visual Resources, 2007. M.7., IDCA 1964, Box 11.

[125] Robin Boyd, *The Puzzle of Architecture*, Melbourne University Press, Carlton, 1965.

a New Haven di Earl P. Carlin, Peter Millard e Paul Pozzi[126] e la casa di Johansen in Connecticut[127].

In tutti questi casi, la tecnica rudimentale del béton brut di Marsiglia o Chandigarh, originata nelle ristrettezze pratiche ed economiche del cantiere, una volta approdata in America, diviene espressione di un gusto formale. Oramai il calcestruzzo di Le Corbusier diventa il parametro per misurare uno stile ben preciso, espressivo di un'architettura "virile", "vigorous" in cui gli effetti della materia sono il sintomo di "noise", "action", "violence". Sono questi gli aggettivi che caratterizzano ciò che diventa per gli americani il Brutalismo, che finisce così per riassumere ed esemplificare il graduale passaggio dal perfezionismo dell'Architectural Concrete alla rudezza controllata di un béton brut americanizzato, derivante comunque dall'esempio lecorbuseriano.

Non sorprende quindi la reazione dei critici alla vista del particolare béton brut messo in opera da Le Corbusier per il Carpenter Center di Harvard. Per quell'opera Le Corbusier non riproduce le *malfaçons* che aveva dovuto accettare a Marsiglia o a Chandigarh, e intende sfruttare le abilità dell'industria statunitense, in grado di produrre un calcestruzzo polito[128]. Il noto "rough-finished concrete", divenuto il vero e proprio "Le Corbusier's trademark", viene commentato su "Engineeing News Record" con un titolo significativo: *Le Corbusier smooths his style for U.S. debut at Harvard*[129].

Simili commenti appaiono anche sulle pagine delle principali riviste americane, tra cui "Progressive Architecture", "Architectural Record" e "Architectural Forum", dove i critici notano senza mezzi termini come quel "*beton* is not so *brut*"[130]; "the concrete is not very

[126] [s.a.], *Eight Annual Design Award*, in, "Progressive Architecture", vol. 42, gennaio 1961, n. 1, (pp. 96–199), p. 106.

[127] [s.a.], *Labyrinthian Environs*, in, "Progressive Architecture", vol. 43, maggio 1962, n. 5, pp. 181–87.

[128] Sul Carpenter Center si veda, Eduard F. Sekler, William Curtis, Jr., *Le Corbusier at Work. The Genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts*, London, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1978; Roberto Gargiani, Anna Rosellini, *Le Corbusier, Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surfaces Materials and Psychophysiology of Vision*, Lausanne, EPFL Press, 2011, pp. 527–44; Roberto Gargiani, *A new era of American architectural concrete. From Wright to SOM. 1940-1980*, vol. 3, PPUR, Lausanne, 2020.

[129] *Le Corbusier smooths his style for U.S. debut at Harvard*, in, "Engineering News-Record", vol. 170, 4 aprile, 1963, n. 14, (pp. 80–82), p. 82.

[130] [s.a.], *Le Corbusier designs for Harvard*, in, "Architectural Record", vol. 133, April 1963, n. 4, (pp. 151–58), p. 151.

white, not really slick, not particularly 'brut'– just concrete[131]; "it isn't very good Corbu. Take a look at his European or Indian buildings – where the concrete is really brutal. […] It looks like a caricature of a real Corbu building"[132].

Nel corso degli anni Sessanta due architetti di primo piano, Johnson e Kahn, ma anche minori, come Carlin, si dimostrano critici nei confronti del Brutalismo, alcuni confermando la traiettoria materica di quella definizione, altri cercando di comprenderne i precetti formali e le radici concettuali.

Dopo aver riconosciuto il successo del Brutalismo che si prefigura quale possibile traiettoria di superamento dell'International Style, Johnson continua i suoi ragionamenti attraverso un'analisi delle sue radici storiche europee, dimostrandone l'attualità nelle manifestazioni contemporanee inglesi e italiane, quasi a volerne delegittimare l'appartenenza al contesto statunitense. Mentre i critici italiani, tra cui Veronesi, hanno di recente evidenziato nella definizione di Brutalismo le componenti artistiche e riferimenti legati a fenomeni contemporanei, Johnson, per comprendere meglio la natura del Brutalismo ne sottolinea gli aspetti storicisti e invoca il movimento tedesco dell'Espressionismo degli anni Venti per indicare come quella definizione non possa esulare da un'evoluzione stilistica, tutta interna al discorso architettonico. A proposito dell'opera di Carlin, Millard e Pozzi a New Haven, Johnson conferma la sua tendenza alla storicizzazione e si sofferma sulle caratteristiche formali tendenti all'esagerazione espressiva:

> "Frankly I wouldn't build a building like any one of these, but I hope I can take a liberal attitude about these things. […] That is part of the architecture of the brutalist movement – to give it the bad name used in England – to ex-aggerate the very thing you have.
> It is also more historical than you know; it is a revival of a strong movement of the '20s in Germany called Expressionism. It also undoubtedly reflects the Angry Young Men and all that, but it does represent an architectural Expressionism more than anything. It seems to me that the younger generation is going in this direction – all of Italy, most of England, and very little in the United States. I think this is a great deal better than the Italian buildings. It is not easy for me to sympathize with this stage-set, Expressionist, New Brutalist, Yale approach, but I do defend their right to say this"[133].

[131] John Dixon, *Corbu's center rises at Harvard*, in, "Progressive Architecture", vol. 43, dicembre 1962, n. 12, p. 43.

[132] [s.a.] *Le Corbusier at Harvard: a disaster, or a bold step forward?*, in, "Architectural Forum", vol. 119, aprile 1963, n. 4, (pp. 104–07), p. 105. Il commento è tratto da un dialogo fittizio organizzato a partire dai commenti in voga al momento della fine del cantiere per il Carpenter Center.

[133] Philip Johnson, "Eight Annual Design Award", *art. cit.*, p. 156.

Nel luglio 1961, Carlin risponde all'ascrizione al Brutalismo della Central Fire Station con un commento che rivela una particolare affinità con la prima descrizione degli Smithson della House in Soho, in cui l'aspetto prevalente è l'assenza di rivestimento interno. Le considerazioni di Carlin comprendono anche una nota che sottolinea il valore statunitense attribuito alla realizzazione di un edificio economico: "Apparently we are now brutalists, so the building is of raw, hairy concrete. We intend no interior finishing, except that which is built in. […] We think we have achieved a low-maintenance building"[134].

La sopresa di Carlin, affine a quella di Viganò, Ricci, Rudolph e altri architetti che si ritrovano, loro malgrado, associati alla definizione di Brutalismo rivela l'incolmabile frattura tra la critica e gli architetti, che operano al di là delle definizioni correnti, o degli stili, da cui immancabilmente prendono distanza. Il commento di Carlin rivela d'altronde un atteggiamento simile a quello espresso anche da Kahn, suo maestro. Il tentativo di circoscrivere l'architettura di Kahn alle fila del New Brutalism aveva già sollevato le perplessità di Colin Rowe, quando, nel 1956, aveva informato Kahn del "deplorable article"[135] di Banham, in cui la Yale Art Gallery era stata definita "the most truly Brutalist building in the New World". Rowe non aveva allora preso pubblicamente posizione e rimarrà silente nei dibattiti sul Brutalismo sino alla pubblicazione del famoso libro di Banham del 1966. Nemmeno la reazione di Kahn è rivelata prima del 1960, quando, in un articolo a proposito dei Richards Medical Laboratories, l'autore James Marton Fitch riporta l'opinione di Kahn a proposito del New Brutalism[136]. Il commento di Kahn permette di comprendere come le etichette proposte dai critici siano percepite dagli architetti come un inutile esercizio intellettuale distante dalle vere preoccupazioni progettuali, come d'altronde aveva fatto notare anche Le Corbusier:

> "Much of his recent work, including this building, has been linked to the movement called *the new brutalism*. Such a suggestion Kahn brushes impatiently aside. For him the term connotes an attitude, an intellectual posture external to the act of designing and consciously applied to it like a coat of paint".

[134] Earl P. Carlin, *P/A Design Award. Central Fire Station*, in, "Progressive Architecture", vol. 42, luglio 1961, n. 7, pp. 132–35.

[135] Colin Rowe, lettera a Kahn, in, Braden R. Engel, *The Badger of Muck and Brass*, in, "AA Files", vol. 62, 2011, pp. 95–98.

[136] James Marston Fitch, *A building of rugged fundaments*, in, "Architectural Forum", vol. 113, luglio 1960, pp. 82–87.

Si può solo presupporre la reazione di Kahn quando anche Scully, con cui aveva un rapporto di profonda amicizia, applica a sue opere la definizione di Brutalismo sia in *Modern Architecture. The architecture of democracy* del 1960, sia nella monografia a lui dedicata nel 1962[137]. Nonostante abbia evitato la definizione di Brutalismo nel saggio del 1957 su "Perspecta" a proposito dell'opera di Le Corbusier, Scully si sente in dovere di menzionare l'ascrizione di Kahn alla corrente del Brutalismo che ha oramai preso una dimensione internazionale. Nel sodalizio tra un approccio "meticously realistic" e "heroic" rilevato nei Richards Medical Laboratories, Scully individua le affinità dell'opera di Kahn alla traiettoria dei "Brutalists", capace, nell'interpretazione dell'eredità dei maestri, di esplicitare il corso dell'architettura moderna:

> "The movement carried on by the 'Brutalists' in England, most particularly by Smithson, is symptomatic of the trend: first toward Mies, then toward Aalto, now in the direction of Kahn. James Stirling's and Colin Wilson's work, while showing the same trend, seems most directly influenced by some of Le Corbusier's later buildings, in brick and concrete"[138].

In occasione della monografia su Kahn, Scully ritorna sulla questione del New Brutalism inglese e l'interpretazione dei maestri. Quella di Scully è una visione che risale ai primi anni Cinquanta, quando ancora la geometria palladiana e le piante diagrammatiche erano i baluardi di una nuova forma di architettura. Non è un caso che Scully riprenda quel preciso momento del New Brutalism – specificando il prefisso appartenente al contesto inglese. Proprio nella fase "wittkoweriana" del New Brutalism Scully può infatti rintracciare le affinità con le opere di Kahn, come d'altronde aveva fatto Banham stesso:

> "Their [Alison and Peter Smithson] Hunstanton School of 1951-53, the first moment of the English 'New Brutalism', was based upon a toughening of Mies, and they ascribed its intrinsic symmetry to Renaissance and, by extension academic precedent as well, citing Wittkower's Architectural Principles in the Age of Humanism, of 1949, as their authority. Later the Brutalists, like Kahn himself, were to be more permanently influenced by the Maisons Jaoul"[139].

[137] Vincent Scully, *Modern Architecture. The architecture of democracy*, George Brazilier, New York, 1961; Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, George Brazilier, New York, 1962. Sulla questione del Brutalismo della Yale Art Gallery si veda, Roberto Gargiani, *Louis I. Kahn. Exposed Concrete and Hollow Stones, 1949-1959*, Lausanne, EPFL Press, 2014, pp. 51 e segg. Si veda anche, Denise Scott Brown, *A worm's eye view of recent architectural history*, in, "Architectural Record", vol. 172, febbraio 1984, n. 2, (pp. 69–81), pp. 71–73.

[138] Vincent Scully, *Modern Architecture*, *op. cit.*, p. 39.

[139] Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, *op. cit.*, pp. 20–21.

Proprio l'influenza delle Maisons Jaoul viene rilevata da Scully nella casa a Chestnut Hill, che sancisce un altro aspetto delle affinità tra l'opera di Kahn e il Brutalismo. La configurazione delle aperture diventerà un altro aspetto cruciale del canone brutalista nella declinazione americana: "The spattered windows of the kitchen side are functionally placed but also suggest both Le Corbusier and the English Brutalists"[140].

La progressiva diffusione del Brutalismo nel contesto statunitense viene attribuito dai critici allo stato di "chaoticism" e "confusion" che pervade l'architettura, sentita sempre più come espressione di una poetica individuale. Non pochi sono i tentativi da parte delle riviste di stilare dei bilanci critici sullo stato contemporaneo dell'architettura statunitense, attraverso simposi cui sono invitati a discutere i principali critici e architetti americani, con l'intenzione di individuare una nuova linea comune capace di risolvere la frammentazione in atto della cultura architettonica, che, incalzata dai dibattiti europei, trova nella produzione statunitense una "massive consolidation of architectural chaos"[141]. Ciò di cui i critici sono maggiormente preoccupati è la tendenza da parte degli architetti a rispondere a una rapida "action", ribadendo quel concetto reso celebre da Kallmann, a discapito di una "long term vision", come fa notare Gilbert Herbert:

> "We are plagued by a plethora of coined labels. We are confused by an infinity of isms; and while we are aware that this is partly mere journalistic cleverness, yet we must concede that modern architecture has and is exfoliating - or perhaps disintegrating - into those diverse manifestations which we compartmentalize as functionalism, futurism, constructivism, romanticism, eclecticism, empiricism, brutalism, even bowellism. This is the pack of cards, with such intricate combinations as neolibertism or compositional rigorism, with which we play the game of building today"[142].

Non stupisce quindi l'appello del caporedattore di "Progressive Architecture", Creighton, a superare gli antagonismi, in un tentativo che richiama l'operazione critica di Richards per porre fine alla "battle of styles" dell'inizio degli anni Cinquanta. "Progressive Architecture" organizza nel 1961 un simposio, cui partecipano Mies, Yamasaki, Sert, Ellwood, Buckmister Fuller, Schweikher, Kahn, Creighton e Johnson. Secondo Creighton, le varie manifestazioni contemporanee, tra cui include anche il Brutalism, rappresentano quella vitale presenza di libera espressione che va salvaguardata dalla rivalità tra tendenze opposte:

---

[140] *Ivi,* p. 35.

[141] Gilbert Herbert, *Notes in passing*, in, "Arts & Architecture", vol. 78, dicembre 1961, n. 12, p. 9.

[142] *Ibid*.

"the issues in architecture today do not seem to be plasticity vs. modularity, smooth skin vs. articulation, Mies vs. Corbu, or even steel vs. concrete. There will be lingering structuralism and increasing historicism; there will be emotional expressions that we will call sensualism, and there will be angry expressions that we will call brutalism"[143]. Nelle parole di Creighton sembra poter intravedere il destino ultimo del Brutalismo, che rimarrà imbrigliato nella lotta tra il modello miesiano e lecorbuseriano, tra l'etica e l'estetica e, infine, tra "attitude" e "style".

6.7 Pevsner e Stirling vs. l'estetica brutalista

Nella nazione cha ha visto l'origine del New Brutalism, l'Inghilterra, l'indagine sugli aspetti multiformi dell'evoluzione del Movimento Moderno prosegue incentrata su temi radicalmente diversi rispetto agli Stati Uniti, e offre come esito un'opera che diventerà cruciale per la ricezione del New Brutalism nel panorama internazionale. La realizzazione dei Flats at Ham Common nel 1958 da parte di Stirling e Gowan viene letta dalla critica come una risposta concreta ai consolidati interrogativi identitari sulla "Englishness", che proseguono nel dibattito contemporaneo sulle forme di un'architettura regionalista inglese[144].

Le ipotesi avanzate attraverso l'elaborazione della definizione di New Brutalism, la ricerca di una nuova estetica per la "atomic age", la riconsiderazione del ruolo della tecnologia, e più in generale la risposta degli "angry young man" alla cultura Pop si intrecciano in quest'opera con concetti avanzati da Stirling e Gowan come "the style for the job" e la "multi-aestetic".

Considerando l'emblematico silenzio di Stirling a proposito del New Brutalism in occasione del suo articolo sulle Maisons Jaoul, unito alle succinte considerazioni annotate nel suo taccuino, si può comprendere il suo scetticismo quando Banham descrive, nel luglio 1958, il complesso residenziale a Ham Common come "the most accessible example there is of the New Brutalism"[145]. L'analisi di Banham dell'opera di Stirling e Gowan è intessuta nel confronto con lo stile "ingratiated" e "contemporary domestic" del vicino complesso

[143] Thomas Creighton, *The Sixties. A P/A symposium on the state of architecture. Part III*, in, "Progressive Architecture", vol. 42, maggio 1961, n. 5, pp. 136–41.

[144] James Frazer Stirling, *Regionalism and modern architecture*, in, "Architects' Year Book", vol. 8, 1957, pp. 62–68.

[145] Reyner Banham, *Plucky Jims*, in, "New Statesman", vol. 49, luglio 1958, pp. 83–84.

Parkleys di Eric Lyons del 1956. Sono le caratteristiche di "image" e di "truth to materials and structure", che Banham impiega per accompagnare la lettura dell'opera, a permetterne l'ascrizione al New Brutalism, ricondotto a una più ampia riflessione contro la "machine aesthetic". Sullo sfondo delle associazioni sempre più frequenti tra il New Brutalism e le Maisons Jaoul, che Stirling aveva criticato per il "poor brickwork" e la "roughness"[146], appare comprensibile la sua risposta, analoga a tanti altri architetti, pubblicata nel luglio 1958, in cui rigetta l'appellativo di "New Brutalist" con un secco "we do not consider ourselves 'new brutalist'"[147]. Stirling denuncia la natura "journalistic" di quella definizione che rappresenta in primo luogo un tentativo da parte della critica di includere un discorso inglese nei dibatti internazionali. Per Stirling il New Brutalism non è altro che un tentativo messo in opera dalla critica di riscattare la cultura inglese attraverso l'invenzione di una definizione con pretese di internazionalismo ma che in realtà nasconde una misera produzione architettonica inglese postbellica.

Mentre all'origine del New Brutalism vi era un tentativo da parte degli stessi architetti di formulare una definizione in grado di cogliere gli orientamenti contemporanei, dagli Smithson a Asplund, ora il termine è entrato nell'uso esclusivo della critica e comporta il distanziamento sempre più rigido da parte degli architetti, come nell'emblematico caso di Stirling:

> "Your architectural correspondent is correct in assuming that we do not consider ourselves 'new brutalist' in regard to the design of the flats at Ham Common. ('New Brutalist' is a journalistic tag applied to some designers of architectural credit, in a morale-boosting attempt to sanctify a movement as 'Britain's contribution' and to cover up for the poor showing of our post-war architecture)"[148].

In sintesi, per Stirling, il solo valido contributo del New Brutalism è ridotto al principio dello "as found", come affermerà nel 1959:

> "The 'new brutalism', a term which we used to regard on the one hand as a narrow interpretation of one aspect of architecture, specifically the use of materials and components 'as found' – an

[146] James Frazer Stirling, "Garches to Jaoul", *art. cit.*

[147] James Frazer Stirling, *Plucky Jims New Brutalism*, in, "New Statesman", vol. 50, luglio 1958, p. 116.

[148] *Ibid*.

> already established attitude; and on the other hand, as a well-intentioned but over patriotic attempt to elevate English architecture to an international status"149.

I commenti di Stirling, come verranno rilevati anche da Banham nel famoso libro del 1966, celano il timore che quella definizione possa dare luogo ad associazioni che danneggiano l'immagine degli architetti, come afferma nel 1959:

> "whatever the term might initially have meant it is clear from recent and repeated derisive journalistic asides, that it must now have created in the public eye an image of pretentiousness, artiness, and irresponsibility, and as such the continuation of its use can only be detrimental to modern architecture in this country"[150].

Se alcune caratteristiche dei Flats at Ham Common possono ricordare un approccio brutalista, come l'impiego di "simple and everyday materials", di pareti portanti "calculated structurally to get the maximum of window openings", e di solai "patterned by the formwork", le motivazioni sono da ricercare nei limiti economici imposti dal cliente. Come Stirling e Carlin, diversi sono gli architetti che giustificano attraverso l'economia del cantiere il ricorso a quella "basic unit" di brutalista memoria[151]: "We do not know if this specification is in accord with the 'new brutalism'". Con questo commento, Stirling sembra ironicamente presupporre una sovrapposizione tra il concetto critico del New Brutalism, e le "specifications" che rinviano a un pragmatismo diretto, che si traduce nella formulazione di opere da eseguire secondo regole stabilite, fissate sulla base di un programma finanziario rigoroso.

Il concetto di "style for the job" di Stirling e Gowan, che richiama il principio degli Smithson di una risposta specifica a un caso specifico, e che implica il superamento di soluzioni a priori, viene ripreso da Banham nel suo articolo *Machine Aesthetes* pubblicato nell'agosto del 1958[152]. Banham ritorna sui principali concetti del New Brutalism, sottolineando come oramai quella definizione goda di "international currency". I principi che condussero alla "machine aesthetic" degli anni Venti sono per Banham ancora vivi nel New Brutalism, ma la loro attualizzazione richiede un drastico ripensamento della forma

[149] James Frazer Stirling, *Afterthoughts on the Flats at Ham Common*, in "Architecture and Building", maggio 1959, (pp. 167–69), p. 167.

[150] *Ibid*.

[151] P.D.S [Alison Smithson], *House in Soho*, in, "Architectural Design", vol. 23, dicembre 1953, n. 12, p. 342.

[152] Reyner Banham, *Machine Aesthetes*, in, "New Statesman", vol. 52, agosto 1958, pp. 192–93.

architettonica, e in particolare della sua espressione attraverso le sperimentazioni formali rese possibili dal calcestruzzo armato. Quel materiale, secondo Banham, è caduto vittima del mito dell'estetica della macchina che favoriva superfici lisce e perfette, modellato in forme dalla geometria pura: "in the upshot, a false aesthetic was imposed on concrete, whereas structural and material truth suggests that it should be used rough-textured in complex vault-forms". Un traguardo concettuale del New Brutalism viene quindi ribadito da Banham nell'esplicito abbandono del rivestimento e nell'onestà dei materiali, declinato in un approccio meccanicistico di ingegneristica memoria:

> "The Brutalists and Team Ten connections have gone off on the opposite vector, however, and put surface covering behind them, except where functionally indicated. Furthermore they have been honest about materials as one might hope an engineer would be, and they have been sufficiently courageous in their mechanistic convictions to build in brick, and to let the brick appear"[153].

"To leave concrete unfinished is the latest vogue", afferma "Architectural Review" a proposito delle diverse opere oramai iscritte nelle fila del "brutalistic approach"[154]. Non stupisce come, sebbene in maniera frammentaria, le riviste inglesi ritrovino nel New Brutalism uno strumento critico per descrivere ciò che sta emergendo come una nuova "international unity", capace di riunire sotto un'unica definizione opere disparate come la villa a Cologny di George Brera, quella di André Wogensky, sino al No. 5 Building di Eiji Miyagawa in Giappone[155].

> "Critics and pundits have been eager to offer labels, praise and blame – in fact it has been a period when an enterprising manufacturer could have put a do-it-yourself pundit-kit in which the aspiring theorist had only to fill in the blank in the phrase The New (…) -ism and set up in business"[156].

L'etichetta del New Brutalism, "the much battered term"[157], diviene uno strumento imprescindibile nel discorso contemporaneo, nonostante le diverse prese di posizione e le esplicite critiche che quella definizione sta attirando.

---

[153] *Ivi*, p. 193.

[154] J. Eastwick-Field, *Out of the form*, in, "Architectural Review", vol. 125, giugno 1959, n. 749, pp. 386–97.

[155] *Epigonen* e *No.5 Building*, in, "Architectural Review", vol. 127, aprile 1960, n. 758, p. 224.

[156] [s.a.], *Architecture after 1960*, in, "Architectural Review", vol. 127, gennaio 1960, n. 755, p. 9.

[157] Reyner Banham, "Stocktaking", *art. cit.*, p. 98.

Persino Pevsner, nel commentare il recente complesso residenziale di Roehampton, realizzato dal London County Council tra il 1952 e il 1958, non manca di sottolineare come vi siano presenti dei tratti affini al New Brutalism[158]. Pevsner, ripercorrendo i riferimenti di Roehampton tesi tra il modello svedese e quello lecorbuseriano, esplicita la suddivisione delle fazioni del London County Council e i dibattiti che avevano polarizzato gli architetti tra Softs e Hards. Alton East e West sono infatti i due edifici che compongono Roehampton Estate: il primo, realizzato nel 1952 da membri dell'ala dei Softs, Robert Matthew, Cleve Barr, Michael Powell, Oliver Cox, Mrs. Stjerrnstedt, J. N. Wall e H. P. Harrison, secondo Pevsner rappresenta la quintessenza della tradizione inglese, dalla radice pittoresca informale al modello del Crescent di Bath, e trova nell'architettura svedese l'inconfutabile "foreign source"; il secondo è invece il risultato di un cambiamento radicale all'interno del London County Council, quando, a partire dal 1958, Leslie Martin entra a capo dell'Housing Division e si occupa della realizzazione di Alton West, insieme a Colin Lucas, John Partridge, W.G. Howell, John Killick, S. F. Amis, J. R. Galley e R. Stout. I dettagli delle facciate laterali, l'inserimento nel sito, la rigidità delle barre dimostrano per Pevsner l'innegabile "deliberate violence of the brutalists […] demonstrating the fruitful influence on Alton West of Le Corbusier's recent style and in particular the Marseille block". Nella didascalia che accompagna l'immagine delle superfici in béton brut di Alton West, Pevsner commenta:

> "brutalism is a label which ought perhaps to be avoided. Yet the details of the end walls and the backs of the shopping terraces at Roehampton have that pride in béton brut and that delight in chunky shapes which justifies the term in reference to Le Corbusier at Chandigarh and to this most recent part of the Roehampton Estate"[159].

Il New Brutalism agli occhi di Pevsner risponde a una volontà di "recover phantasy", visibile non solo nel "chunky concrete of the English brutalists", ma anche nelle forme scultoree della cappella di Ronchamp, nelle aperture a scacchiera delle opere degli "English non-Brutalists", e infine negli esempi americani in cui l'architettura è ricoperta da infiniti "arbitrary patterns". La figura di Le Corbusier è in questo articolo presa di mira da Pevsner, che ne aveva già criticato l'ambiguità della sua seconda fase, quella del dopoguerra, quando nel marzo 1959 dedica un articolo allo stato di incuria delle opere di Le Corbusier devastate

[158] Nikolaus Pevsner, *Roehampton, LCC Housing and the Picturesque tradition*, in, "Architectural Review", vol. 125, luglio 1959, n. 750, pp. 21–35.

[159] *Ivi,* p. 34.

o abbandonate durante la guerra[160]. La Ville Savoye con l'intonaco in rovina non può che rivelare, secondo Pevsner, una flagrante affinità con le opere recenti di Le Corbusier, e in particolare con il trattamento dei mattoni delle Maisons Jaoul, che decretano il gusto per il "non-finito, the roughness, the sympaty for the accident, the licence for things to grow where they chose, with which nature is now trying to endow the early villas – Act of God, correcting act of Le Corbusier, or Act of God, improving Early Le Corbusier into Late Le Corbusier"[161].

I commenti di Pevsner dimostrano la sua volontà di assumere le opere degli anni Venti e i principi del primo Movimento Moderno a parametri per l'interpretazione dell'architettura contemporanea. Proprio all'inizio degli anni Sessanta, storici e critici inglesi, da Summerson, a Pevsner sino anche a Banham, si interrogano sul valore della storia per il progetto contemporaneo, sia per comprenderne gli intrinsechi sviluppi, sia per trarne delle risposte operative. D'altronde Banham stesso aveva espresso in apertura del suo articolo del 1955 la fatidica questione dell'influenza della storia sulle vicende che hanno portato alla nascita del New Brutalism. "What has been the influence of contemporary architectural historians on the history of contemporary architecture?" era stato il suo retorico interrogativo in riferimento all'apporto operativo della New Art-History nel dibattito architettonico[162].

La questione lasciata in sospeso nel 1955 viene ripresa da Banham in *Stocktaking*, dove riconduce il New Brutalism alla necessaria riconsiderazione dell'eredità della "recent history", in virtù della potenzialità di quella definizione di risolvere il dilemma contemporaneo tra tradizione e tecnologia[163]. I concetti fondativi del New Brutalism, e in particolare l'"as found", vengono riletti da Banham come un tentativo di continuare la tradizione degli anni Venti e Trenta, tuttavia attraverso un intento ben lontano da un carattere storicista. Negli esempi della scuola a Hunstanton e nei Flats at Ham Common, Banham rileva infatti la rigorosa reinterpretazione della storia del Movimento Moderno: "the rediscovery of science as a dynamic force", "the resolute honesty in materials" e "an insistence that all the qualities of a material are equally relevant".

Nella conferenza del 1961 intitolata *Modern architecture and the historian - or the return of historicism*, Pevsner presenta al RIBA di Londra una lezione che risulterà decisiva

[160] Nikolaus Pevsner, *Time and Le Corbusier*, in, "Architectural Review", vol. 125, marzo 1959, n. 746, pp. 159–65.

[161] *Ivi,* p. 160.

[162] Reyner Banham, "The New Brutalism", *art. cit.*

[163] Reyner Banham, "Stocktaking", *art. cit.*

per l'evoluzione del dibattito sul New Brutalism che, è bene ricordarlo, sin dalla sua prima apparizione pubblica aveva dovuto confrontarsi con l'insorgere di un'interpretazione in chiave storicista (come quelle di Segal e poi di Johnson)[164]. Nel tracciare una linea di continuità tra le opere del primo Movimento Moderno e quelle del dopoguerra, Pevsner accusa il "primo brutalista italiano" di puro storicismo, al punto che l'Istituto Marchiondi risulta per lui un plagio della scuola a Harlem dell'architetto olandese J. W. E. Buys del 1928, le cui immagini sono accostate e accompagnate dall'ironica didascalia: "not another view of the same building"[165](FIG. 36). La stessa sorte avviene per il più recente esempio di New Brutalism inglese, i Flats at Ham Common di Stirling e Gowan, in cui Pevsner rileva delle affinità con un'opera di Michel de Klerk, per via del "curious way in which odd bits, ledges and chunks of some kind stick out". Anche le opere di Häring, che era già stato chiamato in causa a proposito del New Brutalism dagli Smithson, figurano per Pevsner tra gli antecedenti di un New Brutalism senza alcuna pretesa di novità[166]. L'imputato principale del discorso di Pevsner resta tuttavia Le Corbusier, colpevole di diffondere un nuovo "style", capace solo di produrre "outrageous stimulation" attraverso un consolidato repertorio di "standard motifs" che include "heavy chunk of concrete with a segmental arch on the underside" delle Maisons Joaul, "Ronchamp windows" e "chequerboard pattern" dell'Unité a Marsiglia.

L'insoddisfazione di Pevsner nei confronti dell'architettura contemporanea, che coincide ai suoi occhi con lo stile derivato da Le Corbusier, è espressa chiaramente in una lettera inviata il 19 dicembre 1961 a De Cronin, direttore di "Architectural Review", in cui confessa le intenzioni di lasciare la redazione della rivista: "as I am getting older, I find myself more and more out of sympathy with what is going on in architecture and what we as a 'modern' paper, have to put in. I am an inveterate puritan and thirties-man"[167]. Pevsner elenca poi una serie di opere, tutte ascrivibili al dibattito sul New Brutalism, nei confronti

[164] Nikolaus Pevsner, *Modern architecture and the historian - or the return of historicism*, in, "RIBA Journal", n. 68, aprile 1961, pp. 230–40.

[165] *Ibid.*

[166] Joedicke commenta le "startling similarities" tra la visione dei materiali e il rigetto della forma a priori da parte di Häring e delle "Brutalist connections", in un articolo che porterà all'attenzione l'opera di Häring. Jürgen Joedicke, *Häring at Gargkau*, in, "Architectural Review", vol. 127, maggio 1960, n. 759, pp. 313–18. L'articolo precede la monografia che Joedicke dedica a Häring nella collezione da lui diretta: Jürgen Joedicke, *Hugo Häring: Schriften, Entwürfe, Bauten*, Karl Krämer, Stuttgart, 1965, Dokumente der modernen Architektur, vol. 4.

[167] Nikolaus Pevsner, Lettera a De Cronin, 19 dicembre 1961, Nikolaus Pevsner papers, 1903-1982, The Getty Research Institute, Special Collection, Serie I General Correspondence, Box 1, Folder 840209.

delle quali non può nascondere una massima divergenza. Le opere di Le Corbusier a Chandigarh e Ronchamp, ma anche gli esempi inglesi di Chamberlin & Powell con il Barbican Estate, Basil Spence a Brighton, Robert Matthew per l'Imperial Insitute e il Caius College di Leslie Martin, sono per Pevsner i sintomi di una fase che lui spera essere "an interlude as brief as Art Nouveau or Expressionism, and that after that it will be right again"[168].

I timori di Pevsner che lo stile originato da Le Corbusier dia adito a una serie di copie sono espressi anche in occasione del discorso innaugurale dell'Art and Architecture Building presso la Yale University, quando esprimerà un'aspra critica nei confronti di Rudolph: "'It is all very masculine, a violent stimulus to students.' Pevsner warned the students however 'not to imitate what you now have around you…woe to him who imitates Paul Rudolph. The result will be a catastrophe'"[169].

Certamente la storia di Pevsner è una storia di stili e pionieri, e il suo impegno per definire una genealogia inglese al Movimento Moderno non può che spingerlo a un paragone diretto tra le esperienze eroiche di inizio secolo e gli esiti attuali di una modernità in crisi. Nelle tesi espresse da Pevsner nell'articolo, pubblicato a qualche mese di distanza dalla famosa tesi di dottorato di Banham[170], si possono anche intuire delle divergenze rispetto alle posizioni del suo discepolo[171]. La relazione tra Banham e Pevsner è ricordata dalla moglie Mary Banham:

> "he [Banham] loved him dearly, but he disagreed with him profoundly. […] Pevsner thought Banham's thesis would have been a continuation of his own previous studies, about Modern

[168] *Ibid.*

[169] I commenti di Pevsner sono riportati in, [s.a.], *Arts and architecture opens at Yale*, in, "Architectural Forum", vol. 119, dicembre 1963, n. 6, p. 7. Pevsner ricorderà con fierezza il discorso innaugurale dell'opera di Rudolph, al punto da menzionare la sua critica in una lettera del 1973 indirizzata ad Ada Louise Huxtable, in risposta al suo articolo *The building you love to hate.* Nikolaus Pevsner, lettera a Ada Louise Huxtable, 21 maggio 1973, Nikolaus Pevsner Miscellaneous Papers, 1957-1979, The Getty Research Institute, Special Collection, Serie I Correspondence 1962-1977, no. 2003.M.34, Box 5, Folder 2. L'intero discorso di Pevsner è pubblicato in Nikolaus Pevsner, *Studies in art, architecture, and design*, Walker and Company, 1968, pp. 260–65.

[170] Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Architectural Press, London, 1960.

[171] Sulla relazione tra Banham e Pevsner si veda anche, Nigel Whiteley, *Reyner Banham: historian of the immediate future*, MIT Press, Cambridge, 2002, pp. 365 e sgg.

> Architecture and design immediately before Banham's period. When the thesis came out it was extremely revisionist and not at all what Pevsner was saying"[172].

Tuttavia è una relazione di profonda stima reciproca quella tra Pevsner e Banham, al punto che Pevsner, nella sua lettera di dimissioni dalla redazione di "Architectural Review", propone Banham per riprendere il suo posto: "This is my funeral […] Peter [Banham] can look after history; for inconsiderate or even impossible that he sometimes still is, he keeps his scholarship out of the fray"[173]. Pevsner è infatti sempre pronto a difendere Banham, anche quando riceve delle lettere da eminenti figure come Gropius o Peter Clarke, presidente della Victorian Society, che lamentano l'atteggiamento irriverente di Banham[174]:

> "We have had trouble of this kind with Dr. Banham before and we are always trying to restrain him. He is of course an extremely intelligent man and a first-class journalist. But as soon as he is outside his scholarship strictly speaking, he tends to write too well and commit errors of tact for the sake of good writing"[175].

In occasione dell'incontro presso il RIBA, a Banham non sfugge l'accusa rivolta da Pevsner nei suoi confronti, e tiene a precisare la distanza culturale dal suo maestro, che declina gli esempi del Brutalismo secondo una nostalgica visone neo-storicista:

> "It gives me curious pleasure to come up to the dock or witness box in the wake of two such eminent men. I am a 'Pevsnerian' by 15 years constant indoctrination and a 'Summersonian' by ten years admiration. I do not think, however, I am here either as a 'Pevsnerian' or a 'Summersonian': I am here because I have written about the period which produced the works imitated by the Neo Historians and possibly as a representative of my generation"[176].

---

[172] Mary Banham, intervistata da Corinne Julius, *National Life Story Collection: Architects' Lives*, British Library Oral History, 2001, part 10/19.

[173] Nikolaus Pevsner, Lettera a De Cronin, *art. cit*., p.3.

[174] Peter Clerke, Lettera a Pevsner, 28 maggio 1963; Walter Gropius, lettera a Pevsner, 15 gennaio 1962, Nikolaus Pevsner papers, 1903-1982, The Getty Research Institute, Special Collection, Serie I General Correspondence, Box 2, Folder 840209. Nella lettera Gropius denuncia l'aspra critica mossa nei suoi confronti da Banham, in occasione della recensione del libro *Katsura* di Kenzo Tange, in cui Gropius aveva scritto l'introduzione. Banham aveva esplicitamente accusato Gropius di trattare l'architettura giapponese in una "complete absence of historical perspective"; cfr. Reyner Banham, *Views and Reviews: Book Reviews - Aesthetic Or Technic?*, in, "Architectural Review", vol. 130, dicembre 1961, n. 778, p. 375.

[175] Nikolaus Pevsner, lettera a Gropius, 24 gennaio 1962, Nikolaus Pevsner papers, 1903-1982, The Getty Research Institute, Special Collection, Serie I General Correspondence, Box 2, Folder 840209.

[176] Reyner Banham, risposta a Pevsner in, "Modern architecture and the historian - or the return of historicism", *art. cit.*

Nei primi anni Sessanta, Banham ha l'occasione di ritornare approfonditamente sui principi del New Brutalism per la prima volta dopo l'articolo del 1955, attraverso tre contributi: *History of the immediate future*, *The World of the Brutalists. Opinion & Intention in British Architecture* e infine *Apropos the Smithson*[177]. Ogni preoccupazione sui chiarimenti di principi o su nuovi esempi ascrivibili al New Brutalism che avevano motivato il suo intervento durante gli anni Cinquanta divengono ora secondari rispetto all'intenzione di salvare quella definizione dal destino di divenire uno stile.

La vera risposta di Banham alle prese di posizione di Pevsner avviene in occasione di una conferenza tenuta presso il RIBA il 7 febbraio 1961[178]. Già nel titolo della lezione di Banham è riassunta la sua critica mossa contro Pevsner: *History of the immediate future* è il motto che Banham avanza contro una visione della storia che inciampa nello storicismo proposto da Pevsner[179]. Banham sceglie come esempio cardine della sua difesa del Brutalismo l'Istituto Marchiondi, che i critici inglesi avevano recentemente disapprovato. Dichiarato neo-storicista da Pevsner e ridicolizzato da "Architects' Journal" come un esempio retrogrado e costrittivo[180], l'Istituto Marchiondi diviene invece per Banham un paradigma cruciale con cui misurare la validità del New Brutalism[181]. "Zevi came nearest when he called it New Brutalist – afferma Banham sancendo l'approvazione dell'associazione tra l'opera di Viganò e il New Brutalism – I know what Zevi meant, and I

[177] Reyner Banham, "The history of the immediate future", *art. cit.*; Reyner Banham, *The World of the Brutalists. Opinion & Intention in British Architecture, 1951-60*, in, "Texas Quarterly", vol. 4, Fall 1961, n. 3, pp. 129–38; Reyner Banham, "Apropos the Smithsons", *New Statesman*, 8 settembre 1961, 8 settembre 1961, p. 317.

[178] Reyner Banham, "The history of the immediate future", *art. cit.*

[179] L'accusa di revival nei confronti del New Brutalism perdurerà per tutto il corso degli anni Sessanta. Anche Brett, il detrattore inglese di Le Corbusier, farà notare come "Too much bloody architecture: Peter Smithson's despairing cry echoes back via brutalism and functionalism to Adolf Loos, Lethaby and William Morris", in, Lionel Brett, *Architecture. Paris and London*, in, "The London Magazine", giugno 1963, pp. 66–68.

[180] [s.a.], *Astragal. Brutalism for the backward*, in, "Architects' Journal", vol. 129, febbraio 1959, n. 3338, pp. 287–88. Con una nota ironicamente intitolata *Brutalism for the backward* nella rubrica *Astragal* "Architects'Journal" annuncia l'avvento del New Brutalism in Italia: "a little late in the day it seems to me the Italians have got on to Brutalism". Gli interni del Marchiondi vengono descritti "too pretty and crowded to satisfy English Brutalists, but the exterior has massive and rough-shuttered quality that should satisfy anybody who likes their architecture tough and uncompromising, and looks as though it's made of timber rather than concrete".

[181] [s.a.], *Psychiatric institute in Milan*, in, "Architectural Review", vol. 129, maggio 1961, n. 78, pp. 304–307. "Zevi's justifications were substantial; […] the building stands fairly close to the canonical definitions of Brutalism advanced by Reyner Banham. Some, at least, of its constituent buildings exhibit 'memorability as an image' (notably, the bathrooms elevation of the dormitory); the use of external concrete framing constitutes 'clear exhibition of structure' and the general employment of exposed concrete for most of the surfaces of the buildings bears witness to 'valuation of materials as found."

think he was right in making the Brutalist comparison". Quindi, grazie a Zevi, Banham scopre il Marchiondi che diventerà un esempio decisivo nel suo libro del 1966.

Due sono quindi, all'inizio degli anni Sessanta, le opere che segnano il nuovo corso della definizione di Brutalismo: l'Istituto Marchiondi e i Flats at Ham Common, che rappresentano gli estremi estetici di un dibattito intenso i cui i protagonisti, ancora una volta, sono i critici.

Banham coglie l'occasione di un articolo su "The New Statesman" per ricondurre nuovamente la definizione di New Brutalism all'esempio dei suoi fondatori, gli Smithson, presentati come "the architectural conscience of their generation […] fighting hard against the picturesque informalism"[182]. La divergenza di intenti e la "discontinuity" che caratterizzano le opere degli Smithson è dovuta a un principio che Banham ha sempre posto a capo del New Brutalism: "without fomalistic preconception". Il rifiuto degli Smithson di una coerenza formale costituisce per Banham il nucleo etico della proposta del New Brutalism: "the Smithsons are not offering a style, but a set of moral responsiblities to man and society"[183]. Tuttavia, vi è una radicale differenza di visioni tra gli Smithson e Banham a proposito dell'essenza etica del New Brutalism. Se infatti per gli Smithson la tensione etica si risolve nel "town building", come da essi affermato nel 1959, per Banham è la concezione stessa dell'edificio che deve essere portavoce di una visione radicalmente orientata al futuro. "Every building must be a prototype of the future city", è l'affermazione di Banham indotta da un intento di sfatare ogni dubbio neo-storicista.

Le attuali discussioni in corso nei circoli londinesi, come dimostrato dagli interventi di Pevsner e Banham, vertono sul valore operativo della storia, sul paventato pericolo dello storicismo e del revival, e infine sulla chiusura della disciplina stessa dell'architettura in un discorso auto-referenziale. Le posizioni di Banham in questo senso promuovono una vitale e necessaria apertura disciplinare. Proprio a difesa della definizione di New Brutalism, Banham ribadisce la natura inclusiva del progetto di architettura, alimentato costantemente da altre discipline per non ridursi a stile: "The standards have to come from outside architecture […] and are apt to be different from one building to the next"[184]. Gli "standards"

[182] Reyner Banham, "Apropos the Smithsons", *art. cit.*

[183] *Ibid.*

[184] Reyner Banham, "The history of the immediate future", *art. cit.*, p. 253.

presi in conto da Banham derivano dalla commistione di pratiche artistiche e principi architettonici che soggiacciono al concetto di *une architecture autre*, come gli "anti-formal plans" derivati dalle tecniche di Pollock, le "visible and tangible material qualities" ricondotte alla pratica di Dubuffet e Paolozzi, e una coscienza "mechanically advanced and expendable" riscontrabile nelle esperienze pop, che si aprono alle recenti scoperte scientifiche. "The next move for architecture – aggiunge – is to follow human sciences inside the human being". Ciò che Banham persegue e profila è un'apertura del discorso architettonico alle scienze biologiche e psicologiche che permetta di risponde a un'architettura "for the future", capace di superare gli storicismi imputati all'architettura contemporanea dall'élite accademica londinese[185].

A differenza di Stirling, che individua nel New Brutalism una nostalgica e romantica affermazione dello status quo, per Banham, invece, il New Brutalism continua a presupporre una reazione critica e sovversiva nei confronti dell'establishment. All'inizio degli anni Cinquanta, la proposta del New Brutalism era stata chiaramente impostata da Banham come provocazione avanzata in virtù di un'alternativa al Picturesque e al "sentimentalism" professato dal suo maestro Pevsner. Non si può ignorare come le affermazioni più intransigenti avanzate nel corso degli anni Sessanta da Banham siano delle accuse nei confronti delle posizioni espresse dalla redazione di "Architecutral Review", e, più in generale, dall'élite accademica inglese. "The Brutalists, while they come almost entirely from provincial schools of architecture, are neither leftish nor insular", afferma nel 1961 specificando come "the first target of the Brutalists could not have been more specifically leftish and insular–the so-called William Morris Revival"[186]. L'articolo *The World of the Brutalists. Opinion & Intention in British Architecture, 1951-60*, pubblicato sulle pagine della rivista americana "Texas Quarterly" permette a Banham di fare un ulteriore bilancio sulla traiettoria del New Brutalism con una maggiore libertà di pensiero, come dimostrano gli attacchi sferzanti mossi contro il contesto accademico londinese. È il primo contributo dopo quello famoso del 1955 in cui Banham cerca di stilare un bilancio sulle vicende del New Brutalism, ripercorrendone le origini e le varie fasi che hanno portato il New Brutalism alla sua internazionalizzazione. Quella tensione politica che aveva attraversato i dibatti inglesi, culminati nel Festival of Britain inaugurato nel 1951, viene riconosciuta quale

[185] Laurent Stalder, *'New Brutalism', 'Topology' and 'Image': some remarks on the architectural debates in England around 1950*, in, "The Journal of Architecture", vol. 13, 2008, n. 3, pp. 263–81.

[186] Reyner Banham, "The World of the Brutalists. Opinion & Intention in British Architecture, 1951-60", *art. cit*.

l'imprescindibile causa della "reaction" che portò alle origini del New Brutalism. Infatti, ciò che aveva permesso alla definizione di New Brutalism di farsi portavoce di una posizione radicale, "overriding gentlemen's agreement" come aveva precisato nel 1954[187], è precisamente l'attacco contro il controllo politico delle espressioni artistiche istituito dalle élite culturali londinesi. L'origine del New Brutalism è da inquadrare quale dura critica nei confronti dello "State Department style" istituito durante gli anni Quaranta, che Banham definisce come una "local variant of Zhdanov's Social Realism", facendo riferimento ai canoni stilati da Andrej Aleksandrovič Zdanov per il controllo della produzione culturale sovietica. Solamente il "moral load" del primo Movimento Moderno, espresso attraverso la verità della struttura e dei materiali aveva infatti potuto redimere un'architettura altrimenti dissipata in nostalgici revival: "If a piece of steel appeared to hold something up, then it did; if a wall was made of brick then it showed on both sides, no plaster, no paint; if water came from a tap it got there through a visible pipe"[188].

Nelle vicende del New Brutalism riassunte da Banham negli anni Sessanta, accanto alla verità della struttura e dei materiali – riassunta dalla formula "as found" –, la composizione viene confermata quale passaggio cruciale per contrastare quella visione "leftish" cristallizzatasi nel recupero del Pittoresco, ed espressa attraverso una "informality of plan" che per Banham aveva assunto i tratti di una "soft-touch architecture". Nella fase identificata come "early Brutalism", di cui aveva già discusso nel 1955, Banham riconosce una "demand for more formal design" che aveva spinto gli Smithson a interessarsi ai diagrammi di Wittkower e alle successive letture di Rowe, da cui è derivata la composizione di piante simmetriche e "compact", come quelle della scuola a Hunstanton e della House in Soho.

L'approdo a un "a-formalism" che caratterizza la seconda fase del New Brutalism viene precisamente ricondotto da Banham a un universo culturale che si era scagliato contro i canoni di bellezza tradizionali e contro la visione moderata dell'élite socialista culturale londinese definita in modo canzonatorio "Anglo-pink intelligentsia". Banham non nega la radice del New Brutalism individuata dagli Smithson stessi nel primo Movimento Moderno, e sembra canzonare le accuse di Pevsner quando afferma "The New Brutalism in architecture marks the resolution of a phoney dilemma between routine modernism and period of revival;

[187] [Reyner Banham], *School at Hunstanton*, in, "Architectural Review", vol. 116, settembre 1954, n. 693, pp. 150–162.

[188] Reyner Banham, "The World of the Brutalists. Opinion & Intention in British Architecture, 1951-60", *art. cit.*

and it does so by means of the same expedient of Brutalism – going back to the principle of the pioneers"[189]. L'evocazione in questo contesto dei pionieri, i fondatori della storia di Pevsner, sarà funzionale alla critica che Pevsner muoverà nei confronti del New Brutalism nel corso degli anni Sessanta.

6.8 "The essential ethic of Brutalism is in town building": teorie urbane tra CIAM e Team X

Il dibattito sul Brutalismo, le sue declinazioni internazionali e il suo potenziale critico impongono, per la perseveranza e sopravvivenza stessa di quella definizione in quanto "attitude" e non "stile", l'adozione di una visione più ampia che, agli albori degli anni Sessanta, trascende la fedeltà a un unico materiale, implica una posizione etica e diverrà capace di innervare la scala urbana e territoriale. È lo stesso progetto architettonico, chiamato a rispondere a contesti e programmi sempre più complessi, ad assumere una misura tale da investire la scala della città, incalzato dalle ricerche che spingono l'architettura a superare il singolo oggetto e ad espandersi nel tessuto urbano.

Gli interventi degli Smithson sono stati sinora presi in considerazione dai critici internazionali solo marginalmente, se non per le loro osservazioni iniziali concentrate principalmente sui materiali e sulla loro messa in opera. L'intransigente visione etica, l'inflessibile volontà di non cristallizzare il New Brutalism in una serie di principi formali, e infine l'intenzione di impostare il progetto su principi di relazione e non di forma, erano passati quasi inosservati a una critica attenta invece a scorgere le similitudini formali ed estetiche di un nascente stile nuovamente internazionale.

Ma nel 1959, in occasione dell'intervista pubblicata nel quarto volume di "Zodiac", gli Smithson firmano uno degli interventi più decisivi per la traiettoria del New Brutalism, che riguarda la sua potenziale estensione a una riflessione sulla scala urbana[190]. Le discussioni condotte durante i CIAM, cui partecipano a partire dal 1953, e l'impegno con il Team X, fondato a Dubrovnik nel 1956 per la preparazione del Ciam X a Otterlo, non possono che condurre gli Smithson al superamento della visione architettonica legata al singolo

[189] Reyner Banham, "Black and white magazine show", *New Statesman*, 2 giugno 1961, 2 giugno 1961, p. 889.

[190] Alison e Peter Smithson, "Conversation on Brutalism", *art. cit.*

edificio[191]. Affrontare un progetto urbano, secondo gli Smithson, significa non solo superare il principio dello zoning funzionalista, bensì mettere in atto una vera e propria "responsibility to the whole of town building". Nella visione espressa dagli Smithson, opposta all'urbanistica promossa nei CIAM, definita da Peter Smithson "sleak, anonymous, neutral and hygienic", vi è la concezione di un edificio quale parte di un insieme urbano, attraverso una riflessione che gli Smithson estendono a ogni scala del progetto.

> "[We] started working on the field of town building – precisa Alison Smithson – because it was obvious that it was no longer possible to break the situation with a few buildings of the calibre of Garches, but one had to be thinking on a much bigger scale somehow that if you only go *one* house to do it somehow had to imply the whole system of town building by expressing it in itself"[192].

Attaccando il "functionalism" difeso dalla Carta di Atene, in virtù di una nuova dimensione etica implicita nel termine "responsibility", gli Smithson impostano il progetto urbano sulla relazione reciproca tra gli edifici e sulla considerazione degli spazi interstiziali: "the way the buildings themselves fit togther and inter-act with each other", specifica Peter Smithson.

L'estensione del New Brutalism alla dimensione della città e alla sua pianificazione è intesa come l'essenza etica e l'unica che gli Smithson intendono perpetuare attraverso quella definizione. Peter Smithson riassume chiaramente il fondamento del New Brutalism con una sentenza destinata a cambiare i confini di quella definizione: "I think that the essential ethic of brutalism is in town building"[193]. La particolare espressione "town building" non può essere compresa semplicemente quale sinonimo di urbanistica, poiché suggerisce un'ideale estensione della macchina dell'edificio che arriva a coinvolgere e assumere la città nel suo interno. Il concetto stesso di "topology", come invocato da Banham, portava in nuce una visione urbanistica e fungeva da strumento capace di rivoluzionare la pianta accademica e di

[191] Alison e Peter Smithson, *Ordinariness and Light*, the M.I.T. Press, Cambridge, 1970; Alison e Peter Smithson, *The Charged Void: Urbanism*, Monacelli Press, New York, 2002; Alison Smithson, *The emergence of Team 10 out of C.I.A.M.: documents*, Architectural Association, London, 1982. Per delle recenti osservazioni si veda: Hadas Steiner, *Life at the Threshold*, in, "October", vol. 136, 2011, pp. 133–55; Laurent Stalder, *Circuits, conduits, et cetera. Quelques notes sur le caractère normatif des infrastructures dans l'architecture de l'après-guerre*, in, "Matières", vol. 12, 2015, pp. 23–31; Laurent Stalder, "Cluster Buildings", in, Uta Hassler (ed.), *Bauten der Boomjahre*, Infolio, Zürich, 2010, pp. 44–55.

[192] Alison e Peter Smithson, "Conversation on Brutalism", *art. cit.*

[193] *Ivi,* p. 74.

subordinare la forma allo studio e alla manifestazione dei rapporti complessi interni ed esterni all'edificio. Come già dimostrato dai critici, gli esempi che arricchiscono l'evoluzione o precisano le origini del Brutalismo, come l'Istituto Marchiondi, gli annessi al teatro Old Vic, l'orfanotrofio a Amsterdam, il dormitorio al MIT di Aalto, esplicitano sempre più una meccanica distributiva messa a punto a partire dall'interno dell'edificio che si estende, diventa complessa sino ad assumere una dimensione urbana significativa. Il progetto di Golden Lane, ricalcato sull'immagine di una Unité deformata, ampliata e articolata, risulta in questo senso esplicativo del passaggio dalla concezione dell'edificio come "macchina", alla meccanica urbana. Già Zevi aveva notato nell'articolazioni delle parti un principio urbanistico che poteva far evolvere il New Brutalism verso una dimensione urbana e sarà questo uno dei tratti che gli architetti sentiranno più affini e che gli Smithson rivendicheranno con forza durante gli anni Sessanta.

Non si può inoltre ignorare come le discussioni che avevano portato alla definizione di New Brutalism vertessero in primo luogo su questioni prettamente urbane, incuneate nello scontro sui modelli per la ricostruzione che avevano visto da un lato il piano delle New Town e dall'altro l'esempio dell'Unité. Nel 1959, gli Smithson sembrano quindi voler risolvere definitivamente quell'originario dibattito, proponendo un modello basato su concetti come "mobility, connection, network"[194], in cui finalmente le ipotesi della "architecture of reality" e del "New Brutalism" sono ufficialmente ricongiunte.

Gli Smithson dichiarano di perseguire una visione "functional" dello spazio urbano che consista, come affermano sulle pagine di "Zodiac", nel riconoscere "that the space in towns has to indicate that is a net communication". Il funzionalismo evocato dagli Smithson diverge da quella stessa nozione applicata al contesto dei CIAM: "our functionalism means accepting the realities of the situation, with all their contradictions and confusions, and trying to do something with them" con lo scopo di definire una nuova "community structure", come avevano precisato nel 1957[195].

La visione urbana degli Smithson emerge così incentrata sul concetto di "connectedness", intesa non solo come connessioni fisiche che comprendono strade "at the

[194] Già nel 1958 gli Smithson avevano avanzato l'ipotesi che l'espansione urbana dovesse essere perseguita nell'ottica della mobilità, in, Alison e Peter Smithson*, Mobility Road Systems*, in, "Architectural Design", vol. 28, ottobre 1958, n. 10, pp. 385–388.

[195] Alison e Peter Smithson, *Cluster City: a new shape for the community*, in, "Architectural Review". In questo senso va anche visto l'articolo "Aesthetic of Change", *art. cit.*

scale of the motor car movement", ma anche connessioni virtuali, attraverso elettrodomestici e dispositivi, che devono trovare riscontro nell'architettura costruita e nella forma urbana: "ideas are communicated by press, television, radio and so on, advertising, which knots practically the whole world into a net of relationship where people understand each other"[196].

Tutti i ragionamenti condotti dagli Smithson e dagli altri membri del Team X sono funzionali all'inclusione degli aspetti sociali e tecnologici nel progetto urbano, capace così di rappresentare "the aspirations, the artifacts, the roots, the modes of transportation and communication of present day society", per la quale cercheranno di sviluppare una estetica "appropriate to mechanized building" e una terminologia alternativa[197].

La nuova declinazione di New Brutalism estesa al "town building", di cui quella definizione diverrà sinonimo, diventa quindi funzionale per immaginare scenari urbani radicalmente differenti rispetto al modello razionalista e alla tradizione inglese, in cui la città viene concepita a partire da principi di movimento, e ritrae il simbolo di una civiltà tecnologica in divenire. In questo senso il progetto per Berlin Hauptstadt del 1958, concepito insieme a Peter Sigmond, risulta significativo per via del superamento del controllo geometrico in virtù di un'emblematica organizzazione non spaziale ma sociale. "Association, identity, growth and change" divengono i parametri per controllare e progettare lo sviluppo urbano, organizzato secondo regole attraverso le quali la crescita e la variazione sono permesse[198]. Un nuovo "pattern" di connessioni orizzontali e verticali è sovrapposto alla realtà esistente della città che dimostra le potenzialità del superamento della città funzionalista[199].

Il percorso degli Smithson, dalla loro visione architettonica a quella urbana, dimostra delle affinità con l'opera di Kahn che, oltre a Le Corbusier, Mies e Aalto, figura senza dubbio tra i maestri che hanno saputo influenzare radicalmente le varie traiettorie del Brutalismo.

[196] Alison e Peter Smithson, "Conversation on Brutalism", *art. cit.*

[197] [s.a.], *Death of CIAM*, in, "Architectural Design", vol. 29, ottobre 1959, p. A/5. Per quanto riguarda la terminologia alternativa, si veda ad esempio Alison e Peter Smithson, *Cluster City: a new shape for the community*, in, "Architectural Review", vol. 122, ottobre 1957, n. 730, pp. 333–36.

[198] Peter Smithson, *The idea of Architecture in the '50s*, in, "Architects' Journal", vol. 21, gennaio 1960, pp. 121–26; Alison e Peter Smithson, *Fix*, in, "Architectural Review", vol. 128, dicembre 1960, n. 766, pp. 437–39.

[199] Banham rivela nella proposta degli Smithson la dimostrazione dell'inattualità dei discorsi urbani condotti dutrante i CIAM. Banham si riferisce nello specifico al discorso di Gropius al CIAM 6 a Bridgwater, dove aveva affermato che, in sostanza, la città di Berlino non avrebbe potuto essere ripianificata proprio a causa della rigidità del tessuto urbano esistente; in, Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, *op. cit.*, p. 74.

Gli Smithson guardano con interesse al suo piano per Philadelphia del 1953, informato anch'esso dalla volontà di "find expression from the order of movement"[200], e di cui gli Smithson, nel loro piano per Berlino, ricalcano persino la terminologia[201].

Le teorie urbane degli Smithson, pubblicate nel corso degli anni Sessanta a più riprese su riviste internazionali come "Uppercase", "Forum", "Casabella", sino a generare un volume ad esse dedicate, troveranno una concretizzazione negli esempi del complesso per l'Economist[202] e nel progetto residenziale di Robin Hood Gardens, iniziato nel 1966, che diventerà il punto di approdo di quella ricerca per una "architecture of reality", in cui l'inserimento urbano determina una precisa topografia e un principio di relazione del corpo dell'edificio con il contesto, in cui la barra razionalista si flette e rifiuta l'isolamento[203].

6.9 Il Brutalismo anti-miesiano secondo Pehnt e Joedicke

L'irrisolto scontro tra i due maestri, Le Corbusier e Mies, posti a capo del New Brutalism sin dalle sue ipotesi iniziali, trova una propria precisazione attraverso le indagini perseguite dalla critica tedesca. Come già sottolineato, ogni nazione ricerca nel fenomeno del Brutalismo l'esplicazione di una propria traiettoria culturale. L'insoddisfazione nei confronti dell'astrazione e della "monotonie" dell'architettura del curtain wall, intesa innanzitutto come un elemento di importazione americana, raggiunge in Germania un culmine critico verso fine degli anni Cinquanta, sullo sfondo dei dibattiti del Bauhaus della Germania dell'ovest, e del discorso sulla prefabbricazione e standardizzazione della Germania dell'Est.

La ricerca di una monumentalità espressa attraverso le forme del calcestruzzo, visibile nelle opere di Hugh Stubbins e Ulrich Müther, si inserisce nella linea critica di una certa accentuazione delle forme e questo rende possibile riattivare un ragionamento legato a una

[200] Louis I. Kahn, *Toward a Plan for Midtown Philadelphia*, in, "Perspecta", vol. 2, 1953, pp. 10–27.

[201] A tal proposito si veda anche: Irénée Scalbert, *Architecture is not made with the brain*, in, Max Risselada (ed.), *Alison and Peter Smithson: a critical anthology*, Ediciones Poligrafa, Barcelona, 2011, (pp. 188–205), p. 192; Louis I. Kahn, *Toward a Plan for Midtown Philadelphia*, in, "Perspecta", vol. 2, 1953, pp. 10–27.

[202] Per Frampton "it becomes evident that the Economist development is a built part, or even the full size 'mock up' of a unit within an overall proposition first made by them for the center of Berlin", in, Kenneth Frampton, *The Economist and the Haupstadt*, in, "Architectural Design", vol. 137, febbraio 1965, pp. 61–62.

[203] Peter Eisenmann, *From Golden Lane to Robin Hood Gardens. Or if you follow the Yellow Brick Road, it may not lead to Golders Green*, in, "Oppositions", vol. 1, settembre 1973, pp. 27–56.

linea concettuale derivata dalla tradizione tedesca[204]. Tutto il dibattito sul Brutalismo, radicato nella traiettoria del Movimento Moderno, dimostra, attraverso il crescente numero di esempi, la tendenza all'espressività di una meccanica che riguarda l'edificio come anche la città. Tutto questo ha come conseguenza la concezione dell'architettura come un dispositivo eloquente, concepito in modo che ciascun organo sia lasciato visibile perché espressivo della propria funzione. Proprio l'espressività delle opere ascritte al Brutalismo verrà colto dalla critica tedesca quale caratteristica capace di far riemergere categorie critiche che riguardano il fenomeno dell'espressionismo, percepito come un vero e proprio tratto distintivo della cultura tedesca. L'eredità delle opere tedesche degli anni Venti evocate da Segal tra le ascendenze del New Brutalism[205], confermate poi dagli Smithson e da Joedicke che includono tra i riferimenti anche le opere di Häring, e in particolare la sua fattoria a Garkau[206], risultano cruciali per costruire una genealogia delle radici culturali del New Brutalism, alternativa a quella del béton brut lecorbuseriano, o agli "angry young man" inglesi, ma ricollegata ai principi costruttivi e all'assemblaggio delle parti. Non stupisce quindi che il dibattito sul Brutalismo oramai divenuto un fenomeno internazionale, teso tra riferimenti antagonisti e contraddittori, attiri l'attenzione di critici e storici tedeschi. Due sono i critici decisivi in questo contesto, Wolfgang Pehnt e Jürgen Joedicke, che, a partire dalla fine degli anni Cinquanta si interessano alla questione del Brutalismo. Proprio questi due protagonisti arriveranno anche a coinvolgere Banham stesso per la redazione della voce di un'encicopedia e per la preparazione del libro più celebre sul Brutalismo.

Uno dei primi contributi significativi che dimostrano la sensibilità dei critici tedeschi alle questioni sollevate dal New Brutalism viene scritto dallo storico dell'arte Udo Kultermann nel 1958[207]. L'articolo è significativamente intitolato *Une architecture autre*, una definizione inventata da Banham nell'articolo del 1955. Kultermann riconosce il debito intellettuale a Banham, di cui riassume le posizioni e i principi espressi nel famoso articolo, ma estende la definizione di *architecture autre* oltre le opere indicate da Banham. Quella

[204] Adrian Von Buttlar, "Brutalism in Germany. The pathos of progress as aesthetic revolt", in, *SOS Brutalism: a global survey*, *op.cit*, pp. 63–75.

[205] Walter Segal, "The New Brutalism", *art. cit.*

[206] Theo Crosby, *The New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 25, gennaio 1955, n. 1, p. 1.

[207] Udo Kultermann, *Une Architecture Autre. Ein neugeknüpfter Faden der architektonischen Entwiklung*, in, "Baukunst und Werkform", vol. 11, agosto 1958, n. 8, pp. 425–441.

definizione è ora ricondotta alle ricerche visionarie per strutture plastiche e scultoree innaugurate da Gaudì, in cui Kultermann riconosce l'origine dei tratti distintivi dell'architettura contemporanea. Questa linea sperimentale, definita *une architecture autre*, permette a Kultermann di affermare una continuità tra la Sagrada Familia e le recenti sperimentazioni che combinano immaginazione e tecnica, come le opere di Enrico Castiglioni, Michel Andrault, Eero Saarinen, Le Corbusier, Félix Candela, John Johansen e altri. Attraverso questa linea di continuità, originata in un nuovo pensiero costruttivo basato sul superamento dell'angolo retto e una liberazione della forma, Kultermann associa all'*architecture autre* una commistione che non è più, come per Banham, tra arte e architettura, ma diviene una sintesi della cultura ingegneristica e architettonica. A Banham non sfuggirà l'estrapolazione del concetto di "une architecture autre" dal contesto del New Brutalism e criticherà Kallmann per aver limitato il senso di quel concetto alle sole "purely formal alternatives to 'rectangular' architecture", al punto che si sentirà in dovere, nel libro del 1966, di dedicare un capitolo alla "architecture autre"[208]. Ciò che Banham intende con quel concetto trascende radicalmente qualsiasi ragionamento sulla forma, e trova la propria origine nelle esperienze artistiche di "un art autre", nell'action painting e nella *musique concrete*[209].

Nel suo primo volume dedicato all'architettura contemporanea, pubblicato nel 1958, Kultermann si esprime chiaramente sul largo impiego delle etichette per descrivere l'architettura contemporanea: "the architecture of the present day has been given many names with which an attempt was made to define, in retrospect, certain tendencies of development"[210]. Ascrivendo l'impiego delle etichette a un'operazione critica retroattiva, Kultermann evidenzia il complesso rapporto tra critica e architetti, e sottolinea come il Brutalismo sia una definizione "arising out of certain characteristics of individual buildings or out of the requests of individual architects"[211].

---

[208] Reyner Banham, *A Note on 'une architecture autre'*, in, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, *op. cit.*, pp. 68–69.

[209] *Ivi,* p. 68.

[210] Udo Kultermann, *Baukunst der Gegenwart: Dokumente des neuen Bauens in der Welt*, Wasmuth, Tübingen, 1958.

[211] "Die Architektur der Gegenwart hat viele Namen bekommen, mit denen man versuchte, im nachhinein bestimmte Tendenzen der Entwicklung zu bezeichnen. Diese Begriffe können entweder an vergangene Stilbezeichnungen anknüpfen oder zukunftsweisende Funktion haben, dann *n*ämlich, wenn sie ein bestimmtes neues Wollen zu charakterisieren suchen"*, Ivi,* p. 4.

Nel ripercorrere le fasi del Brutalismo, seguendo la traiettoria di Banham, Kultermann identifica nel suo ragionamento un superamento dei principi compositivi classici e di derivazione palladiana, funzionale a circoscrivere il nucleo fondante del Brutalismo in una "Widerspruch" al perfezionismo della tradizione miesiana. Questa opposizione non è nuova, se si pensa che già la cultura statunitense, con Blake e Johnson, aveva inaugurato la distinzione tra il modello miesiano e i principi del Brutalismo; ma se per Johnson l'antagonismo verteva su questioni ricondotte alla composizione, per Kultermann il Brutalismo diviene espressione della ricerca di un'architettura ricondotta a principi contruttivi, spaziali e materiali "notwendig". La manifestazione di installazioni tecniche e forme strutturali ridotte alla loro essenza costruttiva divengono funzionali alla dimostrazione di "wie etwas gemacht ist".

Il contributo di Kultermann, prima sulle pagine di "Baukunst und Werkform" e in seguito nel volume sull'architettura contemporanea, ha la capacità di avviare il dibattito nel contesto tedesco, impostando i dibattiti sull'antagonismo tra Brutalismo e modello miesiano.

Un tentativo cruciale di definizione del Brutalismo avviene nel 1960 da parte dello storico dell'arte Wolfgang Pehnt. In *Was ist Brutalismus. Zur Architekturgeschichte des letzten Jahrfünft*, pubblicato sulla rivista "Das Kunstwerk", Pehnt avanza delle ipotesi per una vera e propria costruzione del canone brutalista[212]. La validità dell'articolo consiste non solo nella retrospettiva critica sul Brutalismo, ma anche sull'interrogativo avanzato sulla sua attualità critica e operativa per l'architettura contemporanea. In una recente pubblicazione, Pehnt confessa l'insoddisfazione provata nel constatare l'assenza delle opere tedesche nel dibattito degli anni Sessanta, e la conseguente necessità di diffondere anche in Germania la definizione di New Brutalism: "one often perceive something first when there are terms to describe it"[213].

Dopo una breve introduzione sull'origine inglese del termine, e sulle commistioni artistiche che questo presuppone, Pehnt passa in rassegna gli esempi di opere oramai internazionalmente associate alla definizione di Brutalismo, individuando dei nuclei geografici specifici: in Inghilterra, oltre alle opere degli Smithson, include gli annessi al

[212] Wolfgang Pehnt, *Was ist Brutalismus? Zur Architekturgeschichte des letzten Jahrfünfts*, in, "Das Kunstwerk", vol. 14, marzo 1960, n. 3, pp. 14–23.

[213] Wolfgang Pehnt, "Living Traces. Churches in the Brutalist era, in, SOS Brutalism: a global survey", *op. cit*, (pp. 41–46), p. 46.

teatro Old Vic a Londra; in Italia il Brutalismo è evidente nell'Istituto Marchiondi di Viganò, ma anche nella Torre Velasca, nella casa a Sperlonga di Mario De Renzi, nella torre per uffici a San Donato Milanese di Marcello Nizzoli e Mario Oliveri, nel villaggio per fanciulli a Trieste di Marcello D'Olivo e nella villa vicino a Firenze di Ricci; infine, è il college di Saarinen a Yale a rappresentare l'esempio cruciale per un Brutalismo americano che ammette tendenze storiciste. Le opere prese in esame da Pehnt dimostrano inconfutabilmente l'influenza del volume di "Zodiac" del 1959, da cui Pehnt riprende le illustrazioni, e che includeva le considerazioni sulle opere di Ricci e Viganò in chiave brutalista, un articolo sulla Torre Velasca, e che presentava in copertina il Memorial Center di Saarinen, tutte opere che Pehnt fa confluire sotto l'etichetta del Brutalismo (FIG. 37).

Tra gli esempi disparati, Pehnt individua un possibile comune denominatore nella ricerca di un'accentuazione e chiarezza degli aspetti costruttivi. Consapevole del ruolo del modello miesiano per la traiettoria del Brutalismo, Pehnt è interessato a svincolare quella connessione dal dibattito, affinché il Brutalismo possa imporsi come il superamento dello schematismo post-International Style individuato nell'opera di Mies. Pehnt inquadra quindi il Brutalismo nell'eredità di precise figure plastiche, individuate nella scala in aggetto del dormitorio del MIT di Aalto, nei pilastri rastremati e incurvati dello stadio Berta di Nervi e ancora nella scala di sicurezza dell'Unité a Marsiglia, che dimostrano una espressività della funzione in chiave neo-espressionistica. A ciascuna di queste tre opere Pehnt dedica una fotografia a tutta pagina, che esplicita quanto l'accezione contemporanea di Brutalismo sia per Pehnt l'eco di un'architettura plastica, "espressionista" e "voluminosa".

Non a caso Pehnt sottolinea l'avversità del Brutalismo nei confronti di un'architettura "leggera", individuata nelle opere di Mies, Johnson e SOM. Pehnt dà forza a un'interpretazione che aveva iniziato a farsi strada nella contrapposizione tra il modello lecorbuseriano e quello miesiano. Le opere agli antipodi del Brutalismo, secondo Pehnt sono individuabili negli esempi che vanno dalla Lever House, al Seagram Building, alla Crown Hall, sino a ricomprendere gli interventi miesiani per l'Illinois Institute of Technology. Un contributo decisivo offerto da Pehnt riguarda anche la definizione stessa, l'ambigua compresenza nei dibattiti di New Brutalism e Brutalismo e la problematica assonanza con il termine "brutale"[214].

[214] Réjean Legault, "The trajectories of Brutalism. England, Germany and beyond", in, *SOS Brutalism: a global survey*, *op. cit.*, pp. 21–25.

Le considerazioni di Pehnt avanzate nel 1960, e l'importanza che sta assumendo la definizione di Brutalismo nel dibattito internazionale sul Movimento Moderno, lo spingono a contattare Banham per un contributo riassuntivo sulle traiettorie ed evoluzioni di quella definizione, da pubblicare nella prima enciclopedia dell'architettura moderna. Curato da Pehnt per conto dell'editore Gerd Hatje per la casa editrice Deutsche Bücherbund, con sede a Stoccarda, il *Knaurs Lexicon der modernen Architektur* è concepito come un compendio per la comprensione di momenti significativi delle vicende architettoniche a partire dal 1851 ed è costituito da una serie di voci redatte dai massimi esperti su ciascun tema[215]. L'inclusione della voce "Brutalismus" all'interno del Lexikon dimostra l'attualità di quella definizione per il dibattito contemporaneo. Nella prefazione scritta da Pehnt si legge che il Brutalismo è considerato "one of the principal manifestations of Modern Architecture". L'apparire delle "rugged forms" caratteristiche di un nuovo corso dell'architettura contemporanea è nuovamente ricondotto da Pehnt a un deciso antagonismo verso le derive del modello miesiano riscontrabile nelle opere di SOM e Stone, criticate per la "excessively smooth form of this boneless type of decorative architecture". Pehnt richiama ora la contrapposizione tra Brutalismo e Ornated Modern posta da "Zodiac" nel 1959, ma la inquadra in un vero e proprio scontro con la "classical balance found in the creations of Mies van der Rohe". L'introduzione presenta anche i tratti formali caratteristici del fenomeno internazionale del Brutalismo, sempre contrapposto alla "elegance of the decorator-architects":

> "rough, granular and contrasty textures such as brick and exposed concrete with the shuttering marks showing up as coarsely as possible […] Acute or obtuse angles reign supreme, with a tendency to hard, dissonant articulation of the individual parts of a building. The visual scale is constantly jumping and small units are abruptly confronted with large ones. Detail, like overall form, is block-shaped and heavy in appearance"[216].

Il contributo per la voce "Brutalismus" offre a Banham l'occasione per ritornare sulle sue origini, sui principi e sulle sue manifestazioni contemporanee, e costituisce un momento decisivo per la traiettoria di quella definizione perché anticipa delle considerazioni che Banham espliciterà nel famoso libro del 1966 (FIG. 38). Nella sua ricostruzione viene ignorato quello che era stato il ruolo avuto, alle origini del New Brutalism, dalla Soho House e dai suoi materiali. Banham descrive come, da una origine "purely Miesian" e "puritanical"

[215] Wolfgang Pehnt (ed.), *Knaurs Lexikon der modernen Architektur*, München Zürich, Hatje, 1963.

[216] Wolfgang Pehnt, *Introduction*, in *Ivi,* p. 24.

della scuola a Hunstanton, definita da Banham "the first truly Brutalist Building", il Brutalismo abbia intersecato una costellazione di altre tendenze già esistenti, che vanno dal fenomeno del béton brut, all'a-formalism di Pollock. In questa intersezione, Banham sottolinea come "the Brutalism of the uncompromising exhibition of materials became allied to a Brutalism of form". Si potrebbe considerare questa affermazione come l'approdo ultimo del Brutalismo come stile, riconosciuto a pieno titolo anche da Banham. Riprendendo le conclusioni espresse nel 1961 in "Texas Quarterly"[217], Banham sottolinea una sostanziale differenza tra il New Brutalism originario e la sua manifestazione internazionale, anticipando le conclusioni del suo libro del 1966.

Sin dalla sua origine, la definizione di New Brutalism è stata divisa tra opposti, dall'ambivalente ruolo dei maestri, alla contrapposizione tra etica e stile. Banham specifica l'interesse degli Smithson nei confronti sia di Le Corbusier sia di Mies per la loro "uncompromising ruthlessness" che si traduce in "their intellectual clarity, their honest presentation of structure and materials". Le recenti riflessioni degli Smithson sulla dimensione urbana che il New Brutalism ormai comprende, non sono prese in conto da Banham, che limita l'attinenza di quella definizione a un ragionamento sui meccanismi interni dell'edificio: "The fundamental aim of Brutalism at all times has been to find a structural, spatial, organizational and material concept that is 'necessary' […] and then express it with complete honesty in a form that will be a unique and memorable image"[218]. Significative sono le opere che Banham prende ad esempio per illustrare il fenomeno del Brutalismo. Oltre agli immancabili esempi dell'Unité di Marsiglia, della scuola a Hunstanton e dell'Istituto Marchiondi, Banham sceglie due opere di van der Brock e Bakema, il Town Hall complex a Marl e la chiesa della Resurrezione a Schiedam, il complesso dell'Economist degli Smithson, Park Hill Housing Estate a Sheffield di Lynn e Smith. L'inclusione di opere ancora in cantiere o in fase di progetto, dimostra un'attualità del Brutalismo che Banham non manca di sottolineare. In particolare, Park Hill rappresenta per Banham le concretizzazioni delle vitali teorie urbanistiche legate alla concezione del progetto in relazione alla circolazione, in cui la simbiosi tra passerelle sospese e torri residenziali raggiunge il traguardo di una struttura urbana aperta e continua.

[217] Reyner Banham, "The World of the Brutalists. Opinion & Intention in British Architecture, 1951-60", *art. cit.*

[218] Reyner Banham, *Brutalismus*, in, Wolfgang Pehnt (ed.), *Knaurs Lexikon der modernen Architektur*, *op. cit.*, p. 63.

Il caso della scuola a Hunstanton, sebbene non rivelato esplicitamente da Banham, solleva anche per lui interrogativi problematici. Se nella voce "Brutalismus" viene esplicitamente ancorata a quella definizione, di cui funge da vero e proprio capostipite, l'impronta miesiana di quell'opera induce Banham a includere la scuola a Hunstanton anche sotto la voce "Neoklassizismus"[219]. La riscoperta delle radici della tradizione classica incalzata da Wittkower viene infatti riconosciuta come la fonte primaria del progetto per Hunstaton, nuovamente posta in parallelo con la pianta della Yale Art Gallery, come teorizzato nell'articolo del 1955.

Spetterà a uno storico dell'architettura tedesco divenire il protagonista, sebbene silente e dimenticato, del dibattito sul Brutalismo: Jürgen Joedicke. A differenza di Pehnt e Kultermann, Joedicke ha una formazione da architetto presso la Technische Hochschule di Stoccarda, dove termina nel 1953 una tesi sul rapporto tra costruzione e forma. Gli interventi più decisivi di Joedicke non saranno condotti nel contesto tedesco, ma in quello svizzero, dove, tuttavia, le questioni teoriche presenti nei dibattiti internazionali in relazione all'affermazione del calcestruzzo a vista rimangono marginali. Solo a partire dal 1958, quando Franz Füeg diviene redattore della rivista "Bauen und Wohnen", iniziano a profilarsi delle posizioni critiche che misurano da un lato l'eredità dei maestri e l'essenza del concetto di "modern architecture", e dall'altro la questione della forma e della costruzione.

La volontà dei critici svizzeri di non attribuire alla visione del calcestruzzo dei valori che sono quelli in atto nel dibattito contemporaneo si riflette in un'assenza eclatante della definizione di Brutalismo, che compare saltuariamente per confermare la distanza dal discorso intellettuale e il rigetto totale delle etichette. La definizione di New Brutalism non può che portare a un'interpretazione esclusivamente superficiale e formale dell'architettura secondo Füeg: "Slogans and catch-words are insidious"[220]. I critici svizzeri convergono nel constatare come la definizione di New Brutalism impedisca una obiettività critica. "Unfortunately, the word 'brutalism', which designates a direction in architecture, is quite literary and produces emotions that complicate objective appreciation", afferma la redazione di "Bauen und Wohnen" a proposito del numero monografico sul New Brutalism della rivista italiana "Zodiac", definita non senza perplessità "an architecture magazine for which words

[219] Reyner Banham, "Neoklassizismus", in, *Knaurs Lexikon der modernen Architektur*, *op. cit.*, pp. 202–205.

[220] Franz Füeg, *Kristalline Architektur*, in, "Bauen + Wohnen", vol. 14, dicembre 1960, n. 12, p. 427.

are more important than images"[221]. Nel momento in cui dei critici, tutti provenienti da un epicentro filo-germanico, come Benedikt Huber, assumono la categoria del New Brutalism, questa viene usata per descrivere ciò che ormai è consolidato nel dibattito internazionale, e quindi circoscritta al contesto britannico, alle opere di Le Corbusier e di Viganò, ma non viene estesa a ricomprendere alcune delle architetture svizzere dall'apparenza simile, anch'esse caratterizzate da un impiego del calcestruzzo "untreated, massive, unfinished"[222]. Il sentimento di usura degli stili che Huber ascrive alla cultura architettonica elvetica degli anni Sessanta è la ragione per cui la definizione di New Brutalism è accuratamente evitata anche quando, nel discutere le opere di Walter Förderer, Ernst Gisel, Lorenz Moser, Werner Gantenbein e Wolfgang Behles, vengono intessuti dei paralleli con tematiche già ascritte alla definizione del New Brutalism, come il tachisme e l'action painting, o l'ammissione della categoria del caso e l'irregolarità della forma[223].

Il sempre più marcato riferimento all'opera di Le Corbusier, identificabile nella Kantonsschule a Zurigo di Jacques Schader, o nella Schulhaus Wasgenring a Basilea di Fritz Haller, e nella Siedlung Halen degli Atelier 5, viene riconosciuto su "Bauen und Wohnen" da Joedicke come una presa di posizione svizzera contro la dominazione della tecnica e della forma geometricamente controllata, visibile nella tendenza all'accentuazione strutturale e all'inclusione dell'edificio nell'organismo urbano. La volontà di Joedicke di non accorpare le esperienze internazionali del New Brutalism e gli esempi svizzeri sembra giustificata da una particolare attitudine elvetica: "La mentalité helvetique est telle qu'elle n'accueille l'inhabituel qu'avec circonspection"[224].

Sintomatica del rifiuto delle elaborazioni intellettuali che la definizione di New Brutalism oramai comprende è la scelta della redazione di "Bauen und Wohnen" di ripubblicare nel 1963 la presa di posizione di Le Corbusier contro quella definizione. "Le béton brut dit: je suis du béton!"[225], aveva affermato Le Corbusier in quell'occasione respingendo la definizione di Brutalismo, e questa sentenza, in cui la cultura elvetica non può

[221] [s.a.], *Buchbesprechungen*, in, "Bauen + Wohnen", vol. 13, ottobre 1959, n. 10, p. 28.

[222] Benedikt Huber, *Epigonen*, in, "Das Werk", vol. 46, aprile 1959, n. 12, pp. 224–25.

[223] Benedikt Huber, *Architektur des Zufalls*, in, "Das Werk: Architektur und Kunst", vol. 50, luglio 1963, n. 7, pp. 264–71.

[224] Jürgen Joedicke, *1930-1960*, in, "Bauen + Wohnen", vol. 15, ottobre 1961, n. 10, pp. 360–73.

[225] [s.a.], *Am Rande: 5 Fragen an Le Corbusier*, in, "Bauen + Wohnen", vol. 17, marzo 1963, n. 3, pp. 95–96; pubblicazione originale: *Cinq questions à Le Corbusier*, in, "Zodiac", vol. 5, 1960, pp. 46–51.

che riconoscersi, diviene baluardo dell'affermazione del materiale contro la facile tentazione di categorizzare l'architettura in stili.

Sempre la rivista "Bauen und Wohnen", nonostante un iniziale disinteresse per la questione del New Brutalism, diviene, grazie al contributo di Joedicke, protagonista e veicolo per l'affermazione di quella definizione a livello internazionale quando, nel novembre 1964, pubblica un numero monografico intitolato *Brutalismus in der Architektur*[226]. Questo cambiamento è dovuto alla presenza nella redazione della rivista, a partire dal 1963, di Joedicke, che, dal novembre 1962, è in contatto con Banham per la pubblicazione del libro *New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*. Il numero monografico sulla questione del New Brutalism è concepito da Joedicke come un'anticipazione del libro di Banham, in cui viene tracciato un bilancio decisivo sulle origini e gli sviluppi attuali del New Brutalism e le sue manifestazioni internazionali negli Stati Uniti, in Inghilterra, in Germania e in Olanda.

Il successo del Brutalismo viene ricondotto da Joedicke alla capacità di quella definizione di farsi portavoce di preoccupazioni internazionali, nonostante riconosca il suo declino già in corso e la perdita dello slancio teorico originario. Il Brutalismo, afferma Joediche è caduto vittima della "usura di tutte le mode passeggere".

Joedicke dimostra di essere al corrente degli articoli fondamentali pubblicati da Banham e dagli Smithson nell'ultimo decennio, e di riconoscere la malleabilità di quella definizione, capace di "adattarsi alla nostra epoca e alle nostre esigenze". I punti principali riassunti da Banham per il Knaur Lexikon vengono ripresi da Joedicke, attento a distinguere diverse fasi del Brutalismo, inquadrato in una continua tensione tra l'approccio teorico e concettuale professato dal "circolo degli Smithson", e quello che Joedicke definisce senza mezzi termini il "Brutalismo della superficie", riscontrabile nelle manifestazioni internazionali[227]. I concetti fondamentali della teoria del Brutalismo, come la "responsabilità, la verità, l'obiettività, l'applicazione giudiziosa dei materiali e dei principi costruttivi, e la leggibilità" sono minacciati da un Brutalismo che tende a un puro formalismo.

---

[226] Jürgen Joedicke, *New Brutalism: Brutalismus in der Architektur*, in, "Bauen+Wohnen", vol. 18, novembre 1964, n. 11, pp. 421–25.

[227] "Es muß zwischen dem Brutalismus im engeren Sinn unterschieden werden, wie er sich innerhalb der Diskussionen im Kreis der Smithsons und allgemein in England darstellte, und zum anderen zwischen dem sich danach entwickelnden internationalen Brutalismus. […] Im Ansatzpunkt war der Brutalismus weniger eine Frage der Form oder des Baustoffes, sondern der geistigen Grundeinstellung. Dieses Fundament ist heute noch intakt, wird jedoch durch eine auf brutalistische Oberflächenmätzchen zielende Gestaltung überspielt", in, Jürgen Joedicke, "New Brutalism: Brutalismus in der Architektur", *art. cit.*

L'antagonismo dichiarato da Pehnt al modello miesiano risulta evidente in tutti gli aspetti del Brutalismo, che si oppone alla "frigidità emotiva dell'architettura di Mies van der Rohe". A differenza di Pehnt, che aveva sottolineato la contrapposizione tra il modello miesiano e il Brutalismo a partire dalle forme scultoree e dalle superfici rudi, Joedicke stila un paragone basato su un divergente processo compositivo. Nessun altro critico prima d'ora si era soffermato così esplicitamente e in dettagli sull'approccio compositivo delle opere ascrivibili alla definizione di Brutalismo. Se Joedicke individua in Mies un procedimento compositivo che parte dalla definizione di una forma assoluta di base, generalmente rettangolare, successivamente suddivisa in base alle funzioni, in quello che Joedicke definisce come l'approccio compositivo del Brutalismo il punto di partenza è la giustapposizione, accentuazione e articolazione delle varie parti del programma: "il punto di partenza non è una grande forma, ma la forma particolare". L'immagine emblematica identificata da Joedicke per spiegare la particolare composizione del Brutalismo è il "cluster", in cui si ritrovano le contemporanee teorie urbane degli Smithson e le loro considerazioni in merito al concetto di "town building". Per esprimere questa esplicitazione del meccanismo compositivo, Joedicke ricorre alla definizione di "principio urbanistico", simile negli intenti al concetto riconosciuto nel Brutalismo da Zevi di una concezione "urbanistica" del progetto. Non è quindi un caso che Joedicke scelga i medesimi esempi di Zevi per illustrare questo principio, come l'orfanotrofio di Van Eyck, ma anche Bakema, Candilis e Kahn. Da questo procedimento compositivo, che trova la sua origine nel riconoscimento di una forma specifica per ogni parte del programma, deriva tutta la serie di caratteristiche formali che Joedicke individua nei caratteristici aggetti e volumi sfalsati per esplicitare le diverse funzioni, nelle aperture inconsuete, angolari o scaglionate per accentuare la successione spaziale.

Joedicke sta seguendo in prima persona l'evoluzione, i traguardi e ma anche la possibile disfatta del Brutalismo, imputata alla tendenza al puro formalismo, tradotto nell'esibizionismo della forma per sé, nel sovradimensionamento degli elementi portanti per un gusto della "pesantezza", che arriva sino alla messa in opera dei materiali. Ben lontano dall'ortodosso principio originario dell'"as found", il Brutalismo della superficie si caratterizza per la tendenza alla rugosità, alla manipolazione del composto e degli aggregati, sino alle tecniche di sabbiatura e del bush-hammering applicate al calcestruzzo armato, il "materiale preferito dai Brutalisti". Proprio l'esibizionismo eccessivo delle forme, l'autonomia e l'accentuazione formale e la superficie "strutturata" sono i tratti che

dimostrano l'indebolimento delle intenzioni iniziali del New Brutalism, al punto che "alcuni riducono il Brutalismo alla nozione di una superficie rugosa", quando in origine "il Brutalismo non mirava alla cosmesi della facciata".

Il Brutalismo può ancora, a metà degli anni Sessanta, riscattare l'impeto etico e risollevare il destino del Movimento Moderno in crisi, oppure avvilupparsi in un catalogo di soluzioni formali ed essere così destinato a venire relegato tra "le mode passeggere". Spetterà a Banham il compito di portare a compimento la traiettoria brutalista, di farne deflagrare le aporie e di risolvere il dilemma che gli Smithson avevano posto nel 1957: "etica o estetica?". Sembra essere questo l'interrogativo di fondo della critica internazionale in attesa di un momento decisivo che sveli il destino in sospeso del Brutalismo.

7. ‘THE NEW BRUTALISM. ETHIC OR AESTHETIC?’ DI JOEDICKE E BANHAM

7.1 Proposta di Joedicke a Banham per una monografia sul New Brutalism

L’atto che sancisce la perennità del New Brutalism, e che ne conferma la natura di strumento critico, e non di movimento, è il saggio monografico scritto da Banham nel 1966 e intitolato *The New Brutalism. Ethic or aesthetic?*[1]. Se non fosse stato per quel libro, il New Brutalism sarebbe rimasto condannato all’apparizione frammentaria tra le pagine delle riviste, o nei paragrafi di qualche altra narrazione o affresco sul Movimento Moderno.

Gli sforzi sinora compiuti per dare un senso alla definizione di New Brutalism – dalle indicazioni degli Smithson che chiarificano l’estensione del New Brutalism, alla voce del Knaurs Lexicon in cui Banham ne riassume i tratti salienti, alle varie indagini critiche sui meccanismi compositivi e caratteristiche formali che preludono alla nascita di vero e proprio “canon”, sino ai tentativi di storicizzazione che avevano esteso e alterato drasticamente il senso di quella definizione –, appaiono ancora degli impulsi disarticolati che necessitano una revisione per far sì che si possa impiegare quell’etichetta come un coerente strumento non più di dibattito, ma di critica. Il destino del Movimento Moderno sembra oramai segnato e, con la morte dei suoi principali maestri nel corso degli anni Sessanta, la discussione sull’attualità o meno dei loro principi sembra lasciare il posto alla certezza della fine del “periodo eroico” dell’architettura e il conseguente ingresso nel dibattito di altri valori, che superano la verità dei materiali e della struttura, inizialmente eletti a baluardo dei principi di un primo New Brutalism.

---

[1] Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, Architectural Press, London, 1966. Gli scambi tra Joedicke e Banham sono già stati parzialmente discussi da Réjean Legault in una conferenza intitolata *Agendas, Actors and Authorship: Reconsidering The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* in occasione del convegno “Actors and Vehicles of Architectural Criticism”, il 4 ottobre 2016 presso l’Università di Bologna. Nonostante non abbia citato la fonte dei documenti da lui consultati, è probabile che Legault si riferisse proprio alle lettere conservate presso l’archivio della Krämer Verlag. Gli scambi epistolari che hanno portato alla pubblicazione del libro sono stati presentati in, Silvia Groaz, *La genèse du livre The New Brutalism. Ethic or aesthetic?A travers les échanges épistolaires de Banham et Joedicke de 1962 à 1966*, in, Matières, n.14, PPUR Press, Lausanne, 2018, pp. 90–101.

A ben vedere, come già dimostrato da Banham nel 1955, esistono diverse fasi e – si potrebbe persino affermare – diversi New Brutalism: non solo per via dell’identità duplice di Brutalismo e New Brutalism, che, come si è visto, nasconde delle accezioni differenti secondo i contesti, ma anche per via dei vari orientamenti, talvolta antitetici, che quella definizione ha assunto nel corso di poco più che un decennio. Dopo le manipolazioni dei critici italiani, statunitensi e tedeschi, appare evidente come la definizione di New Brutalism mostri ormai crepe e lacune, che una critica dagli strumenti analitici e affilati sta mettendo in evidenza.

È ancora possibile, alla metà degli anni Sessanta, stilare un quadro considerato coerente delle vicende che hanno generato quella definizione? Quale valore di attualità può ancora avere, in quel momento storico, una definizione che punta a una compattezza universale, in un contesto segnato da una moltitudine di direzioni? E ancora, come spiegare l’apparente incongruenza tra l’originaria definizione, nata nel circolo degli Smithson, e il fenomeno internazionale del calcestruzzo a vista? Questi e altri interrogativi, cui Banham è chiamato a rispondere, sono all’origine dell’avventura editoriale del saggio *The New Brutalism. Ethic or aesthetic?*.

La storia dell’incarico e della pubblicazione del libro ha inizio quando Joedicke contatta Banham, il 6 novembre 1962, per proporgli di scrivere il sesto volume della collana *Dokumente der Moderne Architektur*, *Beiträge zur Interpretation und Dockumentation der Baukunst* che lui stesso dirige, pubblicata a cura della Krämer Verlag[2] (FIG. 39). La logica successione tematica presentata attraverso i cinque precedenti volumi della serie impegna Joedicke fin dal 1960, quando tratteggia l’intenzione di affrontare in maniera “documentaristica” gli aspetti storici, costruttivi e sociologici dell’architettura contemporanea[3]. Joedicke decide di rivolgersi a Banham perché ha da tempo riconosciuto in lui l’autorevole teorico di quello che gli appare un orientamento, il Brutalismo, che intende indagare per una sua propria finalità culturale, tutta dipendente dal dibattito tedesco. Fin dalla prima lettera, Joedicke illustra a Banham la propria visione del Brutalismo e la strategia culturale che guida l’intenzione di dedicare a quel soggetto un libro della collana. Per lui lo “slogan” che si ostina a definire New Brutalism delinea una corrente del dibattito

[2] Jürgen Joedicke, lettera a Reyner Banham, 6 novembre 1962, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, pp. 1–2.

[3] Oscar Newman, *CIAM ’59 in Otterlo: Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge*, 1961, vol. 1, Zürich, Girsberger, (Dokumente der modernen Architektur).

contemporaneo che si pone in "antithesis to the movement represented by Mies, the early Saarinen, and early Skidmore, Owings and Merrill who strived for the technical perfection of the aesthetic ideal"[4]. Non vi è dubbio che Joedicke suggerisca a Banham una revisione del New Brutalism per farne una categoria di principi da contrapporre alla diffusione internazionale, particolarmente presente anche in Germania, del sistema del curtain wall ad aste regolari metalliche sorto a partire dagli esempi di Mies, come d'altronde aveva già fatto notare Pehnt[5].

L'intenzione di Joedicke è quella di pubblicare un saggio dal carattere anche storico, in cui vengano documentate le architetture più significative e i contributi dei vari fenomeni artistici contemporanei a quello che è diventato il Brutalismo. Sempre nella prospettiva di offrire una nuova e più ampia interpretazione di quella categoria, utile ai fini della fondazione di un orientamento tedesco non-miesiano, Joedicke tratteggia i lineamenti di un saggio che prenda in considerazione anche le opere di architetti quali Tange e Bakema, oltre a Kahn, già chiamato in causa prima da Banham poi da Scully[6], in modo da dimostrare ai lettori la misura ormai assunta dal New Brutalism, il suo essere un "widespread movement"[7]. Quindi il caso anglosassone, da cui tutto aveva preso le mosse nella definizione del New Brutalism diventa, nella prospettiva delineata da Joedicke, il corollario di un ragionamento più vasto. "I don't think of dealing with the English group (Smithsons etc.) only", precisa Joedicke a Banham, probabilmente alludendo a figure quali Stirling e Gowan, Lasdun, Colin St. John Wilson e Lyons, Israel e Ellis[8].

L'epistolario tra Joedicke, Banham e anche le altre personalità della casa editrice coinvolte nel progetto del libro, documentabile tra il novembre 1962 e il settembre 1966, mese in cui viene pubblicato il volume, consente di ricostruire il delinearsi di varie interpretazioni critiche del Brutalismo, di precisare la conoscenza delle opinioni di Banham

[4] Jürgen Joedicke, lettera a Reyner Banham, 6 novembre 1962, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, (pp. 1–2) p. 2.

[5] Wolfgang Pehnt, *Was ist Brutalismus? Zur Architekturgeschichte des letzten Jahrfünfts*, in, "Das Kunstwerk", vol. 14, marzo 1960, n. 3, pp. 14–23.

[6] Reyner Banham, *The New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 118, dicembre 1955, n. 708, pp. 354–61; Vincent Scully, *Modern Architecture*, George Brazilier, New York, 1961; Vincent Scully, *Louis I. Kahn*, George Brazilier, New York, 1962.

[7] *Ibid.*

[8] Jürgen Joedicke, lettera a Reyner Banham, 6 novembre 1962, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, (pp. 1–2) p. 2.

su alcune opere e concetti, e di comprendere le ragioni di alcune delle scelte finali che hanno fatto di *New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* un libro di successo internazionale.

Nell’accettare la proposta di Joedicke, Banham si limita a una sintetica e convenzionale formula di ringraziamento per essersi rivolto a lui “as author of the proposed volume on Brutalism in your series”[9]. Al momento l’unica sua preoccupazione riguarda la questione dell’esclusiva dei suoi diritti, detenuta dalla casa editrice Architectural Press la quale, a suo giudizio, potrebbe essere interessata alla pubblicazione di un saggio sul Brutalismo e che verrà coinvolta al fianco della Krämer Verlag per l’edizione in lingua inglese. La reazione di Banham alla proposta di Joedicke resta comunque distaccata anche per tutti i mesi successivi. Saranno la tenacia di Joedicke nel volere un libro sul New Brutalism, l’impegno editoriale della Krämer Verlag e l’appoggio dell’Architectural Press, a rendere possibile l’edizione di un volume al quale, almeno inizialmente, Banham non sembra appassionarsi, dedicato com’è alla ricerca sulle installazioni tecnologiche nell’architettura del Novecento per conto della Graham Foundation e in procinto di trasferirsi negli Stati Uniti.

A seguito della risposta di Banham, Joedicke presenta il progetto editoriale, dal titolo provvisorio in inglese “New Brutalism” a Karl Krämer senior e junior, proprietari della Krämer Verlag, al redattore Heinz Krehl e alla futura traduttrice Nora von Mülendahl[10]. Fin dall’inizio Joedicke svela le motivazioni culturali, profondamente radicate nella critica tedesca, che lo spingono a interessarsi al Brutalismo. Per Joedicke il Brutalismo è inteso come un “Trend” che lui precisa essere “Gegenbewegung zur Mies’schen Auffassung”. Quello stesso New Brutalism che aveva incluso Mies nelle origini della definizione anglosassone con la scuola a Hunstanton, diviene ora strumento di critica profonda nei confronti di Mies nel contesto tedesco.

La struttura del “Brutalist book”[11] viene discussa negli scambi epistolari tra Joedicke e Banham durante i primi mesi del 1963. Quale bozza del saggio, Banham invia a Joedicke la riproduzione del suo articolo del 1955, *The New Brutalism*[12], accompagnata da “numerous annotations clipped on to it” (al momento non rintracciate). Nelle sue note, ricostruibili

[9] Reyner Banham, lettera a Jürgen Joedicke, 13 novembre 1962, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, p. 1.

[10] Jürgen Joedicke, Gedächtnisprotokoll der Besprechung im KKV, 28 novembre 1962, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, p. 1.

[11] Reyner Banham, lettera a Jürgen Joedicke, 19 novembre 1962, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, p. 1.

[12] Reyner Banham, *The New Brutalism*, in, “Architectural Review”, vol. 118, dicembre 1955, n. 708, pp. 354–61.

attraverso gli appunti di Joedicke, Banham deve aver posto l'accento sulla necessità di storicizzare il New Brutalism, di esaminarne il suo essere stato un fenomeno dal duplice aspetto di "reaction and action" in un determinato contesto cultuale, lasciando quasi presagire la sua appartenenza ai fenomeni accaduti nei primi anni Cinquanta, piuttosto che a quelli contemporanei. In questa nuova prospettiva storica, Banham accetta la proposta di Joediche di interrogarsi sul ruolo giocato dalla cultura giapponese, che secondo lui "needs to be evaluated". Sempre in queste battute iniziali, Banham fa sapere a Joedicke le sue intenzioni di voler considerare anche la "general response" a due opere di Le Corbusier, la cappella di Ronchamp e il convento della Tourette, che nei contributi internazionali erano state ampiamente citate quali indizi di un nuovo nascente stile "plastico", talvolta associato al Brutalismo, come si può riscontrare negli interventi degli stessi Smithson, ma anche di Kallmann, Pevsner, Stirling, Creighton e Rossi[13].

Il fatto che Banham, nell'iniziare a pensare al libro sul New Brutalism, intenda porre l'accento su due opere di Le Corbusier conferma il sommovimento avvenuto nella visione del New Brutalism dal primo momento di derivazione smithsoniana, a un Brutalismo che si declina nella direzione del béton brut lecorbuseriano. Proprio al fine di cogliere la specificità del New Brutalism, Banham propone anche di compiere una indagine filologica sullo stesso termine e di esaminare in profondità il ruolo avuto da quelle che definisce "non-art manifestations", probabilmente alludendo al fenomeno dell'anti-art, come spiegherà nel libro.

Nelle note inviate a Joedicke, Banham deve anche aver suggerito di analizzare nel dettaglio alcuni edifici "Brutalist" sino ad allora non ricompresi in quella categoria, di esaminare le reazioni del "visitor" di fronte ad opere del Brutalismo – le sue "vision and emotion" –, il significato stesso di un edificio, o meglio la sua "impartiality", ovvero la capacità dell'edificio di mostrare la sua funzione rispetto alla poetica dell'autore, e la comprensione, nel ragionamento sull'architettura, della dimensione della pianificazione

[13] Gerhard M. Kallmann, *The 'action' architecture of a new generation*, in, "Architectural Forum", vol. 111, ottobre 1959, n. 4, pp. 132–37; Nikolaus Pevsner, *Roehampton, LCC Housing and the Picturesque tradition*, in, "Architectural Review", vol. 125, luglio 1959, n. 750, pp. 21–35; Thomas Hawk Creighton, *The New Sensualism*, in, "Progressive Architecture", vol. 40, settembre 1959, n. 9, pp. 141–54; James Frazer Stirling, *Ronchamp, Le Corbusier's chapel and the crisis of rationalism*, in, "Architectural Review", vol. 119, marzo 1956, n. 711, pp. 155–61; Aldo Rossi, *Il convento de la Tourette di Le Corbusier*, in, "Casabella-Continuità", vol. 246, dicembre 1960, p. 4. Gli Smithson avevano discusso più volte chiamato in causa Ronchamp e La Tourette: Theo Crosby, *The New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 25, gennaio 1955, n. 1, p. 1; Alison Smithson, *Couvent de la Tourette: Le Corbusier*, in, "Architectural Design", vol. 28, novembre 1958, n. 11, p. 462.

urbana. Non è da escludere che Banham, una volta chiamato a riflette sul Brutalismo, si sia messo anche alla ricerca di un’altra categoria che, se non proprio alternativa al Brutalismo, che forse gli appare ormai contaminata dalla materia e dai modi della sua messa in opera, sia quanto meno diversa nel senso di accentuare quelle che erano le istanze etiche e i criteri compositivi che comunque lui stesso aveva già messo in evidenza nell’articolo del 1955. “These annotations – spiega Banham sollecitando i commenti di Joedicke – do not necessarily represent my definite intentions, but I think they prove a useful basis”[14]. A più di un decennio dall’origine del New Brutalism, le varie incomprensioni ed equivoci che ancora caratterizzano il dibattito incentivano Banham a convincersi della necessità di una pubblicazione capace di fare chiarezza sull’ancora ambigua definizione. A questo proposito Banham, come era consueto fare in previsione della stesura di un nuovo libro, organizza un simposio con i suoi studenti della Bartlett School of Architecture, che dimostra come la questione del New Brutalism fosse necessariamente “in need of historical explanation”[15].

È possibile dedurre quali siano state le annotazioni di Banham dalla risposta di Joedicke riassunta in un documento tra i più significativi nell’epistolario della fabbricazione di *New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*[16]. Joedicke si appropria della definizione di Banham di New Brutalism quale fenomeno di “reaction and action”, per ribadire il proprio progetto culturale che lo spinge a promuovere un orientamento in cui riconosce la possibilità di contrastare l’estetica miesiana, quella che definisce “technical perfection as aesthetic ideal”. Nella prospettiva di Joedicke, anche sulla base di altri contributi critici internazionali, risulta urgente la riconsiderazione della fase attuale del dibattito architettonico, segnato da una varietà di prese di posizione formalistiche che egli comprende nella definizione di ecletticismo. Proprio questo termine, uscito dalla penna di Joedicke nel carteggio con Banham, si ritroverà incluso nel libro che Banham si accinge a scrivere. Va comunque precisato che l’ecletticismo cui si riferisce Joedicke non sarà quello di Banham perché per il

[14] Reyner Banham, lettera a Jürgen Joedicke, 9 maggio 1963, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, p. 1.

[15] “When I subsequently mounted an experimental seminar on the subject, my students soon made it clear that large and important aspects of Brutalism were already in need of historical explanation”. Banham, “Preface”, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*. Ad oggi non sono rintracciabili documenti che riportano le discussioni avvenute durante il seminario presso la Bartlett School of Architecture di Londra. Tuttavia, Adrian Forty ricorda la consuetudine di Banham di discutere con i propri studenti durante un seminario incentrato sui temi dei libri in preparazione, in, Adrian Forty, intervista con l'autrice, 19 gennaio 2019, Zurigo.

[16] Jürgen Joedicke, lettera a Reyner Banham, 5 giugno 1963, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, pp. 1–3.

critico tedesco quella categoria viene usata per classificare tutte le reazioni internazionali al diffondersi della rigidità della poetica di Mies.

> "Compared with this tendency, at present Brutalism seems to gain special influence, especially after it turned out that various other attempts being in contrast to the view of Mies, led to eclecticism. Brutalism is one of the very few alternatives to the 'Technical Perfection' architecture"[17].

Mentre il Brutalismo viene proposto per contrastare l'imperturbabile reiterazione della "Technical Perfection" di ascendenza miesiana, di contro Jodicke è comunque preoccupato di quelle considera già delle "aberrations" del fenomeno, vale a dire "the exhibitionist excess" e "the haptic surface degraded to an ornament"[18].

Nella sua preoccupazione di reperire modelli, è Joedicke a suggerire di comprendere anche le Maisons Jaoul di Le Corbusier, che saranno destinate a ricoprire un ruolo decisivo nel saggio di Banham. Accanto a queste Joedicke indica anche i primi edifici di Bakema, in particolare il centro civico di Rotterdam-Zuidplein e la scuola Brielle, già annoverati tra gli esempi del New Brutalism da Kallmann, Stirling, Peter Smithson, e che anche Banham includerà nella voce del Knaurs Lexikon[19]. La figura di Aalto, di cui menziona il municipio di Säynätsalo, viene confermata da Joedicke come imprescindibile per il New Brutalism, come già evidenziato da Pehnt, Boyd e Scully. Aalto era stato d'altronde discusso diverse volte anche dagli Smithson, che ne avevano ribadito l'influenza sulle loro riflessioni condotte sulla questione del New Brutalism[20]. Dalle note risulta anche il tentativo da parte di Joedicke di storicizzare il Brutalismo ben oltre i confini determinati dagli anglosassoni, interessati a trasformare quella definizione in uno strumento operativo nel dibattito contemporaneo. Nell'invocare la borsa di Amsterdam di Berlage, Joedicke suggerisce una storicizzazione più

[17] *Ivi,* p. 1.

[18] *Ivi,* p. 2.

[19] Gerhard M. Kallmann, "The 'action' architecture of a new generation", *art. cit.*; James Frazer Stirling, *The Black Notebook*, in, Mark Crinson (ed.), *James Stirling: Early unpublished Writings on Architecture*, Routledge, London, 2010, p. 55; Peter Smithson, *Modern Architecture in Holland*, in, "Architectural Design", vol. 101, agosto 1954, n. 3, pp. 68–70; Wolfgang Pehnt (ed.), *Knaurs Lexikon der modernen Architektur*, München Zürich, Hatje, 1963.

[20] Robin Boyd, *The Counter-Revolution in Architecture*, in, "Harpers Magazine", vol. 219, settembre 1959, n. 1312, pp. 40–48; Vincent Scully, *Modern Architecture*, *op. cit.*; Wolfgang Pehnt, "Was ist Brutalismus? Zur Architekturgeschichte des letzten Jahrfünfts", *art. cit.*; Alison e Peter Smithson, *Banham's bumper book on brutalism, discussed by Alison and Peter Smithson*, in, "Architects' Journal", vol. 144, dicembre 1966, n. 26, pp. 1590–91.

ampia fondata sulla verità del materiale e la visibilità degli impianti, che rivela come il Brutalismo sia per lui una componente intrinseca di un certo Movimento Moderno.

Inoltre, Joedicke consiglia di documentare i “Brutalist buildings” attraverso una ricca sequenza di piante e fotografie[21], quasi a voler trasformare quella che era una categoria di non facile comprensione, in un orientamento più chiaramente illustrato grazie a un libro dal carattere divulgativo. Joedicke intende sfruttare lo strumento dell’illustrazione fotografica per una chiamata in causa diretta degli edifici, al fine di svincolare il Brutalismo dalle categorie che lui definisce ideologiche, per arrivare a una sorta di dimostrazione concreta della natura di quella ambigua definizione:

> “I think this would not only serve for better understanding of the subject – scrive a proposito delle illustrazioni degli esempi – but also please our publishers. However, here too I feel it is important to compare the buildings with the architects’ statements which often prove to be ~~pure theory~~ [ideology] only”[22].

Con l’intenzione di illustrare il cambiamento di significato del termine nel tempo, Joedicke propone a Banham di comparare la scuola a Hunstanton degli Smithson con “another characteristic example of our days”, per risolvere quello che definisce il “problem of Non-identity”, ovvero una dissociazione tra le affermazioni degli architetti e la forma dell’edificio. Tale questione sembra di importanza cruciale nella trattazione del Brutalismo a tal punto che Joedicke chiede espressamente a Banham di affrontare “in which way the theoretical statement can be evident in the building at all”[23].

Nella messa a punto del programma del libro sono ancora di attualità le tre qualità enunciate da Banham nel 1955 per le opere ascrivibili al New Brutalism: “1. Formal legibility of plan; 2. Clear exhibition of structure; 3. Valuation of materials as found”. La questione della composizione sembra giocare per Joedicke un ruolo di importanza maggiore rispetto alla supremazia dell’immagine, come testimonia il fatto che abbia elencato la prima delle serie di principi di Banham. Quindi, a corollario delle tre qualità di Banham, Joedicke propone di aggiungere quelli che lui stesso definisce come “super-concepts”, nel tentativo di orientare il Brutalismo verso una traiettoria che non sia quella dello stile: “vision and

[21] Tra le opere elencate figurano: la scuola a Hunstanton degli Smithson, la Yale Art Gallery e il Medical Research Center di Kahn; le opere residenziali a Preston e a Ham Common e di Stirling & Gowan.

[22] Jürgen Joedicke, lettera a Reyner Banham, 5 giugno 1963, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, pp. 1–3.

[23] *Ivi*, p. 2

emotions", "impartiality" (in tedesco Objektivität) e "space-forming", o "Raumbildung", che descrive come il principio compositivo di assemblaggio delle varie parti del programma sia leggibile nel volume complessivo dell'opera[24].

Come Joedicke aveva notato, nella reazione alla perfezione miesiana, delle tendenze che rivelano un recupero degli stili, ora sottolinea come esistano anche delle derive del Brutalismo che si avvicinano a categorie quali "Manierism" e "Eclectism" e alcuni giudizi critici da poter sviluppare nella stesura del saggio:

> "It may happen that on dealing with the subject Brutalism the problem of Mannerism will arise. To my surprise I noticed that in Brutalism there exists already a certain regularity of forms - an interesting phenomenon. I feel in the design for Brutalist buildings there is often the problem of over-designing (Ubergestaltung) - that means, too much is being done so that the desired effect is failing. Saying it quite simply: Where there is always something happening, nobody is able to notice anything in detail. Finally the question of expression arises in this connection, an extremely interesting problem of Brutalism"[25]

La lettera è accompagnata dalla proposta di una "List of Buildings"[26], molti dei quali realizzati in Germania e in Svizzera, pubblicati in riviste internazionali tra il 1960 e il 1962, a conferma di un preciso progetto culturale, suo e non di Banham, teso a dimostrare l'attualità del Brutalismo quale reazione critica contro la miesiana "Technical Perfection" (FIGG. 40-41).

7.2 Messa a punto della struttura del libro

La prima riunione tra Banham, Joedicke, gli editori e la traduttrice si tiene nella sede della Krämer Verlag a Stoccarda, il 16 e il 17 dicembre 1963. È in questa occasione che si procede alla definizione della struttura generale del libro, della sequenza dei suoi contenuti, del suo formato e della sua grafica, dopo gli scambi epistolari tra Banham e Krämer dei mesi precedenti. Banham si esprime anche sul formato del libro, che vorrebbe tascabile ed economico, rivolto al pubblico degli studenti, e nel corso degli scambi precisa anche, in

[24] Joedicke specificherà meglio cosa intende con questa caratteristica nel suo articolo: Jürgen Joedicke, *New Brutalism: Brutalismus in der Architektur*, in, "Bauen+Wohnen", vol. 18, novembre 1964, n. 11, p. 421–25.

[25] Jürgen Joedicke, lettera a Reyner Banham, 5 giugno 1963, pp. 1–3, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, p. 3.

[26] Nella prima lista figurano i seguenti architetti: Stirling & Gowan, Lasdun, Martin, Rich, Shepard Robson and Associates, Smithson, St. John Wilson, Alex Hardy, Kahn, Paul Rudolph, Bakema, Aldo van Eyck, Candilis/Josic/Woods, Mario Galvagni e Carlo Fallenberg, Vittoriano Viganò, Tange, Maekawa, Cramer/Jaray/Paillard, Atelier 5, Ernst Gisel, Foederer /Otto/Zwimpfer, Günther Behnisch, Kalus Ernst, Fahling/Gogel/Pfankich, Roland Ostertag, Walter Schwagenscheidt, Oswald Mathias Ungers.

risposta alla proposta di Joedicke di avere una sezione dedicata solo al testo, e una alle immagini, che “a clear separation of narrative and picture section will probably not be possible”.

Alla riunione, per quanto tenga a precisare che Banham debba sentirsi “absolutely free in preparing and arranging the book”, Jodicke riassume in sette punti lo svolgimento del saggio, secondo una progressione di genere storiografico, che si apre con la “situation in 1950” e i “various impacts” di architetti come Le Corbusier, Bakema, Tange; “origin of the term ‘New Brutalism’ in Britain, definition, relations to fine arts”; “change of the term which took place in the course of time”; “significant characteristics of New Brutalism”; “examples”; e si conclude con “the situation of today”[27]. La premessa di Joedicke non mira a identificare il Brutalismo come una definizione storica, diversamente da quando aveva suggerito di estendere la definizione anche a esempi come Berlage, ma, al contrario, suggerisce la trattazione di una categoria il cui significato risulti ancora *in fieri*. Proprio per quel suo rendersi interprete del cambiamento in atto, per Jodicke il Brutalismo vive ancora di una notevole carica di attualità.

Dal verbale delle discussioni sembra che Banham si adegui alle decisioni editoriali e concordi con la quantità di esempi e di illustrazioni suggerita da Joedicke, mentre propone di includere un’antologia di testi, tra cui gli articoli degli Smithson ed estratti dal catalogo della mostra del 1953 *Parallel of Life*, in cui gli Smithson, Paolozzi e Henderson avevano raccolto una selezione delle immagini esposte e un elenco delle categorie che dimostravano la varietà dei loro interessi, ben al di là della sola disciplina dell’architettura.

La questione della sequenza tra testo e illustrazioni preoccupa Banham, che attende indicazioni definitive per poter adeguare il proprio manoscritto. La linea culturale che dovrà guidare le scelte dell’iconografia e la stesura finale del saggio, prevista per il giugno 1964, è riassunta da un documento dattiloscritto preparato da Joedicke nel contesto della riunione a Stoccarda. In quell’occasione dopo aver elencato i capitoli tematici del libro, da svolgere secondo un ordine cronologico, Joedicke suggerisce di aprire il saggio con considerazioni di carattere culturale e politico che riguardano il contesto immediatamente successivo alla guerra, dal 1949 al 1952, con particolare attenzione nei confronti dei dibattiti emersi durante i CIAM di Bergamo e Hoddesdon. In seguito consiglia a Banham di soffermarsi sull’eredità

[27] Karl Krämer, Protocol from memory of Dr. Banham’s visit on Dec. 16th and 17th 1963, pp. 1–2, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, p. 1.

dei maestri, nello specifico sull'influenza di Le Corbusier e Mies. Questa premessa più generale dovrebbe servire, secondo Joedicke, come guida per comprendere gli avvenimenti occorsi tra il 1952 e il 1955, le posizioni degli Smithson nei dibattiti sul ritorno del classicismo wittkoweriano, i loro primi progetti (cattedrale di Coventry, House in Soho, scuola a Hunstanton), il ruolo della Yale Art Gallery, e i commenti di Johnson e di "die jungeren Miesianer", probabilmente identificati negli allievi formatisi all'Illinois Institute of Technology sotto la guida di Mies. Il periodo che va dal 1955 al 1958, che coincide con una seconda fase del Brutalismo, viene identificato da Joedicke come un "Anti-Klassizismus", che caratterizza la rivolta degli Smithson contro le geometrie palladiane e l'inizio delle collaborazioni con l'Independent Group che portarono alla mostra *Parallel of Life and Art.* In questa sezione Banham è chiamato a spiegare anche i rapporti tra New Brutalism e Art Brut. Il ruolo di Ronchamp, delle Maisons Jaoul, della House of the Future, del progetto per l'università di Sheffield e dei Flats at Ham Common si prestano, secondo Joedicke, all'occasione di riflettere sulla differenza tra "Brutalism als moderner Primitivismus gegen Brutalism als grundsätzliche Doktrin". Nei fenomeni riconducibili alla seconda fase del Brutalismo, Joedicke riconosce una contrapposizione tra una linea primitivistica lecorbuseriana, e un rafforzarsi delle teorie del Brutalismo.

Sempre nello schema di Joedicke, un altro capitolo è costituito dai principi urbanistici teorizzati nell'alveo dei dibattiti, a partire dalle critiche sollevate al CIAM di Aix-en-Provence del 1953, dalla costituzione del Team X a Dubrovnik nel 1956, sino alla dissoluzione del CIAM a Otterlo nel 1959. I ragionamenti sui principi urbanistici dovrebbero essere messi in parallelo con i progetti urbani che dimostrano quella sua visione di un edificio concepito secondo un "principio urbanistico", come Berlin Hauptstadt e l'appena completato Preston Housing di Stirling & Gowan. A conclusione, Joedicke indica una sezione intitolata "Rückkerhr zur Architektur", relativa al periodo compreso tra il 1958 e il 1963. In questa fase, che dovrebbe fare il punto sulla situazione contemporanea inquadrata come un ritorno verso l'architettura, Joedicke individua diverse traiettorie: una caratterizzata da una tecnologia animata da una visione fantastica che Joedicke identifica come una nuova aspirazione a un "Ablehnung des reinen Technizismus", esemplificata da Buckminster Fuller e dal sistema di prefabbricazione CLASP; un'altra che comprende la tendenza a uno "Historizismus", che Joedicke inquadra in un ambito di nostalgia identificato con le opere di Viganò e Ungers; e infine una traiettoria più affine alle forme consolidate del Brutalismo

internazionale, di cui elenca opere contemporanee come il Richards Medical Institute di Kahn, l’orfanotrofio di Amsterdam di van Eyck, finanche Tange e altri esempi giapponesi[28].

La stesura del saggio da parte Banham non rispetta i tempi previsti anche per il crescente numero di contributi sulle personalità elencate nel quadro del Brutalismo, almeno stando alla giustificazione avanzata da Banham[29]. A esempio concreto Banham cita il saggio del 1962 di Scully su Kahn che “has done most of the rough work in that particular case”, in cui proprio Scully ammetteva l’ascrizione delle opere di Kahn al fenomeno internazionale del Brutalismo[30].

Diversamente dalle aspettative di Banham, incline a ritenere il Brutalismo un capitolo del dibattito architettonico nella sostanza già chiuso, la pubblicistica internazionale dedica sempre più attenzione alla questione, come confermato dagli articoli di Zevi, Kultermann, Kallmann, Boyd, degli editori della rivista “Zodiac” e tanti altri. Eppure proprio il numero di pubblicazioni più o meno direttamente riconducibili alla questione del Brutalismo sembra incoraggiare Banham nella scrittura e nello studio del fenomeno: “Altough this has slowed down my rate of writing, it has proven to be a fascinating study”[31]. “A comprehensive view only will enable us at last to decide what is to be included or not” è la pronta reazione di Jodicke che per l’occasione propone a Banham di partecipare al numero di “Bauen + Wohnen” previsto per novembre 1964[32].

Negli scambi epistolari, Joedicke dimostra di essere sempre alla ricerca di “Brutalist buildings”. Mentre Jodicke cerca di ampliare i casi, Banham si mostra più selettivo e critico, sempre perseguendo una visione del New Brutalism non sul piano formale ma su quello dei principi. I casi oggetto di discussione proposti da Joedicke dimostrano che ormai il Brutalismo non può che essere identificato con edifici in calcestruzzo armato a vista e che il libro da pubblicare darà, quanto meno nella sequenza di immagini, un panorama internazionale di opere in *béton brut*, con tuttavia possibili aperture che includono opere in

[28] Jürgen Joedicke, Abriss des geplanten Buches von Reyner Banham: New Brutalism, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart.

[29] Reyner Banham, lettera a Joedicke, aprile 1964, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, p. 1.

[30] Roberto Gargiani, *Louis I. Kahn: exposed concrete and hollow stones, 1949-1959*, EPFL Press, Lausanne, 2014, p. 108.

[31] Reyner Banham, lettera a Jürgen Joedicke, 14 aprile 1964, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, p. 1.

[32] Jurgen Joedicke, *Brutalismus in der Architektur*, in, “Bauen+Wohnen”, vol. 20, dicembre 1964, n. 12, pp. 19–24.

mattoni e anche visioni più fantastiche come quelle di Buckminster Fuller. Non di rado le opinioni tra Joedicke e Banham divergono. È il caso della proposta di Joedicke di includere nei Brutalist buildings, accanto al Nishinan Cultural Center di Tange, alla Yale School of Art and Architecture e allo studentato di Rudolph, al Caius College di Martin e St. John Wilson a Cambridge, anche la Eros-House a Londra di Rodney Gordon e Owen Luder. La reazione critica di Banham verte sul carattere formalista di certe opere come, appunto, la Eros-House. L'opera di Ungers dimostra per Banham un "superficial use of Brutalist forms", cui Joedicke commenta con la constatazione di quanto "today this superficial application of Brutalist forms prevails over the intellectual concern which originally led to Brutalism"[33]. Anche opere che si impongono nel novero degli acclamati esempi del Brutalismo, come l'Istituto Marchiondi, nonostante il ruolo decisivo conferitogli da Banham e dalla critica, viene adesso visto da Joedicke non solo quale esempio di "Historizismus", come già aveva fatto notare Pevsner[34], ma addirittura quale dimostrazione di un "superficial use of Brutalist forms", per via delle "protruding lavatories as plastic means to divide the facade".

Dalla fine del 1964 sino al settembre 1966 vengono messe a punto la forma e la configurazione finale del libro. La raccolta delle illustrazioni di opere già pubblicate viene affidata a Winifred Constable e Muriel Fulton che lavorano presso l'Architectural Press, mentre la Krämer Verlag si occupa di contattare gli architetti[35]. Un'immagine emblematica sembra preoccupare particolarmente Banham, che nella corrispondenza ritorna diverse volte sulla necessità di recuperare la fotografia di un drive-in cinema visto in una fotografia aerea di Los Angeles. Quella precisa immagine è funzionale per lui per dimostrare un potenziale esito estremo del Brutalismo, esplicitato da una struttura che diviene il "perfect example of non-architecture that there was nothing to see"[36].

Le Corbusier non si cura di rispondere personalmente alla richiesta di immagini avvenuta il 22 dicembre 1964, e sarà la sua segretaria a inviare le fotografie indicate dalla Krämer Verlag nella lista, che comprendono opere che rispettano l'arco cronologico del New

[33] Jürgen Joedicke, lettera a Reyner Banham, 8 giugno 1964, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, p. 1.

[34] Nikolaus Pevsner, *Modern architecture and the historian - or the return of historicism*, in, "RIBA Journal", n. 68, aprile 1961, pp. 230–40.

[35] I seguenti architetti: Bengt Edman, Aldo van Eyck, Figini e Pollini, Forderer+Otto+Zeimpfer, Pedro Freitag, Atelier 5, BBPR, Geir Grung, Louis Kahn, Mies van der Rohe, Kiyonori Kikutake, Le Corbusier, Sigurd Lewerentz, Kunio Mayekawa, Makoto Tanaka, Paul Rudolph, Oswald Mathias Ungers, Peter Smithson, Vittoriano Viganò.

[36] Reyner Banham, lettera a Nora von Mühlendahl, 20 febbraio 1966, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart.

Brutalism, come l’Unité d’Habitation di Marsiglia e le Maisons Jaoul, ma anche progetti antecedenti dei primi anni Cinquanta, come quelli per la Cité Permanente a La Sainte Baume, l’Hotel à Cap Martin, Roq et Rob, la Maison Fueter e la fabbrica di St. Diè, oltre a un’opera degli anni Trenta, la Petite Maison a Boulogne sur Seine. Proprio quest’ultima opera, che per la prima volta rientra nel discorso sul Brutalismo, verrà discussa nel libro da Banham quale emblematico antecedente del modello delle Maisons Jaoul.

A conferma della distanza che Kahn aveva espresso in merito al Brutalismo[37], egli non risponde affatto alle sei lettere inviategli nell’arco di otto mesi per avere delle illustrazioni della Yale Art Gallery. Banham aveva specificato di essere interessato a pubblicare delle fotografie della facciata sulla strada, dell’interno della galleria, e in particolare delle immagini che documentino il trattamento del calcestruzzo nella scala interna e una vista del solaio. Nemmeno gli Smithson sembrano particolarmente coinvolti nella pubblicazione del libro, come dimostrano i ritardi nella risposta. Dalle poche righe di risposta scritte da Peter Smithson a Karl Krämer, si intuisce che gli Smithson nel maggio 1965 abbiano cercato di discutere della pubblicazione con Banham, che si è mostrato “very elusive”, forse per nascondere le conclusioni taglienti che Banham sta formulando a proposito degli Smithson nel manoscritto.

Chi invece si mostra interessato alla proposta che le loro opere siano classificate nei “Brutalist buildings” sono Van Eyck e Ungers. Il fatto di vedere discussa una propria opera in un saggio di Banham induce Van Eyck a stilare un’accurata scelta di immagini per presentare la sua opera all’interno di quello che immagina come una pubblicazione tutt’altro che “neutral–certainly not if its subject is New Brutalism!”.[38] Da parte sua Ungers, propone di pubblicare delle immagini della Haus Reimbold a Colonia perché “unter ‘Neuem Brutalismus’ klassifizier werden sollte”[39].

Joedicke continua a vedere, nel Brutalismo contemporaneo che il libro comunque riesce a documentare, quella “unica alternativa a Mies” che lo aveva spinto a intraprendere l’impresa editoriale, e anche la possibilità di un superamento del Movimento Moderno e della lezione dei suoi maestri, una “Absage am die Fassadenkosmetik” (Una risposta alla

[37] James Marston Fitch, *A building of rugged fundaments*, in, “Architectural Forum”, vol. 113, luglio 1960, pp. 82–87.

[38] Aldo van Eyck, lettera a Krehl, 30 dicembre 1964, pp. 1–2, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, p. 1.

[39] Oswald Mathias Ungers, lettera a Krehl, 7 genniao 1965, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart, p. 1.

cosmetica della facciata), spinta sino al "primitivismus". "Ein Schlagwort? Ein Stilbegriff? Eine Kampfausage?" (Uno slogan? Un'idea di stile? Una sfida?) sono gli interrogativi da lui stesso preparati per pubblicizzare il libro di Banham sul Brutalismus. Solo l'ultimo, la "sfida", racchiude il senso della sua visione del New Brutalism del futuro (FIG. 42).

La grafica del libro viene precisata durante l'ultima visita di Banham a Stoccarda il 28 marzo 1965, quando viene deciso che le immagini di riferimento che non riguardano le "brutalist constructions" debbano affiancare il testo stampato su carta grigia, mentre quelle della lista di modelli verranno stampate su carta bianca lucida. Jodicke è soddisfatto del traguardo editoriale e della forma assunta dal quinto libro della sua collana. "This book is a resumé of a movement which started from England and has become world-wide today" scrive a Banham.[40]

Banham completa il manoscritto il 19 luglio 1965. Von Mühlendahl, che cura la traduzione in tedesco, stila una lista di questioni da porre all'autore, alcune delle quali sono decisive per la comprensione stessa del valore da attribuire alla nuova categoria stilistica e riguardano la relazione tra "New Brutalism" e "béton brut" ("Ist nun Brutalismus und béton brut dasselbe?", chiede a Banham), il significato della forma ("Reduzierung Brutalismus als Form"), sino alla possibilità di ricorrere al tipico suffisso in uso per le categorie stilistiche per tradurre il prefisso New del Brutalism ("Neobrutalistisch")[41] (FIG. 43). È questo il punto decisivo di tutto l'impalcato teorico del libro di Banham da cui discendono le differenze che affiorano attraverso il carteggio tra la sua posizione e quella di Joedicke. La lista dei Brutalist buildings che Joedicke è riuscito documentare attraverso il libro di Banham è la dimostrazione dell'esistenza di nuovo "International Style", di altro genere rispetto a quello decretato all'inizio degli anni Trenta, ma pur sempre stile. Di questa declinazione accademica del New Brutalism, che costituisce un vero "disappointment", Banham è ben consapevole: "as Brutalism became a world style it ceased to be what it had been when it was an English movement, and that it was Le Corbusier who put his imprint on the word" scrive a Jodicke nel dicembre 1966[42] (FIG. 44).

[40] Jürgen Joedicke, lettera a Banham, 6 aprile 1965, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart.

[41] Nora von Mühlendahl, Fragen an Dr. Banham, documento non datato, pp.1–3, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart.

[42] Reyner Banham, Lettera a Jürgen Joedicke, 5 dicembre 1966, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart.

7.3 Il New Brutalism di Banham: dai materiali all’etica

La pubblicazione di *The New Brutalism. Ethic or aesthetic?* fissa il New Brutalism come un fenomeno oramai esauritosi del Movimento Moderno e lo consegna alla storiografia. Al tempo stesso, il tentativo di inquadrare la traiettoria generale del New Brutalism, le sue varie declinazioni internazionali e possibili evoluzioni concettuali, costituisce un punto di svolta decisivo nella visione di Banham, in cui si ritrovano altri temi che avranno uno sviluppo indipendente, nonostante condividano con le questioni sollevate dal Brutalismo un parziale nucleo teorico. Infatti, Banham si spinge sino a identificare nuove possibili traiettorie future per il New Brutalism, in cui il discorso sul béton brut viene superato in virtù di una visione tecnologica e pop, attenta all’espressione del funzionamento meccanico degli impianti o alla definizione di un nuovo “human environment”. È quindi anche attraverso la stesura di *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* che temi come il calcestruzzo, l’environment, l’habitat e infine la tecnologia diventano per Banham soggetti emblematici con cui si confronterà in successive pubblicazioni, attraverso saggi di carattere storico come *A Concrete Atlantis* e *Architecture of the well tempered environment*, o ricerche che mirano a inquadrare fenomeni contemporanei come la megastruttura, l’architettura pop e infine il tema dell’high-tech[43].

La pubblicazione del libro entra sul mercato nella traduzione in tedesco alla metà del settembre 1966 con il titolo *Brutalismus in der Architektur,* edita dalla Krämer Verlag di Stoccarda, seguita dall’edizione in lingua inglese a inizio del dicembre 1966, intitolata *New Brutalism. Ethic or aesthetic?*, edita dalla Architectural Press di Londra (FIGG. 45-46). Entrambe le versioni sono costituite, come previsto, da un volume di 196 pagine, rilegato con copertina rigida, dotato di una sovraccoperta con la fotografia su sfondo rosso di uno degli edifici discussi nel libro. Le parti testuali, che costituiscono i due quinti dell’intero volume,

[43] Reyner Banham, *Megastructure: urban futures of the recent past*, Thames & Hudson, London, 1976; Reyner Banham, *A concrete Atlantis: U.S. industrial building and European modern architecture, 1900-1925*, MIT Press, Cambridge, Mass, 1986; Reyner Banham, *The architecture of the well-tempered environment*, The Architectural Press, London, 1969; si vedano anche i due volumi pubblicati postumi: Reyner Banham, *The visions of Ron Herron*, Academy editions, London, 1994, (Architectural monographs); Todd Gannon, *Reyner Banham and the paradoxes of high tech*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2017.

sono stampate su carta opaca grigia e alternate da raccolte di fotografie e disegni, per un totale di 303 illustrazioni, stampate su carta bianca lucida.

La diversità dei due titoli è sintomatica delle varianti con cui la definizione si è diffusa nel contesto internazionale, dove si traduce di volta in volta in New Brutalism, Brutalism, Brutalisme, Brutalismus e Brutalismo. La versione tedesca del saggio ricalca la scelta del titolo fatta da Joedicke per il numero di Bauen+Wohnen del 1964 da lui curato. Ci si può spingere sino ad affermare che il titolo tedesco, espressivo delle componenti culturali teutoniche dove la questione viene ricentrata sull'architettura, offra la certezza di un Brutalismo visto come una possibile svolta interna alla disciplina, in virtù di un superamento di una certa architettura miesiana verso il quale Joedicke ha sempre insistito. Invece, il titolo inglese avanza insolubili dubbi, quelli tipici del peregrinare teorico di Banham e degli Smithson. L'aggiunta delle due parole, etica e estetica, seguite dall'interrogativo, è comunque decisiva per riportare la questione del Brutalismo nell'ambito delle discussioni internazionali sul destino di quella definizione.

In ultima istanza, dietro alla scelta del titolo si può già intuire la diversa aspirazione culturale di Banham e Joedicke: il primo impegnato nella rivendicazione di un'origine tutta inglese di quel fenomeno, contaminato da discipline culturali che vanno dall'arte alla musica, dalla letteratura all'urbanistica; e il secondo intento invece a dimostrare l'internazionalità di quella definizione, radicata in un solido ambito disciplinare.

Il promotore del libro, Joedicke, si limita a scrivere una breve introduzione presentata nel risvolto della sovraccoperta, in cui esordisce con una serie di interrogativi, ripresi dalle note redatte in preparazione della pubblicità del libro. I quesiti di Joedicke riassumono le questioni sollevate da critici e architetti sin dalla prima apparizione della definizione di New Brutalism, e rivelano l'emblematico oscillare della definizione tra movimento e stile, cui Banham è chiamato a rispondere nel saggio. Joedicke svela attraverso le domande l'ambizione del libro di indagare la vitalità del Brutalismo, misurata rispetto all'attualità di quella definizione per i suoi stessi fondatori, alludendo agli Smithson:

> "Ethic or aesthetic? Was the New Brutalism a moral crusade or the reform of architecture, as its British proponents appeared to claim in the early Nineteen-Fifties, or was it simply another post-War style, or oven several styles? Is it still a living movement, or has it been abandoned by its earlier practitioners?".

Il testo è articolato in una serie di capitoli che rispettano l’arco cronologico e la struttura indicati da Joedicke. Banham ricostruisce le vicende a partire dall’origine della definizione, per poi illustrarne l’essenza attraverso i principi etici e le teorie urbanistiche, soffermandosi sulle contaminazioni artistiche che hanno spinto il New Brutalism verso una “architecture autre”, sino alla sua affermazione come stile internazionale, diffuso dall’America all’Italia, dalla Svizzera al Giappone. Il suggerimento di Joedicke di includere una serie di capitoli dedicati a “examples” viene accolto da Banham, che ha modo di affrontare la discussione di opere da lui ritenute decisive per il dibattito, come, immancabilmente, l’Unité di Marsiglia, l’Illinois Institute of Technology, la scuola a Hunstanton, la Yale Art Gallery, Le Maisons Jaoul, e i Flats at Ham Common. Tuttavia Banham non dà seguito alla sua stessa intenzione iniziale di raccogliere un’antologia di testi da allegare al libro, ma riporta fedelmente lunghe citazioni da articoli, sia degli Smithson che di altri critici, al fine di permettere ai vari protagonisti di prendere voce nel corso della sua narrazione.

Nonostante l’estensione tematica e cronologica, Banham si dimostra incapace di risolvere in una coerente narrazione la frammentaria evoluzione del New Brutalism, forse anche perché, nonostante il libro riaffermi la sua autorevolezza sul tema, Banham ribadisce una disillusione di fondo, dimostrata anche nella breve prefazione del libro: “[Joedicke] surprised me in 1963 with the proposal that the New Brutalism was a suitable subject for a serious study”[44].

Il grande affresco sul Brutalismo viene affrontato da Banham non tanto per analizzare i vari possibili orientamenti scaturiti da quella definizione, quanto per verificare il grado di attualità e validità dei primi principi critici enucleati dagli Smithson e messi a punto da lui stesso durante la prima metà degli anni Cinquanta. Questo rimane il punto di vista che marca l’analisi del susseguirsi dei fenomeni sino al momento della pubblicazione del libro, senza prendere in considerazione il tentativo richiestogli da Joedicke di individuare degli orientamenti utili per poter stilare un bilancio, e proiettare il New Brutalism in una dimensione contemporanea. Se nell’articolo del 1955 Banham aveva mantenuto una posizione distaccata, congegnata per rendere operativa e di successo critico internazionale la definizione di New Brutalism, soffermandosi sulle implicazioni teoriche e concettuali dei principi proposti, nel libro Banham rilegge le vicende al fine di privilegiare il punto di vista della “British contribution”. Sulla base di tale parametro Banham si spinge sino a valutare i

[44] Reyner Banham, *Preface*, in, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, *op. cit.*

contributi di critici e architetti che hanno concorso a rendere il New Brutalism un fenomeno internazionale, il Brutalismo, giudicandone le opere o i commenti in funzione dell'aver rispettato o meno i principi degli Smithson. Infatti, il saggio di Banham non ha una pretesa storica ed è attraversato da una linea autobiografica e "partisan", cui non può rinunciare per via del coinvolgimento in prima persona alla genesi della definizione: "the book has a built-in bias toward the British contribution to Brutalism: it is not a dispassionate and Olympian survey, conducted from the cool heights of an academic ivory tower"[45]. Il saggio di Banham fornisce una conseguente interpretazione critica, che distanzia ulteriormente quel saggio dall'essere un "serious study", per avvicinarlo a un modello narrativo, con una sequenza espositiva che ricostruisce le vicende secondo una successione apparentemente lineare, e con soggetti e opere riconducibili in ultima analisi a pochi, ben definiti "ruoli", identificabili in protagonisti e antagonisti e presentati da un narratore, che è egli stesso attore nelle vicende.

L'intero saggio rivela la tensione tra le promettenti ipotesi e le rivoluzionarie ambizioni del primo New Brutalism, e l'amara constatazione degli esiti del Brutalismo internazionale, che il libro stesso dimostra essere ridotto a una serie di precetti stilistici. Banham non esplicita mai la sostanziale differenza tra le definizioni di New Brutalism e Brutalism, ma si può intuire dal differente contesto in cui le due definizioni sono impiegate, sebbene non sia una distinzione rigorosa, che il New Brutalism indentifichi la dimensione etica e programmatica delle origini inglesi del fenomeno, mentre il Brutalism indichi un altro stile internazionale universalmente riconosciuto.

Il saggio, anche nella sua organizzazione, rispecchia la compresenza di due fenomeni, il New Brutalism e il Brutalism, che per Banham hanno una natura antagonista: l'etica contro l'estetica, la teoria contro la pratica, i critici contro gli architetti, la visione della città contro la scala del singolo edificio, la verità dei materiali contrapposta al virtuosismo della superficie.

Il saggio è strutturato su due livelli di narrazione. Il primo livello è costituito dal racconto appassionato delle vicende degli anni Cinquanta, a partire dalla giustificazione delle teorie degli Smithson e dall'esplicazione del ruolo stesso di Banham nell'evoluzione degli eventi, forse per rispondere a Joedicke che aveva espresso lo scetticismo nei confronti della capacità delle teorie degli Smithson di avanzare una risposta ai problemi contemporanei. Il secondo livello mira a inquadrare le opere cruciali in cui le premesse etiche del New

[45] *Ivi,* p. 134.

Brutalism delle origini sono state o rispettate, o sovvertite, dal fenomeno internazionale degli esempi collezionati dai critici.

Nel primo capitolo, dedicato all’origine della definizione di New Brutalism, Banham ripercorre la sequenza di eventi che, dall’invenzione di Asplund nel 1950, porta quella definizione nel circolo del London County Council, per poi scatenare l’acceso dibattito contro le élites culturali londinesi, rappresentate dalla redazione di “Architectural Review”, dalla corrente “marxist” del London County Council e infine anche da Pevsner. Nel libro non viene rimessa in discussione l’opposizione del New Brutalism ai principi nostalgici del Pittoresco o al sentimentalismo del New Empiricism. Nel riconsiderare la storia del termine, Banham traccia un percorso che tende a ridimensionare il ruolo degli Smithson, mentre attribuisce veridicità alle testimonianze che avevano individuato in Asplund l’autore della definizione di Neo-Brutalism, poi trasmigrata in Inghilterra e diffusasi come New Brutalism. Il mutamento da Neo-Brutalism a New Brutalism è visto da Banham come un’occasione per precisare la differenza tra stile e movimento che già aveva avanzato nell’articolo del 1955, senza tuttavia specificare la componente etica che ora nel libro Banham pone alla base del New Brutalism: “The difference is not merely one of form of words: ‘NeoBrutalist’ is a stylistic label, like Neo-Classic or Neo-Gothic, whereas ‘The New Brutalism’ is, in the Brutalist phrase ‘an ethic, not an aesthetic’”[46].

La stessa scelta delle immagini segue il ragionamento teorico del testo. Banham non include nessuna fotografia della House in Soho, che era stata scelta dagli Smithson come modello per definire il loro New Brutalism, e quel progetto appare solo ricompreso in una lista più generale di opere, senza venire ulteriormente discusso. Invece, la Villa Göth, divenuta l’oggetto della riflessione di Asplund culminata con l’invenzione del Neo Brutalism, viene riprodotta nella prima pagina del libro. Questa operazione induce a supporre che Banham abbia consapevolmente voluto screditare gli Smithson dall’essere gli autori della definizione. Del resto, gli Smithson vengono chiamati in causa come passivi ricettori di una definizione già in circolo: “the Smithsons accepted the title Brutalist”[47]. Banham riprende la

[46] *Ivi,* p. 10.

[47] *Ivi,* p. 15.

narrazione di Giedion e Armitage, secondo cui il processo di appropriazione della definizione da parte degli Smithson era stato messo in atto in un'ottica totalmente autobiografica[48].

> "[…] the term 'Brutalist' – scrive Banham – was doubtless applied to their [Smithson] design ideas but it stuck to them for two reasons: firstly because they were prepared to make something serious of it; and, secondly, because Peter Smithson was known to his friends during his student days as 'Brutus'".

Nel libro del 1966, come già avevano fatto notare diversi lettori di "Architectural Review"[49], la definizione di New Brutalism, dalla sua invenzione sino alla fine degli anni Cinquanta, continua a essere strettamente ancorata per Banham al susseguirsi delle opere degli Smithson, quasi a negare che, proprio a partire dal suo articolo del 1955, quella definizione stesse acquisendo una sua autonomia critica: "the phrase still 'belonged' to the Smithsons and it was their activities above all others that were giving distinctive qualities to the concept of Brutalism".

Il contributo degli Smithson consiste per Banham nell'impiego che essi fecero della definizione, elevata a ricettacolo di una serie di preoccupazioni generazionali di carattere sostanzialmente concettuale e teorico. Mentre nell'articolo del 1955 Banham era stato attento a recuperare esempi concreti per dimostrare la valenza operativa del New Brutalism, andando a identificare anche opere distanti dal contesto inglese, quali la Yale Art Gallery, nel libro oramai ammette che quella definizione non sia vincolata ad opere precise: "the term was coined, in essence, before there existed any architectural movement for it to describe". È chiaro quindi che una nuova consapevolezza si affermi nella visione di Banham, motivata dal preciso momento storico della metà degli anni Sessanta, quando il Brutalismo è oramai diventato il ricettacolo di uno stile, che, invece, attraverso il libro, vuole ora riscattare e riportare all'impulso originario. L'assenza di opere capaci di sostanziare la teoria del New Brutalism, indicata dai critici come uno dei punti più deboli della definizione, è invece ora per Banham rivelatrice della particolare natura che aveva assunto nel contesto inglese: "The

[48] Edward J. Armitage, *Letter to the editor*, in, "Architectural Design", vol. 27, giugno 1957, n. 6, p. 184; Giedion aveva espresso nel questionario sul Brutalismo questa ipotesi, in, Marian Z. Augustyniak e Fred T. Entwistle, *Survey of the New Brutalism*, Department of Architecture, Carnegie Institute of Technology, Pittsburgh, Pennsylvania, 1957; Nella voce "Brutalismus" anche Banham aveva ribadito l'assonanza tra il soprannome di Peter e la definizione di New Brutalism, in Wolfgang Pehnt (ed.), *Knaurs Lexikon der modernen Architektur*, *op. cit.*

[49] Si veda ad esempio il retorico interrogative: "Does the 'New Brutalism' really mean anything other than the architecture of the Smithson?", in, Edward J. Armitage, "Letter to the editor", *art. cit*.

New Brutalism is ‘an ethic, not an esthetic’. It describes a programme or an attitude to architecture”.

Tutto il ragionamento di Banham legato alle prime fasi del New Brutalism è inquadrato nel clima dei dibattiti degli anni Cinquanta, in particolare nel rapporto degli Smithson con la storia, e nella loro inarrestabile spinta a trovare “historical justifications for its [New Brutalism] own attitude”[50]. Quindi lo studio delle teorie di Wittkower e Rowe da un lato, e il recupero dei principi dei maestri del Movimento Moderno dall’altro, tra cui Banham include, oltre a Le Corbusier, Mies, Aalto e Wright, anche Rietveld, Taut e Häring, confermano nel saggio di Banham l’intrinseco sodalizio tra storia e progetto inaugurato in Inghilterra dagli Smithson. Il dibattito acceso avvenuto nel corso del 1961, generato dalle posizioni di Pevsner riguardo il pericolo di un recupero dello storicismo ribadito anche da Joedicke, spinge Banham a precisare anche in questa occasione l’attitudine degli Smithson, attenti a ritrovare nella storia, e in particolare nelle avanguardie artistiche, nuovi valori per il presente, capaci di emancipare l’architettura da dogmi ideologici o stilistici: “they were trying to see their word whole and see it true, without the interposition of diagrammatic political categories, exhausted ‘progressive’ notions or prefabricated aesthetic preferences”[51].

Per via della sua natura di “attitude” e “programme”, il New Brutalism delle origini viene presentato da Banham come un concetto in cerca di un’estetica, che trova un primo riscontro nell’Unité: “Behind all aspects of the New Brutalism, in Britain and elsewhere, lied one undisputed architectural fact: the concrete-work of Le Corbusier’s Unité d’Habitation at Marseille”[52]. Il béton brut, che per gli Smithson coincideva con la genesi di un “new humanism”[53], assume per Banham il ruolo di “authority”, capace di concretizzare i concetti ancora acerbi formulati durante le prime fasi del New Brutalism: “if there is one single verbal formula that has made the concept of Brutalism admissible in most of the world’s western languages, it is that Le Corbusier himself described that concrete-work as ‘béton brut’”[54]. Non sono né la scala eroica, né le soluzioni tipologiche a rendere l’Unité un’opera risolutrice

[50] Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, *op. cit.*, p. 10.

[51] *Ivi,* p. 47.

[52] *Ivi,* p. 16.

[53] Alison e Peter Smithson, *Some notes on architecture*, in, “244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society”, vol. 1, primavera 1954, p. 4.

[54] Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, *op. cit.*, p. 16.

dell'impasse teorica della contemporaneità degli anni Cinquanta ma, precisamente, il trattamento del materiale, capace di superare con una spregiudicata attualità la "fiction" degli anni Trenta e Quaranta, ovvero l'architettura del rivestimento. Il primario interesse degli Smithson nei confronti del trattamento dei materiali, che loro estendono al di là del calcestruzzo a vista, deriva per Banham, come già aveva fatto notare nel 1955, dalla famosa frase tratta da *Vers une architecture*, dove Le Corbusier aveva stabilito un legame tra le "matières brutes" e i "rapports émouvants". Nel presentare in apertura del saggio i dibattiti da un lato, e il modello di Le Corbusier dall'altro, Banham imposta nell'unione tra etica ed estetica una premessa decisiva per l'interpretazione delle origini del New Brutalism, che implica una ricongiunzione con il corso eroico del Movimento Moderno, intercettato nel ritorno al culto della materia, diventato, per Banham, la "central ambition of Brutalism".

Se la ricostruzione del saggio appare sinora il risultato di una sequenza lineare di eventi, la discussione a proposito della scuola a Hunstanton, definita un "surprising beginning", è emblematica di un'attitudine di Banham a rileggere le opere in funzione del proprio progetto culturale. Quell'opera acquista una nuova valenza, diversa dalla dimostrazione di una composizione aulica derivata dai diagrammi di Wittkower, e viene ora riposizionata da Banham nell'alveo dei dibattiti che nel corso degli anni si erano concentrati sul ruolo dei materiali a vista e sul valore della verità. "The first complete building to carry the title of 'New Brutalist' was not Corbusian", afferma Banham evocando quell'irrisolta tensione tra il modello lecorbuseriano e miesiano, che tuttora pone per i critici un dilemma apparentemente insolubile. Se nella riproposta di soluzioni miesiane Johnson e Pevsner avevano infatti individuato l'impossibilità di ascrivere la scuola a Hunstanton al New Brutalism, e anche Joedicke e Pehnt avevano chiaramente posto in antitesi il perfezionismo miesiano e la tendenza del Brutalismo, Banham invece ribadisce le posizioni espresse in varie occasioni dal 1954 al 1963[55], e inquadra l'influenza miesiana nella scuola a Hunstanton sul piano concettuale della verità e dell'impiego dei materiali.

Quindi, nel voler confermare quel modello tutto anglosassone fedele al suo progetto culturale, la scuola a Hunstanton diventa il traguardo di una "precise craftmanship", in cui l'assemblaggio degli elementi metallici saldati interroga innanzitutto la questione della natura dei materiali: "welding is as natural to this concept of steelwork as is shuttering to concrete". Banham non manca di insistere sulla profonda considerazione della tradizione

[55] [Reyner Banham], *School at Hunstanton*, in, "Architectural Review", vol. 116, settembre 1954, n. 693, pp. 150–162; Wolfgang Pehnt (ed.), *Knaurs Lexikon der modernen Architektur*, *op. cit.*

costruttiva inglese espressa da quell’opera, al punto di riportare in auge una “intense Englishness”. Nella sintesi operata dagli Smithson dell’eredità dei maestri, Banham sottolinea una fondamentale attualizzazione dei principi del Movimento Moderno, che risponde a una corale esigenza di una nuova “image”: “the fusion of the Mies image with the Corb-image was an understandable, if philosophically reprehensible, step towards the creation of the kind of single vision of a real and convincing architecture that this generations sought”. Le Corbusier e Mies sono i poli che hanno impostato il dibattito lungo tutte le vicende degli anni Cinquanta, ora ripresi da Banham per creare un quadro accademico degli eventi intorno al New Brutalism, superando anche le preoccupazioni espresse nel 1955 a proposito di un certo tipo di composizione derivata dall’attenzione ai diagrammi di Wittkower e Rowe.

L’ambiguità della prima fase del New Brutalism, iniziatrice di un vero e proprio “misunderstanding” da parte sia della critica che degli architetti, è retrospettivamente sintomatica per Banham della simultanea compresenza di diversi concetti legati a quella definizione, in atto già a partire dal 1955 e tutti riconducibili alle attività degli Smithson. Nel saggio Banham compie il tentativo di intercettare diversi orientamenti all’interno del New Brutalism, espressivi di traiettorie parallele e talvolta contrastanti tra di loro. Al fine di chiarire la natura del New Brutalism, riconsidera le varie esperienze e avanza nuove formulazioni riconducibili a tre momenti distinti: un “rappel à l’ordre” dei principi fondativi del Movimento Moderno, dove “order” è inteso come una nozione non classica ma topologica, come nell’esempio dell’Università di Sheffield; un “British pragmatism” riscontrabile in esempi che vanno dalla radicalità della scuola a Hunstanton, a un tradizionalismo rivisitato nei progetti per l’installazione Patio & Pavilion e per la Sugden House; e infine un’attitudine puramente intellettuale contro le convenzioni estetiche che confluirono in un “aesthetically sophisticated body of opinion”, fomentato dai dibattiti generati dalle collaborazioni con le avanguardie artistiche londinesi, che trovano un esito importante nella mostra Parallel of Life and Art e nella House of the Future. La constatazione di Banham della compresenza di diverse forme di New Brutalism dimostra tuttavia l’impossibilità, sin dalle sue origini, di circoscrivere il New Brutalism in qualsivoglia definizione esaustiva, comprensiva delle sue camaleontiche manifestazioni, estremizzate da prese di posizioni avanguardistiche e ritorni nostalgici a principi tradizionali. “[…] often in the history of Brutalism – afferma Banham – the attainment of an extreme position was followed by a withdrawl to a more traditional position”.

I tre momenti che Banham individua nella traiettoria del New Brutalism appartengono già alla storia e hanno già dato prova degli esiti progettuali. Ma, durante la stesura del libro, Banham individua una quarta definizione capace di ridare attualità al New Brutalism attraverso concetti ed esempi radicati nella cultura degli anni Sessanta, atti a dimostrare il potenziale di quella "architecture autre" in cui aveva sperato sin dal 1955, e che, nel superamento dei concetti stessi di struttura e di spazio, trova un esito ultimo nella concezione di un "total environment".

7.4 Oltre il Brutalismo: "Architecture autre"

Il bilancio stilato sulle origini del New Brutalism è funzionale per Banham alla dimostrazione del proprio progetto culturale, ben lontano dalla sola affermazione della verità dei materiali e della struttura. Il libro dimostra come Banham abbia cercato di infondere nel New Brutalism dei valori che trascendono l'architettura stessa, in virtù di una verità che egli ritrova nella manifestazione della meccanica del progetto. È Banham stesso a confessare il suo tentativo di declinare il New Brutalism secondo le proprie aspirazioni cultuali, arrivando ad ammettere come sin dall'articolo del 1955 abbia cercato di applicare "some of my own [Banham's] pet notions on the movement"[56].

I capitoli "Progress to a-formalism" e "Notes on *une architecture autre*" costituiscono il manifesto teorico di Banham, in cui prefigura possibili esiti operativi per un New Brutalism a venire, in una visione in cui convergono principi topologici e un meccanicismo fantastico. Attraverso la riduzione dell'espressione dell'architettura a manifestazione del suo meccanismo intrinseco, di condotti e fluidi, Banham preannuncia la sovversione degli elementi dell'architettura tradizionale. Il concetto di *une architecture autre* viene ora ripreso per mettere in crisi e far deflagrare il secondo principio enunciato nella sua triade del 1955, quello riferito alla "clear exhibition of structure": "'une architecture autre' ought also to have abandoned even the idea of structure and space – or rather, it ought to abandon the dominance of the idea that the prime function of an architect is to employ structure to make spaces"[57].

Il progetto teorico tratteggiato in *The New Brutalism. Ethic or aesthetic?* consiste quindi nel portare a estreme conseguenze i concetti di "topology", "image" e "as found", per un superamento di "structure" e "space", in virtù di una nozione di architettura ridotta alla

[56] Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, *op. cit.*, p. 134.

[57] *Ivi,* p. 68.

definizione di “environments for human activities and symbols of society’s cultural objectives”[58].

A partire dagli esempi dei progetti per Golden Lane e Sheffield, eretti a baluardi concettuali di una generazione che rifiuta i compromessi difesi da Pevsner e dall’élite di “Architectural Review”, Banham ribadisce il potenziale liberatorio dell’“a-formalism”, teso a superare non solo la geometria, ma anche i concetti stessi di struttura e spazio. Già nel 1955 Banham aveva specificato come la topologia costituisse il presupposto decisivo per una sperimentazione compositiva senza precedenti ascritta alla *architecture autre*”[59]. Se nel progetto per Sheffield Banham aveva colto gli indizi dell’architettura a venire, ora si spinge sino a indicare nella topologia il presupposto di ciò che il New Brutalism avrebbe potuto generare: un progetto urbano visionario e “wild”, “committed to technology” e liberato da preconcetti di forma, popolato da meccanismi generati da un assemblaggio di sistemi di circolazioni, in cui le nozioni stesse di perenne e temporaneo vengono radicalmente messe in questione.

Una serie di nuovi e decisivi esempi dichiaratamente *autre* viene ora ascritta al New Brutalism, al punto da alterare completamente il quadro omogeneo che Banham si era sforzato di stilare a partire dai frammenti delle vicende degli anni Cinquanta (FIG. 47). Banham annovera tra le opere significative per *une architecture autre* le cupole geodetiche di Buckminster Fuller, i tralicci in acciaio del Fun Palace di Cedric Price, la “formless” della Endless House di Friedrick Kiesler e della casa a Normann di Herb Greene, sino all’alterazione degli elementi convenzionali della “suburban house” nella Sudgen House degli Smithson. Gli esempi selezionati sono dimostrazioni del tentativo di Banham di allargare l’orizzonte del New Brutalism, di svincolarlo dalla tecnica del béton brut, e infine di orientarlo verso un progetto dalla tecnologia flessibile, capace di definire un nuovo corso dell’architettura che si libera sia della composizione, sia di un “rappel à l’ordre” e persino

[58] *Ibid*.

[59] *Ivi,* p. 41. Nel progressivo superamento dei principi formali sino all’approdo a un a-formalism, il New Brutalism si fa portavoce di un’archiettura “aloof, rebarbative and deliberately anti-graceful, replacing the sweetness and sentimentality of the Picturesque with blunt and uncompromising statements of structure and function in any part”. Banham specifica cosa intende per a-formal; informal e formal: “It will be observed that ‘formal’ has two antonyms in this argument: ‘informal’ and ‘A-formal’. The meaning to be allocated to the three words in the context of the present argument can be crudely distinguished as follows – ‘Formal’, symmetrically composed, or ordered by some other very explicit abstract geometrical discipline; ‘Informal’, asymmetrical and subject to some less struct visual discipline (such as Picturesque composition); ‘A-formal’, unconcerned with geometrical or visual compositional technique of any pre-conceived type”.

dell'as found. Questi esempi, che costituiscono un capitolo inedito inserito sempre nel grande affresco sul New Brutalism, sono testimonianze dell'attenzione di Banham per un mondo in evoluzione, vicino ai fenomeni pop contemporanei degli anni Sessanta. Infatti, questo capitolo che riguarda una generica definizione di *une architecture autre* non viene completamente risolto nel libro sul New Brutalism e viene probabilmente incluso per rispettare la commissione affidatagli da Joedicke di investigare i potenziali sviluppi futuri di quella definizione.

Una ulteriore manifestazione di questa inedita visione del New Brutalism è l'esempio del drive-in cinema, una scelta che aveva lasciato perplesso Joedicke ma che, nel ragionamento di Banham, risulta decisiva per dimostrare una dilatazione e un'inclusione di nuovi parametri nel New Brutalism. Il drive-in cinema è selezionato da Banham come l'esito estremo di un'architettura "entirely devoid of structural elements or enclosed volume", capace di divenire un "powerful symbol" per scenari nomadi liberati dalle convenzioni architettoniche, in cui vengono messe in scena configurazioni di possibili "human social activities"[60].

In quest'ottica anche la mostra *Parallel of Life and Art*, indicata quale "locus classicus" del New Brutalism, assume una nuova rilevanza. Gli aspetti più eversivi dello scardinamento della composizione, della "juxtaposition" fantastica, della scompaginazione dei limiti disciplinari, erano rimasti confinati all'episodio della mostra, senza mai prendere una forza e una misura tale da influenzare radicalmente l'architettura. L'attenzione per la verità della struttura e la natura dei materiali aveva contrastato l'irruenza dei fenomeni rivoluzionari di *Parallel of Life and Art* nell'architettura, e solo il concetto di "as found" aveva salvaguardato una possibile incursione intensa di fenomeni vitali e contemporanei all'interno del progetto, che ora l'architettura pop degli anni Sessanta sta rivelando a livello internazionale. Nel libro del 1966, quella componente eversiva diviene decisiva per definire un possibile esito del New Brutalism alternativo alla scuola lecorbuseriana del calcestruzzo a vista.

Solo attraverso gli esempi di Buckminster Fuller e di Cedric Price può realizzarsi, secondo Banham, quell'architettura "fundamentally 'other'" in cui "the structure is simply a means towards, the space merely a by-product of, the creation of an environment"[61]. Il concetto di "environment", che Banham sta investigando nel corso del 1965 in articoli come

[60] *Ibid*.

[61] *Ivi,* p. 69.

A home is not a house[62], è da intendersi quale definizione dello spazio attraverso il controllo dell’aria, della luce, degli agenti atmosferici in funzione delle attività da esso abitato. “Endless, indeterminate and a-formal” sono le caratteristiche di un environment che per Banham rappresenta lo scopo ultimo di un’architettura meccanica e adattabile, che verrà più precisamente teorizzata nell’articolo *A clip-on architecture*[63] e che nel libro riassume per Banham l’esito più sovversivo del New Brutalism. Così trasfigurato, il New Brutalism *autre* di Banham non riguarda più la verità della materia simbolo di quella “permanence” che gli Smithson stessi avevano rilevato prima nel mattone e poi nel calcestruzzo, ma che si libera di qualsivoglia composizione e che si emancipa dal significato monumentale e aulico della “massive structure”, in virtù di una rinnovata dinamicità e flessibilità.

L’intuizione di un “mechanicistic Brutalism”, che Banham aveva colto a partire da una possibile attualizzazione delle opere di Sant’Elia a metà degli anni Cinquanta, arricchita dai ragionamenti condotti nel quadro della ricerca sulla prima età della macchina[64], non aveva trovato seguito nell’articolo del 1955[65]. Sebbene Banham nel libro del 1966 non riprenda alla lettera il “mechanicistic Brutalism”, esso acquisisce ora il ruolo di enigmatica chiave di lettura capace di esplicitare le speranze di Banham per un nuovo corso del New Brutalism, in cui si ritrova quella stessa visione meccanicistica e la conseguente necessaria fondazione di una nuova “machine aesthetic”.

Ora Banham ricentra il discorso non tanto su quelle visioni teorizzate negli anni Cinquanta, quanto sulle diverse traiettorie sperimentaliste anglosassoni orientate verso una meccanica metallica ed elastica, basata su principi altri rispetto a struttura o spazio. In questa rielaborazione del New Brutalism, dove tutto il ragionamento di Banham è funzionale alla fondazione di un sistema alternativo basato su principi dinamici, la traiettoria del Brutalismo internazionale legata alla questione del béton brut subisce una revisione totale. Quel materiale, così come impiegato e affermatosi negli anni Sessanta, è oramai associato a un altro filone dei tanti New Brutalism, in cui Banham non si identifica.

---

[62] Reyner Banham, François Dallegret, *A home is not a house*, in, “Art in America”, vol. 2, aprile 1965, n. 1, pp. 70–79.

[63] Reyner Banham, *A Clip-on Architecture*, in, “Design Quarterly”, vol. 63, 1965, pp. 2–30.

[64] Reyner Banham, *Sant’Elia*, in, “Architectural Review”, vol. 117, maggio 1955, n. 701, pp. 84–93.

[65] Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Architectural Press, London, 1960.

Nel momento dell'apogeo del calcestruzzo armato a vista, Banham cerca quindi di delineare possibili e diverse traiettorie attraverso cui il New Brutalism possa ancora sopravvivere. La sua ipotesi di un New Brutalism declinato nella ricerca di un "environment" tecnologico e meccanico, che finirà per confluire nell'Hi-Tech, si affianca a quella di un New Brutalism indirizzato verso il tema dell'"habitat" che presuppone la dissoluzione della scala architettonica, e che preannuncia già, anche se in forme non esplicite, il grande tema della megastruttura, che potrebbe persino essere letto come un ulteriore capitolo del Brutalismo.

Il superamento degli elementi tradizionali dell'architettura, in virtù di un meccanismo di fluidi che si espande sino a ritrovare la scala urbana, è il motivo che spinge Banham a includere nel libro un capitolo sui principi urbanistici legati al New Brutalism. È da notare come proprio la scala urbana fosse stata inaspettatamente ignorata da Banham nei suoi contributi sul Brutalismo nel corso degli anni Sessanta. Ora invece le istanze etiche che ancora dischiudono i valori fondativi del New Brutalism sono espresse attraverso principi che determinano "the end of an old urbanism". Così annuncia Banham con il significativo titolo del capitolo che raccoglie un'ulteriore possibilità di sviluppo per il New Brutalism individuato nella ricerca di un radicale "new order" alla scala urbana.

I ragionamenti condotti sulle varie forme dell'"habitat", tra cui Banham include proposte radicali alla scala urbana come il progetto per Sheffield, Berlin Hauptstadt e Park Hill, ma anche esempi più consolidati quali gli Harumi Apartments, l'orfanotrofio di Van Eyck e l'Istituto Marchiondi, rivelano per Banham una possibilità di rinnovamento delle conformazioni tradizionali dell'architettura in funzione della ricerca di un "total environment". Il caso del Marchiondi, anch'esso identificato come "habitat", risulta in questo contesto emblematico, perché dimostra la vitalità dei principi originari del Movimento Moderno. Quell'opera, che Banham aveva difeso e celebrato come uno degli esempi più "uncompromisingly Brutalist"[66], viene ora eretta a baluardo di un'architettura "unsentimental", nel contesto italiano segnato dalle tendenze al Neo-Liberty, e costituisce "one of the major surprises of European architecture in the late fifties". Il Marchiondi dimostra a Banham la possibilità di un'attualizzazione radicale dei principi del razionalismo attraverso il recupero non di una "formal aesthetic", ma di una "functional ethic", criticando così sia la lettura di Pedio che aveva omesso il cruciale riferimento storico a Terragni[67], sia

[66] Reyner Banham, "Brutalismus", Wolfgang Pehnt (ed.), *Knaurs Lexikon der modernen Architektur*, *op. cit.*

[67] Renato Pedio, *Brutalismo in funzione di libertà. Il nuovo Istituto Marchiondi a Milano*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 3, febbraio 1959, n. 10, pp. 682–688.

Joedicke e Pevsner che avevano visto in quell’opera l’affermazione di una tendenza neo-storicista[68].

Nei principi di appropriazione, di “cluster” e infine di uno “human environment”, il tema dell’“habitat” dimostra “an original Brutalist ethic is realized in an original version of the Brutalist aesthetic”[69]. Dalle componenti meccanicistiche all’“habitat”, alla “formless”, sino all’“environment”, diversi sono i concetti che vengono inclusi da Banham attraverso la serie di esempi nel New Brutalism. Quella definizione si trasforma quindi radicalmente attraverso la penna di Banham, e diviene il punto di partenza per altri progetti culturali che richiederanno l’invenzione di nuove definizioni, come quelle di “megastructure”, di “clip-on”, di “high-tech” e “pop”, che per ora rimangono silenziose all’interno del New Brutalism. Quindi il New Brutalism, in virtù della propria radice profondamente legata ai principi del Movimento Moderno, produce un’evoluzione decisiva della cultura del Novecento, e, attraverso le nuove componenti enunciate nel libro di Banham, può assumere il ruolo di ponte tra due visioni: quelle dei pionieri e quelle più eversive che concorreranno al superamento dello stesso Movimento Moderno.

7.5 Brutalist Style

Il potenziale meccanicistico avrà solo un seguito marginale nella traiettoria del New Brutalism, la cui evoluzione è segnata da un altro orientamento definito “Brutalist Style”. Banham è attento a indicare una netta separazione tra il potenziale meccanicistico e urbanistico fedele alle istanze etiche del New Brutalism, e lo stile che si è consolidato a partire dal modello essenzialmente lecorbuseriano di un’architettura la cui espressione è lasciata al calcestruzzo a vista:

> “somewhere in the process, what the English were doing had become separated from Brutalism as the world was coming to understand it. In common international usage, the word was shedding its urbanistic and technological overtones, and becoming narrowed to a stylistic label concerned largely with the treatment of building surfaces […] such was the prestige of Le Corbusier’s béton brut that the world was becoming convinced that this heroic material was ‘specifically Brutalist’ […] it was Le Corbusier who stamped his personal style upon the word”[70].

[68] Nikolaus Pevsner, “Modern architecture and the historian - or the return of historicism”, *art. cit.*

[69] Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, *op. cit.*, p. 131.

[70] *Ivi,* p. 75.

Come per il New Brutalism Banham aveva indicato una precisa genealogia, che, a partire dall'invenzione di Asplund conduce sino all'inclusione di concetti quali "environment" e "habitat", così anche il Brutalist Style viene sostanziato da una ricostruzione genealogica alternativa. Il percorso del Brutalist Style trova origine per Banham in un "Proto-Brutalism", identificato negli esempi lecorbuseriani della Petite Maison du Weekend del 1935, del progetto per la Sainte Baume e della Maison Fueter sul lago di Costanza. Questa genealogia è funzionale a inquadrare il modello delle Maisons Jaoul quale "spiritual source"[71] di una traiettoria che ricomprende una rosa di opere che vanno dai Flats at Ham Common di Stirling e Gowan, sino al complesso della Siedlung Halen. Per la prima volta Banham inquadra le Maisons Jaoul come l'opera capace di far cambiare radicalmente il corso della traiettoria del Brutalismo: "They [Maisons Jaoul] 'became' Brutalism. […] The later history of the New Brutalism has much less to do with the theoretical propositions of the Smithsons than it has to do with the progress and permutations of the style invented by Le Corbusier". Per Banham, le Maisons Jaoul incarnano quella inclinazione alla "violence and crudity carried by the word 'brutal'", che la scuola a Hunstanton, con la sua espressione "too thin, too elegant", non aveva saputo rappresentare.

Le Maisons Jaoul divengono a tutti gli effetti un caso emblematico per la traiettoria del Brutalismo narrata da Banham. Le prime pubblicazioni dell'opera sulle riviste avevano generato uno schieramento di architetti che si erano pronunciati contro l'inclusione delle Maisons Jaoul tra le fila degli esempi brutalisti. Architetti come Lasdun e Stirling si erano ben guardati dall'impiegare quella definizione avvertendo addirittura che le Maisons Jaoul non dovessero essere classificate, quasi a preannunciare la possibile incursione della definizione di Brutalismo su quell'opera[72]. Nonostante Le Corbusier si fosse già pronunciato sulla distanza radicale che lo separa dalla definizione di New Brutalism[73], per Banham le Maisons Jaoul "became the common standard by which the Brutalism of other buildings could be evaluated". Banham riprende un'espressione impiegata da Stirling – la "surface depth" – per apporre definitivamente sulle Maison Jaoul l'etichetta dello stile del Brutalismo: "Brutalism as a going style proved to be largely a matter of surfaces derived from the Jaoul". Quindi anche l'opera che in Inghilterra era divenuta un caso emblematico per il rifiuto di

[71] *Ivi,* p. 86.

[72] Denys Lasdun, *France, Maison Jaoul, Paris*, in, "Architectural Design", vol. 26, marzo 1956, n. 3, pp. 75–77; James Frazer Stirling, *Garches to Jaoul*, in, "Architectural Review", vol. 118, settembre 1955, n. 105, pp. 145–51.

[73] [s.a.], *Cinq questions à Le Corbusier*, in, "Zodiac", vol. 5, 1960, pp. 46–51.

Stirling della definizione di New Brutalism, i Flats at Ham Common, per Banham conferma l’esistenza di un vero e proprio “Brutalist canon”, costituito da un “simple repertoire of banal materials, chiefly wood and fair-faced brick”.

Banham descrive più precisamente quello che ora non può che riconoscere come un vero e proprio “Brutalist Style”, in cui la dimensione etica è superata in virtù di un repertorio formale, come le “bird-nesting boxes”, “gargoyles” and “exposed concrete walling”, cui si aggiungono anche le “inverted L windows” usate da Stirling e Gowan nei Flats at Ham Common e le “elevated walkways” derivate dal progetto di Park Hill. Precedentemente, tali considerazioni erano limitate all’analisi dei principi di assialità della pianta, o alla liberazione della composizione da geometrie rigide in virtù di un a-formalismo. Ora, forse anche influenzato dall’ampia disquisizione di Joedicke in merito alla composizione[74], Banham si sofferma sui dispositivi di giustapposizione di diversi programmi, sul meccanismo di assemblaggio, e infine sull’espressione della sezione: “the peculiarities of the internal section are allowed to dictate the external appearance”, afferma nel caso degli annessi al teatro Old Vic a Londra.

Il ricorso a dispositivi compositivi tradizionali, a principi di pianificazione neo-pittoreschi, a proporzioni monumentali, o ancora a superfici talmente lavorate da sembrare carta da parati sono i sintomi di un diffuso Brutalist Style. Per Banham è quindi l’occasione per fare un bilancio tra l’etica del primo New Brutalism e l’estetica del Brutalismo internazionale: “Brutalism was tamed from a violent revolutionary outburst to a fashionable vernacular”. Nel descrivere la deriva “commericial vernacular”, che trova successo anche in Inghilterra, Banham ricorre agli acclamati esempi della torre di controllo all’aeroporto di Gatwick, alla Eros House office-block di Owen Luder, Churchil College, Sussex University di Basil Spence, l’Hille showroom di Peter Moro, il complesso residenziale a St. James Place di Lasdun. Persino l’opera che Pevsner aveva associato, suo malgrado, al Brutalismo, il complesso Alton West del London County Council[75], diviene per Banham occasione per ridicolizzare i tratti lecorbuseriani importati nel linguaggio inglese: “anglicized, the coarse, swaggering, patchydermatous forms of Marseilles, become stiff, formal and elegant in the ‘little untés’ of Roehampton”. Il capo d’accusa che Banham imputa a questi esempi è la

[74] Jürgen Joedicke, “New Brutalism: Brutalismus in der Architektur”, *art. cit.*

[75] Nikolaus Pevsner, *Roehampton, LCC Housing and the Picturesque tradition*, in, “Architectural Review”, vol. 125, luglio 1959, n. 750, pp. 21–35. .

perdita delle istanze etiche: “Brutalism lost some of the moral fervour that had illuminated its earlier pretensions to be an ethic”[76].

Diversi sono gli epicentri individuati da Banham espressivi del Brutalist Style, che ne documentano l’estensione e il successo internazionale, dimostrandone le complessità e le aporie, ma dando comunque credito alla sua stessa intuizione a proposito della rilevanza delle tematiche sollevate dai dibattiti inglesi, e in particolare dagli Smithson, sul New Brutalism.

Banham identifica uno dei nuclei centrali del “Brutalist Style” nella “Swiss School”, una definizione che usa per descrivere le opere di Schnebli, Förderer, Otto, Zwimpfer, e degli Atelier 5. Nella “Swiss School”, Banham vede la reiterazione di figure lecorbuseriane che convogliano nella questione dello stile, da cui derivano i suoi maggiori “disappointments”, perché dimostra la declinazione accademica del New Brutalism e la riduzione della complessità del fenomeno in “just an affair of exposed concrete”[77]. La “Swiss School” quindi finisce per rappresentare, secondo Banham, gli “excess” del “Brutalist Style” nelle forme più esasperate che vanno dal “mannerism” della Haus in Rothrist e della fabbrica a Thun, entrambe degli Atelier 5, a un “eclectic and historical approach” di Schnebli, fino a un “extremism” riconosciuto nella scuola ad Aesch di Förderer, Otto e Zwimpfer, colpevoli di ridurre l’architettura a un gioco di forme scultoree[78].

Il modello emblematico delle Maisons Jaoul è l’opera che svela la strategia culturale di Banham e determina la nascita degli “Hard cases: the Brick Brutalists”, che includono una variegata serie di esempi, dal museo di Sverre Fehn e Geir Grung, alla “puritan aesthetic and a puritan ethic” delle chiese di Figini e Pollini, e di Broeck e Bakema, all’erudito espressionismo della casa di Ungers, sino ai riferimenti intellettuali di St. John Wilson e Alex Cardy a Cambridge. Le variazioni formali, materiche ed espressive caratteristiche delle opere discusse presentano un problema di classificazione. Esse dimostrano i limiti di un Brutalismo oramai inteso quale categoria stilistica, totalmente svincolato dal “revolutionary outburst” del primo New Brutalism, ed esteso a opere che superano anche l’ormai consolidato repertorio del calcestruzzo a vista: “there is no agreement as to external form, detailing or spatial aesthetics. […] What they have in common is great erudition and sophistication, worn with a flourish, about the recent history of Modern Architecture”.

---

[76] Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, *op. cit.*, p. 89.

[77] Reyner Banham, lettera a Jürgen Joedicke, 5 dicembre 1966, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart.

[78] Reyner Banham, The New Brutalism: ethic or aesthetic?, *op. cit.*, p. 90.

La chiesa Markuskyra di Sigurd Lewerentz rappresenta il caso considerato da Banham “the most enigmatic”. Tutto ciò che riguarda la composizione, dalla pianta alla geometria regolatrice delle forme, alla spazialità ottenuta, contraddice i canoni del Brutalismo così come inteso da Banham, che individua tuttavia nella “genuine informality” del complesso, soprattutto nel perimetro curvilineo, una “relaxed indifference to such concepts as ‘rectangle’, al punto da avvicinarsi alle ricerche sul principio del cluster sviluppato dagli Smithson. L’inclusione dell’opera di Lewerentz è funzionale alla dimostrazione del Brutalismo coniato da Asplund proprio in Svezia, e che sarebbe potuto emergere “anyhow, without any assistance at all from Le Corbusier, Louis Kahn or the British”. Banham è infatti attento a dimostrare come le teorie degli Smithson siano state capaci di intercettare “the mood of the time”, e di preoccupazioni generazionali che fanno da sfondo alla disparità dei progetti delle manifestazioni internazionali del Brutalismo[79].

Le oscillazioni e incertezze che traspaiono dal testo, che vede da un lato la rilettura di Hunstanton in chiave materica di una Englishness mai conclusasi, l’inclusione di un meccanicismo fantastico di Fuller e Price, il fascino per certe opere come l’Istituto Marchiondi, dimostrano la dannazione di quella definizione in bilico tra verità ed etica, e il susseguente protagonismo del calcestruzzo a vista, a testimonianza del dialogo irrisolto tra New Brutalism e béton brut, che perdura persino nel dibattito contemporaneo.

Nel fenomeno internazionale del Brutalist Style, anche l’habitat viene progressivamente ridotto a “purely visual images”, attraverso la reiterazione di dispositivi convenzionali, concretizzati nell’immagine primitivistica di “a building like a village”. Dall’America al Giappone, diversi sono gli esempi che riprendono le figure tradizionali della città, quali la piazza o la strada, per riesumare una “mythology” della “Mediterranean way of life”, come il convitto per studenti sposati di Rudolph a Yale, i complessi residenziali di Kikutake, sino alle nuove forme della democrazia giapponese concepite da Tange. “Brutalism may make tremendous bold attempts to bring the automobile phenomenon under control, but in the last resort it is in order to recreate a pedestrian city”, afferma Banham constatando il ritorno nostalgico dei riferimenti vernacolari e dei dispositivi tradizionali, incapaci nella sostanza di sovvertire modi di abitare consolidati.

Dopo aver individuato diverse fasi storiche, e nel perseguire tale costruzione storiografica, Banham seleziona le opere in funzione della chiarificazione di un determinato

[79] Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, *op. cit.*, p. 131.

periodo attraversato dal New Brutalism. Come l'opera di Lewerentz serve all'intento di dimostrare che il New Brutalism aveva sin dalle origini una pretesa internazionale e superava i limiti generazionali degli architetti nati negli anni Venti del Novecento, anche un celebre complesso svizzero è introdotto quale apice di un fenomeno altrettanto internazionale, identificato nel "Brutalist Style": l'"habitat" della Siedlung Halen a Berna degli Atelier 5. Ascritta da Banham alla fase identificata quale "High-period of concrete Brutalism", la Siedlung Halen dimostra come nell'estetica "brut" e "heroic" del calcestruzzo a vista possa rivivere un impulso etico.

In funzione della lettura critica di Banham, proprio la fotografia scattata da Albert Winkler della Siedlung Halen che svetta sopra gli alberi viene selezionata da Joedicke per la copertina del libro *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*. Nell'apparato iconografico del libro, è quindi l'opera degli Atelier 5 che viene eletta a esempio capace di riassumere il fenomeno del Brutalismo. Occorre specificare che proprio sulla scelta di quell'immagine le opinioni tra Joedicke e Banham divergono profondamente. Nella Siedlung Halen, Joedicke individua una possibile sintesi tra impulsi etici e fattori estetici, funzionale a risolvere il dilemma posto da Banham nel sottotitolo del libro, e a ricondurre il discorso nella certezza dell'architettura costruita. Banham si dimostra invece radicalmente contrario a quella scelta e specifica alla Krämer Verlag che quell'immagine "does not seem to typify the content of the book"[80]. Le perplessità di Banham dimostrano che la sua visione del New Brutalism diverge dall'esempio della scuola svizzera di derivazione lecorbuseriana, in cui vede la fine di un fenomeno consumatosi in un trionfo di stili e nelle varie lavorazioni del béton brut, e in cui l'accentuazione tecnologica dei meccanismi del progetto viene sostituita da un repertorio di dispositivi tradizionali.

Esplicativa dell'attitudine svizzera di resistenza a qualsivoglia categoria stilistica è la risposta dei membri degli Atelier 5 alla richiesta di immagini della Siedlung Halen da parte della casa editrice Krämer Verlag. Come altri architetti, tra cui Carlin, anche gli Atelier 5 riconducono la scelta della tecnica del calcestruzzo a vista a un ragionamento sull'economia del materiale e sulla ristrettezza finanziaria del cantiere, in cui le concettualizzazioni legate ai dibattiti sul Brutalismo sono del tutto assenti:

> "As for the New Brutalism book, we cannot get involved. Hence I ask you to take our buildings off the list. In our works, we hardly ever cared about the issue of Brutalism. Even if the buildings

[80] Raymond Philp, *Jacket for book "The New Brutalism"*, lettera a Nora von Mühlendahl, 25 agosto 1966, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart.

> might suggest it, the reasons are elsewhere, in limited building costs which dictate the choice of material”[81].

A seguito dell’inclusione nella costruzione storiografica del Brutalismo, gli Atelier 5 puntualizzano la loro posizione in un documento dattiloscritto intitolato *Sichtbeton*, che dimostra come il calcestruzzo a vista, al di là di qualsiasi stile, corrisponda a un radicalismo legato alla pura costruzione, confermando ancora una volta quel concetto di razionalismo che permea la materia:

> “The terms beauty and clarity are related to one another. A condition for clarity in construction is visibility of construction. To judge whether a house is good or bad, you want to know how it is done. Exposed concrete is therefore not the name for a special surface treatment, but is visible concrete construction”[82].

I ragionamenti degli Atelier 5 sul monolitismo, sul valore della memoria delle fasi di getto e della trasformazione della superficie nel tempo, sulla natura di materiale liquido, plasmabile a piacere, convergono in una visione sempre ricondotta nei limiti di un principio comunque economico: “The restrictions come from the economy: with as little material and formwork as simple as possible”[83].

7.6 Economist Building vs. Leicester University

Il fenomeno del Brutalismo si esaurisce per Banham nell’aporia del dilemma posto dal libro. Nel tentativo di fornire una risposta all’emblematica battaglia tra l’etica e l’estetica, Banham non può non ammettere, con delusione, che, sul finire degli anni Sessanta, il Brutalismo è oramai consumato nella reiterazione del modello lecorbuseriano o nel ritorno di dispositivi tradizionali. Nonostante l’eroico tentativo, attraverso i concetti di “environment” e “habitat” di innescare possibili scenari di sviluppo, per non far ricadere l’etica del New Brutalism in uno stile, in ultima istanza Banham non può che stilare un severo bilancio del fenomeno che lui stesso ha contributo a creare:

---

[81] Rolf Hesterberg, lettera a Heinz Krehl, 18 dicembre 1964, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart.

[82] Atelier 5, *Sichtbeton*, documento dattiloscritto senza titolo, 19 novembre 1968, Atelier 5 archive, Bern, (pp. 1–2), p. 1.

[83] *Ibid.*

> "Brutalism, having run for ten years or more – which is fair age for an '-ism' in the present century – had achieved the consummation that awaits all movements which accurately pinpoint real needs and aspirations of their period and social context. They do not achieve the dominance for which their founders hoped, but instead they 'melt into the history of their time', so that one can hardly imagine what the world could have been like before Brutalism came upon the scene."

Tra i vari contributi che Banham riconosce al New Brutalism rimane infine solamente l'etica, unico baluardo eretto contro l'ideologia conservatrice di una sinistra dai valori che Banham continua a ritenere retrogradi: "The face of the world does not conform to the Brutalist aesthetic, but the conscience of the world's architecture has been permanently enriched by the Brutalist ethic".

Memoirs of a survivor è l'emblematico titolo dell'ultimo capitolo del libro, che costituisce un vero e proprio commiato di Banham al fenomeno del New Brutalism: "as I write this 'envoi', it is very clear that the biggest and most important fact about British contribution is that it is over […] the recent works of Stirling and Gowan or the Smithsons, show far less urgency of ethic or aesthetic than in the late fifties".

Un'opera segna, secondo Banham, la fine emblematica delle speranze del New Brutalism: l'Economist Building degli Smithson, che con i suoi tratti "tender" per lui dimostra il recupero della nozione di tradizione, l'incursione delle teorie del Pittoresco e l'accettazione di un'architettura per l'establishment. La dimensione sovversiva e irriverente delle origini del New Brutalism è placata nelle prospettive per l'Economist Building disegnate dal teorizzatore del Townscape, Gordon Cullen. Sin dall'iniziale pubblicazione del progetto per l'Economist si erano alzate voci divergenti, che vedevano da un lato Banham che, nell'organizzazione topologica del complesso, aveva letto una possibile continuità del New Brutalism[84], e Pevsner, che aveva invece distinto quell'opera dai "quirks of that trend"[85].

Solo al termine del cantiere dell'Economist, completato alla fine del 1964, Banham esplicita un'amara critica nei confronti dei protagonisti del New Brutalism:

> "The Smithsons' Economist building, since it consists of three buildings on a podium, is a work of restudied restraint. It may offer a vision of a new community structure, but it does so upon the basis of an ancient Greek acropolis plan, and […] it handles the street idea very tenderly indeed.

[84] Reyner Banham, "Brutalismus", *Knaurs Lexikon der modernen Architektur*, *op. cit.*; Reyner Banham, "Apropos the Smithsons", *New Statesman*, 8 settembre 1961, 8 settembre 1961, p. 317.

[85] Nikolaus Pevsner, Brutalism, *The Penguin dictionary of architecture*, Penguin Books, London, 1966.

> Far from being an example of an ‘other’ architecture, this is a craftmanly exercise within the great tradition”[86].

Deluso dalla ritirata nella tradizione da parte di un possibile movimento che non ha potuto divenire quella “architecture autre” in cui aveva sperato, rapidamente cristallizzatosi in una serie di regole stilistiche mettendo da parte le istanze etiche, Banham annuncia la sua profonda delusione: “the process of watching a movement in gestation was also a disappointment in the end. For all its brave talk of an ‘ethic, not an aesthetic’, Brutalism never quite broke out of the aesthetic frame of reference”.

Il libro si chiude con un’opera che risulta enigmatica, non solo per la sua ascrizione al New Brutalism, ma perché Banham vi legge ancora l’eco della rivolta degli anni Cinquanta che aveva ispirato l’origine del New Brutalism: la facoltà di ingegneria per l’Università di Leicester di Stirling e Gowan, l’unico esempio inglese in cui Banham vede ancora l’aggressività del New Brutalism originario, e in cui l’ombra del modello lecorbuseriano è totalmente scomparsa: “[Leicester University] comes nearer to Brutalism in the emotional sense of a rough, tough building and in the dramatic space-play of its sectional organization it carries still something of the aggressive informality of the mood of the fifties” (FIG. 48).

Nella scelta di chiudere il libro sul New Brutalism con l’opera di Stirling e Gowan, si può leggere il prosieguo del dibattito intessuto con Pevsner a proposito dello storicismo. Nel 1964 Banham aveva infatti celebrato quell’opera come “a pretty extraordinary piece of contemporary architecture”[87]: “it combines extremism (its geometry) with reasonableness (its plan); a strong personal vision with objectivity (about the site); esthetic determination with the ability to exploit happy accidents”. L’uso delle vetrate, le stesse brevettate per serre e fabbriche, dimostra un impiego dei materiali “unaffectedly crude”, e rende attuale un radicale ritorno al principio dello “as-found”, in un’epoca in cui “Brutalism has been screwed up into the kinkiest school of elegance that architecture affords”, riferendosi probabilmente all’Economist Building degli Smithson. Contro le accuse di storicismo che l’opera di Stirling potrebbe sollevare, e che infatti Pevsner stesso confermerà, Banham precisa l’importante eredità dei maestri reinterpretata in chiave contemporanea da Stirling e Gowan:

[86] Reyner Banham, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, *op. cit.*, p. 134.

[87] Reyner Banham, *The word in Britain: character*, in, “Architectural Forum”, vol. 121, agosto 1964, n. 2–3, pp. 118–125.

> "History and style don't bother men like these anymore; both are disenchanted with the 'white architecture of the '30s', which they regard as little more than a styling gimmick. Yet, as everybody notices, the Leicester labs are the first design for decades that has anything of the zip, clarity, and freshness, the nonchalance, of the pioneer machine-aesthetic buildings of the 1920s. It's as though they had invented modern architecture all over again, and one can only wish that other architects would have the wit, sophistication, sense, taste, bloody-mindedness—and in a word, character—to do it, too".

Il commento di Banham del 1964 richiama, attraverso le medesime parole di "bloody-mindedness", "nonchalance", "straightforwardness", l'interpretazione del New Brutalism che aveva teorizzato nel 1955, a conferma che quello stesso spirito delle origini rivive in quest'opera. La concomitanza delle realizzazioni dell'Economist Building e della facoltà di ingegneria per la Leicester University fornisce un confronto diretto tra ciò che l'etica del New Brutalism aveva promesso, e l'estetica che ne era derivata, tra il suo potenziale e la disillusione di ciò che è diventato.

Banham consegna alla definizione di New Brutalism l'arduo compito di aver rappresentato, forse per l'ultima volta nella storia del Movimento Moderno, l'ambiziosa relazione tra etica ed estetica, la definizione della forma come manifestazione di un'attitudine intransigente alla verità e all'onestà e una riattualizzazione dei principi dei pionieri; tali principi saranno radicalmente messi in questione proprio a partire da una profonda critica sul New Brutalism, che aprirà le porte a nuova fase della storia dell'architettura: il Post-Brutalism o Post-Modern[88].

[88] La definizione di Post-Brutalism sarà impiegata da Jencks diverse volte per indicare l'avvento di quello che sarà teorizzato quale Post-Modern, per esempio in, Charles Jencks, *The rise of Post-Modern architecture*, Architectural Association Quarterly, vol. 7, ottobre/dicembre 1975, n. 4, pp. 3–14.

7. ‘The New Brutalism. Ethic or aesthetic?’ di Joedicke e Banham

8. ‘THE SAD END OF NEW BRUTALISM’

8.1 Pevsner e gli Anti-Pioneers

La pubblicazione di *The New Brutalism. Ethic or aesthetic?* provoca immediate reazioni che includono interventi sia dei massimi protagonisti delle vicende e dei dibattiti, dagli Smithson a Pevsner, sia di figure legate al circolo londinese, come Middleton, sia ancora di critici che, da Boyd a Tentori, da Rykwert a Rowe, colgono l’occasione per stilare un bilancio sul New Brutalism. La linea “partisan” e autobiografica che percorre il saggio di Banham solleva accese riserve nei confronti di una definizione che, sebbene sia oramai un imprescindibile strumento critico, genera ancora delle prese di posizione che ne ribadiscono la sua “provocative nature”.

Nonostante lo sforzo di Banham di dipanare le incertezze, il New Brutalism resta caratterizzato da un’indefinibilità di fondo. Le incursioni di Banham nella traiettoria del New Brutalism dimostrano l’impossibilità di trovare una coerenza. Le incertezze presenti si dalle origini di quella definizione, giustificate dagli Smithson con la natura processuale ed evolutiva del New Brutalism, derivano comunque da una serie di polemiche insolubili, scaturite dall’intenzione di lanciare un movimento dall’aspirazione generazionale, per intercettare un nuovo corso antagonista all’architettura dei Softs. I vari tentativi di risollevare le sorti di quella definizione e di distanziarla dalle accuse di nostalgia e storicismo, e dalla memorabile immagine ed estetica del béton brut, non potevano che risultare nell’abbandono definitivo delle speranze racchiuse in quella definizione, che ora soccombe in una serie di incongruenze che oramai, anche un abile scrittore come Banham, non può sciogliere. Tutti i dibattiti sul New Brutalism sembrano dimostrare una mancanza, un vuoto che i critici non riescono a colmare.

Nemmeno il libro di Banham riesce a fornire una ricostruzione capace estrapolare da un’accumulazione di dati, esempi e informazioni, di resoconti narrati in prima persona, un deciso e “legitimate meaning”. Anche cercando di integrare il libro di Banham con i commenti e le recensioni dei massimi protagonisti, quali gli Smithson, ci si trova davanti all’impossibilità di giungere a un riepilogo, o quantomeno un accordo sulle intenzioni di fondo del New Brutalism e il suo ambivalente alter-ego, il Brutalismo internazionale.

Nel continuo scambio tra critici e architetti, per quanto potenzialmente proficuo, non si può non notare quanto oramai le contraddizioni e le ambiguità del New Brutalism superino la portata stessa di quella definizione, al punto che la sua stessa traiettoria solleva altri interrogativi. Quelle contraddizioni sono forse intrinseche a qualsivoglia etichetta, o dimostrano l’incapacità sia degli Smithson, che di Banham, di arrivare a un’esplicitazione della definizione? Il New Brutalism può essere considerato un dibattito risolutore del “Modernismo ansioso”[716], o non è altro che un suo stesso sintomo? Quale potenziale genere di architettura è rimasto inespresso e si cela dietro le teorie sul New Brutalism? E, ancora, il fenomeno del béton brut è stato davvero una componente vitale, o ha contribuito a far deflagrare quella definizione?

La complessità della traiettoria del New Brutalism dimostra l’impossibilità di quella definizione di tradurre in una sintesi coerente le complessità dei profondi cambiamenti degli anni Cinquanta e Sessanta. Ciò è confermato dal fatto che quella definizione finisce per essere costantemente riportata e vincolata all’interno di un’unica lettura che, per quanto riduttiva, sembra essere l’unico appiglio che ha permesso al New Brutalism di sopravvivere e superare i confini britannici: la certezza del béton brut e delle sperimentazioni di Le Corbusier.

In questo senso la posizione di Pevsner è quella che sfronda il dibattito dall’intellettualizzazione, vista nella sua ottica quale ostacolo per la ricerca di principi chiarificatori. Quindi, appoggiandosi sulla radice fondamentale del termine, Pevsner articola i suoi ragionamenti intorno a ciò che il Brutalismo, indipendentemente da Banham o dagli Smithson, sta dimostrando. Pevsner, spinto dalle sferzanti considerazioni di Banham nei suoi confronti, che lo aveva considerato l’autorità che le nuove generazioni avevano dovuto

[716] Sarah Williams Goldhagen, Réjean Legault (eds.), *Anxious Modernism; Experimentation in Postwar Architectural Culture*, CCA, MIT Press, Montréal/Cambridge, 2000.

rifiutare, redige la sua risposta diretta al libro sulle pagine di *The Guardian*, qualche giorno dopo l'uscita del volume inglese della Architectural Press[717].

La visione del New Brutalism secondo Pevsner discredita non solo gli Smithson, ma anche tutto il quadro teorico che Banham si era sforzato di esplicitare. Un'unica certezza "undisputable" si cela per Pevsner dietro a qualsiasi logica del New Brutalism: l'opera del secondo dopoguerra di Le Corbusier. È quella per Pevsner l'unica coerente traiettoria, al punto che propone una genealogia diversa del New Brutalism, che ne ignora sia l'origine svedese, sia i dibattiti interni al London County Council, sia, infine, il ruolo degli Smithson:

> "one should for the sake of definition rather start from 'brutal' than from what the term meant to Hans Asplund and Oliver Cox. […] No: Brutalism started with Le Corbusier's Unité of 1948 and La Sainte Baume of 1948, and the Maison Jaoul of 1954. It culminated at Chandigarh. […] Even the term Brutalism as pertinent to the 1950s and 1960s has probably more to do with béton brut as Le Corbusier boasted to use it, than with Dr. Banham's history".

"Dr. Banham takes his Brutalism seriously", ironizza Pevsner che restringe la definizione di Brutalismo alla sola espressione del calcestruzzo a vista, nell'intento di imputare a Le Corbusier le derive di uno stile che, come ha già ammesso a più riprese, considera profondamente deludente: "Brutalist architecture, then, is the architecture of béton brut, that is, of concrete exposed in large chunky masses and left rough so as to avoid all conventional beauty of surface".

Il fatto di ripartire dalla radice "brutal" permette a Pevsner di sottolineare la violenza di fondo legata a quella aggettivazione: "brutal is overpowering by sheer (brute) force-bashing, not stabbing. The bully is brutal, the hooligan is brutal". Per delegittimare la definizione, e così facendo, mettere in crisi il modello tutto anglosassone del New Brutalism, Pevsner sottolinea l'impossibilità di ascrivere la scuola a Hunstanton dalla corrente del New Brutalism, andando a ricercare, come aveva fatto Johnson, le sue radici profondamente miesiane: "Mies is radical but never brutal. […] The School at Hunstanton has nothing to do with Brutalism, however the Smithson may personally have been involved with the term".

L'origine del New Brutalism esclusivamente legata alla scoperta del béton brut perdurerà nei commenti di Pevsner. Interrogato dallo storico Marcus Whiffen a proposito delle origini del New Brutalism, Pevsner non mancherà di sottolineare la sua divergenza rispetto alla ricostruzione esposta nel libro del 1966: "Banham's derivation of Brutalism is

[717] Nikolaus Pevsner, "Brutalism", *The Guardian*, 9 dicembre 1966, p. 7.

arrant non-sense. The term comes a) from ‘beton brut’ and b) from brutality”[718]. Per comprendere la visione di Pevsner a proposito del New Brutalism occorre riferirsi alle considerazioni espresse nel suo *Dictionary of Architecture*, pubblicato nello stesso anno del libro di Banham, dove viene inclusa la voce “Brutalism”[719]. Pevsner differenzia due traiettorie nell’architettura contemporanea, una ancorata alla visione degli anni Venti e Trenta che definisce “international modern”, e un’altra che associa alle tendenze verso un “new individualism and expressionism and brutalism”, la cui origine è segnata dalle opere di Le Corbusier a Marsiglia e Ronchamp.

Come aveva già fatto notare nella sua lezione sullo storicismo del 1961, per Pevsner il Brutalismo viene ridotto a un fenomeno di “revival”, e in quanto tale non può che essere considerato un retrogrado storicismo deviante rispetto alle esperienze dei suoi pionieri, al punto che le opere citate per illustrare quella tendenza in Inghilterra, come quelle di Lasdun, Martin, Sheppard e Spence, sono rinviate alla voce “Greek Revival” e “Neo-gothic architecture”[720]. In un parallelismo simile a quello avanzato da Johnson, e soprattutto da Pehnt, Pevsner rintraccia la radice culturale del Brutalismo nello stile dell’Espressionismo, di cui il Brutalismo è indicato come una diretta derivazione[721]. All’interno del dizionario, la voce Brutalism ricorre più volte, sia per indicare “the use of salient balconies and rough concrete surfacing” degli Harumi Apartments di Maekawa, o l’effetto “curiously dramatic and indeed aggressive” delle torri di ventilazione del Medical Research Building di Kahn, o del calcestruzzo lavorato dell’Art and Architecture Building a Yale di Rudolph che “unmistakably belongs to the trend”. Anche i Flats at Ham sono il sintomo per Pevsner del passeggero “new trend influenced by Le Corbusier and often called Brutalism […] They have a ruthlessness which militates against their achieving a more than passing success”[722].

Quanto agli inventori del termine, gli Smithson, Pevsner dedica loro una voce del dizionario in cui il Brutalismo viene ridotto a una temporanea parentesi all’interno del corpus

[718] Nikolaus Pevsner, lettera a Whiffen, 3 dicembre 1969, *Nikolaus Pevsner Miscellaneous Papers, Corrrespondence*, Box 5, Folder Box 6, Folder 9, Correspondence 1966-1969, The Getty Research Institute, Los Angeles, USA.

[719] Nikolaus Pevsner, *The Penguin dictionary of architecture*, Penguin Books, London, 1966.

[720] Nikolaus Pevsner, appunti manoscritti per la voce *Brutalism*, Pevsner, Nikolaus, Miscellaneous Papers, Serie II: Writings and Lectures, Box 12, 2003 M.34, The Getty Research Institute, Los Angeles, USA.

[721] Nikolaus Pevsner, *The Penguin dictionary of architecture*, *op. cit.*, p. 160.

[722] *Ivi,* p. 484.

delle loro opere. Né la scuola a Hunstanton, né l'edificio per l'Economist a Londra possono essere ascritte per Pevsner a quella definizione:

> "Their school at Hunstanton in Norfolk was one of the most controversial buildings of the time; it is not informal but a symmetrical group, and in its details is inspired by Mies van der Rohe. The Smithsons then turned in the direction of Brutalism, but their biggest and most mature building, the The Economist in London, begun in 1962, has none of the quirks of that trend."

La scuola a Hunstanton costituisce un esempio ambiguo nel corpo di opere ascritte dalla critica al Brutalismo, cui, secondo Pevsner non può aderire per via dell'impianto "ruthlessly perfect and ruthlessly symmetrical" e per la dimostrazione di una "deep-lying sympathy with classicism"[723].

Che il libro di Banham possa essere considerato un ulteriore capitolo di una controstoria redatta nei confronti dei *Pioneers* di Pevsner, dopo l'acclamato esempio di *Theory and design in the first machine age*, è testimoniato anche dalle considerazioni che Pevsner avanza in una trasmissione della BBC dall'emblematico titolo *Architecture of our time – the anti-pioneers*[724]. Nello stilare un bilancio sulla fortuna e sull'attualità dei suoi *Pioneers*, Pevsner ammette la presenza di un processo di revisione, iniziato proprio da Banham, che ha investito la sua storia: "But now, thirty years later, the young, it seems to me, have their doubts on the validity or at least the value of this interpretation of history. Reyner Banham - my pupil, I am glad [to say] and puzzled to say – was the first to cast doubts on it [and to speak of a conspiracy of silence]."

Il profondo disincanto provocato dalle manifestazioni dell'architettura contemporanea, che, come Pevsner dimostra, possono essere riassunte proprio dalla definizione supportata dal suo "pupil" Banham, spinge Pevsner a delineare una traiettoria parallela e antitetica ai suoi Pioneers, che origina in due momenti storici già precedentemente associati al New Brutalism: "what we are experiencing now is a new style completely, an anti-Pioneers style, if my pioneers are still valid, and a style alarmingly harking back in many different, even contradictory, ways to Art Nouveau and to Expressionism".

---

[723] Nikolaus Pevsner, *The buildings of England*, *North and South Norfolk*, Penguin Books, London, 1962, pp. 69; 215.

[724] La lezione di Pevsner è stata trasmessa dalla BBC il 3 dicembre 1966. Un riassunto della trasmissione è riportato in, Nikolaus Pevsner, *The Anti-Pioneers*, in, "Architects' Journal", vol. 145, febbraio 1967, n. 5, pp. 279–280. La trascrizione completa figura in, Stephen Games (ed.), *Pevsner: the complete broadcast talks architecture and art on radio and television, 1945-1977*, Ashgate, Farnham, 2014, pp. 474–484.

Il tentativo di ricondurre le origini di una corrente che identifica come “Anti-Pioneers” è nuovamente motivato da una critica tagliente nei confronti dell’architettura contemporanea, espressa soprattutto nei confronti di quella che considera una deriva lecorbuseriana:

> “I must do two things: show that the direct line of descent from Art Nouveau and Expressionism to the Nineteen-fifties and sixties exist[s]; and voice and define my acute discomfort about what has been going on in architecture ever since the Unité and Ronchamp. What worries me much more is the development of radically-original architecture starting from Ronchamp, the Unité d’Habitation in Marseilles, [from] the Maisons Jaoul in Paris and Chandigarh, i.e. from late Le Corbusier and leading right up to the present day”.[725]

Proprio su questo giudizio negativo del modello lecorbuseriano si manifesta il dissenso di Pevsner per Brutalismo divenuto oramai sinonimo del gusto contemporaneo. “Brutalism has been used to mean much, too much” afferma caratterizzando gli Anti-Pioneer, cui affida un ruolo diametralmente opposto rispetto ai suoi principi, e che altro non sono che quegli architetti che professano un’architettura “in flat contradiction to the corpus of criteria to which I was committed when I wrote my Pioneers, and to which I am still committed.”

L’evocazione delle origini degli “Anti-Pioneers” nei fenomeni dell’Art Nouveau e dell’Espressionismo sono funzionali a marcare la profonda distanza culturale che lo separa dall’attuale fenomeno del Brutalismo. Le figure evocate per dimostrare l’asse degli “Anti-Pioneers” ricomprendono architetti che già altri critici avevano ricondotto alle origini del Brutalismo, come Gaudì e Häring, che avevano inaugurato una ricerca plastica caratterizzata da “rough angular forms, of rubble or of brick, and set at all kinds of nightmarish angles or its roughly drop-shaped windows and its ambiguity of what is inside and what is outside the building proper”. Quindi il ricorso all’Art Nouveau e all’Espressionismo diviene il parametro per elencare dei tratti formali che Pevsner associa anche al fenomeno del Brutalismo derivato dal modello lecorbuseriano: “piers [which are]; not straight but leaning or rather swaying and windows of odd shapes, […] exaggeratedly massive concrete balcony railings and demonstrative brick cubes sticking up or out”.

Il problema che Pevsner riscontra nell’evocato ritorno, nell’architettura contemporanea, a tratti ascrivibili all’Espressionismo o all’Art Nouveau, è riassunto da tre questioni: “one, self-expression of the artist-architect; two, a fervent avoidance of lightness,

[725] Nikolaus Pevsner, “The Anti-Pioneers”, *art.cit.*

of anything that could be called elegant and also of anything that could be accounted for purely rationally, and three, forms of overpowering–what shall I say–yes: brutality".

Ciò che Pevsner riscontra nell'architettura contemporanea è una tendenza a una abusata casualità negli elementi architettonici, sintomo di un'architettura che diviene espressione di un gusto totalmente "personal" e autoreferenziale del suo autore:

> "To put it as simply as possible, I'll first speak of motifs only: Ronchamp means random windows, random in shape and position, and walls and roof of curvaceous sculptural shapes representing Le Corbusier the abstract artist rather than Le Corbusier, the architect. In the Unitè, it is the equally sculptural and personal roofscape and also the béton brut, the passion for letting things appear raw and unbeautiful. The Maisons Jaoul re-introduced arches, shallow arches scooped into big concrete blocks, heaviness in preference to lightness"[726].

Come esempio ultimo della propensione a un'architettura tacciata di Neo-Expressionism, Pevner cita l'opera in cui Banham aveva ritrovato il fervore del primo New Brutalism e con cui aveva concluso il suo libro: l'Engineering Building presso la Leicester University di Stirling e Gowan. La presenza delle diagonali delle rampe, la "aggressive angularity" di certi "curious prisms" che caratterizzano il complesso di Stirling e Gowan non trovano, per Pevsner, nessuna giustificazione funzionale: "they are purely expressional and as such additional cost". Pevsner si dichiara "irritated" da questa linea alternativa e opposta ai pionieri, e annuncia il breve destino a cui sarà condannata: "phases of so excessively high a pitch of stimulation can't last. We can't, in the long run, live our day-to-day lives in the midst of explosions".

8.2 L'obituario del New Brutalism

Le critiche di Pevsner non fanno che alimentare il "caso" aperto dal libro di Banham. I dibattiti internazionali sul Brutalismo spingono i critici a recensire tempestivamente la pubblicazione di *The New Brutalism. Ethic or aesthetic?* sulle principali riviste di architettura e anche sui periodici di cultura generale. Banham stesso si era preoccupato di stilare una lista di riviste a cui richiedere un resoconto del libro, che comprende i canali ufficiali inglesi, come "Architectural Review", "Architects'Journal", "Architectural Design", "RIBA Journal", ma anche periodici più di cultura generale come "The New Statesman", "New

[726] *Ibid.*

Society”, e “The Observer”[727]. La ricezione del libro è registrata su tutte le principali riviste europee e statunitensi, e i critici si affrettano a commentare le “omissions” o le “incongruities” della versione di Banham, continuando tuttavia a sollevare dei dubbi sulla specificità del Brutalismo, sulle sue origini e ancora sulla possibilità di raccogliere gli esempi illustrati da Banham sotto un’unica, universale definizione. Attraverso l’analisi delle recensioni al libro di Banham, si possono delineare due filoni critici che distinguono da un lato il New Brutalism come un fenomeno appartenente esclusivamente al circolo degli Smithson, e dall’altro una traiettoria che trova la sua ragion d’essere nella scoperta nel béton brut, cui il New Brutalism sembra condannato a essere rilegato. Etica ed estetica sono quindi i parametri secondo cui la critica internazionale si divide. La condanna principale mossa dalla critica nei confronti del libro di Banham è la sua parzialità, sia nel raccontare le vicende, sia nell’ostinarsi a vedere nel New Brutalism il compimento di una *architecture autre* che tuttavia sfugge a un’immagine riconoscibile e uniforme nell’analisi degli esempi riportati nel libro. Solo le indicazioni di una “basic architecture”, definizione avanzata dagli Smithson nel dicembre 1953, sembra resistere ai dubbi di una critica che si dimostra altrimenti confusa dai vari possibili New Brutalism[728].

Così, i critici si concentrano sulle aporie del ragionamento di Banham, sulla sua incapacità di spiegare la mancata coerenza tra una “ruthless integrity and social intent”[729] e un fenomeno “à la mode”[730], tra un tentativo di “shock the bourgeoisie”[731] e la collezione di esempi variegati al punto da rendere il Brutalismo il soggetto di un “coffee-table book”[732].

È proprio Robin Middleton, amico degli Smithson e collega di Banham durante gli anni di dottorato sotto la guida di Pevsner, a circoscrivere il New Brutalism a un fenomeno legato a un circolo di amici, di cui riassume le connessioni, eventi e relazioni che, ai suoi occhi, hanno portato all’origine e sviluppo di quella definizione: “The New Brutalism was

[727] Reyner Banham, lettera a Karl Krämer, 26 settembre 1966, Archivio Krämer Verlag, Stuttgart.

[728] Silvia Kruger, *Reyner Banham. Brutalismus in der Architektur. Ethik oder Ästhetik?*, “DU: die Zeitschrift der Kultur”, vol. 27, maggio 1967, n. 5, pp. 410; 412.

[729] Robin Middleton, *The New Brutalism or a clean, well-lighted place*, in, “Architectural Design”, vol. 37, gennaio 1967, n. 1, p. 718.

[730] Alison Adburgham, *Brutalism a la mode*, in, “Harper’s Bazaar”, vol. 75, maggio 1967, n. 5, p. 86.

[731] *Ibid.*

[732] Nicholas Taylor, *Honest to Brut*, in, “New Statesman”, 10 marzo 1967, pp. 334–35.

essentially a private movement – a Smithson movement. What they said and did matters, not what connotation the term Brutalism has been given in uninformed quarters"[733]. Le connessioni stabilite da Banham sulla base dell'impiego di un preciso materiale, calcestruzzo a vista o mattoni, non fanno altro che esacerbare le incongruenze di una definizione che finisce per divenire sinonimo di "odder anomalies", di cui solo Banham risulta l'unico "banner bearer". D'altronde Middleton aveva già messo in luce i complessi rapporti tra critica e pratica, di cui tutto il fenomeno del Brutalismo è una inconfutabile testimonianza, quando aveva affermato: "I propose that second period modern theory and practice is like a delta: and in architecture where streams of theory certainly exist (Smithsons, Kahn), critics hysterically try and track all sorts of literal built statements on to it"[734]. Per Middleton il fenomeno del New Brutalism è da ricondurre quindi a una personale ricerca di purificazione dei principi del Movimento Moderno, e solo alla luce di un percorso individuale si può comprendere la coerenza che i critici non hanno saputo cogliere, impegnati com'erano a tratteggiare attraverso il Brutalismo gli indizi di uno stile a venire. Tutta la ricerca degli Smithson è da inquadrare per Middleton intorno a determinati concetti chiave, emersi attraverso le loro peregrinazioni progettuali e teoriche, riassumibili in "fragments", "arrangement" e "connections" che li portano a delineare una linea coerente tra riferimenti talvolta disparati come gli Eames, Aalto, Wittkower o Le Corbusier, le influenze artistiche pop e Mies. Il principio dell'"as found" risulta quindi la chiave di volta per comprendere le "obsession" degli Smithson e quindi anche il significato ultimo del New Brutalism. Quella di Middleton è una ricostruzione che anticipa alcune più recenti interpretazioni emerse a partire dagli anni 2000, quando la critica ha finalmente avuto il coraggio di rivedere il fenomeno del Brutalismo nelle sue complessità concettuali, al di là dell'estetica del calcestruzzo a vista[735].

In virtù del "British account" stilato da Banham, non sono pochi i critici che, come Francesco Tentori, si concentrano sul misurare e riconsiderare l'apporto degli Smithson alla

[733] Robin Middleton, "The New Brutalism or a clean, well-lighted place", *art. cit.*

[734] Robin Middleton, "Architectural Design", vol. 35, dicembre 1965, n. 12.

[735] Si vedano per esempio le intepretazioni di: Dirk van den Heuvel, Alison and Peter Smithson: A Brutalist Story, Involving the House, the City and the Everyday (Plus a Couple of Other Things), TU Delft, Delft, 2013; Laurent Stalder, 'New Brutalism', 'Topology' and 'Image': some remarks on the architectural debates in England around 1950, in, "The Journal of Architecture", vol. 13, 2008, n. 3, pp. 263–81; Irénée Scalbert, Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956, http://team10online.org/research/papers/delft1/scalbert.pdf.

cultura internazionale[736]. La recensione al libro di Banham diviene quindi il pretesto per rileggere le vicende inglesi degli anni Cinquanta, nella prospettiva di dimostrare che, nonostante la ridotta produzione degli Smithson limitata nella sostanza a una architettura di carta, il mutuo sostentamento tra teorici, critici e architetti abbia portato a un dibattito intenso capace di segnare un “periodo straordinariamente eccitante per l’evoluzione delle idee”. Sulle pagine di “Zodiac”, che si era resa interprete di un momento decisivo per il New Brutalism, Tentori ricostruisce e documenta, attraverso un’antologia dei principali articoli, le vicende inglesi del New Brutalism[737]. Quella di Tentori vuole essere dichiaratamente una interpretazione “restrittiva” del New Brutalism, per tentare di circoscrivere la lettura “estensiva” di Banham che aveva fatto del New Brutalism una definizione che “può accogliere pressoché ogni cosa”. Tentori arriva a circoscrivere il New Brutalism identificandolo esclusivamente “con lo stesso Banham o con i due Smithsons”. Tuttavia è attento a cogliere una tensione tra le posizioni di Banham e degli Smithson: “Io non so quanto siano disposti gli Smithson ad accettare la ruvida compartecipazione che sul NB impone Banham. […] Ma so che lo scambio fu fruttuoso, in entrambi i sensi, verso la critica e verso la composizione architettonica”, motivo per cui l’Inghilterra degli anni Cinquanta può essere vista quale “periodo straordinariamente eccitante per l’evoluzione delle idee”. Tentori non manca di cogliere nel contesto critico della Londra degli anni Cinquanta un vitale fervore contestatario “violento, brutale, aggressivo” nei confronti dei predecessori, mentre invece i dibattiti italiani avevano ridotto l’architettura al risentimento di un “inferno lastricato di buone intenzioni”, in cui anche opere quali il Marchiondi peccano di “overemphasis”. Tentori riconosce inoltre ai dibattiti sul Brutalismo un fondamentale apporto al progetto urbano, cui gli Smithson, insieme al Team X, sono riusciti a dare un’immagine coerente nella visione di un’architettura estesa alla scala del territorio.

La dilatazione del New Brutalism presentata da Banham attraverso l’ampia casistica di opere, che agli occhi dei critici risulta profondamente enigmatica e incoerente, conferma il biasimo sollevato a partire dall’articolo di Banham del 1955, che vede il Brutalismo come una definizione “onnivora”, al punto da rimanere svuotata di senso perché consumata dal suo stesso successo. Il libro di Banham è quindi letto quale epitaffio di un movimento che ora

[736] Francesco Tentori, *Phoenix Brutalism*, in, “Zodiac”, vol. 18, 1968, pp. 31–41.

[737] Francesco Tentori, *English Brutalism: selection of writings*, in, “Zodiac”, vol. 18, 1968, pp. 42–50.

ricomprende un generale "catalogue of the architecture of the fifties and sixties"[738]. "The trouble with Brutalism is that it is both too lonely and too diffuse" afferma Joseph Rykwert ridicolizzando come "naughty and silly" lo sforzo di tratteggiare la storia del Brutalismo quale epica narrazione della "battaglia" tra un movimento e uno stile, di cui Banham risulta l'alfiere indiscusso di una incoerente dottrina basata su sporadici progetti su carta: "it tries to get him to believe – against the evidence of the photographic plates which accompany the text – that the work of these architects is of world-shaking significance". Il libro di Banham non dimostra altro, per Rykwert, che un uso improprio della storia, tramutata in una narrazione partigiana per celare l'assenza di una linea coerente, in cui nemmeno l'etica risulta riassumibile in comprensibili principi. Certamente la tradizione storiografica imparata da Pevsner fa da sfondo al libro di Banham, al punto che Rykwert allude al modello dei *Pioneers* riscontrabile nell'enfasi di Banham nel descrivere i passaggi del New Brutalism: "Dr. Reyner Banham finds it necessary to cast his narrative in an epic form modelled on those historical writings which deal with the early times of the 'modern movement'"[739].

L'enfasi retorica espressa da Banham a proposito del "rebellious spirit" del New Brutalism inglese avanzato come ipotesi alternativa al declino del Movimento Moderno, sebbene Banham cerchi di dimostrare "the impact of this one regional phenomenon was world-wide", si riassume anche per Boyd in una "timid oblique view of an episode in the life of the Smithsons"[740]. Nonostante quindi il libro offra una panoramica che ricomprende una ampia casistica di esempi dimostrativi una "diversity of visual style", Banham ha condannato il New Brutalism all'aporia di un circolo che si apre e si conclude con gli Smithson: "one is led finally to the suspicion that the aesthetic of New Brutalism can be found in anything that was built by Alison and Peter Smithson or in anything that in Dr. Banham's opinion looks as if it might have been built by Alison and Peter Smithson".

Una vaga "indefinition" attraversa per Boyd il libro di Banham, sin dal suo stesso sottotitolo, che testimonia l'indecisione di fondo di Banham nei confronti del New Brutalism. L'impossibilità del New Brutalism di realizzarsi sino in fondo dimostra per Boyd l'inapplicabilità dei principi morali riassunti dalla definizione di "basic architecture", realizzata in qualsiasi materiale e libera da preconcetti estetici. Quella "basic architecture"

[738] Joseph Rykwert, *Banham-Gregotti*, in, "Domus", n. 451, giugno 1967, pp. 2–6.

[739] *Ibid.*

[740] Robin Boyd, *The sad end of New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 142, 1967, pp. 9–11.

soccombe secondo Boyd di fronte alla realtà dell’architettura costruita, che deve rispondere alla committenza, al contesto e infine alla messa in opera dei materiali. Il libro di Banham riassume quindi le vicende fallimentari di una “paper architecture” che dimostra “a story of outstanding architectural talent frustrated or frozen by social conditions”. Non è più lo scontro tra l’integrità di una etica e le derive superficiali di una estetica messe retoricamente in tensione da Banham nel libro, ma l’ideale di un’architettura immaginata, contrapposto alla realtà della costruzione.

Nonostante Banham abbia tracciato un’apparente storia gloriosa delle vicende inglesi, per Boyd, “the book leaves behind a wistful, almost haunting sense of sadness”, come riassume nel titolo significativo della sua recensione, *The sad end of New Brutalism*, che diviene un vero e proprio necrologio: “the author finally kills it [Brutalism] with his own hand on page 134 in the year 1964”[741].

Chi nell’epitaffio di Banham intravede già la traiettoria di un’architettura a venire è Colin Rowe. Rimasto silente durante gli anni Cinquanta e Sessanta a proposito del dibattito sul New Brutalism, cui era stato tuttavia chiamato in causa in prima persona, Rowe non si era espresso pubblicamente in merito al New Brutalism, limitandosi a condividere il suo scetticismo con Kahn nella lettera in cui lo informa dell’attribuzione dell’etichetta del New Brutalism alla Yale Art Gallery[742]. Nel 1967 Rowe orchestra una doppia recensione che, nell’evoluzione della storia dell’architettura, appare profetica. In un trafiletto intitolato *Waiting for Utopia* Rowe mette in parallelo *Complexity and contradiction in Architecture* di Venturi e *The New Brutalism. Ethic or aesthetic?* di Banham[743]. L’accostamento di Venturi e Banham non è casuale e Rowe confessa l’intenzionalità di quell’intuizione che si prospetta come una profezia dell’incombente dibattito che vedrà il Brutalismo scontrarsi con il Post-Modern:

> “Connoisseurs of the ironical might extract considerable satisfaction from the simultaneous appearance of these two overtly unlike but intrinsically related offerings; the two attitudes they disclose represent the polar extremes between which architecture now oscillates”.

[741] *Ibid.*

[742] La lettera è riportata in, Braden R. Engel, *The Badger of Muck and Brass*, in, “AA Files”, vol. 62, 2011, pp. 95–98

[743] Colin Rowe, *Waiting for Utopia*, in, “New York Times”, 10 settembre 1967, p. 351.

Il New Brutalism per Rowe segna la fine di un'epoca, di cui il libro di Banham costituisce la triste "obituary notice", ma allo stesso tempo, nel "disappointment" di Bahnam per le derive estetizzanti del Brutalismo, Rowe non può non rilevare una critica profonda per ciò che si sta ora affermando con la teoria Venturi, che mette in crisi l'oggettività e la costruzione in favore di un'architettura di forma e simboli:

> "it is likewise constructable as an epitaph in advance for any such attitudes as those which Venturi propounds […] if he feels himself obliged to condemn the Brutalists for their 'esthetic' rather than 'ethical' propensities, then he would feel much more disposed to condemn Venturi, who deliberately attempts to exclude 'ethical' considerations and in no way tries to dissimulate his interest in form as such".

A questo punto risulta già delineato il dibattito che a breve segnerà la fine della traiettoria del New Brutalism, e lo scontro che vedrà da un lato i promotori della verità della struttura soccombere di fronte a una nuova visione dell'architettura come simbolo e forma.

8.3 Old Brutalism di Perret secondo Collins

La dichiarata fine del New Brutalism non è sufficiente a interrompere le ricerche dei critici sulle origini di quella definizione, ricerche quasi sempre volte al fine di discreditarne l'apporto di novità, secondo una linea critica inaugurata da Segal già nel 1954. Tutto il dibattito successivo al libro di Banham, che vede la riduzione di quella definizione da un lato al solo "catalogo" di opere in béton brut, e dall'altro alla sola produzione degli Smithson, subisce ora l'incursione significativa di uno storico che avanza un'ulteriore prospettiva: Peter Collins. Attraverso la dimostrazione di una genealogia che da Butterfield culmina nelle esperienze di Perret, Collins rilegge le vicende del Brutalismo per rinforzarne la radice stessa nell'espressione del béton brut. Tutti i dibattiti che nel corso degli anni Sessanta stavano estendendo la definizione di New Brutalism alla scala urbana vengono riportati da Collins alla questione primordiale dei materiali.

La pubblicazione del libro *Changing Ideals in Modern Architecture* è l'occasione per Collins di dimostrare la sua determinazione a ricercare antecedenti storici, arrivando a rileggere le questioni del Brutalismo alla luce della ricerca di una "romantic aesthetic" che guarda con nostalgia le opere pionieristiche di Butterfield, le teorie di Fergusson o la messa in opera dei materiali di Perret. Nei riferimenti citati da Collins non è difficile ravvisare la sua critica nei confronti di un'architettura presentata come risposta a una fantomatica "machine age" che Banham aveva ricondotto a un'espressione tecnologica e meccanicistica:

> “it can be asserted without any hesitation that those who today are described as ‘Brutalists’, and who today advocate ‘Action Architecture’, are not exploiting ideals which either emanate from machine-age technology or even reflect a reaction against earlier manifestations of this technology, they are simply reviving a romantic aesthetic craving which can be traced back over a hundred years”[744].

Ma ciò che Collins sembra escludere dal suo ragionamento sono le manifestazioni del New Brutalism così come descritto dagli Smithson, e che invece sia il fenomeno del Brutalismo internazionale, cristallizzato in un’architettura massiva in calcestruzzo a vista, ad essere preso di mira. Quando Collins si addentra nella critica al Brutalismo fa appello a una serie di aggettivazioni, quali “ugliness” e “manliness expression”, che gli permettono di intessere una relazione con il “brutal design” ascritto alle opere di William Butterfield, James Fergusson o William Burges, che fungono da esempi deviati di un “Gothic Rationalism”[745]. La figura di Butterfield, chiamata in causa per la prima volta da Banham per dimostrare la radicalità e la “ruthlessness” della scuola a Hunstanton[746], e in seguito da Summerson per dimostrare la “Englishness” del New Brutalism[747], viene ora assunta da Collins per dimostrare quanto il gusto per le superfici crude e l’espressione della struttura abbia generato un “perverted aspect of Eclecticism”, capace di riesumare tratti “sublime and picturesque”.

Le nozioni di anti-art e di “ugliness”, che avevano caratterizzato l’interpretazione di Banham del New Brutalism a partire dalla mostra Parallel of Life and Art, divengono per Collins, attraverso il parallelo con l’“Ugly Style” di Butterfield e Furness, dimostrazioni di una precisa attitudine al rifiuto per i canoni accademici e una sfida lanciata alla critica, abituata a valutare le opere sulla base di criteri morali quali “good and bad”. Sembra quasi paradossale che Collins riconduca gli antecedenti del Brutalismo, interpretabile quale un

---

[744] Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*, McGill University Press, London/Montreal, 1965, p. 252.

[745] “Today, the ideals of Gothic Rationalism assert themselves most clearly in a fondness for structural acrobatics and in a delight in rough surfaces. Just as in 1862 Fergusson demanded that the doors in dwellings should be of plain deal and that the timbers of the drawing-room ceiling should be ‘exposed, rudely squared, with the bolts and screws all shown’, so the so-called New Brutalists today demand that concrete shall be poured into rough formwork, rather than into formwork with its surfaces in any way refined. Indeed, in the United States there are known cases of admirers of Le Corbusier nailing special coarse planking to the interior surfaces of their smooth plywood formwork in order to obtain this roughness artificially and at considerable expense”, *Ivi,* p. 217.

[746] [Reyner Banham], *School at Hunstanton*, in, “Architectural Review”, vol. 116, settembre 1954, n. 693, pp. 150–162.

[747] John Summerson, *45-55 Ten Years of British Architecture*, London, 1956.

successo critico, a un momento storico, quello della seconda metà dell'Ottocento, che aveva provocato una profonda cesura tra le ricerche degli architetti e la capacità della critica di intepretare quelle nuove traiettorie.

Le radici sovversive dell'anti-art che Collins sembra leggere nella proposta del Brutalismo non emergono tuttavia dalle sue considerazioni sugli esiti delle opere ascrivibili a quella definizione. Nell'analisi di progetti quali la Boston City Hall di Kallmann e McKinnell, Collins richiama la "philosophy" della "action architecture" teorizzata da Kallmann[748], ma avanza i propri dubbi riguardo l'attualità del Brutalismo rispetto alla "machine age", arrivando a inquadrare il Brutalismo come un revival alla grande scala di principi ottocenteschi: "whether Action Architecture really is the deliverance from machine-age monotony promised by its promoters, or whether it is simply the architecture of William Butterfield raised to the terrifying dimension of the atomic age"[749].

In preparazione alla recensione del libro di Banham, significativamente intitolata *Neo-Butterfield*, Collins ripercorre con attenzione gli articoli principali sul New Brutalism, annotando appunti e citazioni riprese dai contributi degli Smithson e di Banham e passando in rassegna il dibattito generato dalla scuola a Hunstanton[750]. Nell'articolo Collins riassume il fenomeno del New Brutalism quale uno "short-lived, and hence relatively minor, architectural 'movement'"[751]. Collins è attento a notare come il New Brutalism sia un fenomeno "publicistic", fagocitato dalla critica e dai dibattiti, che non hanno permesso di comprendere la realtà delle opere in questione, come nel caso della scuola a Hunstanton, esemplare per Collins dei meccanismi della critica, che si è soffermata sulle influenze wittkoweriane o sullo scontro del modello lecorbuseriano e miesiano. Quindi Collins mira a liberare il campo da tutte le interpretazioni polemiche sulla scuola, per ritornare a una lettura che permetta la ricezione dell'opera al di là dei dibattiti da essa generati, sottolineando il cruciale ruolo degli ingeneri di Arup per la realizzazione dell'ossatura metallica, non mancando di indicare la necessità di ulteriori approfondimenti sulle "specifications" e sui

[748] Gerhard M. Kallmann, *The 'action' architecture of a new generation*, in, "Architectural Forum", vol. 111, ottobre 1959, n. 4, pp. 132–37.

[749] Peter Collins, "Action Architecture", *The Guardian*, 13 settembre 1962, 13 settembre 1962.

[750] Peter Collins, appunti non datati, senza titolo, stilati in funzione della recensione al libro di Banham, Peter Collins Collection, McGill Unviersity, Montreal, CAC 64, box 016.

[751] Peter Collins, *Neo-Butterfield. The New Brutalism: Ethic or Aesthetic (Reyner Banham)*, in, "Progressive Architecture", vol. 48, marzo 1967, n. 3, pp. 198–202.

costi di realizzazione. Spinto dalla medesima intenzione di comprendere le opere per il loro apporto alla pratica architettonica, Collins mira a smontare la costruzione critica del libro di Banham, in cui anche l’Unité diviene l’oggetto di un dibattito e di una polemica regionale che non permette di comprenderne la portata rivoluzionaria generata da quell’opera, la sua “intentionality”: “Le Corbusier had *deliberately* made the formwork crude”.

I ragionamenti sulla lavorazione della superficie e sulla “crudeness”, che caratterizzano la maggior parte degli esempi riportati nel libro di Banham, spingono Collins a tratteggiare un’altra decisiva ascendenza del Brutalismo, mai precedentemente rilevata da nessun altro critico: il calcestruzzo di Perret. In una conferenza polemicamente intitolata *The New Brutalism of the 1920s*[752] Collins dichiara a proposito del béton brut della chiesa a Le Raincy di Perret: “the crudeness of the surfaces (which has an indisputable affinity with what after World War II, was called ‘The New Brutalism’)”. L’ipotesi di un’ascendenza perrettiana del fenomeno del Brutalismo era già stata indicata da Collins attraverso l’emblematica immagine degli interni della Yale Art Gallery a chiusura della sua monografia su Perret, *Concrete: the vision of a new architecture*[753]. Se Banham aveva scelto quell’opera per annunciare l’avvento del New Brutalism “in the new world” nel suo articolo del 1955, attraverso un’operazione retroattiva per sostanziare il momento delle origini del New Brutalism, Collins al contrario inquadra la Yale Art Gallery quale esito finale di una ricerca che origina dalle esperienze pioneristiche francesi della metà dell’Ottocento. Occorre precisare che Banham, nel recensire il libro di Collins dedicato all’opera di Perret, non aveva mancato di sottolineare la limitatezza dell’impiego del calcestruzzo da parte di Perret, confinato al sistema classico trave-pilastro e non esplorato in tutte le sue possibili configurazioni plastiche. La recensione di Banham aveva messo in luce proprio come Collins difendesse una concezione conservatrice dell’architettura del calcestruzzo[754].

[752] Peter Collins, *The New Brutalism of the 1920*, dattiloscritto preparato per l’Annual Meeting of the Society of Architectural Historians, 1974, Peter Collins Collection, McGill Unviersity, Montreal, CAC 64, box 017, folder 006, pp. 1–12. Estratto pubblicato in, *Concrete: the Vision of a New Architecture*, McGill-Queen University Press, Montreal, 2004, pp. 315–340; *The New Brutalism of the 1920. The effect of economic restraints at Notre Dame du Raincy*, in, “SAH Journal”, vol. 33, ottobre 1974, pp. 233-240.

[753] Peter Collins, *Concrete: the vision of a new architecture: a study of Auguste Perret and his precursors*, Faber and Faber, London, 1959. Si veda anche l’introduzione alla seconda edizione del libro di Collins, Réjean Legault, *Introduction*, in, Peter Collins, *Concrete: the vision of a new architecture*, McGill-Queen’s University Press, Montréal; London, 2004, pp. xxi - lx. Peter Collins, *Concrete: the vision of a new architecture: a study of Auguste Perret and his precursors*, Faber and Faber, London, 1959.

[754] Reyner Banham, *The Perret Ascendancy*, in, “Architectural Review”, vol. 127, giugno 1960, n. 759, pp. 373–80.

Attaccando alla radice le considerazioni di Banham, che aveva ricondotto il New Brutalism allo "indisputable fact" del béton brut lecorbuseriano, Collins sottolinea una radicale differenza tra il béton brut di Perret e di Le Corbusier, al fine di screditare l'operazione di Banham. Collins specifica come nel caso di Perret la scelta di non ritoccare il calcestruzzo dopo il disarmo sia da ricondurre a una intenzionalità sperimentale, mentre invece nell'acclamato caso di Le Corbusier si tratta di una scelta a posteriori, accettata in corso d'opera. Collins coglie l'occasione per citare un passaggio del libro sul New Brutalism del 1966, in cui Banham aveva collegato la volontà di Le Corbusier di usare la tecnica del béton brut per negare una precedente visione, secondo cui il calcestruzzo fosse un "precise, machine-age material". Collins dimostra come le varie tecniche di lavorazione sperimentate da Perret non derivino da una tecnologia della "machine-age", ma da una profonda conoscenza delle tecniche di lavorazione tradizionale, al fine di rendere "the most beautiful, the hardest, the most durable of those building materials which were considered, in former times, to be precious"[755].

In definitiva, per Collins, la vera origine del Brutalism è quindi da ascrivere all'unione di etica ed estetica realizzata da Perret a Raincy:

> "In the Old Brutalism at Le Raincy, it was economy and technology which were cleverly exploited; and if faults were left bare, it was only because of Perret's contempt for anything suggestive of deceptive or superficial veneers. It was the tenacity with which he clung to such moral values as these which made 'architectural theory', for him, more of an ethic than an aesthetic"[756].

8.4 La risposta critica degli Smithson: Robin Hoods Garden

I protagonisti indiscussi del New Brutalism, gli Smithson, si precipitano, a pochi giorni dalla pubblicazione dell'edizione in lingua inglese del libro di Banham a dare la loro versione dei fatti, e contattano la redazione di "Architects' Journal", l'unica rivista inglese con cadenza settimanale, per scrivere un ampio commento, intitolato *Banham's bumper book on Brutalism*[757]. Già dal titolo si prefigura lo scontro che ora esplicita le polemiche tra Banham e gli Smithson, presenti nei dibattiti sin dall'origine del New Brutalism.

---

[755] Peter Collins, "The New Brutalism of the 1920", *art. cit*., p. 8.

[756] *Ivi*, p. 12.

[757] Alison e Peter Smithson, *Banham's bumper book on brutalism, discussed by Alison and Peter Smithson*, in, "Architects' Journal", vol. 144, dicembre 1966, n. 26, pp. 1590–91.

Gli Smithson si riconoscono quali protagonisti delle vicende narrate da Banham, e dal loro commento si comprende il risentimento per non essere stati interpellati e per l’atteggiamento “elusive” di Banham, come avevano già lamentato in risposta alla richiesta di immagini dei loro progetti da parte della Krämer Verlag. Dalle critiche si capisce che, sebbene nello scrivere *The New Brutalism. Ethic or aesthetic?* Banham avesse avuto l’intenzione di creare un contributo tipico della New Art-History, l’esito per gli Smithson è del tutto insoddisfacente, a partire dallo stesso metodo seguito da Banham nella selezione dei documenti e nella loro presentazione. Per loro quella di Banham non è altro che una “instant history” scritta da un “war corrispondant” che si affida alla sua unica memoria per ricostruire una vicenda i cui protagonisti sono ancora attivi, “with their wounds half healed, their minds still fresh, and their archive in excellent order”[758]. Risulta evidente che per gli Smithson il libro sul New Brutalism avrebbe potuto essere l’occasione per un bilancio definitivo stilato a partire da una ricostruzione storica basata su documenti e interviste ai protagonisti, mentre, ai loro occhi, il libro di Banham appare una presa di posizione autoreferenziale. Proprio l’assenza della dimensione storica spinge gli Smithson a considerare il libro di Banham una raccolta biografica, redatta a partire da ricostruzioni frammentarie e da fonti incerte. *The New Brutalism. Ethic or aesthetic?* è significativamente definito “Vasari’s Lives, not a Domesday book”[759], contrapponendolo a un libro che era stato decisivo per la storiografia inglese e che era divenuto sinonimo dell’autorevolezza di un resoconto definitivo basato sulla raccolta dei documenti[760].

Il commento degli Smithson al libro di Banham costituisce comunque un documento solo parzialmente utile per comprendere la loro visione del New Brutalism, i cui principi fondamentali, come di consueto nel loro caso, vengono affrontati solo tangenzialmente. Infatti gli Smithson si limitano a percorrere il saggio di Banham annotando correzioni e precisazioni, attraverso un elenco puntato di commenti riferiti a specifiche pagine del libro.

---

[758] *Ibid.*

[759] Questa precisazione è contentuta in un altro documento mai pubblicato: Alison e Peter Smithson, *Bold Brute Bottled by the Man Banham*, 1 dicembre 1966, manoscritto per un articolo rifiutato dal “New Statesman” che “was not sure of the effect a ‘send-up’ of the Banham style”, folder E034, Alison and Peter Smithson Special Collection, Loeb Library, Harvard University, Cambridge, USA.

[760] Il *Domesday Book* è un manoscritto che raccoglie i risultati di un grande censimento completato nel 1086 in Inghilterra, allo scopo di quantificare i beni di ogni proprietario. Le valutazioni e le stime dei compilatori del libro erano considerate legge e perciò inappellabili e il Domesday Book è divenuto sinonimo di un testo dal carattere autorevole e ufficiale.

Addiruttura l'articolo viene scritto "to be read with the book in hand", come essi stessi precisano, a conferma del rancore per essere stati esclusi dalla scrittura su un tema che loro avevano portato alla ribalta[761]. Le annotazioni critiche al libro di Banham prendono quindi la dimensione di una difesa in giudizio, redatta a partire da una reazione immediata che li porta a precisare alcuni momenti decisivi facendo ricorso non solo alla loro memoria, ma anche ai documenti in loro possesso. Gli Smithson entrano nel merito dell'origine e delle aggettivazioni legate alla definizione, nell'intento di riattivare il loro ruolo di protagonisti, sollevando degli interrogativi storiografici a riguardo delle incerte origini di quella definizione. Rispetto alla ricostruzione di Banham, da cui erano stati appena screditati quali semplici ricettori di una definizione già in circolo, il commento pubblicato su "Architects' Journal" decreta l'invenzione di quella definizione da parte di Alison Smithson, pronunciata in occasione della pubblicazione della descrizione per la House in Soho, nel dicembre 1953. "The piece was initialled A.M.S. in typescript, but this was mistranscribed, in error or as an anti-feminist editorial gesture, as P.D.S. […] 'New Brutalism' was a spontaneous invention by A.M.S as a word play counter-ploy to The Architectural Review's New Empiricism"[762].

A conferma del fatto che gli Smithson si sentano gli induscussi autori del New Brutalism, si può ricordare che, proprio all'inizio del 1966, ancor prima dell'uscita del libro, erano tornati sull'argomento perché sollecitati dall'editore della rivista dell'Architectural Association "Arena". In quell'occasione avevano precisato l'assenza di una simile definizione già diffusa nei dibattiti: "The phrase 'New Brutalism' was actually invented whilst we were writing this text for the Soho House. We had never heard it before"[763].

Nel commento al libro di Banham, gli Smithson riconducono l'intuizione della definizione a un articolo intitolato *Radiant City lawsuit. Complaint of brutal realism*, pubblicato su *The Times* nel dicembre 1952. Il trafiletto di giornale, conservato nei loro archivi, riportava la vittoria di Le Corbusier nel processo intentatogli dalla Société pour l'Esthetique Générale de la France. A proposito di quella vicenda ora scrivono: "The 'brutal' part was taken from a French paper of a Marseilles official's attack on the Unité in construction, which described the building as 'brutal'"[764]. Nel voler ribadire la loro

[761] Alison e Peter Smithson, "Banham's bumper book on brutalism", *art. cit.*, p. 1590.

[762] *Ibid.*

[763] Alison e Peter Smithson, in, Jeremy Baker, *A Smithson File*, in, "Arena, Architectural Association Journal", vol. 82, febbraio 1966, p. 183.

[764] Alison Smithson e Peter Smithson, "Banham's bumper book on brutalism", *art. cit.*, p. 1590.

invenzione del New Brutalism a partire dall’Unité di Marsiglia, comunque gli Smithson confermano le posizioni di Banham che aveva riconosciuto nel béton brut l’“undisputed architectural fact” che soggiace a tutti i ragionamenti sul New Brutalism. “Banham is marvellous on Le Corbusier – specificano gli Smithson – and conveys the feel of his influence–especially during the building period of the Unité with great accuracy”[765].

In *Banham’s bumper book on Brutalism* gli Smithson ignorano il ruolo di Asplund, come anche l’ipotesi autobiografica legata all’appellativo “Brutus” di Peter Smithson e persino i dibattiti interni al London County Council, dove la definizione di New Brutalism era già entrata in circolo prima del 1953. Così facendo essi intendono contrapporre alla complessa genealogia tracciata da Banham l’inequivocabile loro ruolo da attori protagonisti, da cui tutto ebbe origine. Laddove Banham discute le origini del New Brutalism, gli Smithson precisano: “The people and events described on p10 were not known to this detachment”. Ma in questo scambio tra “combatants” e “survivors”, tra ricostruzioni mnemoniche e documenti d’archivio (in realtà assai rari), gli Smithson omettono di ricordare la lettera di De Maré pubblicata su “Architectural Review” che certificava l’invenzione di Asplund, nonstante sia anch’essa custodita nei loro archivi, oltre alla loro ammissione pubblica dell’origine svedese del New Brutalism su “Byggmästaren” nel 1955[766]. Quindi, se si tiene conto di queste coincidenze è evidente che anche la ricostruzione degli Smithson è strumentale e “partisan”, almeno quanto quella di Banham, e promossa da altri “war corrispondants” – ma in fondo proprio questo è stato il New Brutalism.

Tutto l’atteggiamento che sottende l’articolo, unito al sostanziale silenzio degli Smithson circa le questioni del New Brutalism tra il 1959 e il 1966, può portare a dedurre che per loro quella definizione abbia esaurito il potenziale operativo e sia diventata una questione da relegare nella storia, come dimostrano i loro commenti, tutti retrospettivi, in cui circoscrivono il New Brutalism a un arco cronologico ben preciso: “let there be no doubt, there *was* a movement, a sense of certainty about what to do, as far as we were concerned, shared at its most intense by the hard-core Team X, from 1953 to around 1963”. Gli Smithson nuovamente non offrono delle certezze e si nota un’antitetica presa di posizione che da un lato considera il New Brutalism come un fenomeno storico compiuto, e oramai da

[765] *Ibid.*

[766] Alison e Peter Smithson, *En ny engelsk skola*, in, “Byggmästaren”, vol. 34, giugno 1955, n. A6, pp. 159–162.

storicizzare, come si sarebbero aspettati dal libro di Banham, ma dall'altro sembrano rivelare, attraverso il legame con il Team X, un nucleo teorico ancora rimasto inespresso, nonostante avesse già spostato l'asse del New Brutalism verso la dimensione del "town building". In questa occasione gli Smithson sembrano quindi rivendicare quella dimensione urbana che nel libro di Banham non era emersa in maniera significativa. Dunque nella coincidenza del fenomeno del New Brutalism con le esperienze del Team X, rintracciate nel periodo più intenso delle loro riflessioni teoriche[767], viene consolidata l'essenza di quella definizione nei ragionamenti sul "town building", cui già Peter Smithson aveva ricondotto l'etica del New Brutalism nel 1959[768]. Non è più quella preoccupazione ancorata alla messa in opera dei materiali, e nemmeno la rivitalizzazione dei principi del Movimento Moderno che preoccupano gli Smithson. Più della metà della loro risposta al libro di Banham è infatti articolata intorno a precisazioni che mirano a sottolineare la genealogia del loro "street thinking", rivista a partire da riferimenti che vanno dall'antropologia alla letteratura, dalla sociologia alla storia del cinema, al fine di dimostrare come la necessità di una nuova visione urbana "was in the *Zeitgeist*"[769].

Quindi anche il loro principio dello "street-deck", che Banham aveva interpretato come l'indizio di un "subservient" atteggiamento nei confronti di Le Corbusier e della sua *rue interieur*, viene eletto dagli Smithson a quintessenza della dimensione sociale dell'architettura, al punto da definirlo quale "generator of the architectural schema". Il ritorno sul principio dello "street deck", presente sin dal concorso per Golden Lane, ribadisce la persistenza della ricerca di quel "new order", ricercato inizialmente attraverso le libere associazioni di Parallel of Life and Art, o ancora attraverso l'inversione del programma per la House in Soho, o nell'assemblaggio topologico di Sheffield. Proprio quel "new order" intuito nelle tele di Pollock viene ora ricondotto a un altro maestro del Movimento Moderno: Aalto, la cui assenza nel libro di Banham è indicata come "the biggest omission". Sin dal 1955 gli Smithson avevano rilevato nelle opere di Aalto l'evidenza di un nuovo ordine capace

[767] La raccolta dei testi del Team X, che ne costituisce il manifesto teorico, viene pubblicata nel 1962. Alison Smithson, *Team 10 primer. 1953-1962*, Standard Catalogue Co, London, 1962.

[768] Alison e Peter Smithson, *Conversation on Brutalism*, in, "Zodiac", vol. 4, aprile 1959, pp. 73–81.

[769] Gli Smithson citano romanzi come *Kiddar's luck* di Jack Common, *Mister Jelly Roll* di Alan Lomax, le opere di Gwyn Thomas; documentary e film quali *Ladri di biciclette*; le fotografie a Bethnal Green di Judith e Nigel Henderson; in, Alison e Peter Smithson, "Banham's bumper book on brutalism", *art. cit.*

di tradurre la complessità della relazione tra individuo e collettività[770]. Nelle forme estroflesse, fluide ed espressive della circolazione della Baker House, gli Smithson ritrovano l’essenza di un New Humanism ricercato sin dal 1954, che diviene ora alternativo persino al béton brut di Le Corbusier[771]. Proprio quell’opera riflette i valori primordiali di “une architecture autre”: “it [Baker House] occupies the position in architecture that Pollock does in painting, and is probably the first true Brutalist building”[772].

Da Scully a Boyd, da Joedicke a Pehnt, diversi erano stati i critici che avevano riconosciuto nel dormitorio di Aalto un precursore delle preoccupazioni enucleate nella definizione degli Smithson[773], e l’omissione di Banham non può che fornire degli indizi sulla sua stessa visione del New Brutalism. L’opera di Aalto appare a Banham troppo contaminata dalle ricerche sul vernacolare e su una materialità sofisticata e “sentimental”[774] per poter essere posta a capo delle sue aspirazioni per un New Brutalism meccanicistico. Invece, nell’esempio di Aalto gli Smithson individuano un modello “un-theoretical, non-revolutionary, un-heroic”[775], in cui possono finalmente identificare una rinnovata attitudine nei confronti del New Brutalism, che, nel corso degli anni Sessanta, dal modello eroico lecorbuseriano, dal ragionamento profondo sulla teoria dell’architettura, dallo spirito di rivolta, si placa nei valori della “ordinariness” e delle “common sense values”[776].

---

[770] Alison Smithson, *New Brutalism*, 7 marzo 1955, E009, Alison and Peter Smithson Special Collection, Loeb Library, Harvard University, Cambridge, USA; Alison Smithson e Peter Smithson, *The built world: urban reindentification*, in, “Architectural Design”, vol. 25, giugno 1955, n. 6, pp. 185–87.

[771] Nel 1954 gli Smithson avevano dichiarato: “In the *béton brut* of the Unité a new human architecture has been born. Technique is seen once more as a tool: the machine as means. A new humanism has been born”, in, Alison e Peter Smithson, *Some notes on architecture*, in, “244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society”, vol. 1, primavera 1954, p. 4.

[772] Alison e Peter Smithson, “Banham’s bumper book on brutalism, discussed by Alison and Peter Smithson”, *art. cit.*, p. 1591.

[773] Robin Boyd, *The Counter-Revolution in Architecture*, in, “Harpers Magazine”, vol. 219, settembre 1959, n. 1312, pp. 40–48; Vincent Scully, *Modern Architecture*, George Brazilier, New York, 1961; Wolfgang Pehnt, *Was ist Brutalismus? Zur Architekturgeschichte des letzten Jahrfünfts*, in, “Das Kunstwerk”, vol. 14, marzo 1960, n. 3, pp. 14–23; Jürgen Joedicke, *New Brutalism: Brutalismus in der Architektur*, in, “Bauen+Wohnen”, vol. 18, novembre 1964, n. 11, pp. 421–25.

[774] Reyner Banham, *Age of the masters: a personal view of modern architecture*, Harper & Row, London, 1975, p. 136.

[775] Peter Smithson, *Alvar Aalto and the ethos of the second generation*, in, “ARK. Arkkitehti”, vol. 47, luglio 1967, n. 7–8, p. 21.

[776] *Ibid.*

Se letto attraverso gli scambi tra Banham e gli Smithson, il tentativo di definizione e teorizzazione del New Brutalism avviene in un continuo evolvere al passo con le preoccupazioni contemporanee e rivela una traiettoria in cui critici e architetti ripetutamente si rincorrono e distanziano. Le intuizioni degli Smithson, che avevano sin da subito sollevato dubbi critici per via della loro incoerenza, avevano in qualche modo beneficiato del solido quadro teorico stilato da Banham, dapprima prendendo come pretesto la scuola a Hunstanton, e in seguito attraverso l'articolo del 1955. Senza l'intervento di Banham la definizione di New Brutalism non avrebbe mai avuto la forza di superare il circolo ristretto dei fedeli lettori di "Architectural Design" e di imporsi nei dibattiti internazionali. Eppure Banham, da parte sua, aveva più volte cercato di deviare i principi del New Brutalism verso i suoi propri interessi, arrivando nel libro sino a indirizzare quella *architecture autre* verso preoccupazioni meccanicistiche e tecnologiche, al punto che gli Smithson stentano a identificarsi in quella definizione di cui rivendicano l'invenzione. Non si può non riconoscere quindi una rivendicazione di autonomia da parte degli Smithson che, nel tentativo di superare la confusione generata dall'eterogeneità delle loro proposte progettuali, nel commento al libro cercano invece di circoscrivere il fenomeno del New Brutalism alla coerenza teorica della scala urbana e sociale, rinnovata attraverso il modello del razionalismo alternativo della Baker House, affiancato dall'indiscutibile modello dell'Unité a Marsiglia.

La traiettoria internazionale dello stile del Brutalismo, che comprende l'ampia casistica di opere presentata nel libro di Banham, sebbene anch'essa derivi in parte dal modello lecorbuseriano, è per gli Smithson totalmente svincolata dalla loro accezione di New Brutalism. Gli esempi che Banham celebra quali manifestazioni positive di uno stile del Brutalismo internazionale vengono duramente criticati dagli Smithson, che tacciano le forme aggraziate di Lewerentz di "Pre-Raphaelite" (in più devono sgombrare il campo del New Brutalism da altre opere svedesi); persino il Marchiondi è ai loro occhi "just an old-style-ugly-building-in-a-field, to everyone except Banham"[777]. Gli esiti del Brutalismo internazionale, declinato in forme "rough and crude", contraddicono ciò che gli Smithson avevano precisato essere l'essenza del New Brutalism, ritrovata nell'aggettivazione "direct" che comprende sia la fedeltà alla natura dei materiali, sia il principio di risposta specifica al caso specifico, come confessano all'inizio del 1966: "Brutalist to us meant 'Direct': to others it came to be a synonym for rough, crude, oversized and using beams three times thicker than

[777] Alison e Peter Smithson, "Banham's bumper book on brutalism, discussed by Alison and Peter Smithson", *art. cit.*, p. 1591.

necessary. Brutalism was opposite, necessary to suit the new situation, like Kahn’s work at Yale. That wasn’t rough or crude or oversized”[778]. Di nuovo sono le intuizioni di Banham del dicembre del 1955 a venire rievocate dagli Smithson nel riferimento alla Yale Art Gallery.

Il duro attacco nei confronti di Viganò o di Lewerentz sembra motivato dalle taglienti critiche mosse nel libro contro il complesso dell’Economist, che per Banham aveva definitivamente concluso la traiettoria del New Brutalism perché incapace di rispondere alla sua visione di *une architecture autre*.

La predominanza nel discorso di Banham attribuita al potenziale di un’architettura ridotta al suo funzionamento meccanico appare invece agli occhi degli Smithson una distorsione del New Brutalism, al punto che nella revisione al libro precisano con chiarezza: “the people in this book are not in any way involved with technology as mystique”. La sentenza cela il timore di una tecnologia assunta quale baluardo indiscusso di una teoria architettonica, risultando un fine in se stessa, con la conseguente messa in secondo piano degli aspetti etici e sociali. Gli Smithson avevano sin dal 1954 sottolineato l’importanza di una certa indipendenza del progetto rispetto alle questioni tecnologiche[779]. Nella visione di un New Brutalism quale “primarily an idea”, ora gli Smithson precisano come la tecnologia debba essere uno strumento messo a disposizione di una visione basata essenzialmente su “dynamic social ambitions and attitudes”[780].

In occasione della realizzazione dell’Economist, gli Smithson avevano inoltre riconosciuto un cambiamento decisivo nel loro approccio alla tecnologia, che riguarda in particolare la necessità di trovare dei principi per l’inclusione calcolata di oggetti pop o tecnologici: “thinking about the Economist Building, we have become aware that a logical shift has taken place in our attitude towards mechanicals and services”[781]. La

[778] Jeremy Baker, “A Smithson File”, *art. cit.*, p. 183.

[779] Nel questionario agli studenti del Carnegie Mellon gli Smithson avevano precisato come l’architettura non dovesse essere un “byproduct of technology”, in, Marian Z. Augustyniak, Fred T. Entwistle, *Survey of the New Brutalism*, Department of Architecture, Carnegie Institute of Technology, Pittsburgh, Pennsylvania, 1957. Si veda anche: Alison e Peter Smithson, *Some notes on architecture*, in, “244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society”, vol. 1, primavera 1954, p. 4, dove affermano: “Technique is seen once more as a tool: the machine as means”.

[780] Alison e Peter Smithson, “Banham’s bumper book on brutalism, discussed by Alison and Peter Smithson”, *art. cit.*, p. 1591.

[781] Alison e Peter Smithson, *Concealment and display: meditations on Braun*, in, “Architectural Design”, vol. 36, luglio 1966, n. 7, pp. 362–63.

giustapposizione e selezione di oggetti e immagini variegati che gli Smithson avevano definito quale "Eames Aesthetic" viene ora chiamata in causa per il trattamento anche degli impianti, specificando la necessità di una selezione precisa degli elementi tecnologici o pop, che assumono un "symbolism" in virtù di un preciso e apposito "arrangement":

> "The select and arrange technique which we have used in the designing and equipping at our own houses and which we regard as a valid technique for the organization of services and mechanicals in building when they can be known about in detail and entrained into the design process. […] Design techniques for pop objects and appliances assume that they will be used where there are no other similar objects-the transistor radio used on a picnic on the road's edge, the Colston-type washing-up machine in the appliance-free kitchen. In these situations their symbolism can speak"[782].

Proprio quella tecnologia, che rappresenta comunque una componente fondamentale del New Brutalism a partire dall'esposizione degli impianti nella scuola a Hunstanton, è evocata attraverso un riferimento che sin dal 1955 aveva costituito un modello importante per la visione degli Smithson: l'automobile. Nella conclusione del commento al libro di Banham, che aveva sentenziato la vittoria dell'estetica del béton brut sull'etica del New Brutalism, gli Smithson riassumono un'emblematica definizione di New Brutalism, che estromette dal discorso qualsiasi riferimento stilistico, formale o materico del Brutalismo così come, negli anni Sessanta, appare consolidato: "those who still cannot see what Brutalism is about should consider this: the E type Jaguar, the Jeep, the Deux Chevaux and the DS19 are all Brutalist cars"[783].

I modelli citati, dalla Jaguar E, discussa da Peter Smithson in un articolo del 1965[784], alla DS19, cui Alison Smithson dedicherà un libro[785], sono da collegare a un complesso sistema concettuale e simbolico che va dai beni di consumo di massa, alla produzione industriale, alla dimensione della città basata su fattori di connettività e mobilità. Il riferimento all'automobile era diventato nel corso degli anni un'ossessione per gli Smithson, sintomatico del potenziale dei beni di consumo di trasformare non solo lo stile di vita, ma

---

[782] *Ibid.*

[783] Alison e Peter Smithson, "Banham's bumper book on brutalism, discussed by Alison and Peter Smithson", *art. cit.*, p. 1591.

[784] Peter Smithson, *The Rocket: A Statement on the Present State of Architecture, Giving a Certain Rationality to Our Instinctive Judgements on it*, in, "Architectural Design", 1965, pp. 322–23.

[785] Alison Smithson, *AS in DS: an eye on the road*, Delft University Press, Delft, 1983. Nel romanzo di Alison Smithson, *A portrait of the female mind as a young girl* (1966), la Cadillac viene citata diverse volte.

anche il modo di abitare e la configurazione dello spazio urbano, in quella che avevano definito come “the appliance way of life”[786]. Universalismo e “uniqueness” si fondono nell’esempio della produzione automobilistica, in cui ogni componente è attentamente disegnata per la propria specifica funzione: “it is a single clearly designed each-part-specially-developed object”[787]. I modelli di auto divengono un vivido ed emblematico supporto concettuale per la visione di un’architettura che trova la sua ragion d’essere nella “completeness, uniqueness, precision of response to place, and satisfaction of need”, come afferma Peter Smithson a proposito della Jaguar E[788].

> “For example, the ‘E-type’ Jaguar appears to be modelled in some universal material-certainly the actual materials and the machinery are not overtly displayed. Such buildings which have been carried to an equivalent level of the logic of their own development, for example 900 Lake Shore Drive (on the outside), Union Carbide (on the Inside), are ‘designed’ to a point of refinement entirely missed by a popular taste which assumes them to be routine catalogue stuff, when they are in fact unique and one-off”.

Il riferimento all’automobile risulta cruciale per ribadire il principio della risposta specifica al caso specifico, che appare come l’unica vera definizione presente e immutabile sin dalle origini del New Brutalism:

> “today we are in a period where in many cases there is no longer an economic argument in favour of using mass-produced building components–we can machine-produce exactly what we want even for small runs–and we may soon be in a period when there will no longer be a social argument. […] As far as architecture is concerned this new situation will knock the lynch-pin out of the ‘only acceptable components are the mass-produced components’ argument”[789].

Gli Smithson non si limitano alla redazione di una risposta scritta in cui riassumono le loro visioni del New Brutalism. Proprio nel 1966 elaborano un progetto che potrebbe anche essere visto come un’altra dimostrazione di un possibile estremo sviluppo del New Brutalism quale espressione intrinseca del concetto di “town building”: il complesso residenziale Robin Hood Gardens. Gli attori principali del fenomeno del New Brutalism si ritrovano così

[786] Si veda il capitolo “Vehicles of Desire”, in, M. Christine Boyer, *Not quite architecture: writing around Alison and Peter Smithson / M. Christine Boyer.*, The MIT Press, 2017, Cambridge, Massachusetts, 2017, pp. 195–228.

[787] Peter Smithson, “The Rocket: A Statement on the Present State of Architecture, Giving a Certain Rationality to Our Instinctive Judgements on it”, *art. cit.*

[788] *Ibid.*

[789] *Ibid*.

nuovamente affiancati, da un lato Banham che coglie l'occasione di stilare un bilancio attraverso il suo libro, e dall'altro gli Smithson che raggiungeranno il traguardo di una concretizzazione del fenomeno del New Brutalism attraverso un progetto in cui convergono tutte le discussioni e le tematiche avanzate nel corso di un decennio.

Si potrebbe persino pensare che, in virtù di una coincidenza anche cronologica, il progetto di Robin Hood Gardens si configuri come una risposta al libro di Banham, e prenda le sembianze di una rivincita degli Smithson, dopo essere stati spodestati dal fenomeno del Brutalismo internazionale dall'Istituto Marchiondi, di cui, in fondo, quella loro opera, per le sue similitudini con il progetto per Golden Lane stilato oltre un decennio prima, conserva la stessa vena nostalgica di cui loro stessi avevano accusato Viganò. Ma è anche attraverso Robin Hood Gardens che gli Smithson riescono finalmente nell'impresa di dare una configurazione concreta e coerente al New Brutalism, dopo le esitazioni teoriche che avevano condotto a una serie di progetti che, con difficoltà, la critica si era sforzata di ascrivere a quella definizione.

Robin Hood Gardens diviene il testamento costruito del New Brutalism degli Smithson che sopperisce all'incongruenza dei loro scritti e in cui l'enigma del modello miesiano della scuola di Hunstanton, le interpretazioni in chiave lecorbuseriana di Golden Lane, le derive pop della House of the Future o ancora i compromessi pittoreschi dell'Economist, sono risolti nella coerenza di un progetto "brutalista" sotto ogni punto di vista, anche se non più "new".

Le teorie del New Brutalism vengono esplicitate in Robin Hood Gardens attraverso i principi del "town building", che dimostrano il compimento di un organismo partecipe alla forma urbana attraverso principi di identità, relazione e mobilità: le due barre che costituiscono il complesso sono attraversate dal movimento dei percorsi, si flettono per intessere relazioni e per definire uno "space in between" quale fulcro del progetto. L'opera è capace di raggiungere una sintesi delle preoccupazioni degli Smithson che, sin dal concorso per Golden Lane, si erano concentrate su una possibile riattualizzazione del modello dell'Unité di Marsiglia, anche sullo sfondo dei dibatti interni al London County Council e i principi per la ricostruzione, di cui il Robin Hood Gardens porta le conseguenze.

L'attenzione per le questioni sociali, fomentata anche dalle varie rassegne su "Architectural Review" e dalle critiche che in Inghilterra avevano investito l'Unité di Marsiglia, trova una sua configurazione e applicazione anche in virtù dell'esempio "un-heroic" della Baker House di Aalto, in cui gli Smithson ritrovano un precedente modello di un corpo di fabbrica deformato dalla manifestazione della circolazione. L'esempio di Aalto,

emerso con forza nel commento al libro di Banham, risulta così decisivo per comprendere e dimostrare la possibilità di *une architecture autre* capace di tradurre l’esempio dell’Action Painting di Pollock in una serie di barre che plasmano una nuova topografia, attraverso una composizione che supera quella del razionalismo tradizionale. Nell’integrazione della lettura del disegno della città, nella definizione di un nuovo paesaggio e infine nell’organismo che si flette e si espande attraverso nuove connessioni, gli Smithson assumono una postura culturale “un-revolutionary, un-heroic”, arrivando a dare un senso all’aggettivo “new” della definizione di New Brutalism, inteso quale superamento della matrice lecorbuseriana. Proprio il modello dell’Unité viene infatti attualizzato nella prospettiva del “town building” basato su un principio di unitarietà e relazione, e in cui anche la materialità del calcestruzzo subisce un’importante alterazione. Se gli Smithson nelle prime fasi di progetto avevano previsto un edificio totalmente in béton brut, a partire dal dicembre 1966, e in collaborazione con gli ingegneri di Arup, optano per un sistema misto che prevede elementi prefabbricati per gli alloggi e una struttura gettata in opera per le aree comuni. Il vitalismo che gli Smithson avevano infuso nella loro visione dei materiali rivive attraverso la terminologia impiegata per descrivere l’edificio, che è composto, scrivono, da “head, neck, joints and tail”[790].

Robin Hood Gardens non rappresenta solo una sintesi e riattualizzazione del modello lecorbuseriano, ma anche dell’estetica miesiana, che sin dal progetto per la scuola a Hunstanton era stata relegata a enigmatica ascendenza del New Brutalism. Le serie di montanti regolari non portanti che ritmano le facciate, installati come dispositivo acustico, e realizzati attraverso casseforme rivestite di plastica, dimostrano l’ossessione degli Smithson per un calcestruzzo polito e perfetto, non quel “brutal realism” messo in opera a Marsiglia. Peter Smithson si occupa personalmente del controllo della qualità del calcestruzzo e della finitura omogenea, richiedendo all’impresa diverse prove, che finiscono per ritardare il completamento dell’opera. I montanti, che sembrerebbero concepiti a partire dalla perfezione dei profilati metallici delle opere di Mies, sono ben lontani dall’estetica “brut” dello stile del Brutalismo internazionale e costituiscono le parti del progetto più “extremely complicated”,

[790] “These terms have been adopted as the plan of the block resembles a jointed worm”, in, Frank Allum, *Job No. 1903 – Robin Hood Lane, Tower Hamlets, London, E14*, “Arup Newsletter supplement”, n. 33, Maggio 1969, in, Alejandra Albuerne, *Robin Hood Gardens: Reinforced concrete design and construction of a museum artefact in reinforced concrete*, in, James W. P. Campbell (ed.), *Iron, Steel and Buildings, Studies in the History of Construction. Proceedings of the Seventh Conference of the Construction History Society*, Cambridge, 2020, (pp. 612–624), p. 613.

come ricorda Frank Allum, ingegnere di Arup. Robin Hood Gardens è quindi un'opera solo all'apparenza ordinaria e che nasconde invece le pressanti preoccupazioni degli Smithson per quella perfezione e unicità che avevano ricompreso nella definizione di New Brutalism attraverso il parallelo con le automobili.

Quindi, se si legge nell'esempio di Robin Hood Gardens la chiusura del fenomeno del New Brutalism, il conflitto tra il modello miesiano e lecorbuseriano viene risolto in una coerente e reciproca contaminazione, in cui convergono tutte le complessità che gli Smithson hanno cercato di suggerire attraverso la faticosa elaborazione della definizione di New Brutalism, che vanno dal ruolo della tecnologia, alla visione dei materiali, alla perfezione tecnica dei modi di fabbricazione identificati nel riferimento alle automobili, sino al "town building". Tutti i dibattiti sul significato della definizione del New Brutalism, e, in ultima istanza, la presa di posizione espressa da Banham nel libro, possono quindi essere considerati un incentivo per gli Smithson ad affrontare quell'opera in maniera critica e "uncompromised" e, di conseguenza, coscientemente dimostrativa dei principi del New Brutalism.

Gli Smithson continueranno a ribadire le proprie distanze da quello stile del Brutalismo internazionale e a identificare anche Banham come il complice di una distorsione diffusa di quella definizione, che per gli Smithson continua ad essere ben altro: "New Brutalism had not much to do with the Brutalism that popularly became lumped into the style outlined in Reyner Banham's The New Brutalism"[791].

Per questo, a vicende concluse, gli Smithson ritorneranno sulla genealogia del New Brutalism in occasione della loro raccolta di scritti del 1973 intitolata *Without rhetoric*. La figura di Le Corbusier rimmarrà un punto fisso nella narrazione delle origini di quella definizione da parte degli Smithson a testimonianza di una "attitude" che perdura anche nel corso degli anni Settanta:

> "[…] The coining of the name New Brutalism – the English only think in terms of words – made possible the recognition in England of those ideas we had developed in our first working years. The nearest thing to what we were looking for was then being built in Marseille by Le Corbusier"[792].

Attraverso l'aggiunta del prefisso "new" gli Smithson confessano non solo di aver voluto canzonare le etichette in voga all'inizio degli anni Cinquanta, ma anche di aver cercato

[791] Alison e Peter Smithson, *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955-1972*, The MIT Press, Cambridge, 1973, p. 6.

[792] *Ivi,* p. 4.

una riattualizzazione degli intenti del maestro, come forse, in ultima istanza, sono riusciti a concretizzare attraverso Robin Hood Gardens:

> “Coined on sight of a newspaper paragraph heading which called (by poor translation of Beton Brut?) the Marseille Unité ‘Brutalism in architecture’ – that was for us ‘New’, both because we came after Le Corbusier, and in response to the going literary style of the Architectural Review which – at the start of the ‘fifties – was running articles on the New Monumentality, the New Empiricism, the New Sentimentality, and so on”[793].

*

Sul finire degli anni Sessanta, e in coincidenza con l’esaurirsi delle aspirazioni etiche in scelte estetiche, si può dire definitivamente compiuto il trapasso del Brutalismo in stile – non l’ultimo della sua lunga storia. La visione culturale e teorica che aveva spinto gli architetti a procedere nell’investigazione di una rinnovata scoperta della natura dei materiali, nella direzione della verità della struttura e verso principi urbani legati a un nuovo ordine è oramai ripiegata in una serie di espedienti di lavorazione della superficie, di modellazione dei volumi e precise caratteristiche compositive.

Il declino delle istanze etiche che ancora vengono ascritte al New Brutalism risulta misurabile attraverso la vorticosa pubblicazione di retrospettive storiche che rivelano la proliferazione di nuove tendenze fino al superamento stesso dello stile del Brutalismo. A seguito del saggio di Banham, critici e storici si preoccupano di stilare bilanci retrospettivi sull’architettura del dopoguerra, pubblicando saggi critici, raccolte di schede, storie illustrate o guide agli stili che offrono una radicale alterazione dell’interpretazione del fenomeno del Brutalismo e concorrono alla documentazione di nuovi edifici e modelli, confermando le svariate interpretazioni della definizione di Brutalismo e la diffusione del gusto popolare per edifici in calcestruzzo a vista.

Da questo punto di vista, le considerazioni espresse sul Brutalismo alla soglia degli anni Settanta si concentrano su analisi stilistiche basate principalmente sull’aspetto esteriore delle opere, e anche l’atto stesso di classificazione è legato a un principio di identificazione

[793] Alison e Peter Smithson, *The ‘fifties / The response to the impact of American advertising*, in, *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955-1972*, *op. cit.*, p. 2, nota 2; confermato anche in, Peter Smithson e Hans-Ulrich Obrist, *Smithson Time: A Dialogue*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2005, p.17.

divenuto oramai popolare[794]. Sono operazioni critiche come queste a originare una visione canonica del Brutalismo, declinato secondo precise caratteristiche stilistiche, in cui l'immagine dell'edificio regna sovrana.

Non si può che cogliere l'ironico destino della "quality" che proprio Banham aveva posto a capo dei principi del Brutalismo, la "memorability as an image", esauritasi in una architettura ridotta a immagine. Le revisioni critiche sulla traiettoria del Brutalismo arrivano comunque sino a modificare i parametri di interpretazioni secondo una gamma ormai vastissima di varianti regionali e soluzioni tecniche, mettendo in atto il processo di canonizzazione del Brutalismo. Non è secondario precisare, per cogliere gli estremi della definizione di Brutalismo che ancora oggi permangono nella cultura architettonica, che il processo di canonizzazione e di semplificazione di quella definizione rientri nel quadro complessivo della concatenazione delle operazioni critiche scaturite a seguito della pubblicazione di Banham.

[794] "The classification of modern architecture presented here started from external appearance of the building and was concerned with the nature of the relationship between appearance and spatial content. Any classification, however, is simply a means of identification, nothing more. Proof of its rightness comes from use", in, Jürgen Joedicke, *Architecture since 1945: sources and directions*, Pall Mall Press, London, 1969, p. 28.

ILLUSTRAZIONI

FIG. 1
Copertine di “Architectural Review”:

• vol. 89, gennaio 1941, n. 530, fotografia della cattedrale di St.Paul sullo sfondo delle rovine della guerra
• vol. 95, gennaio 1944, n. 565, collage del sanatorio di Paimio di Alvar Aalto inquadrato da una rovina gotica
• vol. 95, maggio 1944, n. 569, ristorante a Pampulha di Oscar Niemeyer e parco pittoresco di Chiswick
• vol. 96, novembre 1944, n. 575, illustrazione del sistema nervoso umano di Diderot e la pianta del “giardino ideale” di Stephen Switzer, 1718

THE ARCHITECTS' JOURNAL for November 23, 1944 [375

THE NEW HUMANISM

New Uncertainty

THE NEW EMPIRICISM

of Sweden's latest style by Eric de Mare

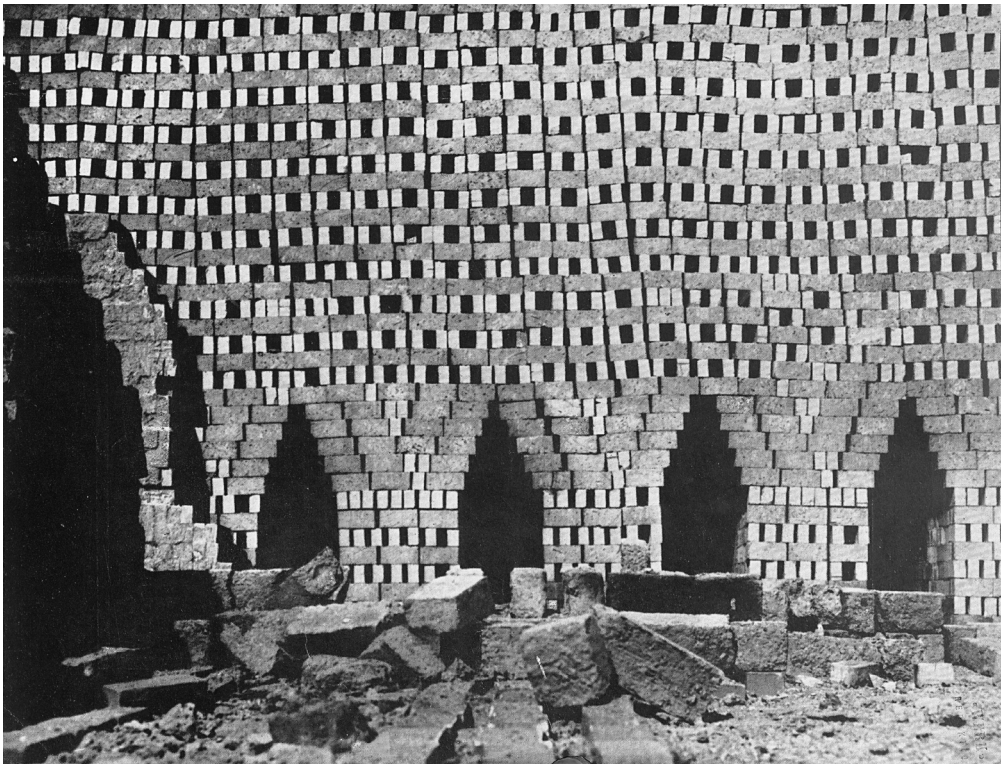
NEW MONUMENTALITY

Robin Boyd

A NEW ECLECTICISM?

FIG. 2

- Pubblicità, "Architects'Journal", vol. 89, 5 agosto 1943, n. 2532, p.n.n.
- *The New Humanism*, "Architects'Journal", vol. 100, 23 novembre 1944, n. 2600, pp. 375–376
- Gehrard Kallmann, *Books review: New Uncertainty*, "Architectural Review", vol. 99, marzo 1946, n. 591, p. 95
- James Maude Richards, *The New Empiricism: Sweden's last style,*"Architectural Review", vol. 102, giugno 1947, n. 606, pp. 199–204
- Robin Boyd, *A New Eclecticims?*, "Architectural Review", vol. 110, settembre 1951, n. 657, pp. 151–154



The Cover should be looked at long ways on. It will then be recognized as a progress photograph of a great modern building in which, largely by means of the poignant contrast of the expressive pattern of the *brises-soleil* with the unusually massive form of the *pilotis*, the functional tradition has been brought at least two steps nearer to the realization of a new and specifically contemporary monumentality. For another photograph see the frontispiece.

FIG. 3
"Architectural Review", vol. 106, novembre 1949, n. 635, copertina con la foto di Charles Eames intitolata *California Brickyard*

The sea-salt trimness of whitewash against the dark texture of weathered stone suggests the first step in the development of the nautical black and white style. The Olds pictures on page 12 illustrate the dramatic quality of this sketch of colour; its essence is simplicity. Close up, the white underlines the texture of the stone beneath, besides announcing where the steps are. The steps need no railings, as they are angled in against the sloping face of the parapet, to force the user away from the edge. To fall off would need a physical effort.

FIG. 4
James Maude Richards*, The Functional Tradition*, "Architectural Review" , vol. 107, gennaio 1950, n. 637, pp. 3; 14

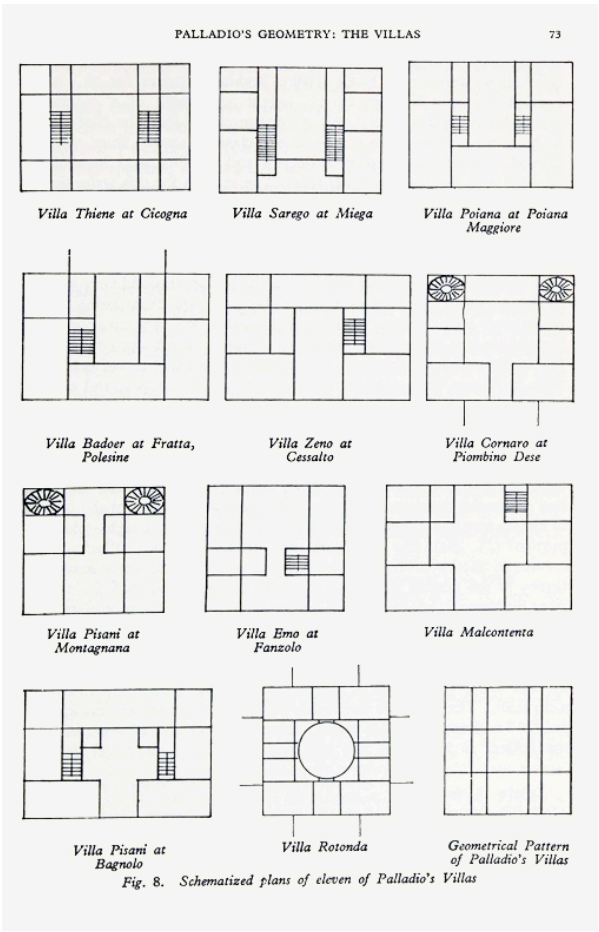


FIG. 5
Rudolf Wittkower, diagrammi delle ville di Palladio, *Architectural Principles in the age of humanism,* Warburg Institute, London, 1949, p. 73

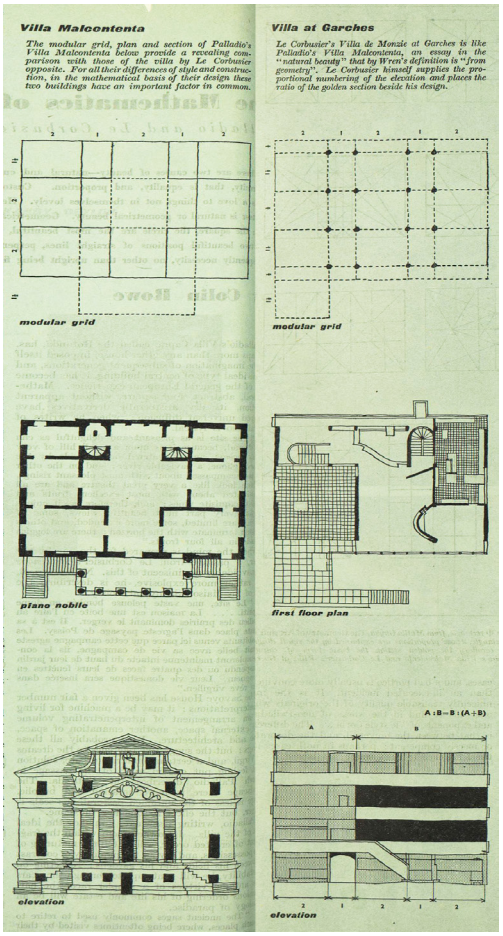


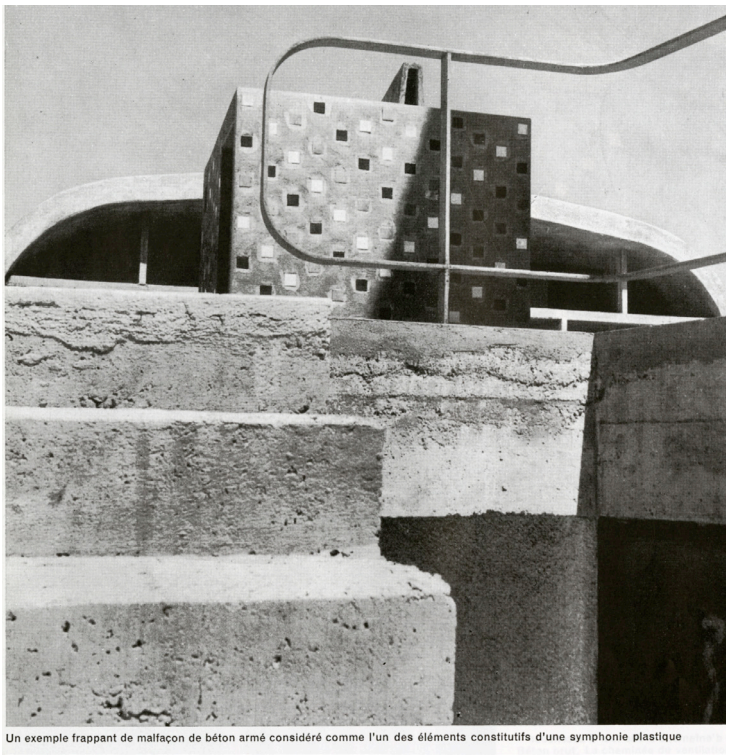
FIG. 6
Colin Rowe, *The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared,* "Architectural Review", vol. 101, febbraio 1947, n. 602, pp. 102–103

FIG. 7
"L' Architecture d'Aujourd'hui", *2eme numéro hors-série consacré aux arts plastiques,* 1949, pp. 48; 50–52

Fig. 3

L'unité de Marseille. Manifestation esthétique d'un robuste, sain et loyal emploi du béton armé. Le matériau se colore avec le temps, reconstituant l'aspect des masses rocheuses des montagnes environnantes qui ont fourni l'apport essentiel de l'agglomérat.

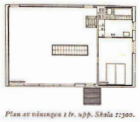
FIG. 8
Le Corbusier. L'Unité d'Habitation de Marseille, "Le Point", novembre 1950, n. 38, p. 3



Un exemple frappant de malfaçon de béton armé considéré comme l'un des éléments constitutifs d'une symphonie plastique

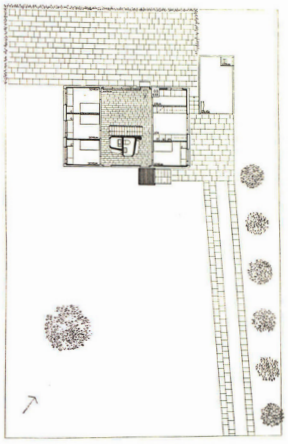
FIG. 9
Le Corbusier, *L'Unité d'Habitation à Marseille, L'Oeuvre Compléte 1946-1952,* vol. 5, ed. Éditions Girsberger, Zürich, 1953, p. 218

På motstående sida: Del av fasad mot norr.

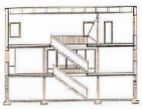


Plan av våningen i fr. upp. Skala 1:300.

Plan av källarvåningen.
T. v: Sektion genom $^{1}/_{2}$-delen fasadmur.



Situationsplan. Skala 1:1200.



Längdsektion.

Entréfasad.

VILLA I UPPSALA

Av arkitekter SAR *Bengt Edman och Lennart Holm*

DK 728.37

Villan är belägen vid Döbelnsgatan i villa- och hyreshusområdet väster om södra infarten till Uppsala. Tomten har en öst-västlig längdriktning och delas ungefär på mitten av byggnadslinjen. En placering av huset i denna linje hade givit god plats för en för eftermiddagssolen åtkomlig gård bakom huset. Stadsarkitekten bestämde emellertid, på övriga exploatörers önskan, en ytterligare tillbakadragning av husen från Döbelnsgatan, vilket för alla gjort den västliga uteplatsen hårt trängd (om de på projekteringsstadiet överhuvudtaget upptäckt dess värde). Ett försök att hägna det lilla som blev kvar av den föll igenom i remiss till grannarna.

Husets disposition är densamma som i Gunnar Jacobsons lidingövilla, Erskines radhus i Storviks-Hammarby m. fl. småhus byggda eller projekterade efter kriget, en disposition som synes väl lämpad för barnfamiljer utan alltför högtidliga umgängesvanor. Dock möter vissa svårigheter att finna en riktig karaktär för centralrummet i bottenvåningen: dess användning pendlar mellan hall, lekrum och matrum, vilket ställer rätt motsatta krav på rummets grovhet. I detta fall har rummet fått ett golv av marmor, närmast för att underlätta rummets kontakt med den västliga uteplatsen, samt en fönster- och dörrplacering, som främst tar sikte på dess hallfunktion. Åt-

FIG. 10
Villa i Uppsala, "Byggmästaren", vol. A/12, dicembre 1952, pp. 256–257

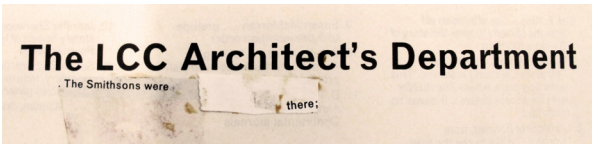
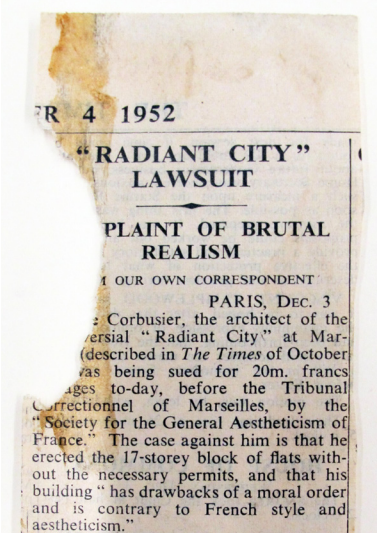


FIG. 11
Alison e Peter Smithson, Collage *The Smithsons were there,*
© Alison and Peter Smithson Special Collection


R 4 1952

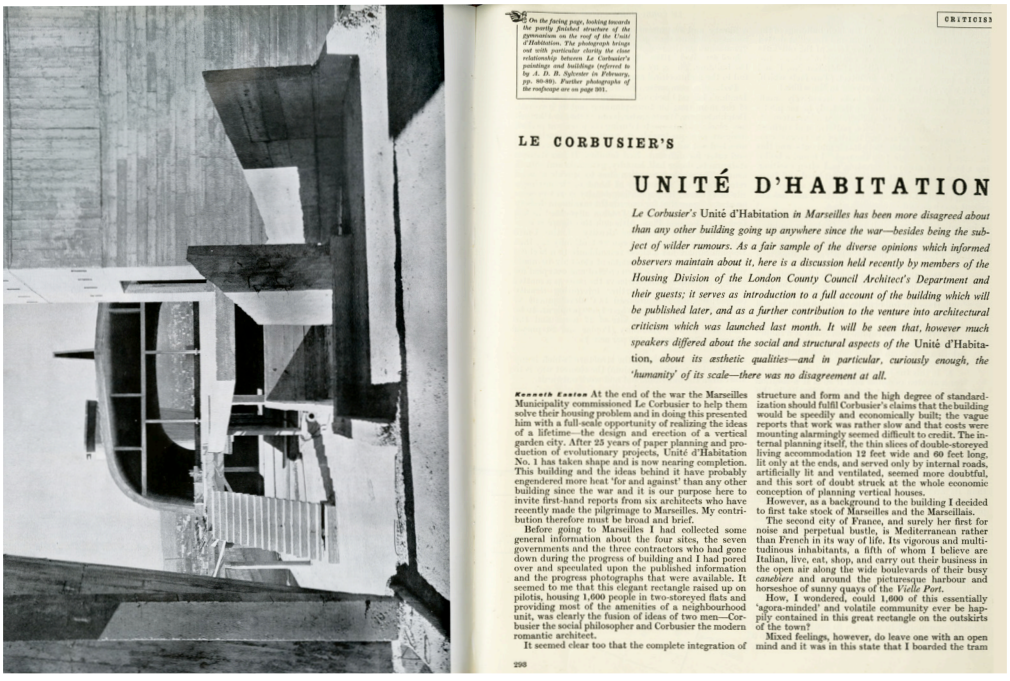
"RADIANT CITY" LAWSUIT

PLAINT OF BRUTAL REALISM

1 OUR OWN CORRESPONDENT

PARIS, DEC. 3

: Corbusier, the architect of the ersial "Radiant City" at Mar- (described in *The Times* of October as being sued for 20m. francs ages to-day, before the Tribunal Correctionnel of Marseilles, by the "Society for the General Aestheticism of France." The case against him is that he erected the 17-storey block of flats without the necessary permits, and that his building "has drawbacks of a moral order and is contrary to French style and aestheticism."


On the facing page, looking towards the partly finished structure of the gymnasium on the roof of the Unité d'Habitation. The photograph brings out with particular clarity the close relationship between Le Corbusier's paintings and buildings (referred to by A. D. B. Sylvester in February, pp. 90-99). Further photographs of the roofscape are on page 301.

CRITICISM

LE CORBUSIER'S

UNITÉ D'HABITATION

Le Corbusier's Unité d'Habitation *in Marseilles has been more disagreed about than any other building going up anywhere since the war—besides being the subject of wilder rumours. As a fair sample of the diverse opinions which informed observers maintain about it, here is a discussion held recently by members of the Housing Division of the London County Council Architect's Department and their guests; it serves as introduction to a full account of the building which will be published later, and as a further contribution to the venture into architectural criticism which was launched last month. It will be seen that, however much speakers differed about the social and structural aspects of the* Unité d'Habitation, *about its æsthetic qualities—and in particular, curiously enough, the 'humanity' of its scale—there was no disagreement at all.*

Kenneth Easton At the end of the war the Marseilles Municipality commissioned Le Corbusier to help them solve their housing problem and in doing this presented him with a full-scale opportunity of realizing the ideas of a lifetime—the design and erection of a vertical garden city. After 25 years of paper planning and production of evolutionary projects, Unité d'Habitation No. 1 has taken shape and is now nearing completion. This building and the ideas behind it have probably engendered more heat 'for and against' than any other building since the war and it is our purpose here to invite first-hand reports from six architects who have recently made the pilgrimage to Marseilles. My contribution therefore must be broad and brief.

Before going to Marseilles I had collected some general information about the four sites, the seven governments and the three contractors who had gone down during the progress of building and I had pored over and speculated upon the published information and the progress photographs that were available. It seemed to me that this elegant rectangle raised up on pilotis, housing 1,600 people in two-storeyed flats and providing most of the amenities of a neighbourhood unit, was clearly the fusion of ideas of two men—Corbusier the social philosopher and Corbusier the modern romantic architect.

It seemed clear too that the complete integration of structure and form and the high degree of standardization should fulfil Corbusier's claims that the building would be speedily and economically built; the vague reports that work was rather slow and that costs were mounting alarmingly seemed difficult to credit. The internal planning itself, the thin slices of double-storeyed living accommodation 12 feet wide and 60 feet long, lit only at the ends, and served only by internal roads, artificially lit and ventilated, seemed more doubtful, and this sort of doubt struck at the whole economic conception of planning vertical houses.

However, as a background to the building I decided to first take stock of Marseilles and the Marseillais.

The second city of France, and surely her first for noise and perpetual bustle, is Mediterranean rather than French in its way of life. Its vigorous and multitudinous inhabitants, a fifth of whom I believe are Italian, live, eat, shop, and carry out their business in the open air along the wide boulevards of their busy *canebiere* and around the picturesque harbour and horseshoe of sunny quays of the *Vielle Port*.

How, I wondered, could 1,600 of this essentially 'agora-minded' and volatile community ever be happily contained in this great rectangle on the outskirts of the town?

Mixed feelings, however, do leave one with an open mind and it was in this state that I boarded the tram

293

FIG. 12
London County Council Division, *Le Corbusier's Unité d'Habitation,* "Architectural Review", vol. 109, maggio 1951, pp. 292–293

FIG. 13
Ritaglio dell'articolo, *'Radiant City' Lawsuit. Complaint of Brutal Realism*, "The Times", 4 dicembre 1952, p.n.n.,
© Alison and Peter Smithson Special Collection

The Hunstanton school, now nearing completion, will provide secondary school facilities in a large rural area. In addition, it will serve as an evening institute (it has the only decent hall in the district) and a gardening centre for the neighbouring primary schools. Designed by Alison and Peter Smithson, for the Norfolk Education Committee, it stands on a 22-acre site on the top "edge" of Hunstanton—an early Victorian seaside resort. It is planned so that formal teaching areas have south aspect and Sandringham prospect; practical rooms have north aspect and little prospect; "contemplative" rooms face east and west on to the enclosed courts. The plan is unusual and the structure—welded steel H-frames—is one of the first in this country to be designed according to the "plastic theory." Both plan and structure were dealt with at the discussion between the architects (left and centre in photo) and the engineer and Editors of the JOURNAL, *recorded below. The design of the school was the subject of a competition won by the architects in 1950. It will be described and illustrated in detail when completed.*

SECONDARY SCHOOL AT HUNSTANTON

A discussion between the architects (Alison and Peter Smithson), the engineer (R. S. Jenkins of Ove Arup and Partners) and Editors of the JOURNAL, *referred to below by their respective numbers (see page 305).*

THIRTEEN : Could you give a brief outline of your approach to this problem in terms both of plan and structure ?

THE ARCHITECTS : The problem was to provide a three-stream mixed county modern secondary school for 450 children, with additional accommodation for primary and adult education.

Our solution was to concentrate the normal teaching into one compact shape, a rectangle with three internal courts, the centre one being roofed to form the assembly hall. The impact-noisy elements are separated out and the whole arranged on a raised rectangular podium which dominates the site.

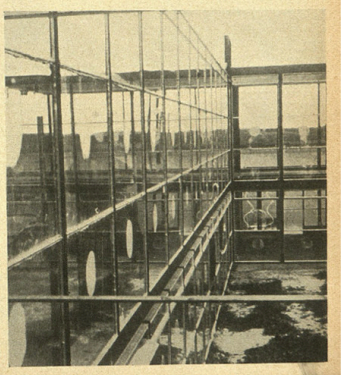
The teaching rooms are on the upper floor, which is eleven feet high, and all the circulation, administration and services are on the lower floor, seven feet eight inches high. Access is by stairs between pairs of (or groups of three) classrooms, with formal teaching and experimental and practical rooms grouped together.

The core of the school is the assembly hall, into which flow the dining and entrance areas, carrying into the school the planes of the forecourt, green-courts and playing fields. This allows the circulation of the hall, the dining areas and the school generally to be superimposed, resulting in a compact and economical plan.

Structurally, our aim was to use steel as an architectural material, but to avoid the formalism of Mies van der Rohe. Each piece of steel supports, defines and decorates the space it creates. For example, facing frames act as jigs and stiffeners to the main frames, as mullions and transomes to the windows, and as fascias and copings to the floors and roofs. The whole being fabricated from standard section rollings and plate pressings.

THE ENGINEER : Our "terms of reference" were that the architects wanted to use steelwork "architecturally"—to make the structure contribute architecturally to the whole concept. They wanted exposed steelwork, not cased in, and a structure that would be neat and tidy, that is without brackets bolted on, etc. This pointed towards welded steelwork and this in turn led to our decision to use the plastic theory, which has the advantage over classical design in that it saves steel.

Below, one of the internal "green," courts. N.B., the floor-to-ceiling glazing.



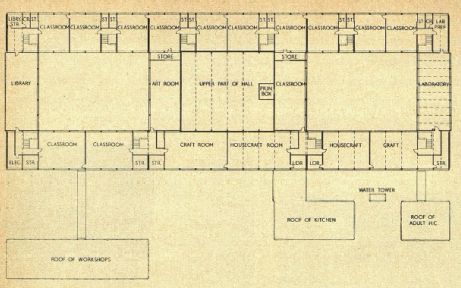
TWENTY-FOUR : Does this apply particularly to welded steelwork ?

THE ENGINEER : Yes, to use the plastic theory to the greatest advantage needs a fully continuous frame.

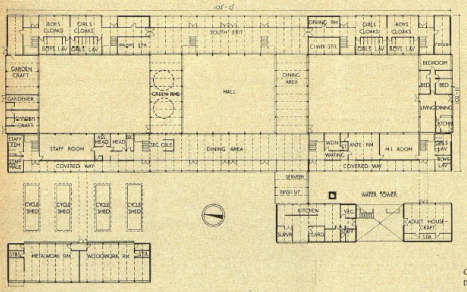
TWENTY-FOUR : Why was so much welding done on the site ?

THE ENGINEER : Because the frames would have been too large to transport, and because the frame consists mainly of *elements*, i.e., rolled steel sections, not light lattice steelwork. The rolled sections are slightly heavier, but they are cheaper.

THIRTEEN : Was it your intention to produce a system of construction applicable to school building generally or did you set out to solve only the problems inherent in this plan ?

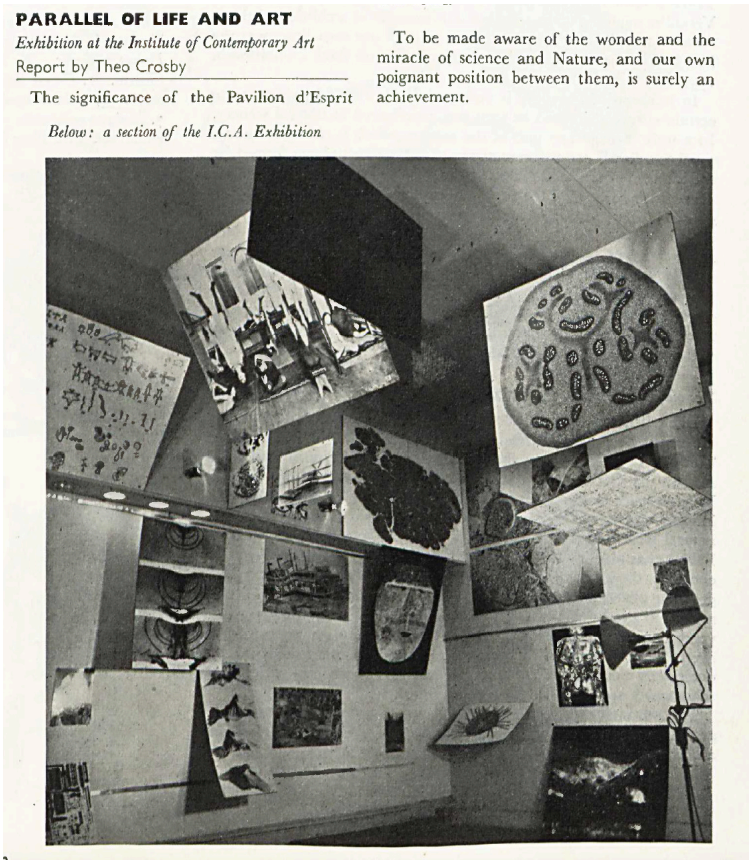


First floor plan



Ground floor plan
Scale : $\frac{1}{32}$" = 1' 0"

FIG. 14
Secondary School at Hunstanton, "Architects' Journal", vol. 118, 10 settembre 1953, n. 3054, pp. 323–324



PARALLEL OF LIFE AND ART

Exhibition at the Institute of Contemporary Art

Report by Theo Crosby

The significance of the Pavilion d'Esprit

To be made aware of the wonder and the miracle of science and Nature, and our own poignant position between them, is surely an achievement.

Below: a section of the I.C.A. Exhibition

FIG. 15
Theo Crosby, *Parallel of Life and Art,* "Architectural Design", vol. 23, ottobre 1953, n. 10, p. 297

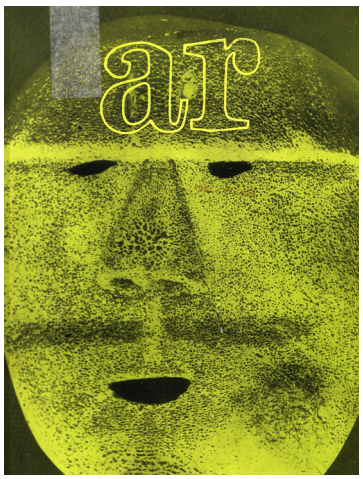
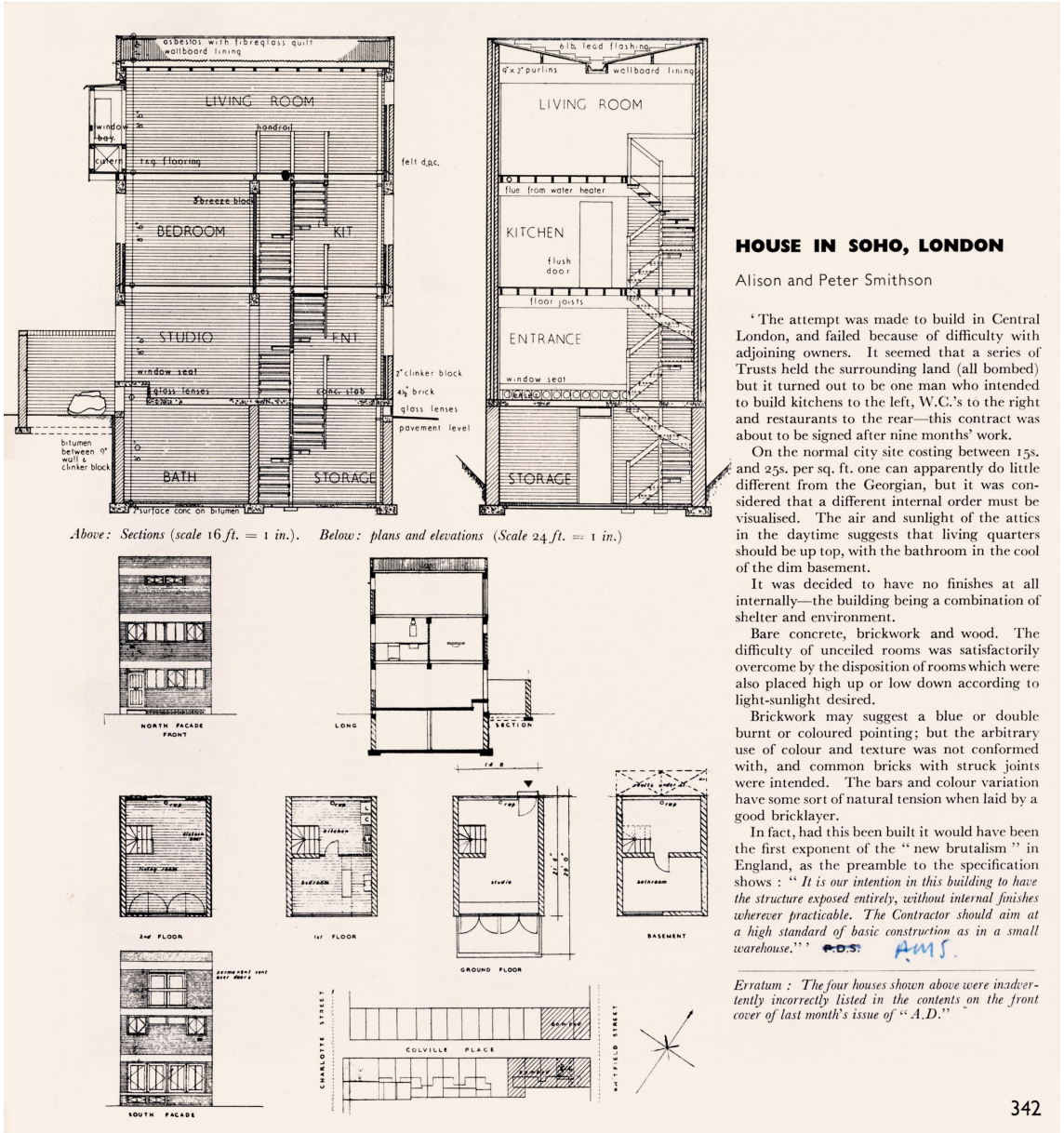


FIG. 16
"Architectural Review", vol. 114, ottobre 1953, n. 682, copertina



HOUSE IN SOHO, LONDON

Alison and Peter Smithson

'The attempt was made to build in Central London, and failed because of difficulty with adjoining owners. It seemed that a series of Trusts held the surrounding land (all bombed) but it turned out to be one man who intended to build kitchens to the left, W.C.'s to the right and restaurants to the rear—this contract was about to be signed after nine months' work.

On the normal city site costing between 15s. and 25s. per sq. ft. one can apparently do little different from the Georgian, but it was considered that a different internal order must be visualised. The air and sunlight of the attics in the daytime suggests that living quarters should be up top, with the bathroom in the cool of the dim basement.

It was decided to have no finishes at all internally—the building being a combination of shelter and environment.

Bare concrete, brickwork and wood. The difficulty of unceiled rooms was satisfactorily overcome by the disposition of rooms which were also placed high up or low down according to light-sunlight desired.

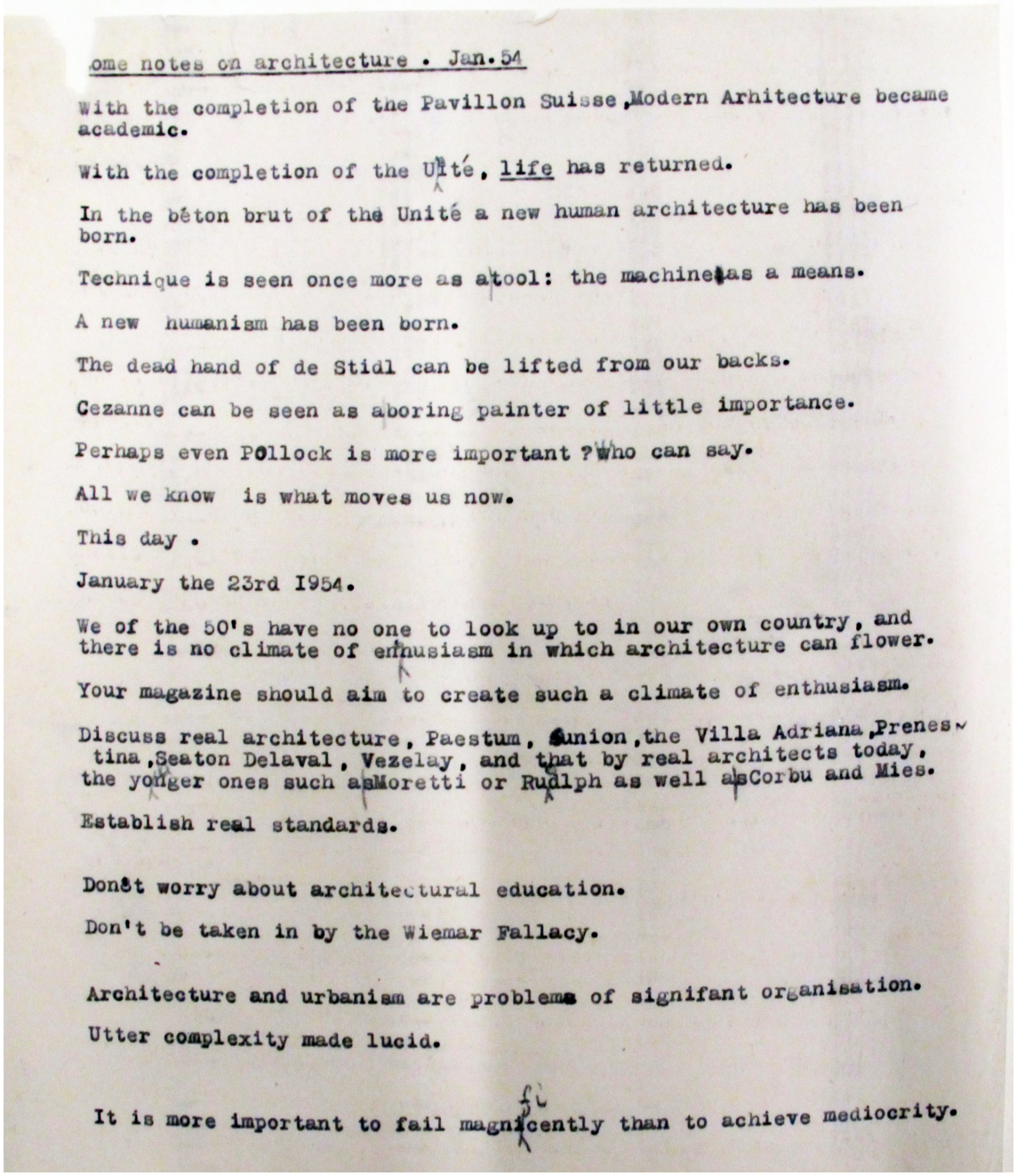
Brickwork may suggest a blue or double burnt or coloured pointing; but the arbitrary use of colour and texture was not conformed with, and common bricks with struck joints were intended. The bars and colour variation have some sort of natural tension when laid by a good bricklayer.

In fact, had this been built it would have been the first exponent of the "new brutalism" in England, as the preamble to the specification shows: "*It is our intention in this building to have the structure exposed entirely, without internal finishes wherever practicable. The Contractor should aim at a high standard of basic construction as in a small warehouse.*" ~~P.D.S.~~ A.M.S.

Erratum: The four houses shown above were inadvertently incorrectly listed in the contents on the front cover of last month's issue of "A.D."

342

FIG. 17
Alison Smithson, ritaglio dell'articolo con cancellazione manoscritta della sigla dell'autore P.S.D. [Peter Denham Smithson], sostituita a mano con quella di A.M.S. [Alison Margareth Smithson], *House in Soho*, "Architectural Design", vol. 23, dicembre 1953, n. 12, p. 342, © Alison and Peter Smithson Special Collection



ome notes on architecture . Jan.54

With the completion of the Pavillon Suisse, Modern Arhitecture became academic.

With the completion of the Unité, life has returned.

In the béton brut of the Unité a new human architecture has been born.

Technique is seen once more as a tool: the machine as a means.

A new humanism has been born.

The dead hand of de Stidl can be lifted from our backs.

Cezanne can be seen as aboring painter of little importance.

Perhaps even Pollock is more important ? Who can say.

All we know is what moves us now.

This day .

January the 23rd 1954.

We of the 50's have no one to look up to in our own country, and there is no climate of enthusiasm in which architecture can flower.

Your magazine should aim to create such a climate of enthusiasm.

Discuss real architecture, Paestum, Sunion, the Villa Adriana, Prenestina, Seaton Delaval, Vezelay, and that by real architects today, the yonger ones such as Moretti or Rudlph as well as Corbu and Mies.

Establish real standards.

Donôt worry about architectural education.

Don't be taken in by the Wiemar Fallacy.

Architecture and urbanism are problems of signifant organisation.

Utter complexity made lucid.

It is more important to fail magnicently than to achieve mediocrity.

FIG. 18
Alison e Peter Smithson, documento dattiloscritto intitolato *Some notes on architecture* per la rivista "244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society", gennaio 1954, © Alison and Peter Smithson Special Collection

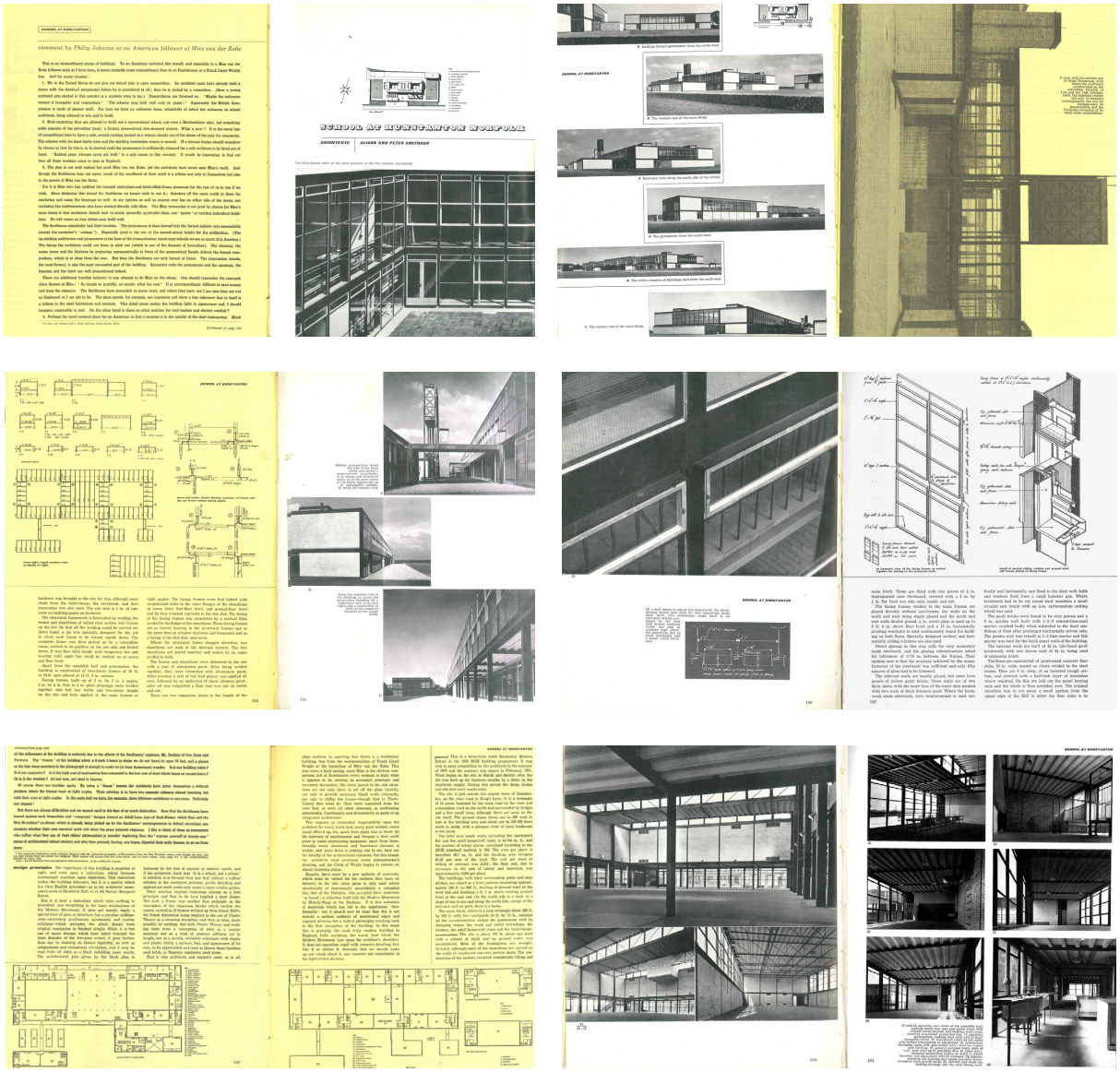
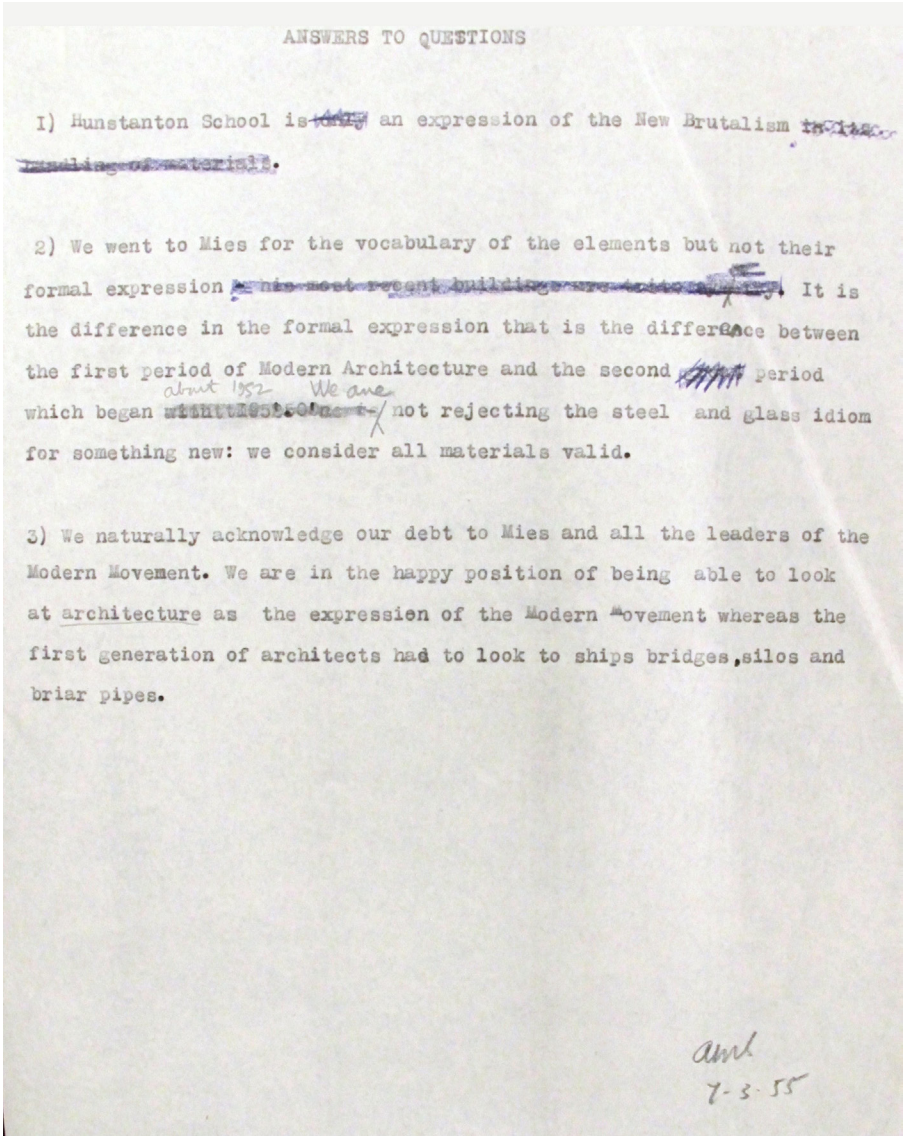


FIG. 19
Philip Johnson, [Reyner Banham], *School at Hunstanton, Norfolk*, "Architectural Review", vol. 116, settembre 1954, n. 693, pp. 152–162



ANSWERS TO QUESTIONS

I) Hunstanton School is ~~only~~ an expression of the New Brutalism ~~in its handling of materials~~.

2) We went to Mies for the vocabulary of the elements but not their formal expression ~~[illegible]~~. It is the difference in the formal expression that is the difference between the first period of Modern Architecture and the second ~~[illegible]~~ period which began ~~[illegible]~~ about 1952. We are not rejecting the steel and glass idiom for something new: we consider all materials valid.

3) We naturally acknowledge our debt to Mies and all the leaders of the Modern Movement. We are in the happy position of being able to look at architecture as the expression of the Modern Movement whereas the first generation of architects had to look to ships bridges, silos and briar pipes.

aml
7-3-55

FIG. 20
Alison e Peter Smithson, documento dattiloscritto con correzioni per la rivista "Byggmastaren", 7 marzo 1955,
© Alison and Peter Smithson Special Collection

THREE APPROACHES TO ARCHITECTURE

The public has known for some time that contemporary building is available in more than one modern style. And the differences are not mere whim, as all know who recognize architecture as a principle of organization—not mere decoration. Yet the public has rarely been let in on the secret of what the differences really are. More frequent analysis of specific buildings might give more information and entertainment to the public.

No pretense is made that the three trends shown here are anything more than a short selection, nor are the labels anything more than a convenience. You are being invited to look more closely at . . .

1. "THE NEW BRUTALISM"

SECONDARY SCHOOL AT HUNSTANTON, NORFOLK, ENGLAND
ARCHITECTS PETER AND ALISON SMITHSON (HEAD AND WIFE)

Complex handling of classical elements is seen in general view. Whole front is divided into three bays, upper floor into seven. Ground floor is mainly transparent.

Pure handling of steel skeleton, brick and glass panels, yields "exemplary." Steel details reflect new "plastic" analysis of Engineer Ove Arup and partners.

At first look this building is classically simple, symmetrical, stripped; it says "less is more." This is especially true of the trim gym (large picture, right). At a second look, horns and cleft hoof poke through the innocent classical robe. This is not simple-elegant modern at all, at all.

Such a building declares itself through gestures which architects call a "vocabulary" of design. Its materials—steel frame, glass screen, straight brick panels—the gesture is of full allegiance to the industrial age. Its shape the building in a block which suggests visually that it surrounds three interior courts (notice the three-bay division of the front—top view).

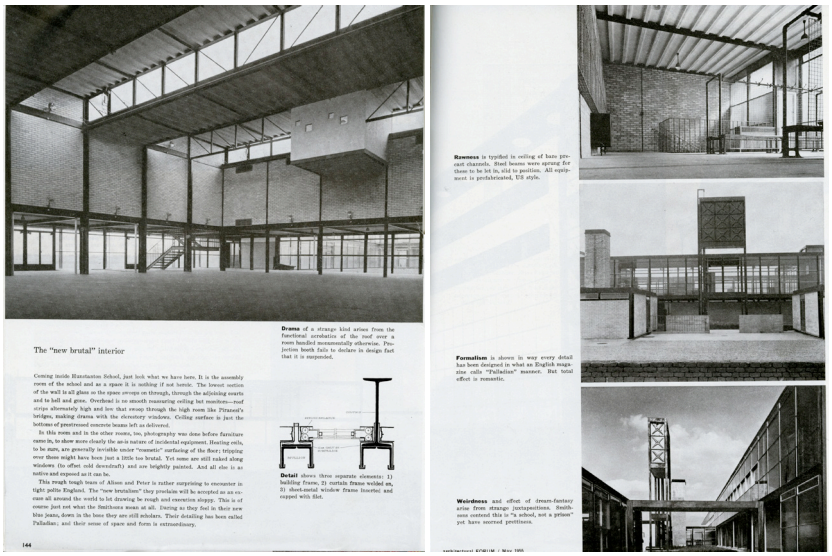
In the wall a steel skeleton declares itself as the support for a flat slab roof. This skeleton is carefully proportioned to set the major rhythm of the walls, for it is a designed skeleton, a speaking skeleton, not just something the engineer left. Its bones are well related in size, shape and weight; the joints are trim, the way of turning corners is neat, the work is done with apparent ease.

In the wall there is a second rhythm. It is set up by a lighter, over-all frame pasted onto the big structural one to carry the screen of glass (best seen at bottom of p. 145). Individual openings are subordinated to the screen as a whole, with its simple modular rhythm, not—as in traditional architecture—treated one by one.

Finally the wall has some panels of yellow brick, set into the skeleton frame here and there, chiefly in the end walls. They serve visually as rhythmical accents and functionally both as enclosure and as stiffener to the skeleton frame. All in all, the scheme suggests the serene classic of Mies van der Rohe, and will fool anybody for a good long minute. For it was Mies who made the exposed steel skeleton a device of architecture and not only of engineering.

Yet somehow Hunstanton looks like Mies gone fey. Listen to this from the Smithsons as architects: "This design implies a peculiar ruthlessness—overriding gentlemen's agreements." And again, "it does not ingratiate itself with cosmetic detailing." In other words, the younger architects say they are offering their meat raw. They themselves call their approach "the new brutalism." Their over-all shape is more cut up and busier than any by Mies; they handle the glass as they found it, not smoothing it out; they proudly handle their materials as they found them, but in other words, just as they come from stock.

For their Piranesian trick with Miesian space, turn the page.



The "new brutal" interior

Drama of a strange kind arises from the functional acrobatics of the roof over a room handled monumentally otherwise. Projection booth fails to declare in design fact that it is suspended.

Detail shows three separate elements: 1) building frame, 2) curtain frame welded on, 3) sheet-metal window frame inserted and capped with flat.

Coming inside Hunstanton School, just look what we have here. It is the assembly room of the school and as a space it is nothing if not heroic. The lowest section of the wall is all glass so the space sweeps on through, through the adjoining courts and to hell and gone. Overhead is no smooth reassuring ceiling but monitors—roof strips alternately high and low that sweep through the high room like Piranesi's bridges, making drama with the clerestory windows. Ceiling surface is just the bottoms of prestressed concrete beams left as delivered.

In this room and in the other rooms, too, photography was done before furniture came in, to show more clearly the as-is nature of incidental equipment. Heating coils, to be sure, are generally invisible under "cosmetic" surfacing of the floor; tripping over those might have been just a little too brutal. Yet some are still raked along windows (to offset cold downdraft) and are brightly painted. And all else is as native and exposed as it can be.

This rough team of Alison and Peter is rather surprising to encounter in tight polite England. The "new brutalism" they proclaim will be accepted as an excuse all around the world to let drawing be rough and execution sloppy. This is of course just not what the Smithsons mean at all. Daring as they feel in their new blue jeans, down in the base they are still scholars. Their detailing has been called Palladian, and their sense of space and form is extraordinary.

144

Rawness is typified in ceiling of bare precast channels. Steel beams were sprung for them to be let in, slid to position. All equipment is prefabricated, US style.

Formalism is shown in way every detail has been designed in what an English magazine calls "Palladian" manner. But total effect is romantic.

Weirdness and effect of dream-fantasy arise from strange juxtapositions. Smithsons contend this is "a school, not a prison" yet have erected perimeters.

architectural FORUM / May 1955

FIG. 21
Peter Blake, *Three approaches to architecture. 1. 'The New Brutalism'*, "Architectural Forum", vol. 102, maggio 1955, n. 5, pp. 142–145

Garches: *The triangulated balance of the projecting elements appearing in front of the wall, is similar to the rear where the complete elevation is divided into three asymmetrically-balanced features: the plinth, the recess and the wall.*
Jaoul: *The adjoining private garden is the only place from which a conventional examination of any façade can be made.*

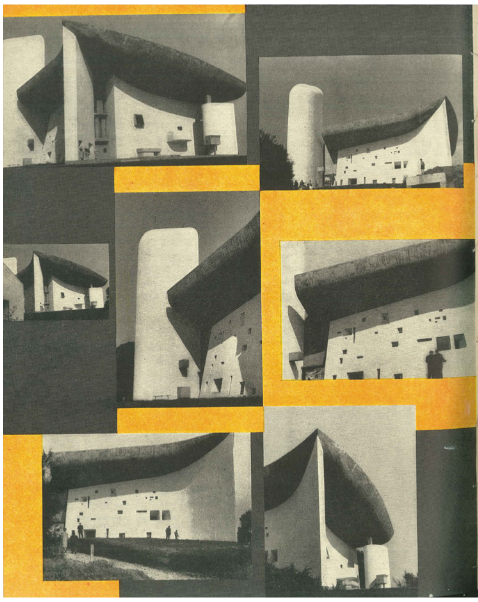
Garches: *Metal saucers to throw water clear and avoid staining are pressed into the rendering under the lower canopy supports. The entire building is detailed with similar foresight.*
Jaoul: *The projecting balcony is an extension of the structure, whereas at Garches the external elements have the appearance of being applied.*

Garches: *The plinth, on a line with the structural columns, is painted black as are all other principal structural members.*
Jaoul: *The relationships of the façade elements follow no visually apparent geometry.*

GARCHES TO JAOUL

149

FIG. 22
James Stirling, *From Garches to Jaoul*, "Architectural Review", vol. 118, settembre 1955, n. 705, p. 149



In the chapel of Notre Dame du Haut *at Ronchamp, Le Corbusier is generally felt to have achieved one of the most personal and surprising buildings of his career. In the first flurry of excitement at its unexpected forms, consternation has been expressed at the way a master of logical structure has set his great curving roof apparently afloat above the apexes of the massive and perforated walls—the narrow glazed gap between roof and walls can be seen in the exterior views opposite ☚. Maturer consideration will be able to evaluate how far the success of the plastic effect justifies such anti-structural usages and, as a step toward such evaluation, James Stirling will contribute an appreciation of* Notre Dame du Haut *in the new year.*

Reyner Banham

THE NEW BRUTALISM

'L'Architecture, c'est, avec des matières bruts, établir des rapports émouvants.' Le Corbusier: *Vers une Architecture.*

Introduce an observer into any field of forces, influences or communications and that field becomes distorted. It is common opinion that *Das Kapital* has played old harry with capitalism, so that Marxists can hardly recognize it when they see it, and the wide-spread diffusion of Freud's ideas has wrought such havoc with clinical psychology that any intelligent patient can make a nervous wreck of his analyst. What has been the influence of contemporary architectural historians on the history of contemporary architecture?

They have created the idea of a Modern Movement—this was known even before Basil Taylor took up arms against false historicism—and beyond that they have offered a rough classification of the 'isms' which are the thumb-print of Modernity into two main types: One, like *Cubism*, is a label, a recognition tag, applied by critics and historians to a body of work which appears to have certain consistent principles running through it, whatever the relationship of the artists; the other, like *Futurism*, is a banner, a slogan, a policy consciously adopted by a group of artists, whatever the apparent similarity or dissimilarity of their products. And it is entirely characteristic of the New Brutalism—our first native art-movement since the New Art-History arrived here—that it should confound these categories and belong to both at once.

Is Art-History to blame for this? Not in any obvious way, but in practically every other way. One cannot begin to study the New Brutalism without realizing how deeply the New Art-History has bitten into progressive English architectural thought, into teaching methods, into the common language of communication between architects and between architectural critics. What is interesting about R. Furneaux Jordan's parthian

footnote on the New Brutalism—'. . . Lubetkin talks across time to the great masters, the Smithsons talk only to each other'—is not the fact that it is nearly true, and thus ruins his argument, but that its terms of valuation are historical. The New Brutalism has to be seen against the background of the recent history of history, and, in particular, the growing sense of the inner history of the Modern Movement itself.

The history of the phrase itself is revealing. Its form is clearly derived from THE ARCHITECTURAL REVIEW's post-war *trouvaille* 'The New Empiricism,' a term which was intended to describe visible tendencies in Scandinavian architecture to diverge from another historical concept 'The International Style.' This usage, like any involving the word *new*, opens up an historical perspective. It postulates that an old empiricism can be identified by the historian, and that the new one can be distinguished from it by methods of historical comparison, which will also distinguish it from a mere 'Empirical Revival.' The ability to deal with such fine shades of historical meaning is in itself a measure of our handiness with the historical method today, and the use of phrases of the form 'The New X-ism'—where X equals any adjectival root—became commonplace in the early nineteen-fifties in fourth-year studios and other places where architecture is discussed, rather than practised.

The passion of such discussion has been greatly enhanced by the clarity of its polarization—Communists versus the Rest—and it was somewhere in this vigorous polemic that the term 'The New Brutalism' was first coined.[1] It was, in the beginning, a term of Communist abuse, and it was intended to signify the normal vocabulary of Modern Architecture—flat roofs, glass, exposed structure—considered as morally reprehensible deviations from 'The New Humanism,' a phrase which means something different in Marxist hands to the meaning which might be expected. The New Humanism meant, in architecture at that time, brickwork, segmental arches, pitched roofs, small windows (or small panes at any rate)—picturesque detailing without picturesque planning. It was, in fact, the so-called 'William Morris Revival,' now happily defunct, since Kruschev's reversal of the Party's architectural line, though this reversal has, of course, taken the guts out of subsequent polemics. But it will be observed that The New Humanism was again a quasi-historical concept, oriented, however spuriously, toward that mid-nineteenth century epoch which was Marxism's Golden Age, when you could recognize a capitalist when you met him.

However, London architectural circles are a small field in which to conduct a polemic of any kind, and abuse must be directed at specific persons, rather than classes of persons, since there was rarely enough unanimity (except among Marxists) to allow a class to coalesce. The New Brutalists at whom Marxist spite was directed could be named and recognized—and so could their friends in other arts. The term had no sooner got into public circulation than its meaning began to narrow. Among the non-Marxist grouping there was no particular unity of programme or intention, but there was a certain community of interests, a tendency to look toward Le Corbusier, and to be aware of something called *le beton brut*, to know the quotation which appears at the head of this article and, in the case of the more sophisticated and aesthetically literate, to know of the *Art Brut* of Jean Dubuffet and his connection in Paris. Words and ideas, personalities and discontents chimed together and in a matter of weeks—long before the Third Programme and the monthlies had got hold of the phrase—it had been appropriated as their own, by their own desire and public consent, by two young architects, Alison and Peter Smithson.

The phrase had thus changed both its meaning and its usage. Adopted as something between a slogan and a brick-bat flung in the public's face, The New Brutalism ceased to be a label descriptive of a tendency common to most modern architecture, and became instead a programme, a banner, while retaining some—rather restricted—sense as a descriptive label. It is because it is both kinds of -ism at once that The New Brutalism eludes precise description, while remaining a living force in contemporary British architecture.

As a descriptive label it has two overlapping, but not identical, senses. Non-architecturally it describes the art of Dubuffet, some aspects of Jackson Pollock and of Appel, and the burlap paintings of Alberto Burri—among foreign artists—and, say, Magda Cordell or Edouardo Paolozzi and Nigel Henderson among English artists. With these last two, the Smithsons collected and hung the I.C.A. exhibition *Parallel of Life and Art*, which, though it probably preceded the coining of the phrase, is nevertheless regarded as a *locus classicus* of the movement. The more instructive aspects of this exhibition will be considered later: for the moment let us observe that many critics (and students at the Architectural Association) complained of the deliberate flouting of the traditional concepts of photographic beauty, of a cult of ugliness, and 'denying the spiritual in Man.' The tone of response to The New Brutalism existed even before hostile critics knew what to call it, and there was an awareness that the Smithsons were headed in a different direction to most other younger architects in London.

Alison Smithson first claimed the words in public as her own in a description of a project for a small house in Soho (*Architectural Design*, November, 1953) designed before the phrase existed, and previously tagged 'The warehouse aesthetic'—a very fair descrip-

[1] There is a persistent belief that the word *Brutalism* (or something like it) had appeared in the English Summaries in an issue of *Bygg-Mästaren* published late in 1950. The reference cannot now be traced, and the story must be relegated to that limbo of Modern Movement demonology where Swedes, Communists and the Town and Country Planning Association are bracketed together as different isotopes of the common 'Adversary.'

tion of what The New Brutalism stood for in its first phase. Of this house, she wrote: '. . . had this been built, it would have been the first exponent of the New Brutalism in England, as the preamble to the specification shows: "It is our intention in this building to have the structure exposed entirely, without interior finishes wherever practicable. The contractor should aim at a high standard of basic construction, as in a small warehouse".' The publication of this project led to an extensive and often hilarious correspondence in various periodicals through the summer of 1954, a correspondence which wandered further and further from its original point because most writers were in fact discussing either the exhibition *Parallel of Life and Art*, or the (as yet) unpublished school at Hunstanton. When this was finally published (AR, September, 1954) the discussion took a sharper and less humorous tone, for here in three-dimensional and photographic reality, and in the classic Modern Movement materials of concrete, steel and glass, was the Smithsons' only completed building. The phrase The New Brutalism was immediately applied to it, though it had been designed in the spring of 1950, long before even the house in Soho, but the Brutalists themselves have accepted this appellation, and it has become the tag for Hunstanton wherever the building has been discussed.

Hunstanton, and the house in Soho, can serve as the points of architectural reference by which The New Brutalism in architecture may be defined. What are the visible and identifiable characteristics of these two structures? Both have formal, axial plans—Hunstanton, in fact, has something like true bi-axial symmetry, and the small Gymnasium block alongside the school is a kind of exemplar in little of just how formal the complete scheme was to have been—and this formality is immediately legible from without. Both exhibit their basic structure, and both make a point of exhibiting their materials—in fact, this emphasis on basic structure is so obsessive that many superficial critics have taken this to be the whole of New Brutalist Architecture. Admittedly, this emphasis on basic structure is important, even if it is not the whole story, and what has caused Hunstanton to lodge in the public's gullet is the fact that it is almost unique among modern buildings in being made of what it appears to be made of. Whatever has been said about honest use of materials, most modern buildings *appear* to be made of whitewash or patent glazing, even when they are made of concrete or steel. Hunstanton *appears* to be made of glass, brick, steel and concrete, and is in fact made of glass, brick, steel and concrete. Water and electricity do not come out of unexplained holes in the wall, but are delivered to the point of use by visible pipes and manifest conduits. One can see what Hunstanton is made of, and how it works, and there is not another thing to see except the play of spaces.

This ruthless adherence to one of the basic moral imperatives of the Modern Movement—honesty in structure and material—has precipitated a situation to which only the pen of Ibsen could do justice. The mass of moderate architects, *hommes moyens sensuels*, have found their accepted practices for waiving the requirements of the conscience-code suddenly called in question; they have been put rudely on the spot, and they have not liked the experience. Of course, it is not just the building itself which has precipitated this situation, it is the things the Brutalists have said and done as well, but, as with the infected Spa in *An Enemy of the People*, the play of personalities focuses around a physical object.

The qualities of that object may be summarized as follows: 1, Formal legibility of plan; 2, clear exhibition of structure, and 3, valuation of materials for their inherent qualities 'as found.' This summary can be used to answer the question: Are there other New Brutalist buildings besides Hunstanton? It is interesting to note that such a summary of qualities could be made to describe Marseilles, Promontory and Lake-shore apartments, General Motors Technical Centre, much recent Dutch work and several projects by younger English architects affiliated to CIAM. But, with the possible exception of Marseilles, the Brutalists would probably reject most of these buildings from the canon, and so must we, for all of these structures exhibit an excess of *suaviter in modo*, even if there is plenty of *fortiter in re* about them. In the last resort what characterizes the New Brutalism in architecture as in painting is precisely its brutality, its *je-m'en-foutisme*, its bloody-mindedness. Only one other building conspicuously carries these qualities in the way that Hunstanton does, and that is Louis Kahn's Yale Art Centre. Here is a building which is uncompromisingly frank about its materials, which is inconceivable apart from its boldly exhibited structural method which—being a concrete space-frame—is as revolutionary and unconventional as the use of the Plastic Theory in stressing Hunstanton's steel H-frames. Furthermore, the plan is very formal in the disposition of its main elements, and makes a kind of symmetry about two clearly defined axes at right angles to one another. And this is a building which some Brutalists can apparently accept as a constituent New Brutalist structure.

But, with all due diffidence, the present author submits that it still does not quite answer to the standard set by Hunstanton. For one thing, the Smithsons' work is characterized by an abstemious under-designing of the details, and much of the impact of the building comes from the ineloquence, but absolute consistency, of such components as the stairs and handrails. By comparison, Kahn's detailing is arty, and the stair-rail and balustrading (if that is the word for stainless netting) is jarringly out of key with the rough-shuttered concrete of the main structure. This may be 'only a matter of detailing' but there is another short-fall about Yale Art Centre which could not be brushed off so easily. Every Smithson design has been, obviously or subtly, a coherent and apprehensible visual entity, but this Louis Kahn's design narrowly fails to be. The internal spaces will be cluttered with display screens which, in the nature of his programme and his solution of it, must be susceptible of being moved, so that formal clarity is always threatened. But beyond this the relation of interior to exterior fails to validate the axes which govern the plan. Available viewpoints, the placing of the entrances, the handling of the exterior

FIG. 23-24
Reyner Banham, *The New Brutalism*, "Architectural Review", vol. 118, dicembre 1955, n. 708, pp. 354–356; pagina seguente: pp. 357– 360

walls—all tend to lose or play down the presence of planning axes. No doubt there are excellent functional reasons for the doors being where they are, and excellent structural reasons for the walls being treated in the way they are—but if these reasons were so compelling, why bother with an axial plan anyhow?

This is a hard thing to have to say about a seriously considered building by a reputable architect of some standing, but contact with Brutalist architecture tends to drive one to hard judgements, and the one thing of which the Smithsons have never been accused is a lack of logic or consistency in thinking through a design. In fact it is the ruthless logic more than anything else which most hostile critics find distressing about Hunstanton—or perhaps it is the fact that this logic is worn on the sleeve. One of the reasons for this obtrusive logic is that it contributes to the apprehensibility and coherence of the building as a visual entity, because it contributes to the building as 'an image.'

An Image—with the utterance of these two words we bridge the gap between the possible use of The New Brutalism as a descriptive label covering, in varying degrees of accuracy, two or more buildings, and The New Brutalism as a slogan, and we also go some way to bridge the gap between the meaning of the term as applied to architecture and its meaning as applied to painting and sculpture. The word *image* in this sense is one of the most intractable and the most useful terms in contemporary aesthetics, and some attempt to explain it must be made.

A great many things have been called 'an image'—S. M. della Consolazione at Todi, a painting by Jackson Pollock, the Lever Building, the 1954 Cadillac convertible, the roofscape of the *Unité* at Marseilles, any of the hundred photographs in *Parallel of Life and Art*. 'Image' seems to be a word that describes anything or nothing. Ultimately, however, it means something which is visually valuable, but not necessarily by the standards of classical aesthetics. Where Thomas Aquinas supposed beauty to be *quod visum placet* (that which seen, pleases),[1] image may be defined as *quod visum perturbat*—that which seen, affects the emotions, a situation which could subsume the pleasure caused by beauty, but is not normally taken to do so, for the New Brutalists' interests in image are commonly regarded, by many of themselves as well as their critics, as being anti-art, or at any rate anti-beauty in the classical aesthetic sense of the word. But what is equally as important as the specific kind of response, is the nature of its cause. What pleased St. Thomas was an abstract quality, beauty—what moves a New Brutalist is the thing itself, in its totality, and with all its overtones of human association. These ideas of course lie close to the general body of anti-Academic aesthetics currently in circulation, though they are not to be identified exactly with Michel Tapié's concept of *un Art Autre*,[2] even though that concept covers many Continental Brutalists as well as Edouardo Paolozzi.

Nevertheless this concept of *Image* is common to all aspects of The New Brutalism in England, but the manner in which it works out in architectural practice has some surprising twists to it. Basically, it requires that the building should be an immediately apprehensible visual entity, and that the form grasped by the eye should be confirmed by experience of the building in use. Further, that this form should be entirely proper to the functions and materials of the building, in their entirety. Such a relationship between structure, function and form is the basic commonplace of all good building of course, the demand that this form should be apprehensible and memorable is the apical uncommonplace which makes good building into great architecture. The fact that this form-giving obligation has been so far forgotten that a great deal of good building can be spoken of as if it were architecture, is a mark of a seriously decayed condition in English architectural standards. It has become too easy to get away with the assumption that if structure and function are served then the result must be architecture—so easy that the meaningless phrase 'the conceptual building' has been coined to defend the substandard architectural practices of the routine-functionalists, as if 'conceptual buildings' were something new, and something faintly reprehensible in modern architecture.

All great architecture has been 'conceptual,' has been image-making—and the idea that any great buildings, such as the Gothic Cathedrals, grew unconsciously through anonymous collaborative attention to structure and function is one of the most insidious myths with which the Modern Movement is saddled. Every great building of the Modern Movement has been a conceptual design, especially those like the Bauhaus, which go out of their way to look as if they were the products of 'pure' functionalism, whose aformal compositions are commonly advanced by routine-functionalists in defence of their own abdication of architectural responsibility. But a conceptual building is as likely to be aformal as it is to be formal, as a study of the Smithsons' post-Hunstanton projects will show.

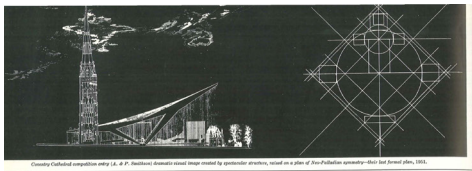
Hunstanton's formality is unmistakably Miesian, as Philip Johnson pointed out, possibly because IIT was one of the few recent examples of conceptual, form-giving design to which a young architect could turn at the time of its conception, and the formality of their Coventry Cathedral competition entry is equally marked, but here one can safely posit the interference of historical studies again, for, though the exact priority of date as between the Smithsons' design and the publication of Professor Wittkower's *Architectural Principles of the Age of Humanism* is disputed (by the Smithsons) it cannot be denied that they were in touch with Wittkowerian studies at the time, and were as excited by them as anybody else.

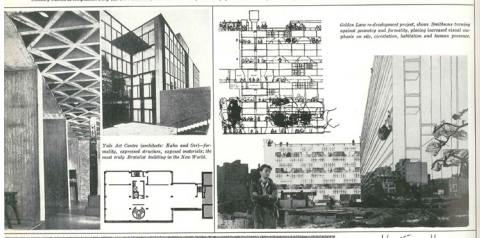
The general impact of Professor Wittkower's book on a whole generation of post-war architectural students is one of the phenomena of our time. Its exposition of a body of architectural theory in which function and form were significantly linked by the objective laws governing the Cosmos (as Alberti and Palladio understood them) suddenly offered a

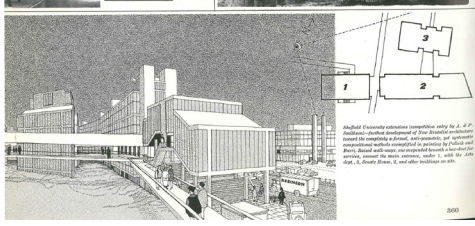
[continued on page 361]

[1] Paraphrasing *Summa Theologica* II (i) xxvii, 1. The passage is normally rendered in English as '. . . but that whose very apprehension pleases is called beautiful.'

[2] See his book of the same name, published in 1952. A closely analogous development is that of *musique concrète*, which uses 'real sounds,' manipulated in a manner which resembles the manipulation of some of the photographs in *Parallel*, and does not concern itself with harmony or melody in any recognizable way.


Coventry Cathedral competition entry (A. & P. Smithson) dramatic-visual image created by spectacular structure, raised on a plan of Neo-Palladian symmetry—their last formal plan, 1951.





continued from page 358

way out of the doldrum of routine-functionalist abilitations, and neo-Palladianism became the order of the day. The effect of *Architectural Principles* has made it by far the most important contribution—for evil as well as good—by any historian to English Architecture since *Pioneers of the Modern Movement*, and it precipitated a nice disputation on the proper uses of history. The question became: Humanist principles to be followed? or Humanist principles as an example of the kind of principles to look for? Many students opted for the former alternative, and Routine-Palladians soon became as thick on the ground as Routine-Functionalists. The Brutalists, observing the inherent risk of a return to pure academicism—more pronounced at Liverpool than at the AA—sheered off abruptly in the other direction and were soon involved in the organization of *Parallel of Life and Art*.

Introducing this exhibition to an AA student debate Peter Smithson declared: 'We are not going to talk about proportion and symmetry' and this was his declaration of war on the inherent academicism of the neo-Palladians, and the anti-Brutalist section of the house made it clear how justified was this suspicion of crypto-academicism by taking their stand not only on Palladio and Alberti but also on Plato and the Absolute. The new direction in Brutalist architectural invention showed at once in the Smithsons' Golden Lane and Sheffield University competition entries. The former, only remembered for having put the idea of the street-deck back in circulation in England, is notable for its determination to create a coherent visual image by non-formal means, emphasizing visible circulation, identifiable units of habitation, and fully validating the presence of human beings as part of the total image—the perspectives had photographs of people pasted on to the drawings, so that the human presence almost overwhelmed the architecture.

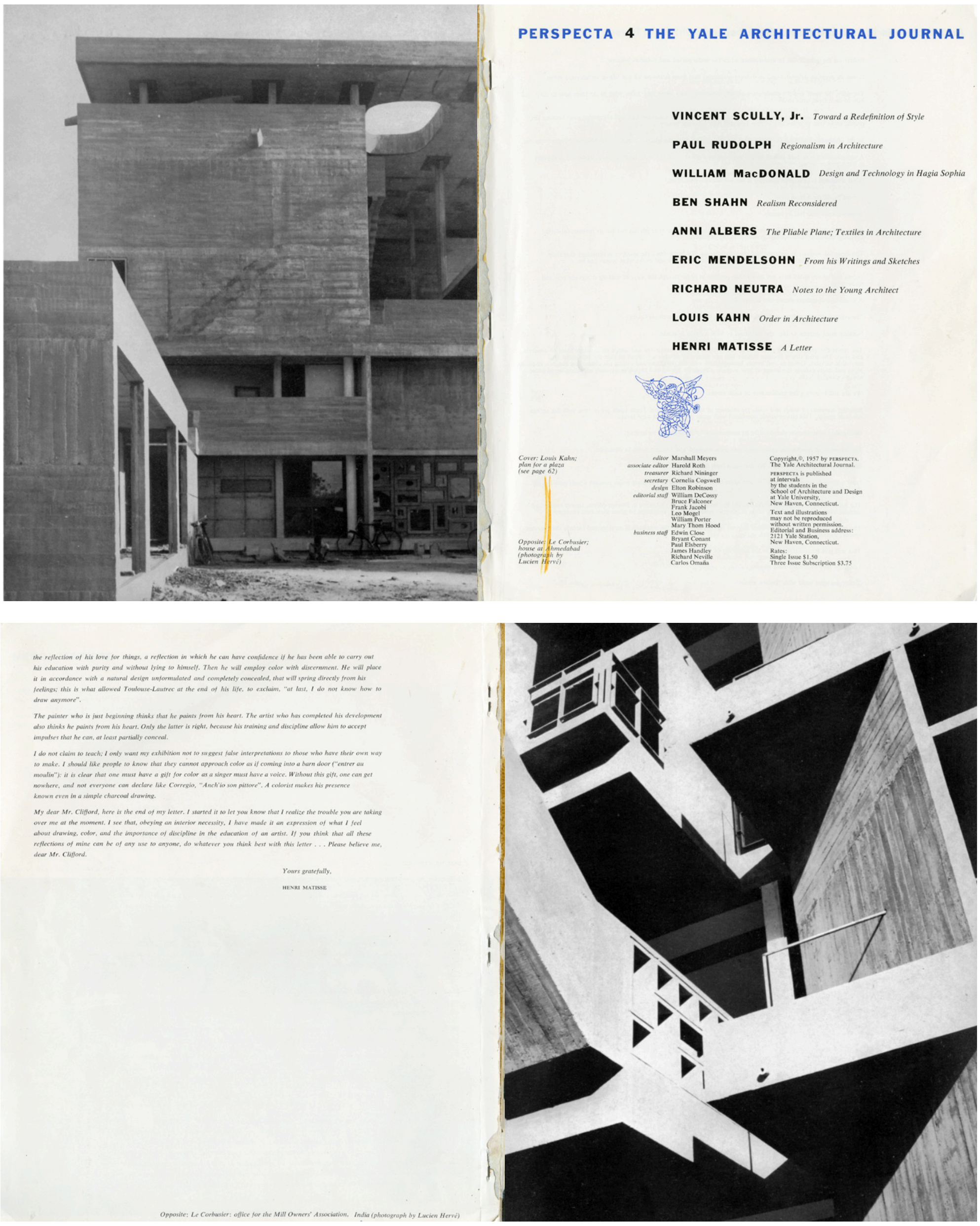
But the Sheffield design went further even than this—and aformalism becomes as positive a force in its composition as it does in a painting by Burri or Pollock. *Composition* might seem pretty strong language for so apparently casual a layout, but this is clearly not an 'uneconceptual' design, and on examination it can be shown to have a composition, but based not on the elementary rule-and-compass geometry which underlies most architectural composition, so much as an intuitive sense of topology. 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. The 'connectivity' of the circulation routes is flourished on the exterior and no attempt is made to give a geometrical form to the total scheme; large blocks of topologically similar spaces stand about the site with the same graceless memorability as martello towers or pit-head gear.

Such a dominance accorded to topology—in whose classifications a brick is the same 'shape' as a billiard ball (unpenetrated solid) and a teacup is the same 'shape' as a gramophone record (continuous surface with one hole) is clearly analogous to the displacement of Tomistic 'beauty' by Brutalist 'Image,'[1] and Sheffield remains the most consistent and extreme point reached by any Brutalists in their search for *Une Architecture Autre*. It is not likely to displace Hunstanton in architectural discussions as the prime exemplar of The New Brutalism, but it is the only building-design which fully matches up to the threat and promise of *Parallel of Life and Art*.

And it shows that the formal axiality of Hunstanton is not integral to New Brutalist architecture. Miesian or Wittkowerian geometry was only an *ad hoc* device for the realization of 'Images,' and when *Parallel of Life and Art* had enabled Brutalists to define their relationship to the visual world in terms of something other than geometry, then formality was discarded. The definition of a New Brutalist building derived from Hunstanton and Yale Art Centre, above, must be modified so as to exclude formality as a basic quality if it is to cover future developments and should more properly read: 1, Memorability as an Image; 2, Clear exhibition of Structure; and 3, Valuation of Materials 'as found.' Remembering that an Image is what affects the emotions, that structure, in its fullest sense, is the relationship of parts, and that materials 'as found' are raw materials, we have worked our way back to the quotation which headed this article 'L'Architecture, c'est, avec des Matières Bruts, établir des rapports émouvants,' but we have worked our way to this point through such an awareness of history and its uses that we see that The New Brutalism, if it is architecture in the grand sense of Le Corbusier's definition, is also architecture of our time and not of his, nor of Lubetkin's, nor of the times of the Masters of the past. Even if it were true that the Brutalists speak only to one another, the fact that they have stopped speaking to Mansart, to Palladio and to Alberti would make The New Brutalism, even in its more private sense, a major contribution to the architecture of today.

[1] This analogy could probably be rendered epistemologically strict—both beauty and geometry, hitherto regarded as ultimate properties of the cosmos, have been displaced by subordinate but more fundamental properties of matter—image and topology—which, though essentially primitive, have been reached only through immense sophistication. Once this state of sophistication has been achieved, and the new concept digested, it suddenly appears as simple that it can be vulgarized without serious distortion, and for a handy introduction to topology without using the highly complex mathematics involved, one hardly could do better than acquire a copy of *Astounding Science Fiction* for July, 1954.

FIG. 25
Le Corbusier e la poetica di un'architettura brutale, "Architettura. Cronache e storia", vol. 26, marzo 1956, supplemento 3, p. 75



PERSPECTA 4 THE YALE ARCHITECTURAL JOURNAL

VINCENT SCULLY, Jr. *Toward a Redefinition of Style*

PAUL RUDOLPH *Regionalism in Architecture*

WILLIAM MacDONALD *Design and Technology in Hagia Sophia*

BEN SHAHN *Realism Reconsidered*

ANNI ALBERS *The Pliable Plane; Textiles in Architecture*

ERIC MENDELSOHN *From his Writings and Sketches*

RICHARD NEUTRA *Notes to the Young Architect*

LOUIS KAHN *Order in Architecture*

HENRI MATISSE *A Letter*

Cover: Louis Kahn; plan for a plaza (see page 62)

Opposite: Le Corbusier; house at Ahmedabad (photograph by Lucien Hervé)

editor Marshall Meyers
associate editor Harold Roth
treasurer Richard Nininger
secretary Cornelia Cogswell
design Elton Robinson
editorial staff William DeCossy, Bruce Falconer, Frank Jacobi, Leo Mogel, William Porter, Mary Thom Hood
business staff Edwin Close, Bryant Conant, Paul Elsberry, James Handley, Richard Neville, Carlos Omaña

Copyright,©, 1957 by PERSPECTA. The Yale Architectural Journal.

PERSPECTA is published at intervals by the students in the School of Architecture and Design at Yale University, New Haven, Connecticut.

Text and illustrations may not be reproduced without written permission.

Editorial and Business address: 2121 Yale Station, New Haven, Connecticut.

Rates: Single Issue $1.50
Three Issue Subscription $3.75

the reflection of his love for things, a reflection in which he can have confidence if he has been able to carry out his education with purity and without lying to himself. Then he will employ color with discernment. He will place it in accordance with a natural design unformulated and completely concealed, that will spring directly from his feelings; this is what allowed Toulouse-Lautrec at the end of his life, to exclaim, "at last, I do not know how to draw anymore".

The painter who is just beginning thinks that he paints from his heart. The artist who has completed his development also thinks he paints from his heart. Only the latter is right, because his training and discipline allow him to accept impulses that he can, at least partially conceal.

I do not claim to teach; I only want my exhibition not to suggest false interpretations to those who have their own way to make. I should like people to know that they cannot approach color as if coming into a barn door ("entrer au moulin"): it is clear that one must have a gift for color as a singer must have a voice. Without this gift, one can get nowhere, and not everyone can declare like Corregio, "Anch'io son pittore". A colorist makes his presence known even in a simple charcoal drawing.

My dear Mr. Clifford, here is the end of my letter. I started it to let you know that I realize the trouble you are taking over me at the moment. I see that, obeying an interior necessity, I have made it an expression of what I feel about drawing, color, and the importance of discipline in the education of an artist. If you think that all these reflections of mine can be of any use to anyone, do whatever you think best with this letter . . . Please believe me, dear Mr. Clifford.

Yours gratefully,

HENRI MATISSE

Opposite: Le Corbusier: office for the Mill Owners' Association, India (photograph by Lucien Hervé)

FIG. 26
Retro di copertina con le fotografie di Hervé del Palais des Filaterus e della casa ad Ahmedabad di Le Corbusier, "Perspecta", vol. 4, 1957

have been the first architect interested in street furniture; there is a sheet with six different lamp-posts, and two with a pump-cum-lamp-post.

The exhibition, which is explained in a detailed and most excellent catalogue by Dorothy Stroud, will remain open until September.

Homes of the Academy

Several proud owners of eighteenth-century houses in London have of late brought out well-produced pamphlets to tell and illustrate the story of their houses (Boulton & Paul, 41, Stanhope Gate; Royal Worcester China, 30, Curzon Street; Pilkington Brothers, Selwyn House; Consolidated Zinc Corporation, Ely House, Dover Street). The Royal Academy has joined them and its librarian, Mr. S. C. Hutchison, has indeed much to say and much to show.

CORRESPONDENCE

Et Tu, Brute?

To the Editors,

SIRS,—The origin of the New Brutalism (see your article of last December) has become a subject for academic research, and you may be interested in the following letter which I have received from Hans Asplund, son of the late Gunnar Asplund: 'In January, 1950, I shared offices with my esteemed colleagues Bengt Edman and Lennart Holm. These architects were at the time designing a house in Uppsala. Judging from their drawings I called them, in a mildly sarcastic way, "Neo-Brutalists" (the Swedish word for New Brutalists). The following summer, at a jollification together with some English friends, among whom were Michael Ventris, Oliver Cox and Graeme Shankland, the term was mentioned again in a

The first N w B utalist building: see letter on this page.

FIG. 27
Eric de Maré, *Correspondence. Et tu, Brute?,*"Architectural Review", vol. 120, agosto 1956, n. 715, p. 72

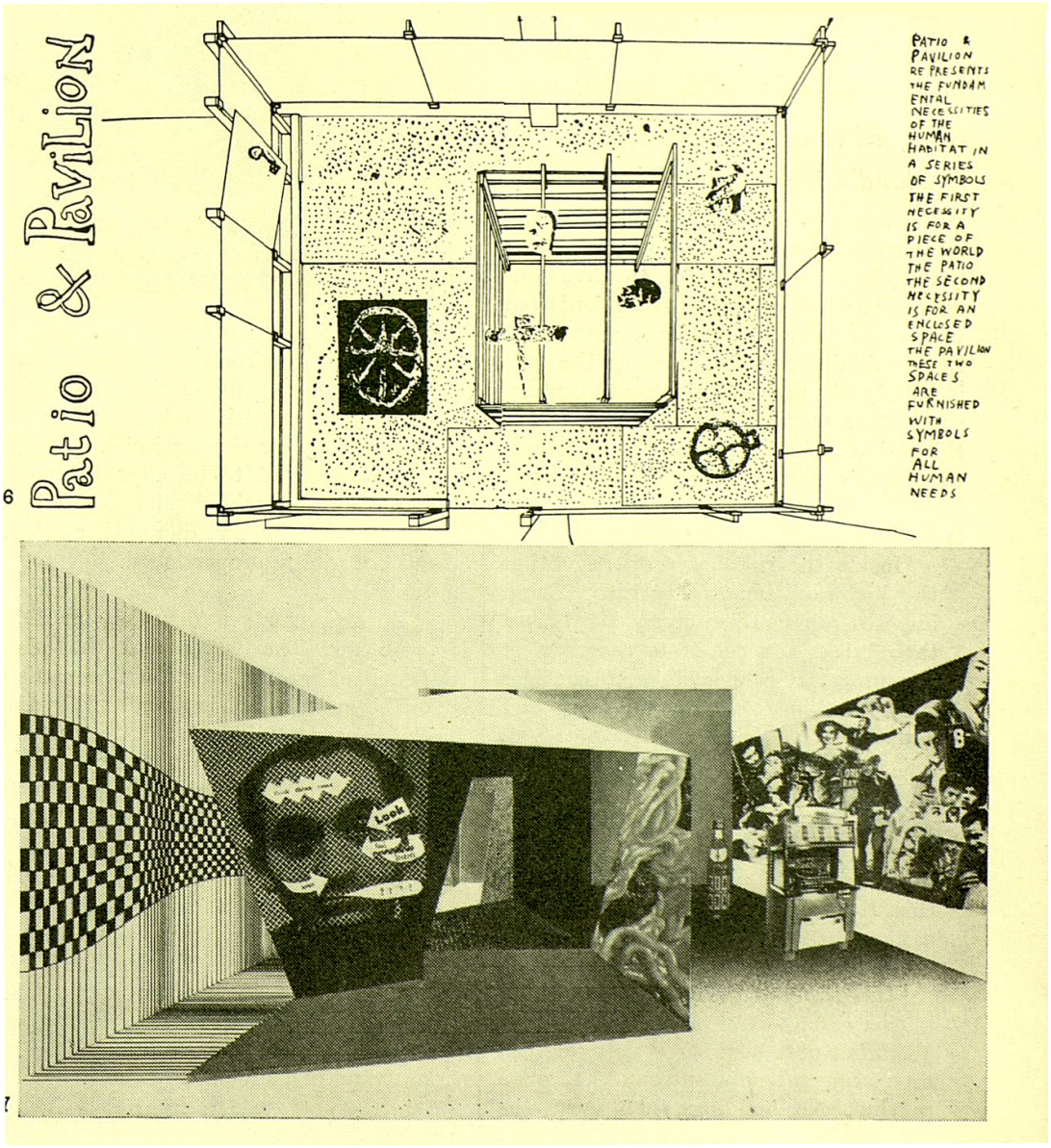
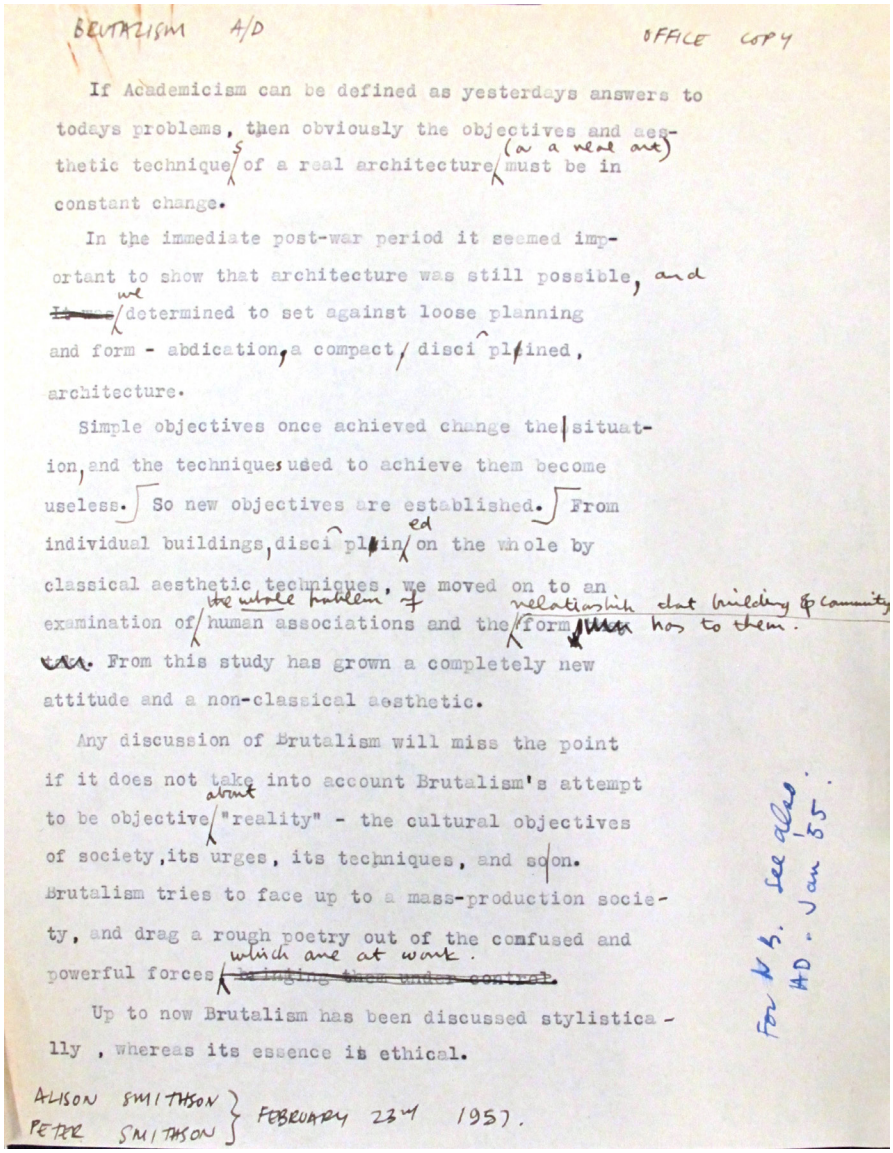


FIG. 28
Reyner Banham, *This is Tomorrow,* "Architectural Review", vol. 120, settembre 1956, n. 716, pp. 186–187



BRUTALISM A/D OFFICE COPY

If Academicism can be defined as yesterdays answers to todays problems, then obviously the objectives and aesthetic techniques of a real architecture (or a real art) must be in constant change.

In the immediate post-war period it seemed important to show that architecture was still possible, and ~~It was~~ we determined to set against loose planning and form - abdication, a compact, disciplined, architecture.

Simple objectives once achieved change the situation, and the techniques used to achieve them become useless. So new objectives are established. From individual buildings, disciplined on the whole by classical aesthetic techniques, we moved on to an examination of the whole problem of human associations and the relationship that building & community form has to them. From this study has grown a completely new attitude and a non-classical aesthetic.

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 objectives of society, its urges, its techniques, and so on. Brutalism tries to face up to a mass-production society, and drag a rough poetry out of the confused and powerful forces which are at work. ~~bringing them under control.~~

Up to now Brutalism has been discussed stylistically, whereas its essence is ethical.

For N.B. See also AD. Jan '55.

ALISON SMITHSON
PETER SMITHSON } FEBRUARY 23rd 1957.

FIG. 29
Alison e Peter Smithson, note dattiloscritte con correzioni per l'articolo *The New Brutalism: Alison and Peter Smithson answer the criticism on the opposite page*, "Architectural Design", vol. 27, aprile 1957, n. 4, p. 113, © Alison and Peter Smithson Special Collection

FIG. 30
Bruno Zevi, *I ragazzi non scappano*, "L'Espresso", marzo 1958, p. 16

3. Alison & Peter Smithson. *Phot. Sam Lambert.*

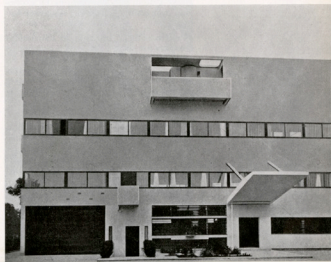
4. Maxwell Fry & Jane Drew. *Phot. Ida Kar*

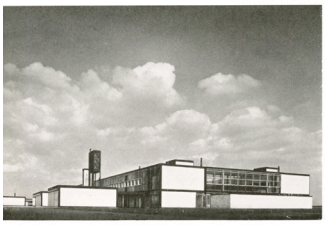
Mr. Peter Smithson
Mrs. Alison Smithson
Miss Jane B. Drew
Mr. E. Maxwell Fry

Conversation on Brutalism

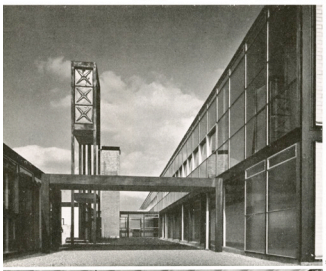
MR. SMITHSON. - The intention of the first period of modern architecture was that buildings should be machine like, and whether machine made or not, they should look machine made. As a reaction to the period of, say, 1936 to 1946, when poetic machine work degenerated into superficial stylistic machine-work (in which the fundamentals were neglected), I think that one of the things which interests one now is that a genuine aesthetic of machine building technology should arise, and in some way this gets one involved in a rather brutal approach. If a thing is really made of pre-cast elements, or concrete blocks, the building has to reflect the way it was built with pre-cast elements or concrete blocks, and inevitably the building will not only have a different scale from an architecture that is conceived of as being a single object made by a machine, *but it will be built at the scale of the genuine machine with which it was built*. If you think back to the sort of key building of the 20's like the Garches House or the Savoie House, one feels that Le Corbusier was trying to make the whole building look as if it was being made by machine, *as a single object*, turned out on a lathe, coloured-up and so on, and there is a difference of attitude towards the machine involved here. In the first period I think essentially there was poetry in the machine that had manifested itself in industrial objects. That poetry mas trying to be translated into ar-

5. Le Corbusier, Garches House, 1927.





18-20. A. & P. Smithson, school at Hunstanton, Norfolk. *Phot. Dr. Burgh Galloway.*



about is with what is this to be replaced?

MRS. SMITHSON. - I think it is falling on the architect to take up the traditional role of the architect urbanist and that planners, in a way, are living in a little dream world somewhere between William Morris and Camillo Sitte, and they talk in the conferences they keep having about Coventry and Harlow and they talk again and again about them; unwilling to come out into the bright reality and the hard world of these fast motor cars and the styling changes, and how people are really living now with their television, and their appliances.

MR. FRY. - The Americans deal with their great highways and turnpikes at the scale of the car. At Chicago and New York they seem in one sense to be heroic and then it seems to pass beyond human limits and becomes a kind of antway without sufficient relation to the scale of the human being.

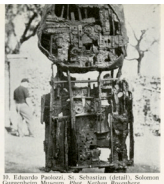
MRS. SMITHSON. - Yes, well I think there are two different things happening here — that in America they are willing to take these big engineering chances — there is a different kind of man operating, whereas in Europe one is thrown back on the architect having to take up the traditional role of the architect-urbanist because one is mainly a sort of cerebral character, a sort of ancient-world man thinking it out.

MR. SMITHSON. - I think the interesting thing about the American Civil Engineer is that he is a sort of king, capable of majestic feats, mass earth moving and so on, because the programme is well set it is simple. The make a road from A to B and it is not complicated by much high level thought as to what is happening in the city or the region. But when they do the road they do it beautifully, and it has this heroic scale, but with a sort of irrelevance about it when it connects to other things. At Detroit, for instance, communication has become an end in itself. Now, the European-Mies-Van-der-Rohe sort of beauty thing is an intellectual-conceptual system in which all the parts fit together. When you get a building built on such principles, it is a heroic building in terms of human engineering, or whatever you like to call it, but constantly in America you find that when they build they fall back on a sort of antiquated humanism, you know, the Yamasaki sort of thing, which is a sort of ivory object built in concrete, which somehow turns its back on machine environment as if its impossible to come to terms with mechanised environment, we can't make it 'nice lets fall back on the Renaissance or the mediaeval thing, so that you get from many of the young American architects a total rejection of machine environment.

There are in America only two or three

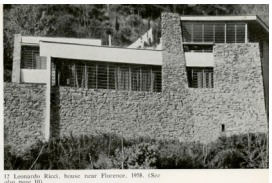
FIG. 31-32
Alison e Peter Smithson, Jane Drew, Maxwell Fry, *Conversation on Brutalism*, “Zodiac”, vol. 4, aprile 1959, pp. 73; 75
pagina seguente: pp. 76–79

9. Jean Dubuffet. *Visage usagé*, 1952.



10. Edoardo Paolozzi, St. Sebastian (detail). Solomon Guggenheim Museum. *Phot. Nathan Rosenberg.*

11. Detail of a church in Milan, 1953, by Figini & Pollini.



12. Leonardo Ricci, house near Florence, 1958. (See also page 10).

answer to a town is a general conception of different layers of communication and that communication as well as space around buildings has become the keyword.

Mr. Smithson. - I think the major break away comes from the classical thinking. (I am sorry to have to go back half a step to make the point), but if you read any sort of current town planning theories, particularly the English ones, town planning is based on a pictorial concept. Now we regard ourselves as functional, and therefore there is not only space in the town, but that space must signify what is going on its function, and one of the things that we have to face in the 20th century is that the space in towns has to indicate that it is a net of communication.

People know about things more — therefore is more feeling of connectedness rather than the feeling of being in villages which is self-contained, and which as you know perfectly well, ideas are communicated by press, television, radio and so on, advertising, which knits practically the whole world into a net of relationship where people understand each other, and in this sort of situation it seems to me that to think of the image of the city as being a series of self-contained communities, or the new town being a self-contained self-generating entity is that this net of communications we know exists must find expression in the architecture. The word « expression » is a key one, but one tends to fight shy of it. We are interested in expressing not ourselves, but what is going on and building which denies what is going on is just the opposite of brutalism — it is chi-chi, which is a sort of evasion, in that chi-chi is not just a matter of fashion (because fashion can be a direct communicant), it is the sort of person that cannot be bothered to think out what the situation is, and how to work it out properly, and drops back into a formula of doing it which is a sort of lie — in a way it is a sort of ethical question, a thing being either plastic truth or this sort of evasion, or lie. In the early and late 40's we were in a situation in England in which many things got built which you felt were a lie, and lot of ideas have been carried on in architecture well into the 50's, when building programmes became strictly a formula without anybody really thinking about whether, for example, the office should be there at all, rather than what shape the office should be. Just to finish this note, it is interesting experience to compare how we teach at the A.A. with the way they to teach at I.I.T. — undoubtedly the most direct school in America. They have a system. Mies says « We don't build well in the 20th century — we must learn how to build well », and so they say to their students « you must learn to build a house well » whereas we start off by saying « should there be a house there at all? » There seems to me to be a world of difference. (If the answer is « yes, there should be a house there », then it should bear a certain relationship to other things and we build well in the terms of present da technology). It is another evasion, just to learn to build, without questioning why one should build and whether it should be there.

Mrs. Smithson. — Yes, part of our philosophy is that one must be ready to act in any situation that presents itself, and act rightly. I think this ties up with the Pirelli building and what Peter said earlier about acting brutally perhaps in some situations. At some spaces in the city all you can do is to make such a statement that be seen perhaps from a long distance, or something so different from the accepted that even though you can only instinctively feel that it is right, and cannot actually prove it is right, that you hope by doing this that other people will change in relation to it.

Mr. Fry. — It is only really to say that it is feeling which matters most, and therefore you must be careful what kind of feeling you have about anything and what you were saying just now, if I understand it, is that we know that most of our new towns are even harking back to something still earlier, because they are very little better than Garden Cities with vast highways taken through them and that they have no other real structure, and that we have become mobile to an extent which has only become apparent in the last 10 years — that we are in communication as it were in every direction, dependent or connected in every direction. Harlow is connected to London which is connected the country and all that. A great deal of that must have existed before and the question is how it should change your feeling about a town — what kind of a town you should make, and the question which is unanswerable to me as yet, is how a population can travel in motor cars satisfactorily. I see no really clear answer, because if we allow motor car manufacturers to go on at the present rate, stagnation must ensue.

Mr. Smithson. — I think that one always had the idea that the motor car should be allowed everywhere, because it is an extension to oneself, but I noticed on this last trip to America after I had got over the excitement of the movement and noise and so on, that in Chicago the noise level is quite unbelievable — on the elevated railway there is one point on a station where the noise level is just about 2 decibels below the pain threshold, and I found this time that one felt desperately in need of a sort of pool which noisy communicants didn't enter, just for the sake of mental stability.

The whole town has got to be re-geared to the scale of the motor car movement, but there would obviously have to be places where either the car speed is reduced to practically zero, or th. car is excluded completely. To take a scattered Garden City and to drive the motor roads through it seems to me to ignore the fact that the car is around at all. I mean you have the conventional housing estate now, a sort of Coventry, which turns its back on the bypass that goes through it, but makes no other gesture towards the motor car other than turning its back on it, you know, it is separated by a little green strip and all the backyards with their masses of concrete posts and little tatty huts and so on. I am not saying that one should not have a back yard, but that one is getting the worst worlds, neither a Garden City nor a truly sort of motorised environment at a new scale where one can travel and see at forty miles an hour sweetly, and at another scale sweetly experiencing walking.

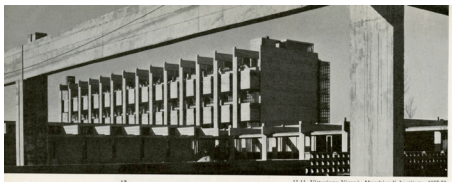
Miss Drew. — It is rather better down in Crawley where it is landscaped imaginatively — I suppose because the woods existed, but the motor way through the town has been treated at quite a different scale which you can appreciate at speed, and the waving walls at the back of the houses is an experience, they are not a lane. True, this experience, is short distance, but it seems to me to be on the right lines. Crawley designers have succeeded in motor landscaping, and, in forming quiet little enclaves, but yet the whole design fails by something which is very difficult to put your finger on — it's a sort of playing at architecture, sort of toy town, and that is one of the worst elements I think which has come in altogether, it is this game architecture.

Mrs. Smithson. - It is just that one feels that there should be visible expression in the houses that the motor car has arrived.

Mr. Fry. - Although obviously out of the picture in point of the scale. I also felt in Chicago on Lake Shore Drive with the avenues leading in, that this scene, magnificent in its way, and quite over powering in its extent, nevertheless had an element of triviality in it.

Mr. Smithson - It was already paleolithic, it was already antiquated — it should be bombarded.

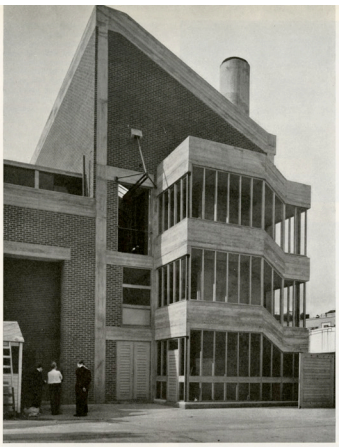
Mr. Fry. - Yes, but what I am not clear



13

13-14. Vittoriano Viganò, Marchiondi Institute, 1957-58, Milan.

14

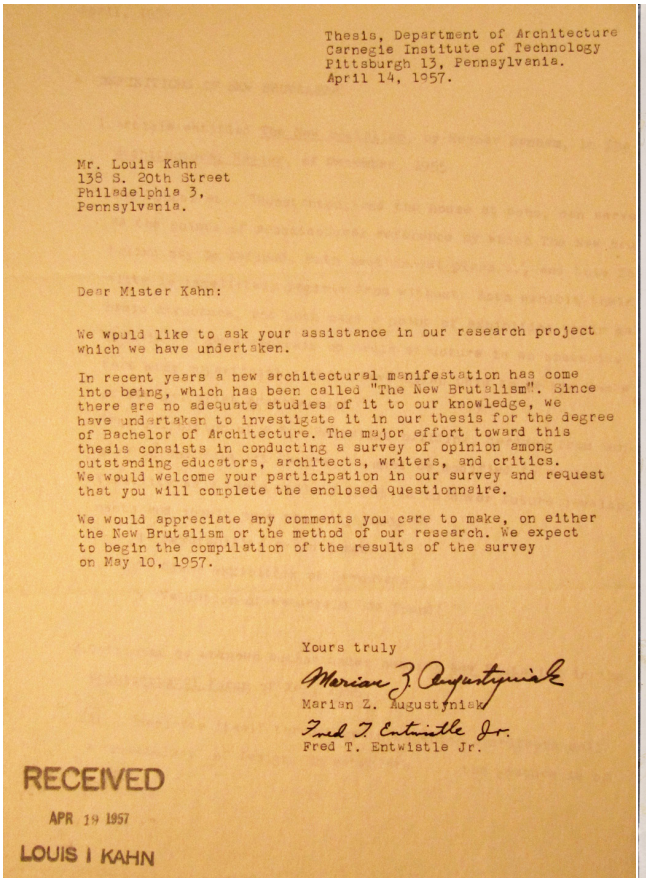


15

15-17. Lyons, Ellis and Israël. Annex the Old Vic in London 1958. *Phot. de Burgh Galwey, Courtesy the Architectural Review.*

16

17



Thesis, Department of Architecture
Carnegie Institute of Technology
Pittsburgh 13, Pennsylvania.
April 14, 1957.

Mr. Louis Kahn
138 S. 20th Street
Philadelphia 3,
Pennsylvania.

Dear Mister Kahn:

We would like to ask your assistance in our research project which we have undertaken.

In recent years a new architectural manifestation has come into being, which has been called "The New Brutalism". Since there are no adequate studies of it to our knowledge, we have undertaken to investigate it in our thesis for the degree of Bachelor of Architecture. The major effort toward this thesis consists in conducting a survey of opinion among outstanding educators, architects, writers, and critics. We would welcome your participation in our survey and request that you will complete the enclosed Questionnaire.

We would appreciate any comments you care to make, on either the New Brutalism or the method of our research. We expect to begin the compilation of the results of the survey on May 10, 1957.

Yours truly

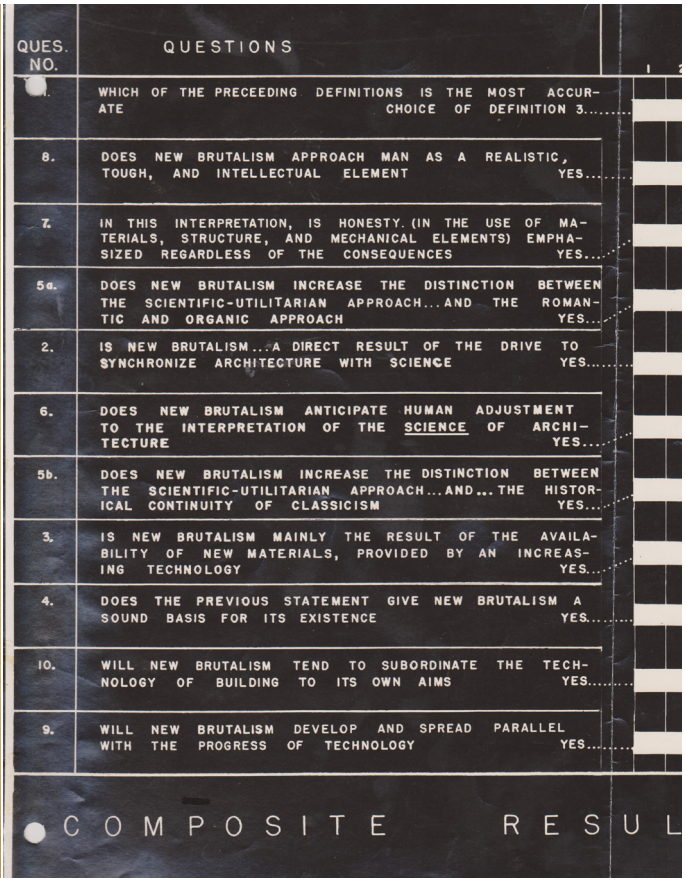
Marian Z. Augustyniak

Marian Z. Augustyniak

Fred T. Entwistle Jr.

Fred T. Entwistle Jr.

RECEIVED
APR 19 1957
LOUIS I KAHN



QUES. NO.	QUESTIONS
1.	WHICH OF THE PRECEEDING DEFINITIONS IS THE MOST ACCURATE CHOICE OF DEFINITION 3.....
8.	DOES NEW BRUTALISM APPROACH MAN AS A REALISTIC, TOUGH, AND INTELLECTUAL ELEMENT YES.....
7.	IN THIS INTERPRETATION, IS HONESTY (IN THE USE OF MATERIALS, STRUCTURE, AND MECHANICAL ELEMENTS) EMPHASIZED REGARDLESS OF THE CONSEQUENCES YES....
5a.	DOES NEW BRUTALISM INCREASE THE DISTINCTION BETWEEN THE SCIENTIFIC-UTILITARIAN APPROACH... AND THE ROMANTIC AND ORGANIC APPROACH YES..
2.	IS NEW BRUTALISM...A DIRECT RESULT OF THE DRIVE TO SYNCHRONIZE ARCHITECTURE WITH SCIENCE YES.....
6.	DOES NEW BRUTALISM ANTICIPATE HUMAN ADJUSTMENT TO THE INTERPRETATION OF THE SCIENCE OF ARCHITECTURE YES....
5b.	DOES NEW BRUTALISM INCREASE THE DISTINCTION BETWEEN THE SCIENTIFIC-UTILITARIAN APPROACH...AND...THE HISTORICAL CONTINUITY OF CLASSICISM YES...
3.	IS NEW BRUTALISM MAINLY THE RESULT OF THE AVAILABILITY OF NEW MATERIALS, PROVIDED BY AN INCREASING TECHNOLOGY YES....
4.	DOES THE PREVIOUS STATEMENT GIVE NEW BRUTALISM A SOUND BASIS FOR ITS EXISTENCE YES.....
10.	WILL NEW BRUTALISM TEND TO SUBORDINATE THE TECHNOLOGY OF BUILDING TO ITS OWN AIMS YES.....
9.	WILL NEW BRUTALISM DEVELOP AND SPREAD PARALLEL WITH THE PROGRESS OF TECHNOLOGY YES.....

COMPOSITE RESUL

FIG. 33
Marian Z. Augustyniak, Fred T. Entwistle, lettera a Kahn, 14 aprile 1957, © Louis I. Kahn Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania, USA

FIG. 34
Marian Z. Augustyniak, Fred T. Entwistle, *Survey on New Brutalism,* Department of Architecture, Carnegie Institute of Technology, Pittsburgh, Pennsylvania, maggio 1958, © Marian Z. Augustyniak

The "action" architecture of a new generation

BY G. M. KALLMANN

The idea that modern architecture is losing its early grip was discussed by Australian Critic Robin Boyd in FORUM *for July. He deplored the glib and slick, or flashy and shallow, building conceptions of today's boom and called for repentance and return to the early faith. Now Gerald Kallmann of Columbia University turns the theme around. He finds a younger generation sharing Boyd's unhappiness with easy answers to cover up a state of confusion, but looking forward. Like their young friends in the other arts, the young architects shock their elders with fever, direct, and brutal action in design. Yet they seek no easy beatnik way out. What Kallmann reports is the beginning of a new, serious* avant-garde.

Now that the heroic age of modern architecture is over and its pioneers are accepted as masters, what is there for a new generation to accomplish? To follow in the wake of giants, yet to set with confidence in its own powers, is the unenviable task of a generation harshly described by the Italian Critic Bruno Zevi as "too immodest to follow Wright and Le Corbusier, but too tormented to be as great as they are."

Nothing would be easier than to settle down and develop, in elegant variations, the many inventions in technology and form proliferated by the modern movement in its first unprecedented burst of creativity. This, in fact, is what has been done by the architects who have made the new esthetics generally acceptable. For advanced spirits, however, it is essential to move out of the shadow that falls on epigoni. This revolt is partly the parricidal wish of youth to end dependence on the patriarchal figures still dominating the scene, partly the forcing up to new realities of a harsher present. And it is directed not so much against the fundamentals of the modern movement—the integrity of which is envied as a paradise lost—as against more recent shallowness and abuses.

The climate of thought today is radically different from that of the early days of functionalism, with its manifestoes, its nuclei of advanced opinion focused in such international groups as *L'Esprit Nouveau*, *de Stijl*, and the Bauhaus. Objectives are more diffuse, vision is more clouded, methods are less clear, confidence is not so high, and dramatic attitudes replace idealism and dogma. The nourishing source of Wright's organic functionalism and the humanist ideas that gave form to Le Corbusier's world no longer sustain architects dealing in a new era with vast programs of a general rather than specific nature, serving clients who are faceless and corporate and often engaged in enterprises of seemingly dubious architectural value.

Thus, the creative energies of younger architects, increasingly alienated from program content, become focused largely on action rather than objectives. Emphasis decidedly shifts from what is to be done to the manner of doing. Instead of exploring distant social aims in idealized concepts, the young men seek answers to immediate and limited situations. And as if in reaction from the glut of invention in a newly-seeking phase of modernism, they search for a new and appropriate discipline, a harsher esthetics than that of the present modish eclecticism **(1)**. The direction of their ideas and efforts is too diffuse as yet to have the status of a representative *avant-garde*. Yet their influence is being increasingly felt as vital impulses challenging architectural routine.

The weakening of functional tradition

These new impulses must be understood against a background in which certain key tenets of early modernist dogma had imperceptibly changed or weakened as they came to be applied to the current scene.

The first significant change was a general trend toward universal types of space, structure, and envelope, tending to wipe out differences and reduce all building types to more and more abstract "packages" or indistinguishable boxes. A second important change was a loss in visual scale. Great group compositions and many large individual buildings no longer can be "read" as to scale or proportion, while such new forms as large clear-span shell structures and even curtain walls have no features that give a clue to scale. In this situation, a neoclassic movement attempted to regain some order and articulateness, but its works generally are not too successful or convincing because the classic order no longer fits the modern dimension; of buildings and the classic has lost its ancient authority, resting on a universal Neoplatonic order outside itself.

Beyond the individual form

How far the modern position has moved from the classical may be seen by noting that the key principle of classicism was the absolute dominion of the individual whole form, self-enclosed and raised to universal significance. The growth of modernist theory is in the opposite direction, transcending the single finite form. "The cult of the individual form is at an end," said Mondrian toward the close of his life, "and that of continuous relatedness is about to begin." And this tendency may now be seen in architecture.

Many new buildings are closely interrelated in a complex scene. Even when they stand alone, there is a readiness to let them appear as mere passages in the unending game of space around them. Modern architecture always has had as a basic theme the opening up of the building to outer space, but now the effort is more decisive and has entered a new phase. This is most evident in the treatment of the boundary that delineates recent

1. *Vivid impression of bodily strength and concreteness is produced by enlargement of structural details in an abstract pattern based on the methods of "the build." Model of a department store, Rome, by Franco Albini and Franca Helg.*

8. *Brutal structure.*

9. *Full-bodied details.*

10. *Powerful images.*

as if each part were on its own. Structure is not idealized as in Miesian architecture but frankly exposed and allowed to develop with disregard of human content, as in Le Corbusier's Brazilian pavilion for the Cité Universitaire in Paris **(8)**. Environmental controls and equipment, with equal disregard, are allowed to effloresce in their own inherent forms; color is used as an independent stimulus, brutal and vivid. Each element thus achieves a shock effect, the essence of brutalism.

The enlargement of parts or details heretofore subordinated, the intensified visual emphasis on technical process, represent a deliberate attempt to produce an immediate physical embodiment, uninhibited by intellectual systems. Materials, their "build" and jointing, are not used for their regional association or decorative textural effect, but to convey a more active, actual, "brutal" sense of physical existence. Among numerous examples are flats in England by Stirling & Gowan **(9)**. This composition out of direct experience, the moment, and process, toward no ideal envisaged whole, with unflinching acceptance of incongruities, has suggestive parallels in the new "action" painting, in *musique concrète*, in existentialist thought, and in Zen.

The quality of brutalist work varies greatly. Powerful technique and imaginative process are needed to stay in control. In less than masterful hands, brutalist work has not been of a higher order than some significantly similar "undesigned" industrial structures, e.g., a giant improvised test chamber **(10)**. These accretions litter the purlieus of cities, and in the uninhibited, uncoordinated development of their parts raise powerful images very close to brutalist forms.

Compositional rigorists

Another distinct trend in the new radical architecture, with interests that overlap those of the new brutalism, might provisionally be called "compositional rigorist." Like the brutalists, this group rejects all preconceived whole forms and concentrates on the autonomous development of parts through process, attempting to create space forms more insistently physical in make-up and impact. But its works show an important difference. Whereas brutalist work is eccentric and nondirectional and produces a deliberate clash and collision of parts, this group strives for a coherent "build of space." The difference is something like that between *musique concrète* and twelve-tone composition. For the younger men working in this way, the earlier experiments of the Finnish Architect Aalto and the German Hans Scharoun have been most influential.

The attempts at rigorous thematic space-structuring vary from ice-cold, functionally detached, speculative compositions to the profound space creations of Louis Kahn's didactic architecture. They range from such simple compositional devices as the variation and inversion of six concrete precast forms from which Yamasaki builds his concrete institute in Michigan to the complex manipulation of concrete elements that constitutes Rudolph's new school in Sarasota, Fla. **(11)**. In its more disciplined compositional aspect and its regard for new elements of construction and equipment, this movement has developed with special force under dynamic American pragmatism.

The most influential representative is the Philadelphian Louis Kahn. In his work, space is neither archaized by classical rules nor pressed into the rhythmic repetitive forms of frame structure, as in early modern; rather space is "phenomenologically" determined and evaluated. A new topology is allowed to emerge out of "servant space" and "served space," the former housing together the new elements in building equipment. Proliferating ducts, conduits, pipes, and storage elements are no longer concealed by a superimposed esthetic order denying the facts of life of modern building; on the contrary, they are allowed to develop their own significant expression, as seen in Kahn's design for a science building **(12)**. Brutalist ties are shown in the way the "parts" take command and achieve a ruthless, unbridled image, yet they are keyed integrally with the spaces in a disciplined and nonbrutalist way.

On a smaller scale, an elegant experiment in a similar compositional manner is Philip Johnson's Boissonnas House, in which blocks of space as the basic entities are articulated in a classical neo-Palladian manner but are joined in a nonclassical space sequence. Closed and open volumes are outlined in big square blocks with the help of brick piers of enlarged dimensions, creating an aggregate of shapes and spaces that produces a memory-linked image rather than an instantaneous, all-inclusive one.

Kahn's building out of linked spatial sequences and structural elements leads to an almost automatic method of composition. This is vividly demonstrated in his project for a city hall **(13)**. Here the nature of the building elements and the method of their joining —tetrahedral space frames with equipment nuclei—creates of itself the "build" of an image that attains convincing character at almost every stage of execution. Each extension is "more of the same," the "same" being the vivid way of putting together, which, as the building grows, generates additional possibilities of manipulation. The experimental play of such possibilities has a contemporary fascination. Keeping the imagination within the framework of a built-in principle of composition and topology, it yet permits the spatial phrasing to be freely dynamic.

This serious play, undirected as to outcome but controlled in keyed sequences of manipulation, is a technique used in the experimental sciences and in the major arts. The Miesian dictum, "God is in the details," is followed to its proper conclusion. The detail and its topological potential becomes the gener-

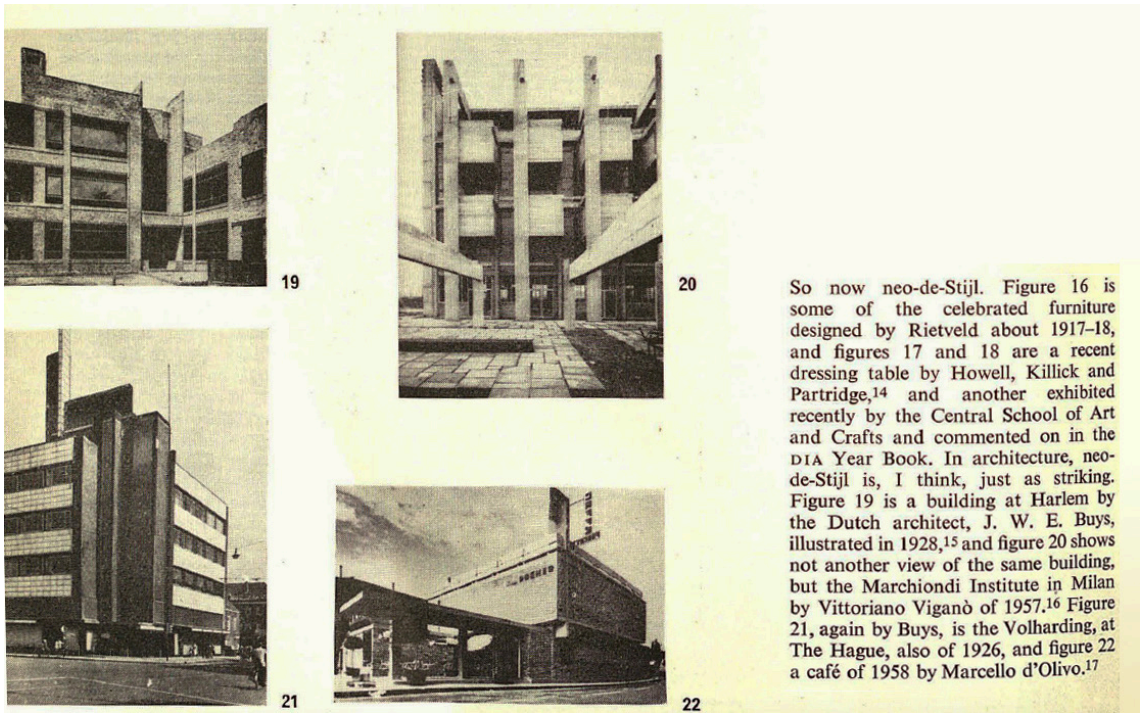
continued on page 214

11. *The process generates the composition—bold but disciplined.*

12. *A new topology. Utilities are bracketed in giant "hollow columns" acting as "servant spaces" adjacent to master spaces.*

Uniform method of joining lets structure be played as a game.

FIG. 35
Gerhard Kallmann, *The 'action' architecture of a new generation*, "Architectural Forum", vol. 111, ottobre 1959, n. 4, pp. 132–133; 136–137



19

20

21

22

So now neo-de-Stijl. Figure 16 is some of the celebrated furniture designed by Rietveld about 1917–18, and figures 17 and 18 are a recent dressing table by Howell, Killick and Partridge,[14] and another exhibited recently by the Central School of Art and Crafts and commented on in the DIA Year Book. In architecture, neo-de-Stijl is, I think, just as striking. Figure 19 is a building at Harlem by the Dutch architect, J. W. E. Buys, illustrated in 1928,[15] and figure 20 shows not another view of the same building, but the Marchiondi Institute in Milan by Vittoriano Viganò of 1957.[16] Figure 21, again by Buys, is the Volharding, at The Hague, also of 1926, and figure 22 a café of 1958 by Marcello d'Olivo.[17]

FIG. 36
Nikolaus Pevsner, *Modern architecture and the historian - or the return of historicism*, "RIBA Journal", n. 68, aprile 1961, p. 235

FIG. 37
Wolfgang Pehnt, *Was ist Brutalismus? Zur Architekturgeschichte des letzten Jahrfünfts*, "Das Kunstwerk", vol. 14, marzo 1960, n. 3, pp. 14–23

Broek – Brutalismus 54

einer neuen Urbanität; der Rathauskomplex in Marl (im Bau), bei dem der alte Gedanke der Stadtkrone modern interpretiert ist, gibt einer aufstrebenden Industriestadt das zusammenfassende Zentrum. Wohnbaukomplexe und Schulen nehmen im Werk der beiden Architekten einen breiten Raum ein (Schulbauten in Brielle, 1948–57; Montessori-Lyzeum in Rotterdam, 1958).

Van den Broek und Bakema haben auch für andere Bauaufgaben Lösungen gefunden, in denen Bakemas Wort von der Architektur als dreidimensionalem Ausdruck menschlicher Verhaltensweisen verwirklicht wird. Es entstanden Ausstellungsbauten (Niederländischer Pavillon auf den Weltausstellungen Paris 1937 und Brüssel 1958), Bürobauten (Van Ommeren in Antwerpen, 1939; N. B. ten Cate in Almelo, 1954), Kaufhäuser (Ter Meulen Wassen van Vorst in Rotterdam, 1951); Galeries Modernes in Rotterdam, 1956), Industrieanlagen, Laboratorien und Forschungsinstitute für die Technische Hochschule in Delft. Die beiden Kirchen in Schiedam (1957) und in Nagele im Nordostpolder (1959) sind strenge Kuben, die aus dem Wechsel geschlossener, verglaster und durchbrochener Flächen leben.

Literatur: J. H. van den Broek, *Creative kracht-ten in de architectonische conceptie*, Delft; 1948. Jürgen Joedicke, *Architektur und Städtebau, Das Werk der Architekten van den Broek und Bakema*, Stuttgart; in Vorbereitung.

J. J. Vriend

J. H. van den Broek und Jacob B. Bakema. Rathauskomplex. Marl, im Bau. Modell.

Unten: J. H. van den Broek und Jacob B. Bakema. Auferstehungskirche. Schiedam, 1957.

Broek, J. H. van den, * 1898 in Rotterdam. Der Name des Architektenteams J. H. van den Broek und Jacob B. → Bakema ist eng mit dem neuen Bauen im Holland der Nachkriegszeit und vor allem mit dem Wiederaufbau Rotterdams verbunden. Van den Broek ist Professor an der Technischen Hochschule in Delft, wo er selber 1924 sein Examen abgelegt hat. 1927 ließ er sich als selbständiger Architekt in Rotterdam nieder; 1937 assoziierte er sich mit J. A. → Brinkman, 1948 mit J. B. Bakema.

Architektur und soziale Haltung sind im Werk van den Broeks und Bakemas untrennbar miteinander verbunden. Das Einkaufszentrum Lijnbaan in Rotterdam (1953), eine differenziert gegliederte Fußgängerstraße mit niedrigen Ladenbauten, bedeutete einen Beitrag zu

Brutalismus. Der Brutalismus gab einer Stimmung Ausdruck, die in den fünfziger Jahren unter den jüngeren Architekten der westlichen Welt weitverbreitet war. Sein Ursprung kann mit einiger Genauigkeit festgelegt werden. Giedions etymologische Deutung («Brute – Alison») trifft zwar nicht zu, doch stammt das Wort «Brutalismus» tatsächlich aus der Familie Smithson: Alison → Smithson oder Guy Oddie, ein Freund der Familie, der Peter Smithson «Brutus» nannte, sprachen im Frühsommer 1954 als erste vom «Neuen Brutalismus».

Was sollte nun diese Bezeichnung bedeuten? Voraussetzung war ein Gefühl der Stagnation, das teils auf die allgemeinen Schwierigkeiten auf dem Baumarkt im Nachkriegsengland zurückging, teils auf die Behendigkeit der kompromißfreudigen Älteren, die wohletabliert waren und ihre Bauaufträge hatten. Die Bauweise dieser älteren Architekten wurde von der politischen Linken als «Neuer Humanismus», von der Rechten als «Neuer Empirismus» charakterisiert. Das Schlagwort «Neuer Brutalismus» sollte diese beiden Bezeichnungen parodieren, machte aber gleichzeitig auf einige Eigenschaften des Stiles aufmerksam, den die Smith-

55 Brutalismus

sons und ihre Generation schätzten und mitbegründeten.

Als Standard setzten sie sich die kompromißlose Architektur von → Mies van der Rohe und → Le Corbusier, ihre intellektuelle Klarheit, ihre ehrliche Darstellung von Konstruktion und Material. Gleichzeitig spürten sie in der Arbeit dieser Meister eine Tradition jenseits von Stilen und Moden. Unter den Werken der Vergangenheit galt ihre Bewunderung besonders der Strenge und dem Formalismus von Palladio, der heroischen Größe der englischen Barockarchitekten Vanbrugh und Hawksmore und den klargeschnittenen, massiven Formen der Ingenieurbauten aus dem frühen 19. Jahrhundert.

Die Architektur der Brutalisten war jedoch zu Beginn ganz im Stile Mies van der Rohes. Sicherlich trug ein Anflug von einfachem Puritanismus zu der Entscheidung für ein schlichtes, elegantes Konstruktionssystem bei, denn gleichzeitig wurden jeder Vorwand und jede Verhüllung strikt abgelehnt. Nicht nur Konstruktion und Material, sondern auch die technischen Installationen wurden sichtbar gemacht. Bei dem ersten wirklich brutalistischen Bau, der Hunstanton School in England (1954),

Le Corbusier. Unité d'Habitation. Marseille, 1947-52. Detail der Stützen im Erdgeschoß.

Rechts oben: Jack Lynn und Ivor Smith. Wohnsiedlung Park Hill. Sheffield, 1955-61.

werden Stahl und Ziegel mit einer Ehrlichkeit verwendet, die sogar Mies van der Rohe übertrifft. Darüber hinaus sind auch Rohre, elektrische Leitungen und andere technische Einrichtungen unverkleidet. Die Strenge dieses Bauwerks erregte weltweites Aufsehen, und man suchte nach internationalen Vergleichsmöglichkeiten. Ein verwandtes Beispiel, das Art Center an der Yale University (1952–54) von Louis → Kahn, wirkte in dieser Beziehung überzeugender als das Werk Mies van der Rohes, denn auch Kahn setzte sich mit dem rohen Baumaterial auseinander und legte die Installationen frei.

In dieser Zeit verschmolz der anfängliche puritanische Extremismus der englischen Brutalisten mit einer internationalen Bewegung, die nur entfernt vergleichbare Ziele hatte. Ursprünge dieser Bewegung waren so unterschiedliche Entwicklungen wie die informelle Malerei von Jackson Pollock, der informelle Grundriß von Ronchamp, der *art brut* von Dubuffet und der *béton brut* der Unité d'Habitation in Marseille. Der Brutalismus der kompromißlosen Schaustellung von Materialien verband sich mit einem Brutalismus der Form; die deutliche Symmetrie der Hunstanton School und die verborgene Symmetrie des Yale Art Center machten einer rücksichtslosen Ehrlichkeit im Ausdruck der Funktionszonen und ihrer Beziehungen zueinander Platz. Selbst die leicht übertragbare, rechtwinklige Geometrie – von

Brutalismus 56

der abstrakten Malerei abgeleitet –, die die Funktionalisten zu Beginn akzeptiert hatten, wurde nun aufgegeben. Statt dessen basierte das neue Kompositionsprinzip auf der Topographie des Geländes und der Topologie der inneren Verkehrswege, was der Grundriß und die Lage von Park Hill in Sheffield (1955–61) deutlich machen (entworfen im Städtischen Baubüro von Jack Lynn und Ivor Smith).

Wenn man den Brutalismus eines Bauwerks wie Park Hill versteht, wird einem klar, daß man diese Bezeichnung nicht auf die modisch-sentimentale Architektur eines Leonardo Ricci anwenden sollte – wie man auch aus Architekten wie Juan → O'Gorman und Paolo → Soleri keine «Brutalisten» machen kann. Der Brutalismus unternimmt den Versuch, die moralischen Imperative durchzusetzen, die durch die Pioniere des 19. Jahrhunderts Eingang in die Tradition der modernen Architektur fanden. Die Verwendung von Sichtbeton oder die freigelegten Stahlkonstruktionen sind nur ein Symptom dieser Bestrebungen. Peter Smithson sagte einmal: «Wir bewundern auch die Materie der Goldfarbe, wo sie nötig ist». Das grundlegende Ziel des Brutalismus war zu jeder Zeit, eine Konzeption zu finden, die von Konstruktion, Raum, Organisation und Material her für ein bestimmtes Gebäude im Sinne von Smithson «notwendig» ist. Diese Konzeption, mit völliger Ehrlichkeit ausgedrückt, führt zum unverwechselbaren architektonischen Bild. Dabei geben die anderen bildenden Künste nicht ein ästhetisches Vorbild, sondern ein Beispiel für die Methode; die Brutalisten bewundern den Design amerikanischer Autos genauso wie den japanischen Ise-Schrein. Beide hatten keinen sichtbaren Einfluß auf die brutalistische Architektur, aber beide sind ein Beispiel für Bilder, die aus bestimmten Verhältnissen und Notwendigkeiten heraus geschaffen wurden. Der Nachdruck, den die Brutalisten bei der Konzeption eines Bauwerks auf die gegebenen und notwendigen Faktoren legten, veranlaßte Sir John Summerson zu einem Vergleich mit dem Rigorismus von Lodoli und anderen radikalen Theoretikern der italienischen Aufklärung im ausgehenden 18. Jahrhundert.

Unter diesen Voraussetzungen ist das Istituto Marchiondi von Vittorio Viganò (1957) das

Alison und Peter Smithson. Hunstanton School. Norfolk, 1954.

Alison und Peter Smithson. Economist Building. London, im Bau. Modell.

Vittoriano Viganò. Istituto Marchiondi. Mailand, 1957.

Seite 57: Erik Bryggman. Friedhofskapelle. Turku, 1938-41.

57 Brutalismus – Bryggman

einzige brutalistische Gebäude Italiens, obwohl es sich auf den ersten Blick nicht so weit von der modernen Bewegung zu entfernen scheint wie die Werke der → Neoliberty-Anhänger. Stilistisch spiegelt das Istituto Marchiondi die Ideen, wenn nicht sogar das Werk → Terragnis und der *architettura razionalista* wider, deren Vorstellungen ähnlich streng von den Forderungen des Bauprogramms her bestimmt waren.

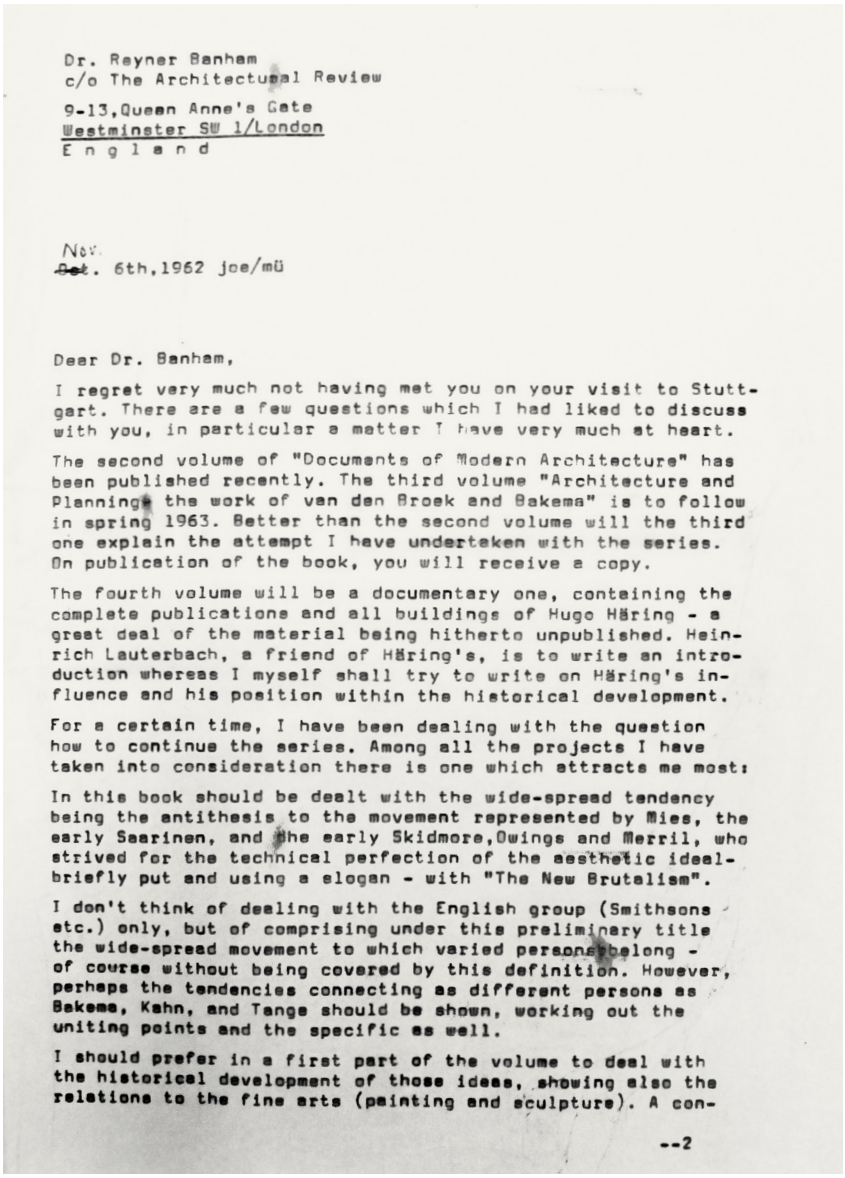
Das Istituto Marchiondi macht auf die Verbindung des Brutalismus mit den Architekturtraditionen aufmerksam. Bei aller Aggressivität und Kompromißlosigkeit entfernt sich der Brutalismus nicht grundsätzlich von den herkömmlichen architektonischen Auffassungen, und man kann ihn keineswegs mit dem technischen Extremismus von Buckminster → Fuller oder den radikalen Funktionsanalysen vergleichen, die der Nuffield Trust in England entwickelte. Am ehesten kann man Vergleiche mit *action-painting* und konkreter Musik anstellen: Die Aktionsmalerei gab die letzten Reste formaler Komposition auf, akzeptierte aber weiterhin so «abgenutzte» Traditionen wie Farbe, Leinwand und rechtwinkliges Bildformat, die vorher schon verschiedentlich von modernen Malern abgelehnt worden waren. Die konkrete Musik verwandte nicht mehr die gefälligen Töne, die von künstlichen Musikinstrumenten erzeugt werden, sondern «wirkliche» Geräusche, entfernte sich aber sonst kaum von dem, was frühere moderne Komponisten von der musikalischen Überlieferung unangetastet gelassen hatten. Ähnlich zogen die Brutalisten der fiktiven Oberfläche die «Realität» von Stahl und Beton vor und lehnten die formale Komposition ab. Trotzdem beruhten ihre Theorien und Werke immer auf den grundlegenden Traditionen der Baukunst. Es ist im übrigen interessant, die Arbeit der Brutalisten mit der eines Architekten zu vergleichen, den sie bewunderten, ohne seine Gestaltung zu imitieren: Bei Smithsons Projekt für das Economist Building in London (im Bau) sind die drei Baukörper zwanglos um eine unregelmäßige Piazza gruppiert. Der einfache klassizistische Turm des Seagram Building in New York (1958) erhebt sich dagegen in der Mittelachse eines formal streng konzipierten Vorhofes. Die irreguläre Piazza für den Economist vermittelt einen achteren Eindruck von den organisatorischen und topologischen Erfordernissen dieses bestimmten Funktionsprogramms, als es eine Nachahmung von Mies van der Rohes Komposition vermocht hätte. Und doch haben die Smithsons bei ihrem Projekt nicht etwa eine radikale Lösung des Verhältnisses zwischen Gebäude, Fußgängerzone und Autoverkehr geliefert, sondern – wie es

auch beim Seagram Building der Fall ist – die Bauvolumen auf eine Fußgängerplattform gesetzt, von der alle Fahrzeuge verbannt sind. Der Brutalismus ist also eine starke reformerische Bewegung innerhalb des modernen architektonischen Denkens und kein revolutionärer Umsturzversuch. Andererseits könnte der Rückgriff der Brutalisten auf grundlegende funktionalistische Prinzipien gewissermaßen nebenher zu einem Verzicht auf viele kleinere Kompromisse führen, der letzten Endes doch einer folgenreichen Revolution gleichkäme.

Reyner Banham

Bryggman, Erik, *1891 in Turku, †1955 in Turku. Bryggman, der 1916 das Architekturdiplom am Polytechnikum Helsinki erwarb, begann seine Berufstätigkeit als Mitarbeiter an einer Reihe von wichtigen Projekten: das Gefallenendenkmal in Helsinki, das er zusammen mit dem Bildhauer Ilkka entwarf, das Freiheitsdenkmal in Oulu, gemeinsam mit dem Bildhauer Saskelin, sowie die Restaurierung

FIG. 38
Reyner Banham, *Brutalismus*, Wolfgang Pehnt (ed.), *Knaurs Lexikon der Modernen Architektur,* Hatje, München, 1963, pp. 54–57



Dr. Reyner Banham
c/o The Architectural Review
9-13,Queen Anne's Gate
Westminster SW 1/London
E n g l a n d

Nov.
~~Oct~~. 6th,1962 joe/mü

Dear Dr. Banham,

I regret very much not having met you on your visit to Stuttgart. There are a few questions which I had liked to discuss with you, in particular a matter I have very much at heart.

The second volume of "Documents of Modern Architecture" has been published recently. The third volume "Architecture and Planning: the work of van den Broek and Bakema" is to follow in spring 1963. Better than the second volume will the third one explain the attempt I have underteken with the series. On publication of the book, you will receive a copy.

The fourth volume will be a documentary one, containing the complete publications and all buildings of Hugo Häring - a great deal of the material being hitherto unpublished. Heinrich Lauterbach, a friend of Häring's, is to write an introduction whereas I myself shall try to write on Häring's influence and his position within the historical development.

For a certain time, I have been dealing with the question how to continue the series. Among all the projects I have taken into consideration there is one which attracts me most:

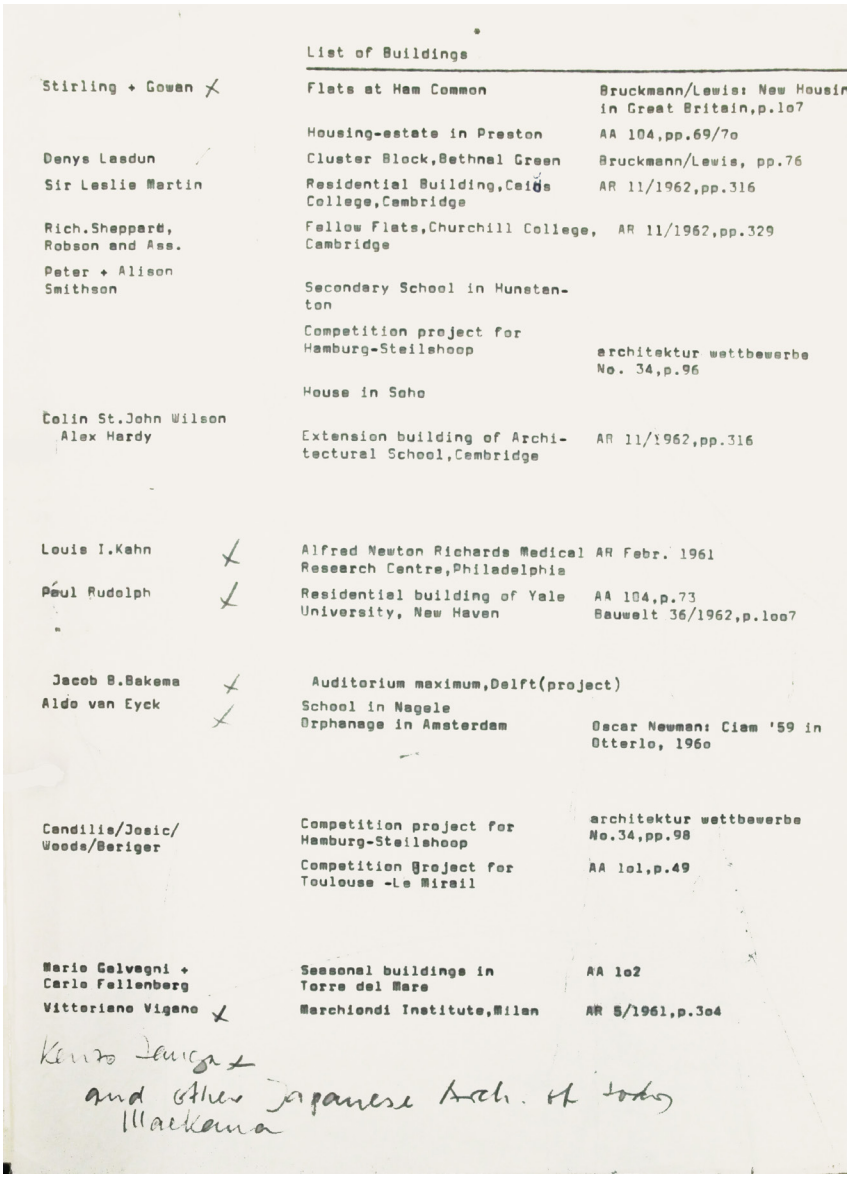
In this book should be dealt with the wide-spread tendency being the antithesis to the movement represented by Mies, the early Saarinen, and the early Skidmore,Owings and Merril, who strived for the technical perfection of the aesthetic ideal- briefly put and using a slogan - with "The New Brutalism".

I don't think of dealing with the English group (Smithsons etc.) only, but of comprising under this preliminary title the wide-spread movement to which varied personsbelong - of course without being covered by this definition. However, perhaps the tendencies connecting as different persons as Bakema, Kahn, and Tange should be shown, working out the uniting points and the specific as well.

I should prefer in a first part of the volume to deal with the historical development of those ideas, showing also the relations to the fine arts (painting and sculpture). A con-

--2

FIG. 39
Jürgen Joedicke, lettera a Reyner Banham, 6 novembre 1962, © Archivio Krämer Verlag, Stuttgart



List of Buildings

Stirling + Gowan	Flats at Ham Common	Bruckmann/Lewis: New Housir in Great Britain,p.lo7
	Housing-estate in Preston	AA 104,pp.69/7o
Denys Lasdun	Cluster Block,Bethnal Green	Bruckmann/Lewis, pp.76
Sir Leslie Martin	Residential Building,Caius College,Cambridge	AR 11/1962,pp.316
Rich.Sheppard, Robson and Ass.	Fellow Flats,Churchill College, Cambridge	AR 11/1962,pp.329
Peter + Alison Smithson	Secondary School in Hunsten-ton	
	Competition project for Hamburg-Steilshoop	architektur wettbewerbe No. 34,p.96
	House in Soho	
Colin St.John Wilson Alex Hardy	Extension building of Archi-tectural School,Cambridge	AR 11/1962,pp.316
Louis I.Kahn	Alfred Newton Richards Medical Research Centre,Philadelphia	AR Febr. 1961
Paul Rudolph	Residential building of Yale University, New Haven	AA 104,p.73 Bauwelt 36/1962,p.1oo7
Jacob B.Bakema	Auditorium maximum,Delft(project)	
Aldo van Eyck	School in Nagele Orphanage in Amsterdam	Oscar Newman: Ciam '59 in Otterlo, 196o
Candilis/Josic/ Woods/Beriger	Competition project for Hamburg-Steilshoop	architektur wettbewerbe No.34,pp.98
	Competition project for Toulouse -Le Mirail	AA 1o1,p.49
Mario Galvagni + Carlo Fellenberg	Seasonal buildings in Torre del Mare	AA 1o2
Vittoriano Vigano	Marchiondi Institute,Milan	AR 5/1961,p.3o4

Kenzo Tange

and other Japanese Arch. of today

Mackenna

FIG. 40-41
Jürgen Joedicke, proposta di lista di edifici presentata a Banham, documento non datato,
© Archivio Krämer Verlag, Stuttgart

Cremer/Jaray/Paillard	Terrace building in Zurich	AA 1oo,p.82
Atelier 5	Factory in Thun	AA 1oo
Ernst Gisel	House in Zurich	AA 1o3,p.46
Förderer/Otto/ Zwimpfer	Secondary school in Aesch	Werk 11/1962,p.394
Züricher Architekten-gruppe ZAS	Planning project for City Zurich	Bauwelt 28-29/1962,p.795
Günther Behnisch	City Hall Mannheim (competition project)	architektur wettbewerbe No. 33,p.112
Klaus Ernst	Students' housing Siegmundshof Berlin	Bauwelt 8/1962,p.191
Fehling/Gogel/ Pfankuch	Students' housing Campus Freie Universität,Berlin	architektur wettbewerbe, special issue "Students housing",pp.129
Roland Ostertag	City Hall Mannheim (competition project, under construction)	Bauwelt 3/1962,p.74 ff architektur wettbewerbe No. 33
Walter Schwagenscheidt	Youth centre in Odersbach	Bauwelt 36/1962,p.1oo3
Oswald Mathias Ungers	Office and residence building, Cologne	
	Students' housing Cologne	

*

The present list doesn't contain examples for Brutalist buildings only, but several buildings of general interest as well.

Rudolph X Gebäude der Art Arch. Yale University
~~Dorm~~ Students Home Yale

Johansen
Greene

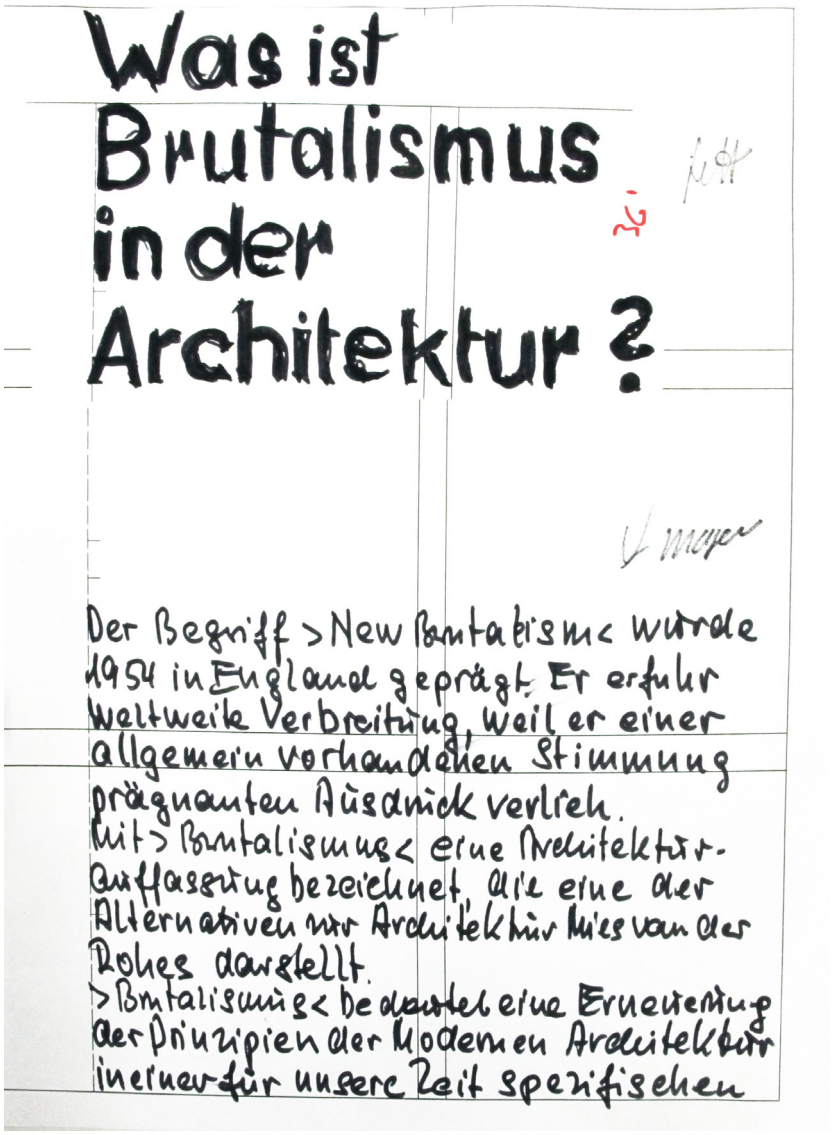


FIG. 42
Jürgen Joedicke, appunti per la pubblicità del libro *Brutalismus in der Architektur*
documento non datato, © Archivio Krämer Verlag, Stuttgart

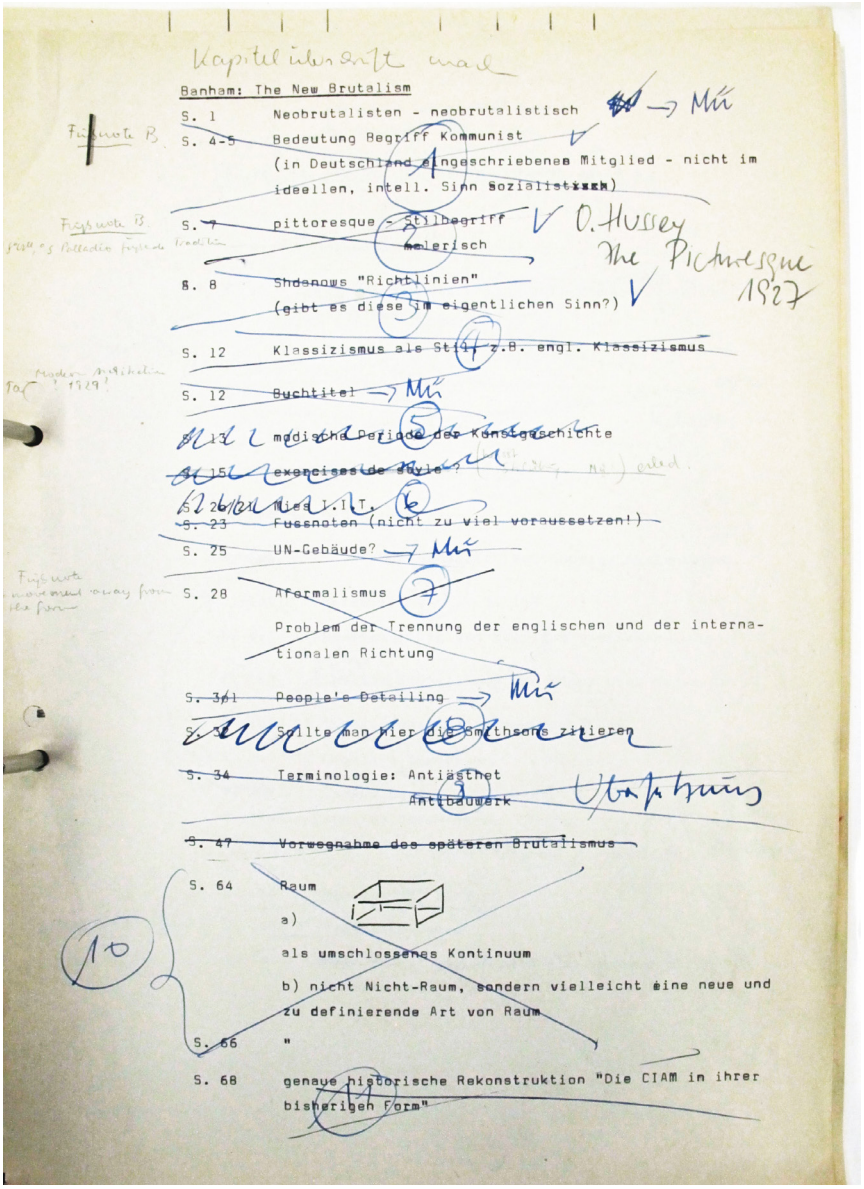


FIG. 43
Nora von Mülendahl, lista di domande indirizzate a Banham per la traduzione del manoscritto dall'inglese al tedesco, documento non datato, © Archivio Krämer Verlag, Stuttgart

Was ist Brutalismus in der Architektur?

Que signifie «brutalisme en architecture»?

Erstens: der deutsche Titel des englischen Originals 'The New Brutalism'

Zweitens: eine Antwort auf die Frage (siehe oben).

Drittens: ein Buch mit 68 Seiten Text. Zum Lesen (obwohl Architekten nicht gerne lesen). Und mit 144 Seiten Bildern, Grundrissen undsoweiter (obwohl wir etwas gegen Bildbände haben).

Viertens: eine Herausforderung. An die heute übliche Fassadenkosmetik. Und an die phantasielosen, glatten, unkünstlerischen Architekturen. An die Gedankenlosigkeit (die unsere Umwelt verunstaltet).

Fünftens: und vor allem ist es ein Buch von Reyner Banham (‚Revolution der Architektur'; rde). Eine gültige Darstellung des Phänomens Brutalismus (in Wort und Bild). Eine der tonangebenden Bewegungen (eine Neuformulierung des ‚béton brut' Le Corbusiers).
Architekten wie (zum Beispiel) die Smithsons, das Atelier 5, Mayekawa, Ungers, Rudolph, Kahn sind „Brutalisten". Sollte Ihnen gestern der Brutalismus noch ein Buch mit sieben Siegeln gewesen sein – morgen ist das anders. Wenn Sie heute noch Ihren Buchhändler anrufen. Wegen Banhams Buch (mit neun Kapiteln). Oder ihm schreiben.
Sechstens: erscheint das Buch in Jürgen Joedickes Reihe ‚Dokumente der Modernen Architektur' Im Karl Krämer Verlag * Stuttgart/Bern.
Für 76.85 Franken.

Viel Geld für Sie. Aber ein geringer Preis für eines der wichtigsten Bücher dieses Jahrzehnts.

wenn Ihnen diese Anzeige nicht seriös genug für ein seriöses Buch ist, warum lassen Sie sich nicht unseren seriösen, informativen Prospekt kommen?

* nicht zu verwechseln mit der Fachbuchhandlung Karl Krämer, Stuttgart. Sie führt Bücher aller Verlage.

FIG. 44
Jürgen Joedicke, pubblicità per il libro, *Brutalismus in der Architecktur*, "Bauen + Wohnen", vol. 20, settembre 1966, n. 9, p. LXXXVI

FIG. 45
Copertina dell'edizione tedesca del libro di Reyner Banham, *Brutalismus in der Architektur,* Krämer Verlag, Stuttgart, settembre 1966

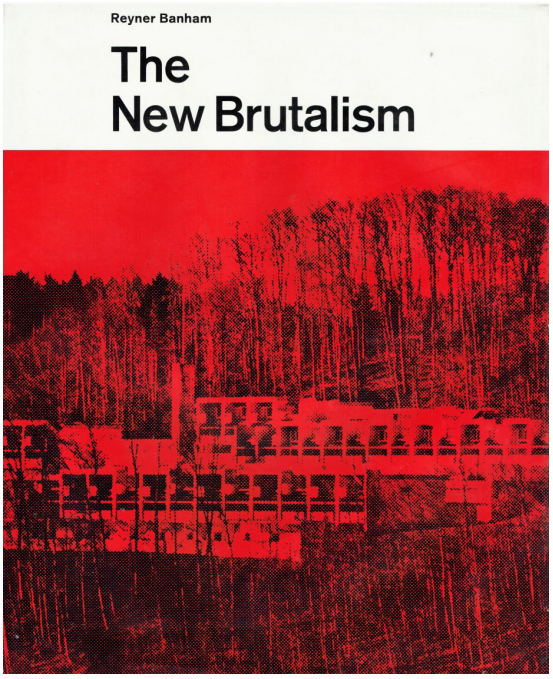
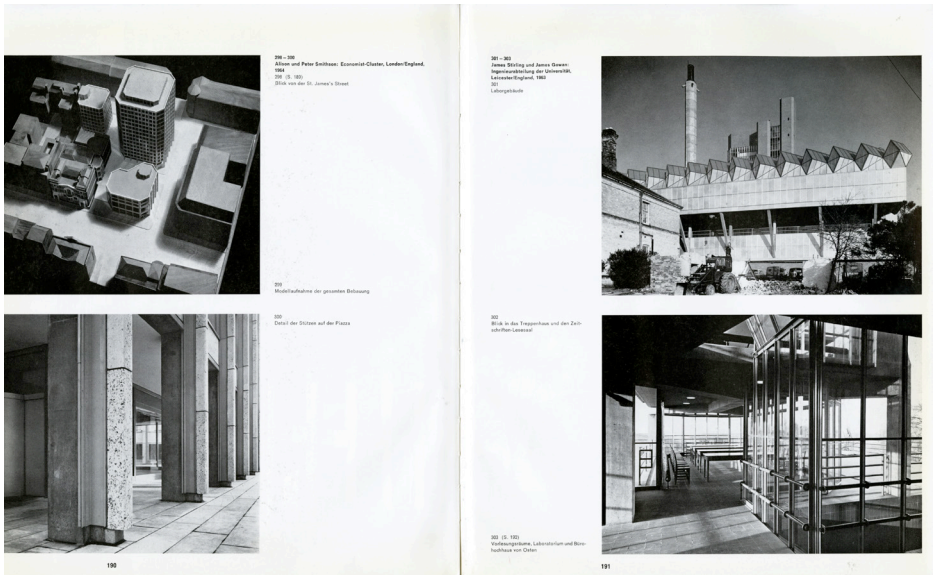


FIG. 46
Copertina dell'edizione inglese del libro di Reyner Banham, *New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, Architectural Press, London, dicembre 1966

FIG. 47
Reyner Banham, *'Art brut', 'non-art', und 'art autre'; Anmerkungen zur 'une architecture autre'*, *Brutalismus in der Architektur*, Krämer Verlag, Stuttgart, 1966, pp. 60–61; 68–69



299 – 300
Alison und Peter Smithson: Economist-Cluster, London/England, 1964
299 (S. 180)
Blick von der St. James's Street

299
Modellaufnahme der gesamten Bebauung

300
Detail der Stützen auf der Piazza

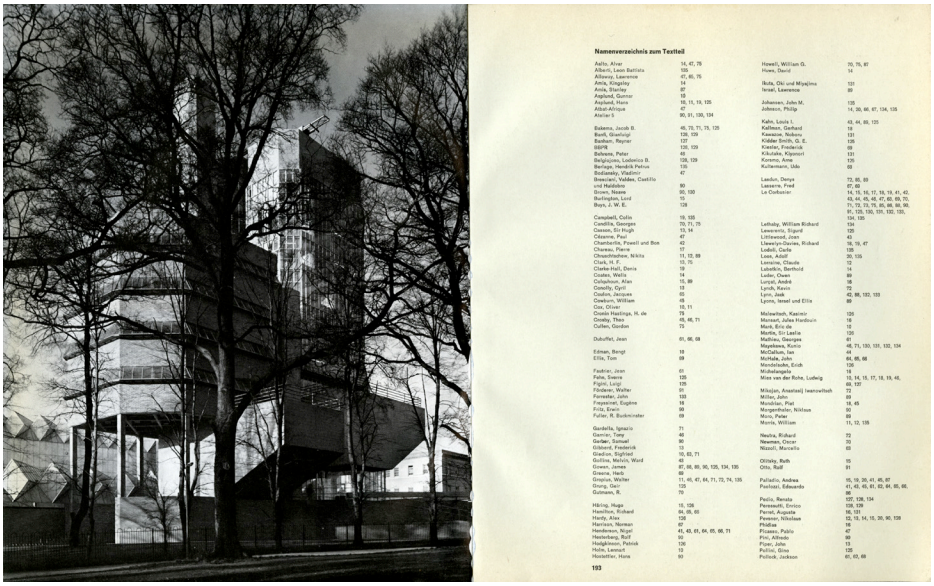
190

301 – 303
James Stirling und James Gowan: Ingenieurabteilung der Universität, Leicester/England, 1963
301
Lehrgebäude

302
Blick in das Treppenhaus und den Zeitschriften-Lesesaal

303 (S. 192)
Vorlesungsräume, Laboratorium und Bürohochhaus von Osten

191



Namenverzeichnis zum Textteil

Aalto, Alvar 14, 47, 79
Alberti, Leon Battista 135
Alloway, Lawrence 47, 65, 75
Amis, Kingsley 14
Amis, Stanley 87
Anglund, Gunnar 10
Asplund, Hans 10, 11, 19, 125
Atkin-Afrique 47
Atelier 5 90, 91, 130, 134

Bakema, Jacob B. 46, 73, 71, 73, 125
Banfi, Gianluigi 128, 129
Banham, Reyner 127
BBPR 128, 129
Behrens, Peter 48
Belgiojoso, Lodovico B. 128, 129
Berlage, Hendrik Petrus 135
Bodiansky, Vladimir 47
Bonaiuti, Valdes, Castillo und Maldonado 90
Brown, Neave 90, 130
Burlington, Lord 15
Buys, J. W. E. 128

Campbell, Colin 10, 135
Candilis, Georges 70, 71, 75
Casson, Sir Hugh 13, 14
Cézanne, Paul 47
Chambertin, Powell und Bon 47
Chareau, Pierre 57
Chaschtschew, Nikita 11, 12, 89
Clark, H. F. 13, 75
Clarke-Hall, Denis 19
Coates, Wells 14
Colquhoun, Alan 15, 89
Conolly, Cyril 13
Coulon, Jacques 65
Cowburn, William 48
Cox, Oliver 10, 11
Cronin Hastings, H. de 75
Crosby, Theo 45, 46, 71
Cullen, Gordon 73

Dubuffet, Jean 61, 66, 68

Edman, Bengt 19
Ellis, Tom 89

Fautrier, Jean 61
Fehn, Sverre 125
Figini, Luigi 125
Fürstenau, Walter 91
Forrester, John 133
Freyssinet, Eugène 18
Fritz, Erwin 90
Fuller, R. Buckminster 69

Gardella, Ignazio 71
Garnier, Tony 46
Garber, Samuel 90
Gibbard, Frederick 13
Gladion, Sigfried 10, 63, 71
Gollins, Melvin, Ward 48
Gowan, James 87, 88, 89, 90, 125, 134, 135
Greene, Herb 89
Gropius, Walter 11, 46, 47, 64, 71, 72, 74, 135
Grung, Geir 125
Gutmann, R. 70

Häring, Hugo 15, 126
Hamilton, Richard 64, 65, 66
Hardy, Alex 126
Harrison, Norman 67
Henderson, Nigel 41, 43, 61, 64, 65, 66, 71
Hesterberg, Ralf 90
Hodgkinson, Patrick 126
Hofer, Lennart 13
Hostettler, Hans 90

Howell, William G. 70, 75, 87
Howe, David 14

Ikuta, Chi und Miyajima 131
Israel, Lawrence 89

Johansen, John M. 135
Johnson, Philip 14, 30, 66, 67, 134, 135

Kahn, Louis I. 43, 44, 89, 125
Kallman, Gerhard 18
Kawazoe, Noboru 131
Kidder Smith, G. E. 135
Kiester, Frederick 69
Kikutake, Kiyonori 131
Kornmo, Arne 125
Kullermann, Udo 69

Landon, Denys 72, 85, 89
Lassaris, Fred 67, 69
Le Corbusier 14, 15, 16, 17, 18, 19, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 62, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 85, 86, 88, 90, 91, 125, 130, 131, 132, 133, 134, 135
Lethaby, William Richard 134
Lewerentz, Sigurd 125
Littlewood, Joan 43
Llewelyn-Davies, Richard 18, 19, 47
Lodoli, Carlo 135
Loos, Adolf 30, 135
Lorraine, Claude 12
Lubetkin, Berthold 14
Luder, Owen 89
Lurçat, André 56
Lynch, Kevin 72
Lynn, Jack 42, 86, 132, 133
Lyons, Israel und Ellis 89

Malewitsch, Kazimir 125
Mansart, Jules Hardouin 16
Mark, Eric de 18
Martin, Sir Leslie 135
Mathieu, Georges 61
Mayekawa, Kunio 46, 71, 130, 131, 132, 134
McCallum, Ian 44
McHale, John 64, 65, 66
Mendelsohn, Erich 126
Michelangelo 18
Mies van der Rohe, Ludwig 15, 14, 15, 17, 18, 19, 46, 69, 127
Mikojan, Anastasij Iwanowitsch 72
Miller, John 89
Mondrian, Piet 18, 45
Morgenthaler, Niklaus 90
Moro, Peter 89
Morris, William 11, 12, 135

Newlra, Richard 72
Newman, Oscar 70
Nizzoli, Marcello 69

Olitsky, Ruth 15
Otto, Ralf 91

Pallatio, Andrea 15, 19, 20, 41, 45, 67
Paolozzi, Edwardo 41, 43, 45, 61, 62, 64, 65, 66, 69
Paolis, Renato 127, 128, 134
Perassutti, Enrico 128, 129
Perret, Augusta 16, 131
Pevsner, Nikolaus 12, 13, 14, 15, 20, 90, 128
Phidias 16
Picasso, Pablo 47
Pini, Alfredo 89
Piper, John 13
Pollini, Gino 125
Pollock, Jackson 61, 63, 69

193

FIG. 48
Reyner Banham, *Memoiren eines Beteiligen*, *Brutalismus in der Architektur,* Krämer Verlag, Stuttgart, 1966, pp. 190–191

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

Aalto Alvar, *The Humanizing of Architecture*, in, "Architectural Forum", vol. 73, dicembre 1940, pp. 505–06.

Aalto Alvar, *L'oeuf de Poisson et le Saumon*, in, "Werk", vol. 36, febbraio 1949, pp. 43–44.

Ackerman James, *A Theory of Style*, in, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 20, 1962, pp. 227–37.

Adburgham Alison, *Brutalism a la mode*, in, "Harper's Bazaar", vol. 75, maggio 1967, n. 5, p. 86.

Aikman Alexander, *The Hunstanton School*, in, "Architectural Design", vol. 25, marzo 1955, n. 3, p. 96.

Ain Gregory, *Form Follows Faction*, in, "Architectural Record", vol. 137, maggio 1965, pp. 108–09.

Alfieri Bruno, *João Vilanova Artigas: Ricerca Brutalista*, in, "Zodiac", vol. 7, 1960, pp. 96–107.

Alfieri Bruno, *English Brutalism-Selected Writings*, in, "Zodiac", vol. 13, 1968, pp. 30–41.

Alloway Lawrence, *Collages and Objects*, Catalogo della mostra, Institute of Contemporary Art, London, 1953.

Alloway Lawrence, *Art News from London*, in, "Art News", vol. 53, ottobre 1954, n. 6, p. 54.

Alloway Lawrence, *Re: Vision*, in, "Art News", vol. 6, gennaio 1955, p. 5.

Alloway Lawrence, Banham Reyner, Lewis David, McHale, John Crosby Theo, *This is Tomorrow*, catalogo della mostra, Whitechapel Gallery, London, 1956.

Alloway Lawrence, *Eduardo Paolozzi*, in, "Architectural Design", vol. 26, aprile 1956, n. 4, p. 135.

Alloway Lawrence, *Dada in our times*, in, "Architectural Design", vol. 27, luglio 1957, n. 7, pp. 249–50.

Alloway Lawrence, *The Arts and the mass media*, in, "Architectural Design", vol. 28, febbraio 1958, n. 2, pp. 84–85.

Alloway Lawrence, *The development of British Pop*, Thames & Hudson, London, 1966.

Anderson Lawrence, *The Architect in the Next Fifty Years*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 14, 1959, n. 1, pp. 3–9.

Argan Giulio Carlo, *A Debate on the Moral Grounds of Architecture*, in, "Casabella-Continuità", vol. 209, febbraio 1954, pp. 5–7.

Armitage Edward John, *Letter to the editor*, in, "Architectural Design", vol. 27, giugno 1957, n. 6, p. 184.

Arnheim Rudolph, *From Function to Expression*, in, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", n. 1, autunno 1964, pp. 29–41.

Arup Ove, *Structural Honesty*, in, "Architects' Journal", vol. 119, 29 aprile 1954, n. 3087, pp. 514–15.

Augustyniak Marian Z., Entwistle Fred T., *Survey of the New Brutalism*, Department of Architecture, Carnegie Institute of Technology, Pittsburgh, Pennsylvania, maggio 1958.

Backström Sven, *A Swede Looks at Sweden*, in, "Architectural Review", vol. 94, settembre 1943, n. 561, p. 80.

Backström Sven, Kidder Smith Everard George, Holford William, *Swedish Peace in War*, in, "Architectural Review", vol. 94, settembre 1943, n. 561.

Baker Jeremy, *A Smithson File*, in, "Arena, Architectural Association Journal", vol. 82, febbraio 1966.

Baljeu Joost, *Attempt at a theory of synthesist plastic expression*, Alec Tiranti, London, 1963.

Banham Reyner, *Painting and sculpture of Le Corbusier*, in, "Architectural Review", vol. 113, giugno 1953, n. 678, pp. 401–404.

Banham Reyner, *Parallel of Life and Art*, in, "Architectural Review", vol. 114, ottobre 1953, n. 682, pp. 259–60.

Banham Reyner, *Pelican World History of Art*, in, "Architectural Review", vol. 114, novembre 1953, n. 683, pp. 285–288.

Banham Reyner, *Object Lesson*, in, "Architectural Review", vol. 115, giugno 1954, n. 690, pp. 403–406.

Banham Reyner, *Astragal at the Bartlett*, in, "Architects' Journal", vol. 120, luglio 1954, n. 3097, p. 6.

Banham Reyner, *Mendelsohn*, in, "Architectural Review", vol. 116, agosto 1954, n. 692, pp. 84–93.

[Banham Reyner], *School at Hunstanton*, in, "Architectural Review", vol. 116, settembre 1954, n. 693, pp. 152–62.

Banham Reyner, *Façade*, in, "Architectural Review", vol. 116, novembre 1954, n. 695, pp. 302–08.

Banham Reyner, *Industrial design and popular art*, in, "Civiltà delle Macchine", novembre 1955, p. 81–86.

Banham Reyner, *Vision in Motion*, in, "Art", vol. 5, gennaio 1955, p. 4.

Banham Reyner, *The Machine Aesthetic*, in, "Architectural Review", vol. 117, aprile 1955, n. 700, pp. 225–28.

Banham Reyner, *Sant'Elia*, in, "Architectural Review", vol. 117, maggio 1955, n. 701, pp. 84–93.

Banham Reyner, *A Rejoinder*, in, "Design", vol. 19, luglio 1955, pp. 24–25.

Banham Reyner, *Man, Machine and Motion*, in, "Architectural Review", vol. 119, luglio 1955, n. 703, pp. 51–54.

Banham Reyner, *Space for decoration*, in, "Design", vol. 79, luglio 1955, pp. 24–25.

Banham Reyner, *Vehicles of desire*, in, "Art", vol. 1, settembre 1955, p. 3.

Banham Reyner, *Where Man Meets Machine*, in, "The Listener", vol. 54, settembre 1955, pp. 332–333.

Banham Reyner, *Art in British Advertising*, in, "Art News & Review", vol. 7, novembre 1955, n. 22, p. 3.

Banham Reyner, *The New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 118, dicembre 1955, n. 708, pp. 354–61.

Banham Reyner, *New Look in Cruiserwights*, in, "ARK", vol. 16, estate 1956, pp. 44–47.

Banham Reyner, *Ateliers d'Artistes*, in, "Architectural Review", vol. 120, agosto 1956, n. 715, pp. 75–83.

Banham Reyner, *Not quite painting or sculpture either*, in, "Architects' Journal", vol. 124, 16 agosto 1956, n. 3207, pp. 217–29.

Banham Reyner, *This is Tomorrow*, in, "Architectural Review", vol. 120, settembre 1956, n. 716, pp. 186–87.

Banham Reyner, *Hair-cut, you!*, in, "Architects' Journal", vol. 124, 4 ottobre 1956, n. 3214, pp. 469; 471.

Banham Reyner, *Egg-head exposed?*, in, "Architects' Journal", vol. 124, 18 ottobre 1956, n. 3216, p. 546.

Banham Reyner, *New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 06, giugno 1957, n. 27, p. 220.

Banham Reyner, *Alloway and after. Not quite architecture*, in, "Architects' Journal", vol. 126, 26 dicembre 1957, n. 3278, p. 941.

Banham Reyner, *The theory of modern architecture 1907-1927*, PhD Thesis, University of London, Courtauld Institute of Art, 1958.

Banham Reyner, *Top Pop Boffin*, in, "Architects' Journal", vol. 127, 20 febbraio 1958, n. 3286, pp. 269; 271.

Banham Reyner, *Space, Fiction and Architecture*, in, "Architects' Journal", vol. 127, 17 aprile 1958, n. 3294, pp. 557–59.

Banham Reyner, *Plucky Jims*, in, "New Statesman", vol. 49, 19 luglio 1958, pp. 83–84.

Banham Reyner, *Machine Aesthetes*, in, "New Statesman", vol. 52, 16 agosto 1958, pp. 192–23.

Banham Reyner, *Corb Goes To Liverpool*, in, "New Statesman", 20 dicembre 1958, pp. 882–83.

Banham Reyner, *Neoliberty. The Italian retreat from modern architecture*, in, "Architectural Review",

vol. 125, marzo 1959, n. 747, pp. 231–35.

Banham Reyner, *Home of Taste*, in, "New Statesman", 11 ottobre 1959, pp. 488–89.

Banham Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, Architectural Press, London, 1960.

Banham Reyner, *A throw-away aesthetic*, in, "Industrial Design", marzo 1960 [1955], pp. 61–65.

Banham Reyner, *Stocktaking*, in, "Architectural Review", vol. 127, febbraio 1960, n. 756, pp. 93–100.

Banham Reyner, *History under revision*, in, "Architectural Review", vol. 127, maggio 1960, n. 759, pp. 325–32.

Banham Reyner, *The Perret Ascendancy*, in, "Architectural Review", vol. 127, giugno 1960, n. 759, pp. 373–80.

Banham Reyner, *Futurism for keeps*, in, "Arts", vol. 35, dicembre 1960, pp. 33–39.

Banham Reyner, *The history of the immediate future*, in, "RIBA Journal", vol. 68, 1961, pp. 252–257.

Banham Reyner, *Ego-Image Adjuster*, in, "New Statesman", vol. 61, 6 gennaio 1961, p. 482.

Banham Reyner, "Black and white magazine show", *New Statesman*, 2 giugno 1961, p. 889.

Banham Reyner, "Apropos the Smithsons", *New Statesman*, 8 settembre 1961, p. 317.

Banham Reyner, *The World of the Brutalists. Opinion & Intention in British Architecture, 1951-60*, in, "Texas Quarterly", vol. 4, ottobre 1961, n. 3, pp. 129–38.

Banham Reyner, *Park Hill housing*, in, "Architectural Review", vol. 130, dicembre 1961, n. 778, pp. 402–440.

Banham Reyner, *Views and Reviews: Book Reviews - Aesthetic Or Technic?*, in, "Architectural Review", vol. 130, dicembre 1961, n. 778, p. 375.

Banham Reyner, *Guide to Modern Architecture*, Architectural Press, London, 1962.

Banham Reyner, *Who is this Pop?*, in, "Motif", vol. 10, marzo 1962, pp. 3–13.

Banham Reyner, *The buttery-hatch aesthetic*, in, "Architectural Review", vol. 113, aprile 1962, pp. 203–06.

Banham Reyner, "England his England", *New Statesman*, 28 settembre 1962, p. 427.

Banham Reyner, "Brutalismus", in, Pehnt Wolfgang (ed.), *Lexikon der Moderne Architektur*, Berl Knaur, Köln, 1963, p. 557-59.

Banham Reyner, *At Aspen-on the American image abroad*, in, "Design", n. 177, settembre 1963, p. 58.

Banham Reyner, "Convenient Benches and Handy Hooks: Functional considerations in the Criticism of the Art and Architecture", in Whiffen Marcus (ed.) *The History, Theory and Criticism of the Art of Architecture, Papers from the 1964 AIA-ACSA Seminar*, Cambridge, 1964.

Banham Reyner, "New Brutalism", in, Pehnt Wolfgang (ed.), *Encyclopedia of Modern Architecture*, Harry N. Abrams, New York, 1964.

Banham Reyner, *The atavism of the short-distance mini-cyclist*, in, "Living Arts", vol. 3, 1964, p. 89.

Banham Reyner, *The word in Britain: character*, in, "Architectural Forum", vol. 121, agosto-settembre 1964, n. 2–3, pp. 118–125.

Banham Reyner, *A Clip-on Architecture*, in, "Design Quarterly", vol. 63, 1965, pp. 2–30.

Banham Reyner, *Economist Building*, in, "New Statesman and Nation", 20 gennaio 1965, pp. 113–120.

Banham Reyner, Dallegret François, *A home is not a house*, in, "Art in America", vol. 2, aprile 1965, n. 1, pp. 70–79.

Banham Reyner, *Motherwell & Others*, in, "Architectural Review", vol. 140, luglio 1965, n. 833, pp. 59–62.

Banham Reyner, *Im Dienst der Öffentlichkeit*, in, "Form", vol. 32, dicembre 1965, p. 15.

Banham Reyner, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, Architectural Press, London, 1966.

Banham Reyner, *Brutalismus in der Architektur,* Krämer Verlag, Stuttgart, 1966.

Banham Reyner, *The last formgiver*, in, "Architectural Review", vol. 139, agosto 1966, n. 834, pp. 97–98.

Banham Reyner, *All that glitters is not stainless*, in, "Architectural Design", vol. 37, agosto 1967, n. 8, pp. 351–52.

Banham Reyner, "Revenge of the Picturesque: English Archtiectural Polemics, 1945-65", in, Summerson John, *Concerning Architecture: Essays on Architectural Writers and Writing Presented to Nikolaus Pevsner*, Allen Lane, London, 1968, pp. 265–73.

Barnett Jonathan, *Philip Johnson Interview*, in, "Architectural Record", vol. 128, dicembre 1960, n. 16, p. 238.

Barr Alfred Hamilton et al., *What is happening to modern architecture?: a symposium at the Museum of Modern Art.*, in, "Museum of Modern Art. Bulletin", vol. 15, 1948, n. 3, pp. 4–21.

Belluschi Pietro, *The Spirit of the New Architecture*, in, "Architectural Record", vol. 114, ottobre 1953, pp. 143–49.

Beresford Peter, *School at Hunstanton*, in, "Architectural Review", vol. 116, novembre 1954, n. 695, p. 282.

Berkeley Ellen Perry, *More than you may want to know about the Boston City Hall*, in, "Architecture plus", vol. 1, 1973, n. 1, pp. 72–77.

Bill Max, *The beginning of a new epoch in architecture*, in, "Architectural Design", vol. 25, novembre 1955, n. 11, pp. 335–38.

Bill Max, *Robert Maillart*, Verlag für Architektur, Erlenbach-Zürich, 1949.

Blake Peter, *Modern architecture: its many faces*, in, "Architectural Forum", vol. 108, marzo 1958, n. 3, pp. 76–81.

Blake Peter, *Form follows function-or does it?*, in, "Architectural Forum", vol. 108, aprile 1958, n. 4, pp. 99–103.

Blake Peter, *The difficult art of simplicity*, in, "Architectural Forum", vol. 108, maggio 1958, n. 5, pp. 126–131.

Blake Peter, *The master builders*, Knopf, New York, 1960.

Blake Peter, *Are You Illiterate About Modern Architecture?*, in, "Vogue", n. 404, settembre 1961, pp. 180–82.

Blake Peter, *The secret scrapbook of an architectural scravenger*, in, "Architectural Forum", vol. 121, agosto 1964, n. 2, pp. 81–114.

Bloc André, *Le Corbusier. Artistes chez eux*, in, "L'Architecture d'Aujourd'hui", vol. 20, 1949, pp. 52–55.

Boesiger Willy (ed.), *Le Corbusier. Oeuvre Complète 1938-1946*, vol. 4, Éditions Girsberger, Zürich, 1946.

Boesiger Willy (ed.), *Le Corbusier. Oeuvre Complète 1938-1946*, vol. 4, ed.2, Éditions Girsberger, Zürich, 1950.

Boesiger Willy (ed.), *Le Corbusier. Oeuvre Complète 1946-1952*, vol. 5, Éditions Girsberger, Zürich, 1953.

Boesiger Willy (ed.), *Le Corbusier. Oeuvre Complète 1952-1957*, vol. 6, Éditions Girsberger, Zürich, 1957.

Bonelli Renato, *Estetica contemporanea e critica dell'architettura*, in, "Zodiac", vol. 4, aprile 1959, pp. 22–29.

Bourne Russel, *Yale's Paul Rudolph*, in, "Architectural Forum", vol. 108, aprile 1958, n. 4, pp. 128–29.

Boyd Andrew, *A review of the symposium - The Kind of Architecture we want in Britain*, in, "Keystone. Journal of the AASTA [Associations of Architects, Surveyors and Technical Assistants]", maggio 1949, p. 96.

Boyd Andrew, Penn Colin, (eds.), *Homes for the People. How modern building technique can provide high standards dwellings quickly. How they could be planned and built; what they could look like and how we can get them*, Paul Elek Publishers, London, 1946.

Boyd Robin, *A New Eclecticism?*, in, "Architectural Review", vol. 110, settembre 1951, n. 657, pp. 151–154.

Boyd Robin, *The functional neurosis*, in, "Architectural Review", vol. 119, febbraio 1956, n. 710, pp. 84–88.

Boyd Robin, *Engineering of excitement*, in, "Architectural review", vol. 124, novembre 1958, pp. 295–308.

Boyd Robin, *Has success spoiled modern architecture?*, in, "Architectural Forum", vol. 111, luglio 1959, n. 1, pp. 98–103.

Boyd Robin, *The Counter-Revolution in Architecture*, in, "Harpers Magazine", vol. 219, settembre 1959, n. 1312, pp. 40–48.

Boyd Robin, *The Australian ugliness*, F. W. Cheshire, Melbourne, 1960.

Boyd Robin, *Kenzo Tange*, George Brazilier, New York, 1962.

Boyd Robin, *The Puzzle of Architecture*, Melbourne University Press, Carlton, 1965.

Boyd Robin, *The sad end of New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 142, 1967, pp. 9–11.

Boyd Robin, *New Directions in Japanese Architecture*, George Brazilier, New York, 1968.

Brett Lionel, *The Space Machine: an evaluation of the recent work of Le Corbusier*, in, "Architectural Review", vol. 102, giugno 1947, n. 604, pp. 147–52.

Brett Lionel, *Architecture. Paris and London*, in, "The London Magazine", giugno 1963, pp. 66–68.

Bucher Francois, *A failure of architectural Purism*, in, "Perspecta", vol. 6, 1960, pp. 5–8.

Bullivan Dargan, *Hunstanton Secondary Modern School*, in, "Architectural Design", vol. 23, settembre 1953, n. 9, pp. 238–97.

Bullrich Francisco, *New directions in Latin American architecture*, Braziller, New York, 1969.

Burchard John Ely, *The Dilemma of Architecture*, in, "Architectural Record", vol. 117, maggio 1957, pp. 193–98.

Burchard John Ely, *Pilgrimage: Ronchamp, Raincy, Vézelay*, in, "Architectural Record", vol. 123, marzo 1958, n. 3, pp. 171–78.

Burchard John Ely, *Architecture in a Restless Age*, in, "Architectural Record", vol. 125, maggio 1959, pp. 174–77.

Burchard John Ely, *A parable via Milano and Roma*, in, "Architectural Record", vol. 128, luglio 1960, n. 1, pp. 123–130.

Bush-Brown Albert, *Notes toward a Basis for Criticism*, in, "Architectural Record", vol. 121, ottobre 1959, pp. 185–89.

Butterly Daniel R., *The Architecture of Vision: Or the Theory of Composition in Plane-surface Design*, Beechhurst, New York, 1947.

Caquot Albert, *Le béton dans la reconstruction de la France*, in, "L'Architecture d'Aujourd'hui", vol. 17, dicembre 1946, n. 5, pp. 37–43.

Carey O., *Unité d'Habitation*, in, "Architects' Year Book", vol. 4, 1949, pp. 130–36.

Carlin Earl, *P/A Design Award. Central Fire Station*, in, "Progressive Architecture", vol. 42, luglio 1961, n. 7, pp. 132–35.

Carter Edward, *Soviet Architecture TO-day*, in, "Architectural Review", vol. 92, novembre 1942, n. 5, pp. 107–114.

Casson Hugh, *Art by Accident*, in, "Architectural Review", vol. 96, settembre 1944, n. 573, pp. 63–70.

Castellano Luca Luigi, *Noi insistiamo! Il brutalismo. Realismo panico del costruire.*, in, "Linea sud", vol. 0, 1963, p. 6.

Collins Peter, *Concrete: the vision of a new architecture: a study of Auguste Perret and his precursors*, Faber and Faber, London, 1959.

Collins Peter, *Aspects of Ornament*, in, "Architectural Review", vol. 129, giugno 1961, n. 772, pp. 373–78.

Collins Peter, *Whither Paul Rudolph?*, in, "Progressive Architecture", vol. 42, agosto 1961, pp. 130–33.

Collins Peter, "Action Architecture", *The Guardian*, 13 settembre 1962.

Collins Peter, *Critique*, in, "Progressive Architecture", vol. 154, aprile 1963, n. 4, pp. 146–147.

Collins Peter, *Review: Modern Architecture, The Architecture of Democracy by Vincent Scully, Jr.*, "Journal of the Society of Architectural Historians", maggio 1963, p. 108.

Collins Peter, *Sincerity*, in, "Architectural Review", vol. 135, marzo 1964, n. 805, pp. 165–68.

Collins Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*, McGill University Press, London/Montreal, 1965.

Collins Peter, *Neo-Butterfield. The New Brutalism: Ethic or Aesthetic (Reyner Banham)*, in, "Progressive Architecture", vol. 48, marzo 1967, n. 3, pp. 198–202.

Collins Peter, *The New Brutalism of the 1920. The effect of economic restraints at Notre Dame du Raincy*, in, "SAH Journal", vol. 33, ottobre 1974, pp. 233-240.

Colquhoun Alan, *Twentieth Century Picturesque*, in, "Architectural Review", vol. 116, luglio 1954, p. 2.

Coombe June S., *The New Brutalism: suitable for St. Trinians*, in, "Architects' Journal", vol. 120, ottobre 1954, n. 3113, p. 516.

Cowburn Bill, Pearson Michael, *Art in Architecture*, in, "244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society", vol. 2, inverno 1954, p. 20.

Cowburn N.A., *School at Hunstanton*, in, "Architectural Review", vol. 116, novembre 1954, n. 695, p. 282.

Cowburn W. G., *New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 06, giugno 1957, n. 27, p. 184.

Creighton Thomas, *The Sixties. A P/A symposium on the state of architecture. Part III*, in, "Progressive Architecture", vol. 42, maggio 1961, n. 5, pp. 136–41.

Creighton Thomas, *American Architecture*, Robert B. Luce, Washington, 1964.

Creighton Thomas Hawk, *P.S.*, in, "Progressive Architecture", vol. 38, gennaio 1957, n. 1, p. 216.

Creighton Thomas Hawk, *The intellectual fringe*, in, "Progressive Architecture", vol. 38, giugno 1957, n. 6, p. 366.

Creighton Thomas Hawk, *The New Sensualism*, in, "Progressive Architecture", vol. 40, settembre 1959, n. 9, pp. 141–54.

Creighton Thomas Hawk, *The New Sensualism II*, in, "Progressive Architecture", vol. 40, ottobre 1959, n. 10, pp. 180–87.

Crosby Theo, *Parallel of Life and Art*, in, "Architectural Design", vol. 23, ottobre 1953, n. 10, pp. 297–98.

Crosby Theo, *The New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 25, gennaio 1955, n. 1, p. 1.

Crosby Theo, *The search for the image*, in, "Architectural Design", vol. 25, marzo 1955, n. 3, p. 103.

Crosby Theo, *This is tomorrow*, in, "Architectural Design", vol. 26, settembre 1956, n. 9, pp. 302–04.

Crosby Theo, *Detail, 3*, in, "Architectural Design", vol. 28, marzo 1958, n. 3, pp. 123–23.

Crosby Theo, *Towards a new rationality*, in, "Architectural Design", vol. 37, luglio 1967, n. 7, p. 302.

Cullen Gordon, *Hazards. On the art of introducing obstacles into the urban landscape without inhibiting the eye,* in, "Architectural Review", vol. 103, marzo 1948, n. 625, pp. 99–105.

Cullen Gordon, *The Economist Building, St. James*, in, "Architectural Review", vol. 137, febbraio 1965, pp. 114–24.

Curcic Slobodan, *Review of The New Brutalism. Ethic or Aesthetic*, in, "Journal of Aesthetic Education", vol. 3, 1969, n. 2, pp. 171–173.

Dardi Costantino, *Il gioco sapiente: tendenze della nuova architettura*, vol. 2, Marsilio Editori, Padova, 1971.

Davies Richard, *Letter. The New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 116, luglio 1954, n. 691, p. 2.

De Maré Eric, *The Antecedents and Origins of Sweden's Last Style*, in, "Architectural Review", vol. 103, gennaio 1948, n. 623, pp. 8–22.

De Maré Eric, *Eric de Maré pays a return visit to Sweden*, in, "Architects' Journal", vol. 121, gennaio 1955, n. 3125, pp. 101–10.

De Maré Eric, *Et tu, Brute?*, in, "Architectural Review", vol. 120, agosto 1956, n. 715, p. 72.

De Maré Eric, "Brazil's Architecture", *The Manchester Guardian*, 22 gennaio 1957, p. 4.

Dearstyne Howard, *Letters*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 24, ottobre 1965, n. 3, pp. 254–257.

Deasy C. M., *Letter. The New Brutalism*, in, "Architectural Forum", vol. 103, agosto 1955, n. 2, p. 72.

Derek A., De Abbott, G., *The New Brutalism*, in, "Architects' Journal", vol. 120, 23 settembre 1954, n. 3108, p. 366.

Derpool James Grote van, *Review: Early Victorian Architecture in Britain by Henry-Russell Hitchcock*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 15, maggio 1956, n. 2, pp. 30–31.

Dixon John, *Corbu's center rises at Harvard*, in, "Progressive Architecture", vol. 43, dicembre 1962, n. 12, p. 43.

Dorfles Gillo, *L'Istituto Marchiondi Spagliardi a Milano*, in, "Edilizia Moderna", vol. 67, agosto 1959, pp. 35–46.

Dorfles Gillo, *Cosa è cambiato a Londra?*, in, "Domus", vol. 368, luglio 1960, pp. 1–2.

Dorfles Gillo, *Edizioni per architetti*, in, "Domus", vol. 379, giugno 1961, p. 32.

Dorfles Gillo, *Gestaltungsprobleme der Gegenwart*, in, "Das Werk", vol. 51, marzo 1964, n. 3, pp. 102–05.

Drew Jane, Fry Maxwell, Smithson Alison e Peter, *Conversation on Brutalism*, in, "Zodiac", vol. 4, aprile 1959, pp. 73–81.

Drew Philip, *Third generation: the changing meaning of architecture*, Pall Mall Press, London, 1972.

Dubuffet Jean, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Gallimard, Paris, 1946.

Dubuffet Jean, *L'art brut préféré aux arts culturels*, Compagnie de l'art brut, Paris, 1949.

Dubuffet Jean, *Publications de la Compagnie de l'Art Brut*, Compagnie de l'Art Brut, Paris, 1964.

Dubuffet Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, Paris, 1967.

Eames Charles, *The Cover*, in, "Architectural Review", vol. 106, novembre 1949, n. 635, p. copertina.

Eastwick-Field J., *Out of the form*, in, "Architectural Review", vol. 125, giugno 1959, n. 749, pp. 386–97.

Edman Bengt, Holm Lennart, *Tegelspråk*, in, "Tegel", vol. 40, 1950, n. 2, pp. 46–50.

Fein Albert, *Review: American Architecture and Urbanism by Vincent*

Scully, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 31, marzo 1972, n. 1, pp. 71–73.

Feuerstein Günther, *New directions in German architecture*, George Braziller, New York, 1968.

Fisker Kay, *The history of Danish domestic architecture*, in, "Architectural Review", vol. 104, novembre 1948, n. 623, pp. 219–226.

Fitch James Marston, *Wellesley's alternative to "collegiate gothic". Criticism*, in, "Architectural Forum", vol. 111, luglio 1959, n. 1, pp. 93–95.

Fitch James Marston, *The Shifting Base of Contemporary Criticism*, in, "Progressive Architecture", vol. 37, s.d., pp. 143; 192; 194; 197; 202; 208; 210; 2012; 218; 222.

Fitch James Marston, *A building of rugged fundaments*, in, "Architectural Forum", vol. 113, luglio 1960, pp. 82–87.

Fitch James Marston, *City Hall, Boston*, in, "Architectural review", vol. 147, 1970, pp. 398–411.

Five Architects, *What the Smithsons Think*, in, "Architects' Journal", vol. 119, 25 febbraio 1954, n. 3078, p. 240.

Forssman Erik, *Review: Ruskin's Venice by Arnold Whittick*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 37, marzo 1978, n. 1, pp. 63–63.

Fourneaux Jordon Robert, *LCC: New standards in official architecture*, in, "Architectural Review", vol. 120, novembre 1956, n. 718, pp. 303–24.

Fourneaux Jordon Robert, *Bilancio dell'architettura inglese*, in, "Casabella", n. 250, aprile 1961, pp. 3–12.

Frampton Kenneth, *The Economist and the Haupstadt*, in, "Architectural Design", vol. 137, febbraio 1965, n. 2, pp. 61–62.

Fry Maxwell, *Fine Building*, Faber & Faber, London, 1944.

Fry Maxwell, *The Future of Architecture*, in, "Architects' Year Book", vol. 1, 1945, n. 1, pp. 7–10.

Furneaux Jordan Robert, *Societies and Institutions*, in, "Architects' Journal", vol. 109, 31 marzo 1949, n. 2825, p. 303.

Furneaux Jordan Robert, *Lubetkin*, in, "Architectural Review", vol. 118, luglio 1955, n. 703, pp. 36–44.

Furneaux Jordan Robert, "Piazza St. James", *The Observer*, 16 luglio 1961, p. 28.

Gannon Todd, *Reyner Banham and the paradoxes of high tech*, The Getty Research Institute, Los Angeles, 2017.

Gardner-Medwin Robert, *A Flight from Functionalism*, in, "American Institute of Architects Journal", vol. 31, maggio 1959, pp. 21–28.

Giedion Sigfried, *Mars & ICA*, in, "Architects' Journal", vol. 108, settembre 1948, n. 2796, pp. 251–252.

Giedion Sigfried, *A Decade of Contemporary Architecture*, Editions Girsberger, Zurich, 1954.

Giedion Sigfried, *Architecture in the 1960s: Hopes and Fear*, in, "Zodiac", n. 11, 1963, pp. 24–35.

Giedion Sigfried, *Alvar Aalto*, in, "Architectural review", vol. 107, 1950, pp. 77–84.

Giedion Sigfried, *The State of Contemporary Architecture*, in, "Architectural Record", vol. 115, gennaio 1954, pp. 132–37.

Giedion Sigfried, *Space, time and architecture*, 2ª edizione, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1962.

Gloag John, *The English Tradition of Design*, Penguin Books, London, 1946.

Goff Bruce, *A Young Architect's Protest for Architecture*, in, "Perspecta", vol. 13/14, 1971, pp. 330–357.

Goodhart-Rendel H. S., *Rogue Architects of the Victorian Era*, in, "RIBA Journal", vol. 47, aprile 1949, n. 4, pp. 251–59.

Gordon Cullen, *Premeditated Concrete*, in, "Architects' Journal", vol. 119, gennaio 1954, n. 3073, pp. 99–104.

Gowan James, *Notes on American Architecture*, in, "Perspecta", vol. 7, 1961, pp. 77–82.

Gregotti Vittorio, *New directions in Italian architecture*, Braziller, New York, 1968.

Gropius Walter, *Eight Steps Toward a Solid Architecture*, in, "Architectural Forum", vol. 100, febbraio 1954, n. 2, pp. 156–57.

Guégen Pierre, *Art Brut*, in, "L'Architecture d'Aujourd'hui", vol. 20, 1949, pp. 48–51.

Guggenheimer Richard, *Sight and insight: a prediction of new perceptions in art*, Harper & Brothers, London, 1945.

Gutheim Frederick A., *Tennessee Valley Authority: A New Phase in Architecture*, in, "Magazine of Art", vol. 33, settembre 1940, n. 9, pp. 520–21.

Habasque Guy, *L'oeil de l'architecte vous présente les constructeurs italiens et certaines de leurs réalisations les plus remarquables*, in, "L'Oeil", vol. 61, gennaio 1960, pp. 68–77; 101.

Hambly Maya, *En ny engelsk skola*, in, "Byggmästaren", vol. 34, giugno 1955, n. A6, pp. 159–162.

Haskell Douglas, *The new image of architecture*, in, "Architectural Forum", vol. 107, ottobre 1957, n. 4, pp. 111–13.

Haskell Douglas, *Ornaments rides again*, in, "Architectural Forum", vol. 108, aprile 1958, n. 4, pp. 99–103.

Haskell Douglas, *Big change on the campus*, in, "Architectural Forum", vol. 118, marzo 1963, n. 3, pp. 76–82.

Haskell Douglas, *Muscles, mirrors and wire*, in, "Architectural Forum", vol. 120, gennaio 1964, n. 1, p. 118.

Haskell Douglas, *75 years of change-mostly unpredicted*, in, "Architectural Forum", vol. 121, agosto 1964, n. 2–3, pp. 73–80.

Hastings Hubert de Cronin, *The Court Style*, in, "Architectural Review", vol. 105, gennaio 1949, n. 625, pp. 3–10.

Herbert Gilbert, *Notes in passing*, in, "Arts & Architecture", vol. 78, dicembre 1961, n. 12, p. 9.

Hersey G. L., Hill John T, *Replication Replicated, or Notes on American Bastardy*, in, "Perspecta", vol. 9/10, 1965, pp. 211–248.

Heyer Paul, *Architects on Architecture: New Directions in America*, Allen Lane the Penguin Books, New York, 1966.

Hiroshi Sasaki, *Alison and Peter Smithson: The New Brutalism of tomorrow*, in, "Kokusai Kenchiku", vol. 27, 1960, pp. 35–38.

Hitchcock Henry Russell, *The International Style, twenty years after*, in, "Architectural Record", vol. 110, agosto 1951, n. 2, pp. 89–97.

Hitchcock Henry Russell, *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*, Penguin Books, Harmondsworth a.o, 1958, (The Pelican history of art).

Hitchcock Henry Russell, *Food for changing sensibility*, in, "Perspecta", vol. 6, 1960, pp. 2–4.

Hitchcock Henry Russell, *Notes of a Traveller: Wright and Kahn*, in, "Zodiac", vol. 6, 1960, pp. 15–21.

Hitchcock Henry Russell, *The rise to world prominence of American architecture*, in, "Zodiac", vol. 8, 1961, pp. 1–5.

Hitchcock Henry Russell, *A letter*, in, "Zodiac", pp. 20–23.

Hitchcock Henry Russell, Drexler Arthur (eds.), *Built in USA: post-war architecture*, Simon & Schuster, New York, 1952.

Hitchcock Henry Russell, Johnson Philip, “The buildings we see”, in *New World Writing*, New York, 1952, pp. 109–130.

Hitchcock Henry-Russell, *The Decade 1929-1939*, in, “Journal of the Society of Architectural Historians”, vol. 24, 1965, n. 1, p. 5.

Hitchcock Henry-Russell, *Modern Architecture-A Memoir*, in, “Journal of the Society of Architectural Historians”, vol. 27, dicembre 1968, n. 4, pp. 227–233.

Hitchcock Henry-Russell, Kidder Smith George Ewerard, *Aalto versus Aalto: The Other Finland*, in, “Perspecta”, vol. 9/10, 1965, pp. 131–166.

Holm Lennart, *Ideologi och form*, in, “Byggmästaren”, vol. 27, 1948, n. 15, pp. 264–272.

Holmes Burton H., *Exposed Concrete Today*, in, “Progressive Architecture”, vol. 45, ottobre 1960, n. 10, pp. 150–57.

Hopkinson Tom, *Editorial*, in, “Manchester Guardian”, 22 settembre 1953, p. 1.

Huber Benedikt, *Epigonen*, in, “Das Werk”, vol. 46, aprile 1959, n. 12, pp. 419–22.

Hudnut Joseph, *A New Eloquence for Architecture*, in, “Architectural Record”, vol. 119, gennaio 1956, pp. 139–46.

Hulten Bertil, *Building Modern Sweden*, Penguin, London, 1951.

Hurst Sam, Burchard John Ely, *In Search of Theory*, in, “Arts and Architecture”, vol. 81, giugno 1963, n. 6, p. 17.

Huxley Julian, *TVA. An Achievemt of Democratic Planning*, in, “Architectural Review”, vol. 93, giugno 1943, n. 558, pp. 138–166.

Huxtable Ada Louis, *Concrete technology in the U.S.A*, in, “Progressive Architecture”, vol. 113, ottobre 1960, n. 1, pp. 144–65.

Jackson Eric W., *Achievement: a short history of the LCC*, Longmans, London, 1965.

Jacobs Theo, *Letter. The New Brutalism*, in, “Architectural Design”, vol. 25, marzo 1955, n. 3, p. 96.

Jacobus John, “Modern Architecture”, in Seton Lloyd, Trewin Copplestone (eds.), *World Architecture: an Illustrated History*, Paul Hamlyn, London, 1963, pp. 297–341.

Jacobus John, Twentieth-century architecture; the middle years, 1940-65, Thames & Hudson, London, 1966.

Jellicoe G. A., *A Philosophy of Landscape I*, in, “Architects’ Year Book”, vol. 1, 1945, pp. 39–42.

Jellicoe G. A., *A Philosophy of Landscape II*, in, “Architects’ Year Book”, vol. 2, 1947, pp. 36–40.

Joedicke Jürgen, *Geschichte der modernen Architektur: Synthese aus Form, Funktion und Konstruktion*, Hatje, Stuttgart, 1958.

Joedicke Jürgen, *Häring at Gargkau*, in, “Architectural Review”, vol. 127, maggio 1960, n. 759, pp. 313–18.

Joedicke Jürgen, *A history of modern architecture*, Architectural Press, London, 1961.

Joedicke Jürgen, *Architektur und Städtebau das Werk Van den Broek und Bakema*, Karl Krämer, Stuttgart, 1963.

Joedicke Jürgen, *New Brutalism: Brutalismus in der Architektur*, in, “Bauen+Wohnen”, vol. 18, novembre 1964, n. 11, pp. 421–25.

Joedicke Jürgen, *Für eine lebendige Baukunst. Notizen und Kommentare*, Krämer Verlag, Stuttgart, 1965.

Joedicke Jürgen, *Hugo Häring: Schriften, Entwürfe, Bauten*, Krämer Verlag, Stuttgart, 1965.

Joedicke Jürgen, *Britische Architektur: von Kontinent aus gesehen*, in, “Bauen+Wohnen”, vol. 21, dicembre 1967, n. 12, pp. 447–49.

Joedicke Jürgen, *Architecture since 1945: sources and directions*, Pall Mall Press, London, 1969.

Joedicke Jürgen, *Moderne Architektur: Strömungen und Tendenzen*, K. Krämer, Stuttgart, 1969.

Johnson Philip, *School at Hunstanton.Comment by Philip Johnson as an American follower of Mies van der Rohe*, in, "Architectural Review", vol. 116, settembre 1954, n. 693, pp. 148–149.

Johnson Philip, *Where are we at?*, in, "Architectural Review", vol. 127, settembre 1960, n. 763, pp. 173–75.

Johnson Philip, "Retreat from the International Style to the Present Scene", in *Philip Johnson Writings*, Oxford University Press, New York, 1979.

Jones Cranston, *Architecture Today and Tomorrow*, McGraw-Hill, New York, 1961.

Jordy William Henry, *Humanism in Contemporary Architecture: Tough- and Tender-Minded*, in, "Journal of Architectural Education (1947-1974)", vol. 15, 1960, n. 2, pp. 3–10.

Jordy William Henry, *The Formal Image: USA*, in, "Architectural Review", vol. 127, marzo 1960, n. 757, pp. 156–65.

Jordy William Henry, *The International Style in the 1930s*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 24, 1965, n. 1, pp. 10–14.

Kahn Louis, *Louis Kahn. Interview*, in, "Perspecta", pp. 9–28.

Kahn Louis, *Toward a Plan for Midtown Philadelphia*, in, "Perspecta", vol. 2, 1953, pp. 10–27.

Kahn Louis, *Order and Form*, in, "Perspecta", vol. 3, 1955, pp. 47–63.

Kahn Louis, *Kahn sull'architettura*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 10, novembre 1964, pp. 480–81.

Kallmann Gerhard Michael, *The New Uncertainty*, in, "Architectural Review", vol. 100, marzo 1946, n. 583, pp. 95–98.

Kallmann Gehrard Michael, *The 'action' architecture of a new generation*, in, "Architectural Forum", vol. 111, ottobre 1959, n. 4, pp. 132–37.

Kallmann Gehrard Michael, *Towards a new enviroment: the way through technology: America's unreleased potential*, in, "Architectural Review", vol. 108, s.d., n. 648, pp. 407–414.

Kallmann Gerhard Michael, *Towards a new environment, the way through technology: America's unrealised potential*, in, "Architectural review", vol. 108, 1950, pp. 407–414.

Kallmann Gerhard Michael, *Modern tower in old Milan*, in, "Architectural Forum", vol. 108, febbraio 1958, pp. 108–111.

Kallmann Gerhard Michael, *Vital Impulses*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 14, autunno 1959, n. 2, pp. 38–41.

Kallmann Gerhard Michael, *New perspectives for the second machine age*, in, "Columbia University. School of Architecture. Four great makers of modern architecture", pp. 279–285.

Kallmann Gerhard Michael, *La 'Action architecture' di una generazione nuova*, in, "Casabella continuità", n. 269, novembre 1962, pp. 29–49.

Kennedy Robert Woods, *After the International Style-then what?*, in, "Architectural Forum", vol. 99, settembre 1953, n. 3, pp. 130–33; 186–190.

Kerr Robert, *Notes on architectural Style*, in, "Architectural Review", vol. 110, settembre 1951, n. 657, p. 205.

Kidder Smith George Everard, *The New Architecture of Europe. An illustrated guidebook and appraisal*, World Publishing, New York, 1961.

Koeper Frederick H., *The Discussions: At the Summit*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 14, 1959, n. 2, pp. 5–9.

König Giovanni Walter, *La seconda crisi, oggi*, in, "Architettura: Cronache e

Storia", vol. 7, gennaio 1962, n. 73, pp. 628–29.

Kornwolf James D., *High Victorian Gothic; Or, The Dilemma of Style in Modern Architecture*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 34, marzo 1975, n. 1, pp. 37–47.

Kultermann Udo, *Baukunst der Gegenwart: Dokumente des neuen Bauens in der Welt*, Wasmuth, Tübingen, 1958.

Kultermann Udo, *Ein neugeknupfter Fraden der architektonischen Entwicklung*, in, "Baukunst und Werkform", n. 8, agosto 1958, pp. 425–441.

Kultermann Udo, *Une Architecture Autre. Ein neugeknüpfter Faden der architektonischen Entwiklung*, in, "Baukunst und Werkform", vol. 11, agosto 1958, n. 8, pp. 425–441.

Kultermann Udo, *Dynamische Architektur*, Lucas Cranach, München, 1959.

Kultermann Udo, *Neues Bauen in Japan*, Wasmuth, Tübingen, 1960.

Kultermann Udo, *Neue Plastik, neue Architektur*, Kupferberg, Mainz, 1963.

Kultermann Udo, *Neues Bauen in Afrika*, Wasmuth, Tübingen, 1963.

Kultermann Udo, *Neues Bauen in der Welt*, Wasmuth, Tubingen, 1965.

Kultermann Udo, *Leben und Kunst: Zur Funktion der Intermedia*, E. Wasmuth, Tübingen, 1970.

Kultermann Udo, *Radikaler Realismus*, Wasmuth, Tübingen, 1972.

Kultermann Udo, *Neue Formen des Bildes*, Wasmuth, Tübingen, 1975.

Lancaster Osbert, *The Relevance of the Past*, in, "Architectural Review", vol. 105, aprile 1949, n. 628, pp. 159–160.

Landau Royston, *New directions in British architecture*, Studio Vista, London, 1968.

Langer Susanne K., *Feeling and form; a theory of art*, Scribner, New York, 1953.

Lannoy Richard, "Two buildings in India. Mill Ownes' association Building, Ahmedabad", *Architectural Design*, vol. 26, gennaio 1956, pp. 18–20.

Lannoy Richard, "India. House at Ahmedabad", *Architectural Design*, vol. 26, marzo 1956, pp. 93–95.

Lasdun Denys, *France, Maison Jaoul, Paris*, in, "Architectural Design", vol. 26, marzo 1956, n. 3, pp. 75–77.

Lasserre F., *Letter. New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 123, gennaio 1958, n. 733, p. 88.

Le Corbusier, *Marseille. Projet pour un immeuble d'état*, in, "Techniques et architecture", vol. 6, luglio 1945, n. 7–8, pp. 346–48.

Le Corbusier, *Unité D'Habitation à Marseille de Le Corbusier*, in, "L'Homme et l'Architecture", n. 11–14, 1947.

Le Corbusier, *Le Modulor*, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne, 1948.

Le Corbusier, *Unité*, in, "L'Architecture d'Aujourd'hui", aprile 1948, numéro hors série, p.n.n.

Le Corbusier, *New world of space*, Reynal & Hitchcock, New York, 1948.

Le Corbusier, *L'unità urbana verticale di Marsiglia*, in, "Domus", vol. 235, aprile 1949, n. 3, pp. 1–4.

Le Corbusier, *Oeuvre complète 1938-1946*, Éditions Girsberger, Zürich, 1950.

Le Corbusier, *L'Unité d'habitation de Marseille*, in, "Le Point", vol. 38, novembre 1950.

Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre Complète 1946-1952*, vol. 5, Éditions Girsberger, Zürich, 1953.

Le Corbusier, *The Marseilles Block*, Harvill Press, London, 1953.

Le Corbusier, *Le Modulor 2*, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne, 1955.

Le Corbusier 1887-1965, *Towards a new architecture*, Architectural Press, London, 1948.

Le Ricolais Robert, Scully Vincent, *Louis I. Kahn*, in, "Architecture d'aujourd'hui", n. 173, 1974, pp. 5–6.

Ling Arthur G., *Architecture in the USSR*, in, "RIBA journal", vol. 48, giugno 1941, pp. 155–58.

Ling Arthur G., *Planning and Building in the USSR*, Bantam Books, London, 1943.

Lippard Lucy R., *Pop Art*, Praeger, New York, 1966.

London County Council Division, *Le Corbusier's Unité d'Habitation*, in, "Architectural Review", vol. 109, maggio 1951, pp. 292–300.

Lyons Ellis Israel, *Annex to the old vic*, in, "Architectural Review", vol. 124, dicembre 1958, n. 743, pp. 361–64.

Macfarlane Stephen, *Unité d'Habitation*, in, "Plan: Architectural Students Association Journal", vol. 4, 1949, pp. 23–27.

Malcolmson Reginald F., *A Curriculum of Ideas*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 14, 1959, n. 2, pp. 41–43.

Marshall D. G., *Letter. Hunstanton: is it "introspective"?*, in, "Architects' Journal", vol. 120, ottobre 1954, n. 3112, p. 486.

Maxwell Fry Edward, *The architect and his time*, in, "Architects' Year Book", vol. 3, 1949, n. 3, pp. 9–12.

Maxwell Fry Edward, *Twenty-five years of modern architecture in England*, in, "Architectural Design", vol. 25, novembre 1955, n. 11, pp. 338–41.

Maxwell Fry Edward et al., *Ornamented Modern & Brutalism*, in, "Zodiac", vol. 4, aprile 1959, pp. 68–81.

McCullough David G., *Architectural spellbinder,* in, "Architectural Forum", vol. 111, 1959, pp. 136–137, 191, 202.

McQuade Walter, *Architect Louis Kahn and his strong-boned structures*, in, "Architectural Forum", vol. 107, ottobre 1957, n. 4, pp. 134–43.

McQuade Walter, *Toughness –before gentility wins in Boston*, in, "Architectural Forum", vol. 117, 1962, pp. 96–9.

McQuade Walter, *Rudolph's Roman Road*, in, "Architectural Forum", vol. 118, febbraio 1963, n. 2, pp. 100–109.

McQuade Walter, *A building that is an event*, in, "Architectural Forum", vol. 120, febbraio 1964, n. 2, pp. 62–89.

Mellor T., *Letter. New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 115, giugno 1954, n. 690, p. 364.

Melville Robert, *Exhibitions*, in, "Architectural Review", vol. 119, luglio 1955, n. 703, p. 50.

Middleton Robin, *Editorial,* in, "Architectural Design", vol. 35, dicembre 1965, n. 12, p. 1.

Middleton Robin, *The New Brutalism or a clean, well-lighted place*, in, "Architectural Design", vol. 37, gennaio 1967, n. 1, p. 718.

Middleton Robin, *Disintegration*, in, "Architectural Design", vol. 37, maggio 1967, n. 5, p. 203.

Miller Richard, *Disenchantment and Criticism: The State of Modern Architecture*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 14, primavera 1959, n. 1, pp. 9–12.

Mills Edward David, *The New Architecture in Great Britain, 1946-1953*, Standard Catalogue, London, 1953.

Mitchell Neal B., *The Proposal*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 14, 1959, n. 2, pp. 43–45.

Mitchell Neal B., *A Proposal for a Sequence of Structure Courses*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 15, 1961, n. 4, pp. 29–32.

Moffett Noel William, *Le Corbusier's Unité d'Habitation at Marseille: a Critical Analysis*, in, "Architectural Design",

vol. 21, gennaio 1951, pp. 1; 3–7.

Moffett Noel William, *Le Corbusier's Unité d'Habitation at Marseille*, in, "Architectural Design", vol. 21, gennaio 1955, n. 1, pp. 3–8.

Moholy-Nagy László, *Vision in motion*, P. Theobald, Chicago, 1947.

Moholy-Nagy Sibyl, *The Future of the Past*, in, "Perspecta", vol. 7, 1961, pp. 65–76.

Moholy-Nagy Sibyl, *The measure: a critical appraisal of the building and its place in contemporary architectur*e, in, "Architectural Forum", vol. 120, febbraio 1964, n. 2, pp. 76–89.

Moholy-Nagy Sibyl, *Review: Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950 by Peter Collins*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 26, dicembre 1967, n. 4, pp. 316–318.

Moholy-Nagy Sibyl, *Review of Architecture Since 1945, Sources and Directions, Juergen Joedicke*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 29, 1970, n. 4, pp. 360–360.

Monotti Carlo, *Chiesa della madonna dei poveri*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 3, novembre 1957, n. 25, pp. 452–57.

Mumford Lewis, *Monumentalism, symbolism and style*, in, "Architectural Review", vol. 105, aprile 1949, n. 628, pp. 173–180.

Musgrave Clifford, *A new edition of Pevsner's "European Architecture"*, in, "The Burlington Magazine", vol. 103, 1961, n. 704, pp. 469–470.

Nehls Werner, *New Brutalism: Beginn einer neuen Epoche*, in, "Baumeister", vol. 64, 1967, pp. 75–85.

Newman Oscar, *CIAM '59 in Otterlo: Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge*, vol. 1, Girsberger, Zürich, 1961.

Norton Paul F., *World's Fairs in the 1930s*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 24, 1965, n. 1, pp. 27–30.

Olivier Marc, *L'architecture japonaise après 1945*, in, "L'Architecture d'Aujourd'hui", vol. 34, aprile-maggio 1964, n. 113/114, pp. 182–87.

Osborn Frederic James, *Concerning Le Corbusier. Part I*, in, "Town & Country Planning", vol. 20, luglio 1952, n. 99, pp. 311–16.

Osborn Frederic James, *Concerning Le Corbusier. Part II*, in, "Town & Country Planning", vol. 20, agosto 1952, n. 100, pp. 359–363.

Paulhan Jean, *Guide d'un petit voyage en Suisse*, Gallimard, Paris, 1947.

Pedio Renato, *Costume inglese in due opere di Lyons, Israel & Ellis*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 77, marzo 1962, pp. 750–57.

Pedio Renato, *Brutalismo in funzione di libertà. Il nuovo Istituto Marchiondi a Milano*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 3, febbraio 1959, n. 10, pp. 682–688.

Pedio Renato, *Brutalista in Sicilia*, in, "Architettura; cronache e storia", vol. 24, 1978, n. 3, pp. 156–163.

Pehnt Wolfgang, *Was ist Brutalismus? Zur Architekturgeschichte des letzten Jahrfünfts*, in, "Das Kunstwerk", vol. 14, marzo 1960, n. 3, pp. 14–23.

Pehnt Wolfgang (ed.), *Knaurs Lexikon der modernen Architektur*, Hatje, München, 1963.

Pehnt Wolfgang, *German Architecture*, New York-Washington, 1970.

Pevsner Nikolaus, *Pioneers of modern movement: from William Morris to Walter Gropius*, Faber & Faber, London, 1936.

Pevsner Nikolaus, *An enquiry into industrial art in England*, Cambridge UP, Cambridge, 1937.

Pevsner Nikolaus, *Academies of art, past and present*, Cambridge University Press, Cambridge, 1940.

Pevsner Nikolaus, *An outline of European architecture*,

vol. 7, Penguin, London, 1942.

Pevsner Nikolaus, *A Short Pugin Florilegium*, in, "Architectural Review", vol. 94, agosto 1943, n. 560, pp. 31–34.

Pevsner Nikolaus, *The genesis of the picturesque*, in, "Architectural Review", vol. 96, novembre 1944, pp. 139–46.

Pevsner Nikolaus, *Books. The New Humanism*, in, "Architectural Review", vol. 98, agosto 1945, n. 584, pp. 59–60.

Pevsner Nikolaus, "The architecture of Mannerism", in, *The Mint*, Geoffrey Gringson, Routledge, London, 1946, pp. 120–132.

Pevsner Nikolaus, "The Function of Craft in an Industrial Age", *Art for Everyone Art and the State*, BBC Radio, 16-18-19 giugno 1946, London.

Pevsner Nikolaus, *Apollo or Baboon*, in, "Architectural Review", vol. 104, dicembre 1948, n. 624, pp. 271–279.

Pevsner Nikolaus, *Note on Sharawaggi*, in, "Architectural Review", vol. 106, 1949.

Pevsner Nikolaus, *Canons of Criticism*, in, "Architectural Review", vol. 109, gennaio 1951, n. 649, pp. 3–6.

Pevsner Nikolaus, *The Englishness of English Art*, Frederick A. Prager, New York, 1955.

Pevsner Nikolaus, *Time and Le Corbusier*, in, "Architectural Review", vol. 125, marzo 1959, n. 746, pp. 159–65.

Pevsner Nikolaus, *Roehampton, LCC Housing and the Picturesque tradition*, in, "Architectural Review", vol. 125, luglio 1959, n. 750, pp. 21–35.

Pevsner Nikolaus, *Modern architecture and the historian - or the return of historicism*, in, "RIBA Journal", n. 68, aprile 1961, pp. 230–40.

Pevsner Nikolaus, *The Penguin dictionary of architecture*, Penguin Books, London, 1966.

Pevsner Nikolaus, "Brutalism", *The Guardian*, 9 dicembre 1966, p. 7.

Pevsner Nikolaus, *The Anti-Pioneers*, in, "Architects' Journal", vol. 145, febbraio 1967, n. 5, pp. 279–280.

Pevsner Nikolaus, *Studies in art, architecture, and design*, Thames & Hudson, London, 1968.

Pidgeon Monica, *Editorial*, in, "Architectural Design", vol. 21, gennaio 1951, n. 1, p. 1.

Pierrefeu François de, *The home of man*, Architectural Press, London, 1948.

Piper John, *Colour and textures*, in, "Architectural Review", vol. 95, febbraio 1944, n. 566, pp. 51–52.

Piper John, *Pleasing Decay*, in, "Architectural Review", vol. 102, settembre 1947, pp. 85–94.

Ponti Gio, *Forma*, in, "Domus", vol. 250, settembre 1950, pp. 4–5.

Ponti Gio, *Giovinezza d'oggi o splendida età di Le Corbusier?*, in, "Domus", vol. 320, luglio 1956, pp. 1–4.

Ponti Gio, *Si fa con i pensieri*, in, "Domus", vol. 379, giugno 1961, pp. 1–34.

Ponti Gio, *Per una abbazia benedettina nel Minnesota*, in, "Domus", vol. 391, giugno 1962, pp. 1–6.

Ponti Gio, *A Westport, Connecticut, sulla riva del mare*, in, "Domus", vol. 397, dicembre 1962, pp. 15–18.

Ponti Gio, *Immagini dei due "colleges" di Saarinen a Yale, con le sculture di Nivola*, in, "Domus", vol. 399, febbraio 1963, pp. 17–26.

Pope Huge, *Letter on New Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 115, giugno 1954, n. 690, p. 364.

Portoghesi Paolo, *Dal Neorealismo al Neoliberty*, in, "Comunità", vol. 12, dicembre 1958, n. 65, pp. 69–79.

Portoghesi Paolo, *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Istituto Editoriale Romano, Roma, 1968.

Poulsen C., *Brutalism fra Hunstanton til the Economist*, in, "Arkitekten", vol. 64, 1967, pp. 542–47.

Raafat Aly Ahmed, *Reinforced Concrete in Architecture*, Reinhold Publishing Corporation, New York, 1958.

Ragon Michel, *Was wird aus der amerikanischen Architektur?=Ou va l'architecture americaine?*, in, "Bauen+Wohnen", vol. 19, gennaio 1965, n. 1, pp. 37–44.

Randell Barbara et Pidgeon Monica, *About Ourselves. Editorial*, in, "Architectural Design", vol. 16, dicembre 1946, n. 12, p. 132.

Reilly Paul, "British Architects' Response to the Problems of Modern Living", *The Manchester Guardian*, 2 aprile 1956, p. 5.

Ricci Leonardo, *Nascita di un villaggio per una nuova comunità, in Sicilia*, in, "Domus", vol. 409, dicembre 1963, pp. 7–13.

Richards James Maude, *An introduction to modern architecture*, Penguin Books, Harmondsworth, 1940.

Richards James Maude, *The castles on the ground: the anatomy of suburbia*, Architectural Press, London, 1946.

Richards James Maude, *The Second Half Century*, in, "Architectural Review", vol. 101, gennaio 1947, n. 601, pp. 21–36.

[Richards James Maude], *The New Empiricism: Sweden last style*, in, "Architectural Review", vol. 102, giugno 1947, n. 606, pp. 199–204.

Richards James Maude, *The Bay Region Domestic*, in, "Architectural Review", vol. 104, ottobre 1948, n. 631, p. 164.

Richards James Maude, *The wrong turning*, in, "Architectural Review", vol. 105, marzo 1949, n. 627, pp. 107–112.

Richards James Maude, *The Next Step*, in, "Architectural Review", vol. 107, marzo 1950, pp. 165–68.

Richards James Maude, *Le Corbusier's Oeuvre Complète. Shorter Notice*, in, "Architectural Review", vol. 110, settembre 1951, n. 657, p. 204.

Richards James Maude, *Preview*, in, "Architectural Review", vol. 115, gennaio 1954, n. 685, pp. 7–13.

Richards James Maude, *Buildings of the Year*, in, "Architects' Journal", vol. 121, gennaio 1955, n. 3125, pp. 85–100.

Richards James Maude, *The functional tradition in early industrial building*, in, "Motif", n. 2, 1959, pp. 77–78.

Robertson Howard P., *Architecture arising*, Faber & Faber, London, 1944.

Roger Bordier, *La synthèse des arts. L'art est un service sociale*, in, "Art d'Aujourd'hui", vol. 5, maggio 1954, n. 4–5, pp. 13–31.

Rogers Ernesto Nathan, *Appunti sull'Inghilterra e l'Italia*, in, "Casabella-Continuità", vol. 250, aprile 1961, pp. 1–2.

Rossi Aldo, *Arredamento e architettura*, in Guido Canella e Vittorio Gregotti (ed.), *Nuovi disegni per il mobile italiano*, catalogo a cura de L'Osservatorio delle Arti Industriali, marzo 1960.

Rossi Aldo, *Il convento de la Tourette di Le Corbusier*, in, "Casabella-Continuità", vol. 246, dicembre 1960, p. 4.

Rossi Aldo, *L'esperienza inglese e i nuovi problemi urbanistici*, in, "Casabella-Continuità", vol. 250, s.d., pp. 13–14.

Roth Alfred, *Architectural Education*, in, "Architects' Year Book", vol. 2, 1947, pp. 115–120.

Rowe Colin, *The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared*, in, "Architectural Review", vol. 101, febbraio 1947, n. 602, pp. 101–104.

Rowe Colin, *Mannerism and Modern Architecture*, in, "Architectural Review", vol. 107, maggio 1950, n. 641, pp. 289–300.

Rowe Colin, *Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyons*, in, "Architectural Review", vol. 129, giugno 1961, n. 772, pp. 401–10.

Rowe Colin, *Waiting for Utopia*, in, "New York Times", p. 351.

Royston Landau, *New directions in British architecture*, Studio Vista, London, 1968.

Rudolph Paul, *The Changing Philosophy of Architecture*, in, "Architectural Forum", vol. 101, luglio 1954, n. 1, pp. 120–21.

Rudolph Paul, *Regionalism in Architecture*, in, "Perspecta", vol. 4, 1957, pp. 12–19.

Rudolph Paul, *Creative Use of Architectural Materials*, in, "Progressive Architecture", vol. 40, aprile 1959, pp. 92–94.

Rudolph Paul, *Paul Rudolph*, in, "Perspecta", pp. 51–64.

Rudolph Paul, *The architecture of Paul Rudolph*, Thames and Hudson, London, 1970.

Rykwert Joseph, *Review of a Review*, in, "Zodiac", vol. 4, aprile 1959, pp. 13–14.

Rykwert Joseph, *Banham-Gregotti*, in, "Domus", n. 451, giugno 1967, pp. 2–6.

[s.a.], *Editorial. Programme*, in, "Architectural Review", vol. 93, aprile 1943, n. 556, pp. 85–112.

[s.a], *Rebuilding Britain*, in, "Architectural Review", vol. 93, aprile 1943, n. 556, pp. 85–112.

[s.a.], *A plea for texture*, in, "Architectural Review", vol. 95, febbraio 1944, n. 566, p. 30.

[s.a.], *A village planned to be picturesque*, in, "Architectural Review", vol. 95, febbraio 1944, n. 566, pp. 39–43.

[s.a.], *Price on Picturesque Planning*, in, "Architectural Review", vol. 95, febbraio 1944, n. 566, pp. 47–50.

[s.a.], *Cavalcanti House*, in, "Architectural Review", vol. 95, maggio 1944, n. 569, p. 130.

[s.a.], *The New Humanism*, in, "Architects' Journal", vol. 100, 23 novembre 1944, n. 2600, pp. 375–76

[s.a.], *Metals and Minerals Research Building, Illinois Institute of Technology*, in, "Architects' Journal", vol. 103, 3 gennaio 1946, n. 2658, pp. 7–15.

[s.a.], *How building and planning are organised in the URSS*, in, "Architects' Journal", vol. 104, 1 agosto 1946, n. 2688, pp. 79–86.

[s.a.], *Lesson from Germany*, in, "Architects' Journal", vol. 104, 8 agosto 1946, n. 2689, pp. 93–95.

[s.a.], *Astragal: Notes & Topics: in search of a word*, in, "Architects' Journal", vol. 104, 17 ottobre 1946, n. 2966, pp. 274–75.

[s.a.], *Le Corbusier in U.S*, in, "Architectural Forum", vol. 84, dicembre 1946, n. 2, p. 23.

[s.a.], *Un immeuble d'habitation collectif type I.S.A.I. à Marseille*, in, "L'Architecture d'Aujourd'hui", vol. 17, dicembre 1946, n. 9, pp. 4–6.

[s.a.], *M.I.T. dormitory : an undisguised expression of function.*, in, "Architectural Forum", vol. 87, 1947, p. 13.

[s.a.], *Reconstruction in the USSR*, in, "Architectural Review", vol. 101, maggio 1947, pp. 177–84.

[s.a.], *A dormitory that explores new ideas of student life: M.I.T. senior house, Alvar Aalto, architect, Perry, Shaw and Hepburn, associated*, in, "Architectural record", vol. 102, dicembre 1947, pp. 97–99.

[s.a.], *Concrete. Construction: surface treatments and finishes*, in, "Architectural Design", vol. 17, dicembre 1947, n. 12, pp. 328–29.

[s.a.], *TVA Dam, Fontana, Tennesse*, in, "Progressive Architecture", vol. 28, dicembre 1947, pp. 46–48.

[s.a.], *A letter from the U.S.S.R.*, in, "Architectural Review", vol. 103, marzo 1948, n. 615, pp. 75–76.

[s.a.], *The Dutch Melting-Pot*, in, "Architectural Review", vol. 104, aprile 1948, n. 616.

[s.a.], *High Gothic*, in, "Architects' Journal", vol. 108, luglio 1948, n. 2787, p. 29.

[s.a.], *Standardisation of building. Editor's notes*, in, "Architects' Journal", vol. 108, luglio 1948, n. 2790, p. 85.

[s.a.], *The Gothic roots of the highly developed craft*, in, "Architects' Journal", vol. 108, luglio 1948, n. 2790, p. 79.

[s.a.], *Marginalia. Architectural Symposium*, in, "Architectural Review", vol. 104, agosto 1948, n. 620, pp. 97–98.

[s.a.], *In Search of a New Monumentality*, in, "Architectural Review", vol. 104, settembre 1948, n. 621, pp. 117–28.

[s.a.], *M.I.T. senior dormitory.*, in, "Architectural Forum", vol. 91, 1949, pp. 62–69.

[s.a.], *2eme numéro hors-série consacré aux arts plastiques*, in, "L'Architecture d'Aujourd'Hui", 1949.

[s.a.], *Le Corbusier and the Minister*, in, "Building", vol. 24, marzo 1949, p. 75.

[s.a.], *LCC Housing: the need for a Critical Assessment*, in, "Architects' Journal", vol. 109, marzo 1949, n. 2823, pp. 251–54.

[s.a.], *Monumentaly through magnitude*, in, "Architectural Review", vol. 105, aprile 1949, n. 628, p. 201.

[s.a.], *Inside the pub*, in, "Architectural Review", vol. 106, ottobre 1949, n. 634, pp. 209–222.

[s.a.], *Unité d'Habitation, Marseille*, in, "Architectural Design", vol. 19, dicembre 1949, pp. 295–96; 308–09.

[s.a.], *Recommended Change of Responsability*, in, "Architects' Journal", vol. 110, dicembre 1949, n. 2864, p. 725.

[s.a.], *Senior dormitory Massachusetts Institute of Technology*, in, "Arkitekten. Finland", n. 4, 1950, pp. 53–64.

[s.a.], *The Functional Tradition*, in, "Architectural Review", vol. 107, gennaio 1950, n. 637, pp. 3–65.

[s.a.], *First Winning Design in Competition for Secondary School at Hunstanton*, in, "Architects' Journal", vol. 111, 11 maggio 1950, n. 2883, pp. 576–77.

[s.a.], *Competition: Secondary Modern School, Hunstanton*, in, "The Builder", 12 maggio 1950, pp. 642–43.

[s.a.], *Competition: Winning Design by Alison and Peter Smithson*, in, "The Architect and Building News", 12 maggio 1950, pp. 486–488.

[s.a.], *Progress at Marseille*, in, "Architectural Design", vol. 20, febbraio 1951, p. 51.

[s.a.], *The Next Fifty Years*, in, "Architectural Forum", vol. 96, giugno 1951, n. 6, pp. 152–70.

[s.a.], *South Bank Exhibition*, in, "Architectural Review", vol. 110, agosto 1951, n. 656, pp. 73–142.

[s.a.], *Golden Lane Competition: A selection of the unsuccesful entries*, in, "Architects' Journal", vol. 115, marzo 1952, n. 2977, pp. 358–62.

[s.a.], "Marseille Building Experiment: Symbol of L.C.C. Dispute", *Manchester Guardian*, 9 aprile 1952.

[s.a.], *Villa i Uppsala*, in, "Byggmästaren", vol. A/12, dicembre 1952, pp. 256–258.

[s.a.], *Radiant City Lawsuit: Complaint of Brutal Realism*, in, "The Times", 4 dicembre 1952.

[s.a.], *On the responsibility of the architect.*, in, "Perspecta", vol. 2, 1953, pp. 45–55.

[s.a.], *Corb Triumphant*, in, "Architects' Journal", vol. 117, 1 gennaio 1953, n. 3018, pp. 103–105.

[s.a.], *Le Corbusier vindicated*, in, "Architectural Review", vol. 113, febbraio 1953, n. 674, p. 132.

[s.a.], *Welded steel fabrication used at Hunstanton Secondary Modern School*, in, "The National Builder", aprile 1953, pp. 280–281.

[s.a.], *Warehouse, Birmingham*, in, "Architectural Design", vol. 23, maggio 1953, n. 5, pp. 125–28.

[s.a.], *ICA Exhibition*, in, "Architectural Design", vol. 23, settembre 1953, n. 9, pp. 266–67.

[s.a.], *Secondary School at Hunstanton*, in, "Architects' Journal", vol. 118, 10 settembre 1953, n. 3054, pp. 323–28.

[s.a.], *L'École secondaire à Hunstanton*, in, "L'Architecture d'Aujourd'hui", vol. 53, marzo 1954, pp. 64–67.

[s.a.], *Men of the year. Alison and Peter Smithson*, in, "Architects' Journal", vol. 119, 21 gennaio 1954, n. 3073, pp. 68–73.

[s.a.], *Unité d'Habitation Le Corbusier à Marseille*, in, "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 4, febbraio 1954, pp. 12–21.

[s.a.], *For architects only*, in, "Architectural Forum", vol. 100, marzo 1954, n. 3, p. 174.

[s.a.], *The New Brutalism*, *Future*, in, "Architectural Review", vol. 115, aprile 1954, n. 688, pp. 274–75.

[s.a.], *The New Formalism*, in, "Architectural Design", vol. 24, aprile 1954, n. 4, p. 94.

[s.a.], *Astragal*. *Disreputable Elements*, in, "Architects' Journal", vol. 119, 17 giugno 1954, n. 3094, p. 723.

[s.a.], *England - Hunstanton secondary modern school, Norfolk*, in, "Architects' Year Book", vol. 6, 1955, pp. 193–200.

[s.a.], *The evolution of the craftsman?*, in, "Perspecta", vol. 3, 1955, pp. 64–75.

[s.a.], *Three approaches to architecture*, in, "Architectural Forum", vol. 102, maggio 1955, n. 5, pp. 142–45.

[s.a.], *Jaoul completed*, in, "Architectural Review", vol. 119, febbraio 1956, n. 709.

[s.a.], *Le Corbusier e la poetica di un'architettura brutale",* in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 26, marzo 1956, supplemento n. 3, pp. 75–77.

[s.a.], *New Brutalism. Defined at last*, in, "Architects' Journal", vol. 123, 12 aprile 1956, n. 3189, p. 339.

[s.a.], *Luigi Figini e Gino Pollini*, in, "Domus", vol. 318, maggio 1956, pp. 11–12.

[s.a.], *Un istituto per trecento ragazzi*, in, "Domus", n. 318, maggio 1956, p. 4.

[s.a.], *Le Corbusier a terra*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 1, giugno 1956, n. 8, p. 111.

[s.a.], *This is Tomorrow*, in, "Architectural Design", vol. 26, ottobre 1956, n. 10, p. 334.

[s.a.], *Exhibitions*, in, "Architectural Review", vol. 120, novembre 1956, n. 718, pp. 332–33.

[s.a.], *The functional tradition as show in early industrial buildings*, in, "Architectural Review", vol. 122, 1957.

[s.a.], *Thoughts in progress; The New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 27, aprile 1957, n. 4, pp. 111–113.

[s.a.], *Thoughts in progress, Aesthetic Control*, in, "Architectural Design", vol. 27, giugno 1957, n. 6, pp. 182–83.

[s.a.], *Letter from Paris. Unesco building under construction*, "Architectural Design", giugno 1957, p. 216.

[s.a.], *Ancora contro Ronchamp*, in, "Architettura: cronache e storia", vol. 3, luglio 1957, n. 21, p. 216.

[s.a.], *Thoughts in progress, The Pavillon Suisse as a seminal building*, in, "Architectural Design", vol. 27, luglio 1957, n. 7, pp. 223–24.

[s.a.], *Thoughts in progress, Detail*, in, "Architectural Design", vol. 27, settembre 1957, n. 9, pp. 300–01.

[s.a.], *Thoughts in progress, Summing up II-the missing term in the equation-the gap between inspiration and technology and the method of bridging it, in*, "Architectural Design", vol. 27, novembre 1957, n. 11, pp. 395–96.

[s.a.], *Thoughts in progress, Summing up III-the 'objects found'*

philosophy, in, "Architectural Design", vol. 27, dicembre 1957, n. 12, pp. 435–36.

[s.a.], *Un modo di invecchiare*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 3, dicembre 1957, n. 26, pp. 540–41.

[s.a.], *Hauptstadt: Berlin.*, in, "Architect and building news", vol. 214, 1958, pp. 7–10.

[s.a.], *Le béton brut de décoffrage et son application.*, in, "Construction Moderne", vol. 74, 1958, pp. 91–114.

[s.a.], *Protective in Italy*, in, "Architectural Forum", vol. 108, febbraio 1958, n. 2, p. 178.

[s.a.], *Organico Giapponese?,* in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 4, maggio 1958, n. 32, pp. 110–11.

[s.a.], *Metamorphosis of Rubbish: Mr. Paolozzi Explains His Process*, in, "The Times", 2 maggio 1958, p. 7.

[s.a.], *Architectural Coxcombry or the desire for ornament*, in, "Perspecta", vol. 5, 1959, pp. 4–15.

[s.a.], *Astragal. Brutalism for the backward*, in, "Architects' Journal", vol. 129, 19 febbraio 1959, n. 3338, pp. 287–88.

[s.a.], *Milanese boys' town*, in, "Architectural Forum", vol. 110, marzo 1959, n. 3, pp. 223–25.

[s.a.], *Vittoriano Viganò*, in, "Zodiac", vol. 4, aprile 1959, pp. 174–79.

[s.a.], *Death of CIAM*, in, "Architectural Design", vol. 29, ottobre 1959, p. A/5.

[s.a.], *The monotonous curtain wall*, in, "Architectural Forum", vol. 111, ottobre 1959, n. 4, pp. 142–150.

[s.a.], *Sekundarschule in Hunstanton*, in, "Bauen+Wohnen", vol. 12, novembre 1959, n. 11, pp. 373–77.

[s.a.], *Neoliberty, the debate*, in, "Architectural Review", vol. 126, dicembre 1959, n. 754, pp. 341–44.

[s.a.], *Cinq questions à Le Corbusier*, in, "Zodiac", vol. 5, 1960, pp. 46–51.

[s.a.], *Architecture after 1960*, in, "Architectural Review", vol. 127, gennaio 1960, n. 755, p. 9.

[s.a.], *Glaus si, e Kenzo Tange?*, in, "L'Architettura: Cronache e Storia", vol. 5, febbraio 1960, n. 52, p. 652.

[s.a.], *Annessi al teatro 'The Old Vic' a Londra*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 5, aprile 1960, pp. 832–33.

[s.a.], *Epigonen*, in, "Architectural Review", vol. 127, aprile 1960, n. 758, p. 224.

[s.a.], *No. 5 Building (Nihon University block by Miyagawa)*, in, "Architectural Review", vol. 127, aprile 1960, n. 758, p. 224.

[s.a.], *Brutalismo nella monumentalità*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 5, maggio 1960, n. 51, p. 115.

[s.a.], *L'istituto Marchiondi di Milano*, in, "Vitrum", vol. 120, luglio 1960, pp. 21–27.

[s.a.], *Fortress of Faith*, in, "Architectural Forum", vol. 113, ottobre 1960, pp. 130–35.

[s.a.], *Eight Annual Design Award*, in, "Progressive Architecture", vol. 42, gennaio 1961, n. 1, pp. 96–199.

[s.a.], *Enrico Castiglioni*, in, "Architectural Review", vol. 129, gennaio 1961, n. 767, pp. 2–3.

[s.a.], *Il complesso di casa*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 6, gennaio 1961, n. 63, p. 625.

[s.a.], *Kurashiki: town hall by Kenzo Tange*, in, "Architectural Review", vol. 129, gennaio 1961, n. 767, pp. 3–5.

[s.a.], *Beyond Brutalism*, in, "Architectural Review", vol. 129, febbraio 1961, n. 768, p. 135.

[s.a.], *Church in Sheffield*, in, "Architectural Review", vol. 129, febbraio 1961, n. 768, pp. 116–17.

[s.a.], *Biblioteca per l'università di Yale, Domus*, in, "Domus", vol. 376, marzo 1961, pp. 1–4.

[s.a.], *Vittoriano Viganò, Baggio, Milan, Italy*, in,

"Architectural Design", vol. 31, marzo 1961, n. 3, pp. 304–307.

[s.a.], *Non è di legno*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 6, aprile 1961, n. 66, p. 830.

[s.a.], *Psychiatric institute in Milan*, in, "Architectural Review", vol. 129, maggio 1961, n. 78, pp. 304–307.

[s.a.], *British use of materials*, in, "Architectural Review", vol. 130, luglio 1961, n. 773, p. 66.

[s.a.], *Casabella strikes back*, in, "Architectural Review", vol. 130, luglio 1961, n. 773, pp. 148–48.

[s.a.], *Mies smussato: il nuovo "Economist"*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 7, dicembre 1961, n. 74, p. 542.

[s.a.], *Notes in passing*, in, "Arts and Architecture", vol. 78, dicembre 1961, n. 12, p. 9.

[s.a.], *Caos 1962*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 8, 1962, p. 181.

[s.a.], *Concrete, the material that can do almost anything*, in, "Architectural Forum", vol. 117, 1962.

[s.a.], *History repeats: a discussion of two papers by Professor Pevsner and Dr. Reyner Banham*, in, "Architectural Association journal", vol. 77, 1962, pp. 158–169.

[s.a.], *La Tourette comes to Boston: Boston City Hall.*, in, "Architects' journal", vol. 136, 1962, pp. 2, 11.

[s.a.], *Contrastes*, in, "L'Architecture d'Aujourd'hui", vol. 32, febbraio 1962, n. 100, p. XIL.

[s.a.], *What architecture of technology?*, in, "Architectural Review", vol. 113, marzo 1962, n. 780, pp. 97–99.

[s.a.], *Bold structures for industry*, vol. 116, s.l., 1962.

[s.a.], *Lbyrinthian Environs*, in, "Progressive Architecture", vol. 43, maggio 1962, n. 5, pp. 181–87.

[s.a.], *New masterpiece in concrete*, in, "Architectural Forum", vol. 117, settembre 1962, n. 3, pp. 78–96.

[s.a.], *Villa di Erskine a Lindigö*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 8, dicembre 1962, n. 86, pp. 538–39.

[s.a.], *Boston City Hall*, in, "Casabella continuità", n. 271, 1963, pp. 17–27.

[s.a], *Le Corbusier at Harvard: a disaster, or a bold step forward?*, in, "Architectural Forum", vol. 119, aprile 1963, n. 4, pp. 104–07.

[s.a.], *The new Boston City Hall*, in, "Progressive architecture", vol. 44, 1963, pp. 132–153.

[s.a.], *Arts and architecture opens at Yale*, in, "Architectural Forum", vol. 119, dicembre 1963, n. 6, p. 7.

[s.a.], *A great plaza for Boston's Government Center.*, in, "Architectural record", vol. 135, 1964, pp. 190–200.

[s.a.], *Gerhard Kallmann shows the new Boston City Hall*, in, "Architectural Association journal", vol. 79, 1964, pp. 313–316.

[s.a.], *Il Parlamento di Chandigarh*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 100, 1964, pp. 755–57.

[s.a.], *Smooth and Brutal*, in, "Architectural Review", vol. 804, febbraio 1964, p. 85.

[s.a.], *Faculté d'Art et Architecture de l'Université de Yale*, in, "L'Architecture d'Aujourd'hui", vol. 113, aprile 1964, n. 114, pp. 182–87.

[s.a.], *Kevin go bragh*, in, "Progressive Architecture", vol. 46, maggio 1965, n. 5, pp. 190–95.

[s.a.], *Ornament? Ohne Ornament*, in, "Domus", vol. 432, novembre 1965, p. 56.

[s.a.], *Instant History: The New Brutalism*, in, "Architects' Journal", vol. 144, 1966, p. 1580.

[s.a.], *Concrete Poetry*, in, "Architectural Review", vol. 139, aprile 1966, n. 830, pp. 308–09.

[s.a.], *Concrete: where do we go from here?*, in, "Progressive Architecture", vol. 61,

ottobre 1966, pp. 172–238.

[s.a.], *Pre-Corb*, in, "Architectural Review", vol. 140, ottobre 1966, n. 836, pp. 291–96.

[s.a.], "Brutalismus: Rauh und rissig", *Der Spiegel*, 1967, pp. 188–93.

[s.a.], *After the Boston City Hall*, in, "Architectural Forum", vol. 130, 1969, n. 1, pp. 54–57.

[s.a.], *Boston's City Hall.*, in, "Architectural Forum", vol. 130, 1969, n. 1, pp. 38–53.

[s.a.], *The new Boston City Hall*, in, "Architectural Record", vol. 145, 1969, n. 2, pp. 133–144.

[s.a.], *What it took to bring about the best public building of our time*, in, "Contract interiors", vol. 128, 1969, n. 9, pp. 115–133.

[s.a.], "Arson Suspected in Fire at Yale", *The New Haven Register*, 15 giugno 1969, p. 1.

[s.a.], *Boston's open center*, in, "Architectural Forum", vol. 132, 1970, n. 5, pp. 24–31.

[s.a.], *Brutalismo-cromatismo: quattro interventi nel Trentino di Leo Salvotti.*, in, "Architettura; cronache e storia", vol. 25, 1979, pp. 88–97.

Saarinen Eero, *The six broad currents of modern architecture*, in, "Architectural Forum", vol. 99, luglio 1953, n. 1, pp. 110–15.

Saarinen Eliel, *Search for form; a fundamental approach to art*, Reinhold Pub. Corp, New York, 1948.

Sachs Lisbeth, *Studentenheim des Massachusetts Institute Technology, Cambridge (USA)*, in, "Werk", vol. 37, 1950, pp. 97–102.

Sainsbury Geoffrey, *The Marseille Block*, The Harvill Press, London, 1954.

Samonà Giuseppe, *La lettura della Cappella a Ronchamp*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 8, giugno 1956, p. 111.

Samonà Joseph [Giuseppe], *Man, matter and space*, in, "Architects' Year Book", vol. 5, 1953, pp. 110–122.

Santini Pier Carlo, *The focus is on the young architects*, in, "Zodiac", vol. 4, aprile 1959, pp. 174–79.

Saxl Fritz, *Visual Education*, in, "The Listener", 23 settembre 1943, p. 356.

Schinneller James A., *Art Programs for All Secondary School Students*, in, "Art Education", vol. 17, 1964, n. 3, pp. 11–14.

Schmertz M., *The New Boston City Hall*, in, "Architectural Record", vol. 145, febbraio 1969, pp. 144–50.

Schmertz Mildred, *Movement systems as generators of built form*, in, "Architectural Record", vol. 158, novembre 1975, n. 7, pp. 105–116.

Scott Brown Denise, *Team 10, Perspecta 10, and The Present State of Architectural Theory*, in, "Journal of the American Institute of Planners", vol. 33, gennaio 1967, n. 1, pp. 42–50.

Scott Brown Denise, *On pop art, permissiveness, and planning*, in, "American Institute of Planners. Journal", vol. 35, maggio 1969, n. 3, pp. 184–186.

Scott Kenneth, *Letter*, in, "Architectural Review", vol. 115, aprile 1954, n. 688, p. 274.

Scott N. Keith, *LETTERS: Egg-heads Exposed?*, in, "Architects' Journal", vol. 124, 18 ottobre 1956, n. 3216, p. 546.

Scully Vincent, *Order and Form*, in, "Perspecta", vol. 3, 1955, pp. 64–75.

Scully Vincent, *Art Gallery and Design Center, Yale University, New Haven*, in, "Museum : a quarterly review", vol. 9, 1956, n. 2, pp. 110–113.

Scully Vincent, *Modern Architecture: toward a redefinition of style*, in, "Perspecta", vol. 4, 1957, pp. 4–11.

Scully Vincent, *Louis Sullivan's Architectural Ornament: A Brief Note concerning Humanist Design in the Age of Force*, in, "Perspecta", vol. 5, 1959, pp. 73–80.

Scully Vincent, *Modern Architecture*, George

Brazilier, New York, 1961.

Scully Vincent, *Louis I. Kahn*, George Brazilier, New York, 1962.

Scully Vincent, *Wright, International Style and Kahn*, in, "Arts", vol. 36, marzo 1962, pp. 67–71; 77.

Scully Vincent, *Light, form and power; new work of Louis Kahn*, in, "Architectural Forum", vol. 121, 1964, pp. 162–170.

Scully Vincent, *A search for principle between two wars*, "RIBA journal", giugno 1969, pp. 240–47.

Scully Vincent, *Archetype and order in recent American architecture*, in, "Art in America", vol. 42, 1954, pp. 251–261.

Scully Vincent, *Wright vs. the international style*, in, "Art news", vol. 53, 1954, pp. 32–35, 64–66.

Scully Vincent, *The precisionist strain in American architecture*, in, "Art in America", vol. 48, 1960, n. 3, pp. 46–53.

Scully Vincent, *Art and architecture building, Yale University*, in, "Architectural review", vol. 135, 1964, pp. 324–332.

Scully Vincent, *American architecture and urbanism*, Praeger, New York, 1969.

Segal Walter, *The New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 24, febbraio 1954, n. 2, p. 7 (ad).

Serenyi Peter, *Le Corbusier's Changing Attitude toward Form*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 24, 1965, n. 1, pp. 15–23.

Sert José Luis, *Le Corbusier, What became of CIAM ?*, in, "Architectural Review", vol. 129, marzo 1961, p. 154.

Sert José Luis, *Complicated and Delicate, Opinions on the Yale Art Gallery*, in, "Progressive Architecture", vol. 35, maggio 1954, n. 4, pp. 15–16; 22; 24.

Shahn B., *Realism Reconsidered*, in, "Perspecta", vol. 4, 1957, pp. 28–35.

Sharp Dennis, *Modern architecture and expressionism*, Braziller, New York, 1966.

Sharpe Richard, *Gobbledigook*, in, "Architectural Review", vol. 119, maggio 1956, n. 712, p. 222.

Shear Knox John, *Architecture for the complete man*, in, "Architectural Record", pp. 201–02.

Shepheard Peter, *Inaugural address by President*, in, "Architects' Journal", vol. 120, novembre 1954, n. 3114, p. 567:569–70.

Smith Donald, *Towards a Theory*, in, "Architectural Review", vol. 137, febbraio 1965, pp. 101–04.

Smith George Everard Kidder, *Sweden builds: its modern architecture and land policy background, development and contribution*, A. Bonnier, New York, 1950.

P.S.D [Smithson Alison], *House in Soho*, in, "Architectural Design", vol. 23, dicembre 1953, n. 12, p. 342.

Smithson Alison, *But Today We Collect Ads*, in, "ARK", vol. 18, novembre 1956, pp. 49–50.

Smithson Alison, *Convent de la Tourette: Le Corbusier*, in, "Architectural Design", vol. 28, novembre 1958, n. 11, p. 462.

Smithson Alison, *Caravan-embryo 'Appliance House'*, in, "Architectural Design", vol. 29, settembre 1959, n. 9, p. 348.

Smithson Alison, *A photograph and some auto-biographical notes*, in, "Bauen+Wohnen", vol. 12, ottobre 1959, n. 9, p. 348.

Smithson Alison, *The Function of Architecture on Cultures-in-Change*, in, "Architectural Design", vol. 30, aprile 1960, pp. 32–38.

Smithson Alison, *Not quite architecture: War reporter looks back, The*, in, "Architects' Journal", vol. 5, gennaio 1961, pp. 1–3.

Smithson Alison, *La generazione del '47*, in,

"Casabella", vol. 250, aprile 1961, pp. 27–28.

Smithson Alison, *Team 10 primer*, Standard Catalogue Co, London, 1962.

(signed) Suprised [Alison Smithson], *Not Quite Architecture: Toward an instant architecture*, in, "Architects' Journal", vol. 136, ottobre 1962, n. 16, p. 897;899.

Chippendale I. [Alison Smithson], *The L.C.C. was our uncle*, in, "Architectural Design", vol. 35, settembre 1965, n. 9, p. 428.

Camini P. W. [Alison Smithson], *What happened to the lovely crispy Pollocks?*, in, "Architectural Design", vol. 35, marzo 1965.

Smithson Alison, *AS in DS: an eye on the road*, Delft University Press, Delft, 1983.

Smithson Alison e Peter, *Correspondence. Architectural principles in the age of Humanism*, in, "RIBA Journal", vol. 59, febbraio 1952, n. 4, p. 140.

Smithson Alison e Peter, *An Urban Project: Golden Lane Housing*, in, "Architects' Year Book", vol. 5, 1953.

Smithson Alison e Peter, *Some notes on architecture*, in, "244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society", vol. 1, primavera 1954, p. 4.

Smithson Alison e Peter, *Secondary School at Hunstanton*, in, "Architects' Journal", vol. 120, settembre 1954, n. 3107, pp. 341–52.

Smithson Alison e Peter, *The built world: urban reindentification*, in, "Architectural Design", vol. 25, giugno 1955, n. 6, pp. 185–87.

Smithson Alison e Peter, *Aesthetic of Change*, in, "Architects' Year Book", n. 8, 1957, pp. 14–22.

Smithson Alison e Peter, *The New Brutalism: Alison and Peter Smithson answer the criticism on the opposite page*, in, "Architectural Design", vol. 27, aprile 1957, n. 4, p. 113.

Smithson Alison, *Couvent de la Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Nr. Lyon, France*, in, "Architectural Design", vol. 28, novembre 1958, p. 462.

Smithson Alison e Peter, *Mobility Road Systems*, in, "Architectural Design", vol. 28 ottobre 1958, n. 10, pp. 385–388.

Smithson Alison e Peter, *Fix*, in, "Architectural Review", vol. 128, dicembre 1960, n. 766, pp. 437–39.

Smithson Alison e Peter, *Uppercase, n. 3*, Whitefriars, London, 1960.

Smithson Alison e Peter, *Answer on the New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 32, ottobre 1962, n. 10.

Smithson Alison e Peter, *Architect's own house, Tisbury, Wiltshire*, in, "Architectural Review", vol. 133, febbraio 1963, n. 791, pp. 135–36.

Smithson Alison e Peter, *The heroic period of modern architecture*, in, "Architectural Design".

Smithson Alison e Peter, *Concealment and display: meditations on Braun*, in, "Architectural Design", vol. 36, luglio 1966, n. 7, pp. 362–63.

Smithson Alison e Peter, *Banham's bumper book on brutalism, discussed by Alison and Peter Smithson*, in, "Architects' Journal", vol. 144, dicembre 1966, n. 26, pp. 1590–91.

Smithson Alison e Peter, *Bold Brut Bottled by the Man Banham,* dicembre 1966, Alison and Peter Smithson collection, Frances Loeb Library, Harvard University, E034.

Smithson Alison e Peter, *Ordinariness and Light*, the M.I.T. Press, Cambridge, 1970.

Smithson Alison e Peter, *Ohne Rhetorik/Sans rhétorique*, in, "Werk-Archithese", vol. 64, 1977, n. 1, pp. 11–28.

Smithson Peter, *On Louis Kahn*, in, "Architects' Year Book", vol. 9, 1960.

Smithson Peter, *Lament for Stockholm: poem*, in, "in Architectural Design", p. .

Smithson Peter, *My own debt to Mies van der Rohe*, in, "Bauen + Wohnen", vol. 20, maggio 1965, n. 5, p. 206.

Smithson Peter, *Architect's own house in Rotterdam*, in, "Architectural Design", vol. 24, agosto 1954, n. 8, pp. 227–30.

Smithson Peter, *Modern Archtiecture in Holland*, in, "Architectural Design", vol. 101, agosto 1954, n. 3, pp. 68–70.

Smithson Peter, *Maison Jaoul: tile by Le Corbusier*, in, "Architectural Design", vol. 25, dicembre 1955, n. 12, pp. 302–11.

Smithson Peter, *DIscussion*, in, "Architectural Design", vol. 27, giugno 1957, n. 6, p. 185.

Smithson Peter, *House at Watford Herts*, in, "Architectural Review", vol. 122, settembre 1957, n. 728, pp. 194–97.

Smithson Peter, *Letter to America*, in, "Architectural Design", vol. 28, marzo 1958, n. 3, pp. 93–102.

Smithson Peter, *Footnote on the Seagram Building*, in, "Architectural Review", vol. 124, dicembre 1958, n. 743, pp. 374–82.

Smithson Peter, *Ludwig Mies van der Rohe*, in, "Architectural Association Journal".

Smithson Peter, *Le Corbusier: Contribution to a Symposium*, in, "Architectural Association Journal", pp. 254–62.

Smithson Peter, *The idea of Architecture in the '50s*, in, "Architects' Journal", vol. 21, gennaio 1960, pp. 121–26.

Smithson Peter, *The Rocket: A Statement on the Present State of Architecture, Giving a Certain Rationality to Our Instinctive Judgements on It*, in, "Architectural Design", pp. 322–23.

Smithson Peter, *Without rhetoric*, in, "Architectural Design", vol. 37, gennaio 1967, n. 1, pp. 38–39.

Smithson Peter, *Alvar Aalto and the ethos of the second generation*, in, "ARK. Arkkitehti", vol. 47, luglio 1967, n. 7–8, p. 21.

Sottsass Ettore Jr., *Le Corbusier e il mediterraneo*, in, "Domus", vol. 291, febbraio 1954, p. 44.

Spade Rupert, *Paul Rudolph*, Thames & Hudson, London, 1968.

St. John Wilson Colin, *The Vertical City*, in, "The Observer", 17 febbraio 1952, p. 8.

St. John Wilson Colin, *Open letter to an American Student*, in, "Architectural Design", vol. 35, marzo 1965, n. 3, pp. 6–7.

Stearn Gerald Emanuel, *McLuhan, hot & cool*, Dial Press, New York, 1967.

Stern Robert Arthur Morton, *Relevance of the Decade*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 24, 1965, n. 1, pp. 6–10.

Stern Robert Arthur Morton, *New directions in American architecture*, Braziller, New York, 1969.

Stern Robert Arthur Morton, *Yale 1950-1965*, in, "Oppositions", vol. 4, 1974, pp. 35–62.

Stirling James Frazer, *Regionalism and modern architecture*, in, "Architects' Year Book", vol. 8, 1957, pp. 62–68.

Stirling James Frazer, *From Garches to Jaoul*, in, "Architectural Review", vol. 118, settembre 1955, n. 705, pp. 145–51.

Stirling James Frazer, *Ronchamp, Le Corbusier's chapel and the crisis of rationalism*, in, "Architectural Review", vol. 119, marzo 1956, n. 711, pp. 155–61.

Stirling James Frazer, *Young architects. A personal view of the present situation*, in, "Architectural Design", vol. 28, giugno 1958, n. 6, pp. 232–40.

Stirling James Frazer, *Plucky Jims New Brutalism*, in, "New Statesman", vol. 50, luglio 1958, p. 116.

Stirling James Frazer, *Flats at Ham Common*, in, "Architectural Review", vol. 124, ottobre 1958, n. 741, pp. 223–26.

Stirling James Frazer, *Flats at Langham House, Ham Common, Richmond*, in, "Architectural Design", vol. 28, novembre 1958, n. 11, pp. 123–24.

Stirling James Frazer e Gowan James, *Afterhoughts on the Flats at Ham Common*, in, "Architecture and Building", pp. 254–62.

Summerson John, *William Butterfield, or the glory of ugliness*, in, "Architectural Review", vol. 98, 1945, pp. 166–75.

Summerson John, *The London suburban villa*, in, "Architectural Review", vol. 104, agosto 1948, n. 620, pp. 63–72.

Summerson John, *Heavenly mansions: and other essays on architecture*, The Cresset Press, London, 1949.

Summerson John, *Architecture in Britain 1530 to 1830*, Penguin Books, London, 1953.

Summerson John, *45-55 Ten Years of British Architecture*, Arts Council of Great Britain, London, 1956.

Summerson John, *The Case for a Theory of 'Modern' Architecture*, in, "RIBA Journal", vol. 64, giugno 1957, pp. 307–310.

Summerson John, *Nikolaus Pevsner 1967 Gold Medallist*, in, "RIBA journal", n. 74, agosto 1967, p. 316.

Summerson John, *Concerning architecture: essays on architectural writers and writing presented to Nikolaus Pevsner*, Allen Lane, London, 1968.

Sylvester Anthony David Bernard, *Architecture in modern painting*, in, "Architectural Review", vol. 109, febbraio 1951, n. 650, pp. 81–90.

Sylvester Anthony David Bernard, *Round the London Art Galleries*, in, "The Listener", settembre 1953, p. 512.

Tafuri Manfredo, *L'architettura moderna in Giappone*, Cappelli Editore, Bologna, 1964.

Tafuri Manfredo, *Teorie e storia dell'architettura*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1968.

Tanner Ogden, *Architecture in transition*, in, "Architectural Forum", vol. 121, agosto 1964, n. 2–3, pp. 71–163.

Taylor Nicholas, *Honest to Brut*, in, "New Statesman", 10 marzo 1967, pp. 334–35.

Tentori Francesco, *English Brutalism: selection of writings*, in, "Zodiac", vol. 18, 1968, pp. 42–50.

Tentori Francesco, *Phoenix Brutalism*, in, "Zodiac", vol. 18, 1968, pp. 31–41.

The Editors, *Exterior Furnishing or Sharawaggi: the art of making urban landscape*, in, "Architectural Review", vol. 95, gennaio 1944, n. 565, pp. 3–11.

Theron Danil, *The new brutalists*, in, "Theoria: A Journal of Social and Political Theory", vol. 24, giugno 1965, pp. 49–52.

Thiel P., *City Hall At Kurashiki, Japan*, in, "Architectural Review", vol. 113, 1962, pp. 107–114.

Thomas M. H., *Yale Art Gallery*, in, "Architectural Design", vol. 25, gennaio 1955, n. 1, pp. 20–21.

Tunnard Christopher, *The Conscious Stone*, in, "Perspecta", vol. 3, 1955, pp. 22–78.

Tunnard Christopher, *Man made America: a special number of the architectural review for December 1950*, in, "Architectural review", vol. 108, 1950.

Turner Robert, *Where are we going*, in, "Architects' Journal", vol. 108, settembre 1948, n. 2799, pp. 307–08.

Van Eckhardt Wolf, "The Age of Anti-Architecture", *Saturday Review*, 23 febbraio 1965, pp. 19–21; 62.

Van Goethem Jan, *Casa dei ragazzi ad Amsterdam*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 7, ottobre 1961, n. 72, pp. 386–402.

Van Trump James D., *Henry Hornbostel: the New Brutalism*, in, "Charette", vol. 46, 1966, n. 5, pp. 8–11

Vassiliadis E. D., *Hunstanton*, in, "Architectural Review", vol. 117, febbraio 1955, n. 698, p. 82.

Veronesi Giulia, *Alvar Aalto*, in, "Emporium", vol. 115, 1952, pp. 98–104.

Veronesi Giulia, *New look on the hills near Florence*, in, "Zodiac", vol. 4, aprile 1959, pp. 10–11.

Veronesi Giulia, *Paul Rudoplh*, in, "Zodiac", vol. 8, 1961, pp. 149–154.

Veronesi Giulia, *Yamasaki and Stone*, in, "Zodiac", vol. 8, 1961, pp. 128–139.

Veronesi Giulia, *Les gares du ciel: Orly*, in, "Zodiac", vol. 9, 1962, pp. 182–87.

Veronesi Giulia, *Profili: disegni - architetti - strutture - esposizioni,* vol. 3, Vallecchi, Firenze, 1969.

Viganò Vittoriano, *L'Istituto Marchiondi a Milano-Baggio. L'internato per ragazzi difficili.*, in, "Comunità", vol. 12, febbraio 1958, n. 57, pp. 64–69.

Viganò Vittoriano, *An interview with Vittoriano Viganò*, in, "Casabella", vol. 339, agosto 1969, n. 340, pp. 46–51.

Voelcker John, *Correspondence. Architectural principles in the age of Humanism*, in, "RIBA Journal", vol. 59, febbraio 1952, n. 4, pp. 140–41.

Voelcker John, *Hunstanton provides a sense of location*, in, "Architects' Journal", vol. 120, ottobre 1954, n. 3111, p. 456.

Voelcker John, *New Brutalism*, in, "Architectural Design", vol. 06, giugno 1957, n. 27, p. 184.

Weeks John, *Formalism Avoided*, in, "Architects' Journal", vol. 118, ottobre 1953, n. 3059, p. 499.

West Gerald, *Astragal at the Bartlett*, in, "Architects' Journal", vol. 120, luglio 1954, n. 396, p. 3.

West Thomas Wilson, *A history of architecture in Italy*, Hodder & Stoughton, London, 1968.

Whiffen Marcus, *American architecture since 1780: a guide to the styles*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1969.

Wittkower Rudolf, *Federico Zuccari and John Wood of Bath*, in, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 6, 1943, pp. 220–222.

Wittkower Rudolf, *Principles of Palladio's Architecture*, in, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 7, 1944, pp. 102–122.

Wittkower Rudolf, *Architectural principles in the age of humanism*, Warburg Institute, London, 1949.

Zegel Sylvain, "A Vertical Community: Le Corbusier's Project at Marseille", *Manchester Guardian*, 2 febbraio 1949, p. 75.

Zevi Bruno, *Verso un'architettura organica: saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1945.

Zevi Bruno, *Frank Lloyd Wright*, Il Balcone, Milano, 1947.

Zevi Bruno, *Erik Gunnar Asplund*, vol. 6, Il Balcone, Milano, 1948.

Zevi Bruno, *Dormitorio degli studenti del Massachusetts Institute of Technology a Cambridge*, in, "Metron", vol. 35–36, 1949, pp. 14–22-

Zevi Bruno, *Riconoscimento dell'architettura post-razionalista*, in, "Comunità", vol. 5, settembre 1949, pp. 28–29.

Zevi Bruno, *Realtà dell'architettura organica*, L'airone, Roma, 1950.

Zevi Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, vol. 136, Einaudi, Torino, 1950.

Zevi Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, vol. 136, ED. 3, Einaudi, Torino, 1955.

Zevi Bruno, "I ragazzi non scappano", *L'Espresso*, 2 marzo 1958, p. 16.

Zevi Bruno, *Brutalismo in funzione di libertà: il nuovo Istituto Marchiondi a Milano*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 40, febbraio 1959, n. 2, pp. 683–90.

Zevi Bruno, *La registrazione veritiera di Le Corbusier*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 7, giugno 1961, n. 68, pp. 74–75.

Zevi Bruno, *Architettura e Pop-art*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 10, gennaio 1965, n. 111, pp. 574–75.

Zevi Bruno, *La misura umana del tramonto lecorbusieriano*, in, "Architettura: Cronache e Storia", vol. 11, luglio 1965, n. 117, pp. 142–43.

Zevi Bruno, *Nikolaus Pevsner denuncia gli anti-pioneers*, in, "Architettura: Cronache e Storia, vol. 138, aprile 1967, pp. 772–773.

BIBLIOGRAFIA

FONTI SECONDARIE

Acayaba Marlene, *Vilanova Artigas, amado mestre*, in, "Projeto", vol. 76, 1985, pp. 50–54.

Acayaba Marlene, *Brutalismo caboclo e as residências paulistas*, in, "Projeto", vol. 73, marzo 1985, pp. 46–48.

Acayaba Marlene, *Reflexões sobre o brutalismo caboclo*, in, "Projeto", vol. 78, aprile 1986, pp. 68–70.

Ackerman James Sloss, *Rudolf Wittkower's influence on the history of Architecture*, in, "Source: Notes in the History of Art", vol. 8/9, luglio 1989, n. 4/1, pp. 87–90.

Aitchison Matthew, *Visual planning and the picturesque*, Getty Publications, Los Angeles, 2010.

Albuerne Alejandra, *Robin Hood Gardens: Reinforced concrete design and construction of a museum artefact in reinforced concrete*, in, James W. P. Campbell (ed.), *Iron, Steel and Buildings, Studies in the History of Construction. Proceedings of the Seventh Conference of the Construction History Society*, Cambridge, 2020, pp. 612–624.

Allen Stan, *Banham's Material Ecologies*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 71, luglio 2017, n. 2, pp. 262–263.

Alloway Lawrence (ed.), *Modern dreams: the rise and fall and rise of pop*, MIT Press, Cambridge Mass, 1988.

Artigas Rosa, *Sobre brutalismo, mitos e bares*, in, "AU, Arquitetura e Urbanismo", vol. 7, dicembre 2000, n. 9, pp. 61–63.

Artigas Vilanova, *Caminhos da Arquitetura*, Cosac Naify, São Paulo, 1981.

Artigas Vilanova, *As posições dos anos 50*, in, "Projeto", vol. 109, aprile 1988, pp. 95–102.

Artigas Vilanova, *Em branco e preto*, in, "AU, Arquitetura e Urbanismo", vol. 17, aprile 1988, p. 78.

Artigas Vilanova, *Fragmentos de um discurso complexo*, in, "Projeto", vol. 109, aprile 1988, pp. 91–94.

Artigas Vilanova, *A função social do arquiteto*, Nobel, São Paulo, 1989.

Artigas Vilanova, *Vilanova Artigas*, Editorial Blau, Lisboa, 1997.

Aynsley Jeremy (ed.), *The Banham lectures: essays on designing the future*, Design History Society, Oxford, 2009.

Bacon Mardges, *Le Corbusier in America. Travels in the Land of the Timid*, MIT Press, Cambridge, 2001.

Bacon Mardges, *Le Corbusier and postwar America: the TVA and béton brut*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 74, marzo 2015, n. 1, pp. 13–40.

Banham Mary (ed.), *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, University of California Press, Berkeley, 1990.

Banham Mary, intervistata da Corinne Julius, *National Life Story Collection: Architects' Lives*, British Library Oral History, 2001.

Banham Reyner, *The architecture of the well-tempered environment*, Architectural Press, London, 1969.

Banham Reyner, *Age of the masters: a personal view of modern architecture*, Architectural Press, London, 1975.

Banham Reyner, *Critique architecturale*, Institut de l'environnement, Paris, 1975.

Banham Reyner, *Megastructure: urban futures of the recent past*, Thames and Hudson, London, 1976.

Banham Reyner, *Fathers of Pop*, Arts Council of Great Britain. Concord Video & Film Council, UK, 1979.

Banham Reyner, *A concrete Atlantis: U.S. industrial building and European modern architecture, 1900-1925,* MIT Press, Cambridge, Mass, 1986.

Banham Reyner, *Arts in Society: The Valley of the Dams*, in, "New Society", vol. 41, luglio 1977, pp. 138–39.

Banham Reyner, *The visions of Ron Herron*, Academy editions, London, 1994.

Baudoui Rémi (ed.), *Le Corbusier Correspondance Lettres à la famille 1926-1946*, Infolio éditions, Paris/Lausanne, 2013.

Beanland Christopher (ed.), *Concrete Concept: Brutalist Buildings Around the World*, Frances Lincoln, London, 2016.

Becker Margret, *Der Raum des Öffentlichen. Die Escola Paulista und der Brutalismus in Brasilien*, Reimer Verlag, Berlin, 2012.

Bédarida Marc (ed.), *Le Corbusier: aventures photographiques*, Editions de la Villette, Paris, 2014.

Bedford Joseph, *Stirling's Rational facade: self-division within the reading of Garches and Jaoul*, in, "Architectural Research Quarterly", vol. 14, giugno 2010, n. 2, pp. 153–164.

Bell Clive, *Art*, Stokes, New York, 1914.

Benelli Francesco, *Rudolf Wittkower versus Le Corbusier: A Matter of Proportion*, in, "Architectural Histories", vol. 3, maggio 2015, n. 1, p. Art. 8.

Benevolo Leonardo, *L'ultimo capitolo dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari, 1985.

Benevolo Leonardo, *L'Architettura nell'Italia Contemporanea*, Laterza, Roma, 1998.

Benton Caroline Maniaque, *Back to Basics: Maisons Jaoul and the Art of the mal foutu*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 63, 2009, n. 1, pp. 31–40.

Bergdoll Barry, Massey Jonathan, *Marcel Breuer: building global institutions*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2018.

Bernardi Donatella (ed.), *Art & crisis*, Zürcher Hochschule der Künste JRP|Ringier, Zürich, 2018.

Bilò Federico, *Salto triplo: gli Smithson dal pittoresco al 'conglomerate ordering' attraverso il neobrutalismo*, in, "Parametro", vol. 36, 2006, n. 264–265, pp. 114–22.

Bloomfield Julia, *A Bibliography of Alison and Peter Smithson*, in, "Oppositions", vol. 2, 1974, pp. 104–123.

Boissonnas Edith, *La vie est libre: correspondance et critiques, 1945-1980*, éditions ZOE, Carouge-Genève, 2014.

Bonifazio Patrizia, *Tra guerra e pace: società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*, Angeli, Milano, 1998.

Bortoluci José H., *Brutalism and the People: Architectural Articulations of National Developmentalism in Mid-Twentieth-Century São Paulo*, in, "Comparative studies in society and history", vol. 62, 2020, n. 2, pp. 296–326.

Boyer Christine, *An Encounter with History: the postwar debate between the English Journals of Architectural Review and Architectural Design (1945-1960)*, TU Delft, Delft.

Boyer Mary Christine, *Not quite architecture: writing around Alison and Peter Smithson*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2017.

Boyle B. M., "Brutalism", *Encyclopedia of 20th Century Architecture*, vol. 1, Fitzroy Dearborn, New York, 2004, pp. 180–82.

Bradley John Lewis, *Ruskin: the critical heritage*, London, 1984.

Bradnock Lucy, *Lawrence Alloway: critic and curator*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2015.

Braun Ana María, *Betonbau & architektonische Identität in Argentinien und Brasilien von 1900 bis 1970,* Akademischer Verlag, München, 2008.

Brian M. Sirman, *Concrete changes: architecture, politics, and the design of Boston City Hall*, Bright Leaf, Amherst, 2018.

Bruand Yves, *L'architecture contemporaine au Brésil, Lille, Cahiers des Amériques latines*, Thèse d'État, Atelier de reproduction des thèses de Lille III, 1968.

Brun Jean Baptiste, *Dubuffet et le paradigme primitiviste, 1944-1951*, Université Paris Ouest Nanterre, Paris, 2013.

Bruno J. Hubert (ed.), *Louis I. Kahn - le Yale Center for British Art*, Editions Parenthèses, Marseille, 1992.

Buchanan Peter, *Corb born 1887: master of a misunderstood Modernism*, in, "Architectural review", vol. 181, 1987, n. 1079, pp. 18–83.

Bullock Nicholas, *La politica del London County Council 1945-1951*, in, "Rassegna", vol. 54, giugno 1993, n. 2, pp. 50–57.

Bullock Nicholas, *Building the Post-war World: Modern Architecture and Reconstruction in Britain*, Routledge, London, 2002.

Busse Anette, *Was ist Brutalismus?*, in, "Baumeister", vol. 111, febbraio 2014, n. 2, pp. 82–85.

Busse Annette, *Was ist Brutalismus? Teil II*, in, "Baumeister", vol. 111, marzo 2014, n. 3, pp. 86–89.

Busse Anette, *Was ist Brutalismus? Teil III*, in, "Baumeister", vol. 111, aprile 2014, n. 4, pp. 90–94.

Calder Barnabas, *Raw Concrete: the beauty of Brutalism*, Cornerstone, London, 2016.

Calvocoressi Peter, *The British experience, 1945-75*, Penguin Books Ltd, London, 1978.

Carolin Peter, *Sense, sensibility and tower blocks: the Swedish influence on post-war housing in Britain*, in, Harwood Elain, Powers Alan, *Housing the Twentieth Century*, Twentieth Century Society, London, 2008, vol. 9, pp. 98–112.

Casini Giovanni, *Richard Hamilton at the Slade School of Fine Art (1948-51) and his 'Abstract' Paintings of the Early 1950s*, in, "Burlington Magazine", vol. 1350, settembre 2015, pp. 623–630.

Castle Helen, *Modernism and modernization in architecture*, Wiley, Chichester, 1999.

Chadwick Peter, *Archi brut*, Phaidon Press, Paris, 2016.

Chadwick Peter, *This brutal world*, Phaidon Press, London, 2017.

Chasin Noah, *Ethics and Aesthetics: New Brutalism, Team 10 and Architectural Change in the 1950s*, City University of New York, New York, 2002.

Cheetham Mark, *Britain: the "Englishness of English art theory since the eighteenth century, British art: global contexts*, Ashgate, Farnham, 2012.

Cinqualbre Olivier, Migayrou Frédéric, *Le Corbusier – mesure de l'homme*, Centre Pompidou, Paris, 2015.

Clement Alexander, *Brutalism: Post-War British Architecture*, Crowood Press, London, 2011.

Cole G. D. H. (ed.), *William Morris*, Nonesuch Press, London, 1934.

Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, *Le Corbusier et le livre: les livres de Le Corbusier dans leurs éditions origineles*, Actar, Barcelona, 2005.

Champigneulle Bernard, *Histoire de l'architecture*, Somogy, Paris, 1972.

Cheney Sheldon, *The story of modern art*, The Viking Press, New York, 1941.

Collins Bradford, *Pop Art: the Independent Group to Neo Pop, 1952-90*, Phaidon Press, London, 2012.

Collins Peter, *Architectural Judgement*, McGill University Press, Montreal, 1971.

Collins Peter, "The New Brutalism of the 1920s", in *Concrete: the Vision of a New Architecture*, McGill-Queen University Press, Montreal, 2004, 2e edizione, pp. 315–340.

Colomina Beatriz, *Koppels = Couplings*, in, "OASE: tijdschrift voor architectuur = OASE: architectural journal", n. 51, 1999, pp. 20–33.

Colomina Beatriz, *Unbreathed Air 1956*, in, in, "Grey room", vol. 15, 2004, pp. 28–59.

Colomina Beatriz, Smithson Peter, *Friends of the Future: A Conversation with Peter Smithson*, in, "October", vol. 94, spring 2000, pp. 3–30.

Colquhoun Alan, *Essays in architectural criticism: modern architecture and historical change*, MIT Press, Cambridge, 1981.

Contier Felipe, Anelli Renato, *João Vilanova Artigas and the meanings of concrete in Brazil*, in, "The Journal of Architecture", vol. 20, 2015, n. 3, pp. 445–473.

Cook John Wesley, Scully Vincent, Klotz Heinrich, *Conversations with architects: Philip Johnson, Kevin Roche, Paul Rudolph, Bertrand Goldberg, Morris Lapidus, Louis Kahn, Charles Moore, Robert Venture & Denise Scott Brown*, Lund Humphries, London, 1973.

Cornu Marcel, *L'affaire du brutalisme*, in, "Architecture Mouvement Continuité", vol. 21, aprile 1971, n. 4, pp. 15–42.

Costa da Valerie, *Jean Dubuffet: works, writings and interviews*, Poligrafa, Barcelona, 2007.

Costanzo Denise, *Text, lies and architecture: Colin Rowe, Robert Venturi and Mannerism*, in, "The Journal of Architecture", vol. 18, 2013, n. 4, pp. 455–473.

Costelloe Timothy, *The British aesthetic tradition: from Shaftesbury to Wittgenstein*, College of William and Mary, New York, 2013.

Crinson Mark (ed.), James Stirling: Early unpublished Writings on Architecture, Routledge, London, 2010.

Crinson Mark et al., *The Architecture of Art History: A Historiography*, Bloomsbury Publishing USA, London, 2018.

Crinson Mark, Williams Richard, "From image to environment-Reyner Banham's architecture", in *The architecture of art history. A historiography*, Bloomsbury Visual Art, London, pp. 75–93.

Crinson Mark, Kite Stephen, Zimmerman Claire (eds.), *Neo-Avant-Garde and Postmodern: Postwar Architecture in Britain and Beyond*, YC British Art, London, 2010.

Critchley Matthew, *Continuity or crisis? Aldo Rossi versus Reyner Banham*, in, "OASE: tijdschrift voor architectuur = OASE: architectural journal", vol. 97, 2016, pp. 71–90.

Curtis, William, *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon Press, Oxford, 1982

D'Arcy Michael, Nilges Mathias, *The contemporaneity of modernism: literature, media, culture*, vol. 61, Routledge, New York, 2016.

Dardi Costantino, *Il gioco sapiente*, Marsilio Editori, Padova, 1971.

Darling Elizabeth, *Re-forming Britain: narratives of modernity before reconstruction*, Routledge, New York, 2007.

David Bruce Brownlee, De Long David Gilson, *Kahn: Louis I. Kahn: in the realm of architecture*, Rizzoli, New York, 1991.

Davies Colin, *A new history of modern architecture: Art Nouveau, the Beaux-Arts, Expressionism, Modernism, Constructivism, Art Deco, Classicism, Brutalism, Postmodernism, Neo-Rationalism, High Tech, Deconstructivism, Digital Futures*, Laurence King Publishing Ltd, London, 2017.

Day Nicholas Merhyr, *The role of the architect in post-war housing: a case study of the housing work of the London County Council 1939 - 1956*, University of Warwick, Warwick, 1988.

De Alba Roberto, *Paul Rudolph - the late work*, Princeton Architectural Press, New York, 2003.

De Franclieu Françoise (ed.), *Le Corbusier*: *Carnets*, Herscher & Dessain et Tolra-Lied, Paris-Genève, 1981.

De Smet Catherine, *Le Corbusier, architect of books*, Lars Müller Publishers, Baden, 2005.

De Smet Catherine, *Vers une architecture du livre. Le Corbusier: édition et mise en pages, 1912-1965*, Lars Müller Publishers, Baden, 2007.

Deyong Sarah, *An architectural theory of relations: Sigfried Giedion and Team X*, in, "Journal of the Society of Architectural Historian", vol. 73, giugno 2014, n. 2, pp. 226–247.

Dijkema Pieter, *Innen und Aussen: die Frage nach der Integration der Künste und der Weg der Architektur*, Van Saane, Hilversum, 1960.

Dorfles Gillo, *L'Architettura Moderna*, Garzanti, Milano, 1972.

Dorfles Gillo, *Architetture Ambigue: del Neobarocco al Postmoderno*, Dedalo, Bari, 1984.

Dreher Florian, *Fundstücke des Alltäglichen. New Brutalism As Found*, in, "Archithese", vol. 6, 2010, pp. 72–77.

Eco Umberto (ed.), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milan, Italy, 2007.

Eisenmann Peter, *From Golden Lane to Robin Hood Gardens. Or if you follow the Yellow Brick Road, it may not lead to Golders Green, in,* "Oppositions", vol. 1, settembre 1973, pp. 27–56.

Elser Oliver, Kurz Philip, Cachola Schmal Peter (eds.), *SOS Brutalism: a global survey*, vol. 1, Park Books, Zürich, 2017.

Elser Oliver, Kurz Philip, Cachola Schmal Peter (eds.), *SOS Brutalism: a global survey. Contributions to the international symposium in Berlin 2012*, vol. 2, Park Books, Zürich, 2017.

Engel Braden, *The Badger of Muck and Brass*, in, "AA Files", vol. 62, 2011, pp. 95–98.

Eriksson Agneta, Ronnefalk Weronica, *Bengt Edman: samlade verk = complete works*, Eriksson & Ronnefalk, Stockholm, 1998.

Erten Erdem, *Shaping 'The Second Half Century': The Architectural Review, 1947-1971*, Massachusset Institute of Technology, Cambridge, 2004.

Erten Erden, *Alternative Visions of Post-War Reconstruction: Creating the Modern Townscape*, Routledge, London, 2015.

Fair Alistair, *'Brutalism Among the Ladies': Modern Architecture at Somerville College, Oxford, 1947-67*, in, "Architectural History", vol. 57, ed 2014, pp. 357–392.

Fausch Deborah, *The context of meaning is everyday life: Venturi and Scott Brown's theories of architecture and urbanism*, ProQuest Dissertations Publishing, 1999.

Fausch Deborah, *She Said, He Said: Denise Scott Brown and Kenneth Frampton on Popular Taste*, in, "Footprint", vol. 5, agosto 2014, n. 1, pp. 77–90.

Ferraz Marcelo (ed.), *Vilanova Artigas*, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1997.

Forty Adrian, "Le Corbusier's British Reputation", in Benton Tim (ed.) *Le Corbusier, Architect of the Century*, Hayward Gallery, London, 1987.

Forty Adrian, "Reyner Banham, 'One Partially Americanized European'", in *Twentieth-Century Architecture and its Histories*, Society of Architectural Historians of Great Britain, London, 2000, pp. 195–205.

Foster Hal, *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.

Foster Hal, *Savage Minds (A Note on Brutalist Bricolage)*, in, "October", vol. 136, 2011, pp. 182–91.

Frampton Kenneth, *Prospects for a Critical Regionalism*, in, "Perspecta", vol. 20, 1983, pp. 147–162.

Frampton Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, London, 1980.

Frampton Kenneth, *Le Corbusier*, Thames and Hudson, London, 1997.

Frampton Kenneth, *Notes sur la réception critique de Le Corbusier en Grande-Bretagne, 1946-1972*, in, "Cahiers de la recherche architecturale et urbaine", vol. 24, 2009, n. 25, pp. 21–40.

Frampton Kenneth, *Homage à Monica Pidgeon: An AD Memoir*, in, "AA Files", vol. 60, 2010, pp. 22–25.

Frampton Kenneth (ed.), *Nigel Henderson: I.C.A. Gallery*, in, "October", vol. 136, 2011, pp. 48–50.

Franc Helen M. (ed.), *Philip Johnson. Writings*, Oxford University Press, New York, 1979.

Francone Marcello, *A come architettura: Vittoriano Viganò*, Electa, Milano, 1992.

Franklin Geraint, *Howell, Killick, Partridge & Amis*, Historic England, Swindon, 2017.

Franzke Andreas, *Dubuffet*, vol. 249, Harry N Abrams, Köln, 1990.

Friedman Alice T., *American glamour and the evolution of modern architecture*, Yale University Press, New Haven, 2010.

Games Stephen, Pevsner Nikolaus, *Pevsner: the complete broadcast talks architecture and art on radio and television*, 1945-1977, Ashgate, Farnham, 2014.

Gannon Todd, *Reyner Banham and the paradoxes of high tech*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2017.

Gargiani Roberto, *Louis I. Kahn: exposed concrete and hollow stones, 1949-1959*, EPFL Press, Lausanne, 2014.

Gargiani Roberto, *A new era of American architectural concrete. From Wright to SOM. 1940 - 1980*, vol. 1-2-3, EPFL Press, Lausanne, 2020.

Gargiani Roberto, *Razionalismo emozionale per l'identità democratica nazionale 1945-1966. Eretici italiani dell'architettura razionalista*, Skira, Milano, 2021.

Gargiani Roberto, Bologna Alberto, *The rhetoric of Pier Luigi Nervi: concrete and ferrocement forms*, EPFL Press, Lausanne, 2016.

Gargiani Roberto, Rosellini Anna, *Le Corbusier; Béton Brut and Ineffable Space 1940-1965, Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, PPUR, Lausanne, 2011.

Gargiani Roberto, Rosellini Anna, "La découverte du béton brut avec malfaçons: chronique du chantier de l'Unité d'habitation à Marseille", in Sbriglio Jacques (ed.) *Le Corbusier et la question du brutalisme*, Parentheses, Paris, 2013, pp. 152–79.

Garnham Trevor, *Architecture Re-assembled: The Use (and Abuse) of History*, Routledge, Abingdon, 2013.

Garric Jean-Philippe *et al., Le livre et l'architecte: actes du colloque organisé par l'Institut national d'histoire de l'art et l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville*, Paris, 31 janvier-2 février 2008, Editions Mardaga, Wavre, 2011.

Gatley Julia, King Stuart, *Brutalism Resurgent*, Routledge, London, 2016.

Giedion Sigfried, *Space, time and architecture; the growth of a new tradition*, Harvard University Press, Cambridge, 1941.

Ghirardo Diane Y. F., *What Did Banham See?*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 71, luglio 2017, n. 2, p. 266.

Girieud Corine, *La revue Art d'aujourd'hui (1949-1954): une vision sociale de l'art*, Paris IV Sorbonne, 2011.

Girouard Mark, *Big Jim: The Life and Work of James Stirling*, Pimlico, London, 2000.

Goad Philip, *Bringing It All Home. Robin Boyd and Australia's Embrace of Brutalism, 1955–71*, in, "Fabrications", vol. 25, giugno 2015, n. 2, pp. 176–213.

Goldhagen Sarah Williams, Réjean Legault (eds.), *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*, Canadian Centre

for Architecture, Montréal, 2000.

Goldhagen Sarah Williams, Legault Réjean, *Louis Kahn's situated modernism*, Yale University Press, New Haven, 2001.

Graf Franz, Tedeschi Letizia (eds.), *L'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò*, Mendrisio Academy press, Mendrisio, 2009.

Grandorge David, *Lessons in more: Alison and Peter Smithson at Hunstanton*, in, "Architecture today", n. 137, 2003, pp. 30-32; 34.

Grindrod John, *How to love brutalism*, Pavilion Books, London, 2018.

Grossmann Vanessa, *João Batista Vilanova Artigas, Le Corbusier and Imperialism (1951)*, in, "Pidgin", vol. 10, 2011.

Gruen Victor, *Environmental Architecture*, in, "Journal of Architectural Education (1947-1974)", vol. 17, 1962, n. 3, pp. 96–97.

Gruen Victor, *The Heart of Our Cities. The Urban Crisis: Diagnosis and Cure*, Simon and Schuster, New York, 1964.

Guillery Peter, *British Architecture and the Vernacular*, Routledge, London, 2011.

Gutheim Frederick A., *Tennessee Valley Authority: A New Phase in Architecture*, in, "Magazine of Art", vol. 33, settembre 1940, n. 9, pp. 520–21.

Hamilton Richard, *Collected words: 1953-1982*, Thames & Hudson, London, 1982.

Harries Susie, *Nikolaus Pevsner: The Life*, Pimlico, London, 2011.

Harris Jennifer, *William Morris revisited: questioning the legacy*, Crafts Council, London, 1996.

Hartoonian Gevork, *Time, history and architecture: essays on critical historiography*, Routledge, Taylor et Francis Group, London, New York, 2018.

Harwood Elain, *Butterfield & Brutalism*, in, "AA Files", n. 27, 1994, pp. 39–46.

Harwood Elain, *Space, hope and brutalism: English architecture, 1945-1975*, Yale University Press, New Haven, 2015.

Hell Julia, *Ruins of modernity*, Duke University Press Books, Durham, 2010.

Henley Simon, *Redefining brutalism*, RIBA Publishing, Newcastle upon Tyne, 2017.

Herschdorfer Nathalie, (ed.) *Construire l'image: Le Corbusier et la photographie*, Editions Textuel, Paris, 2012.

Hewison Robert, *In Anger: British Culture in the Cold War, 1945-60*, Oxford University Press, Oxford, 1981.

Hibbard Howard, *Obituary for Rudolf Wittkower*, in, "Burlington Magazine", vol. 114, marzo 1972, p. 175.

Higgott Andrew, *Mediating Modernism: Architectural Cultures in Britain*, Routledge, London, 2006.

Higgott Andrew, *Eric de Maré in search of the functional tradition.*, in, "AA files", n. 70, 2015, pp. 144–151.

Highmore Ben, *Walls without Museums: Anonymous History, Collective Authorship and the Document*, in, "Visual Culture in Britain", vol. 8, 2007, n. 2, pp. 1–20.

Highmore Ben, *The art of Brutalism: rescuing hope from catastrophe in 1950s Britain*, Yale University Press, New Haven, 2017.

Higmore Ben (ed.), *Rough Poetry: Patio and Pavilion revisited*, in, "Oxford Art Journal", vol. 29, 2006, n. 2, pp. 1–22.

Higmore Ben, *Image-breaking, God-making: Paolozzi's Brutalism*, in, "October", vol. 136, 2011, pp. 87–104.

Hight Christopher, *Architectural principles in the age of cybernetics*, Routledge, New York, 2008.

Hillman Roman, *Ist "Béton Brut" brutal?*, in, "Kritische Berichte", vol. 32, 2004, n. 1, pp. 88–91.

Hobhouse Niall (ed.), *Architecture is not made with the brain: the labour of Alison and Peter*

Smithson, Architectural Association Publications, London, 2005.

Hopkins Owen (ed.), *Lost futures: the disappearing architecture of post-war Britain*, Royal Academy of Arts, London, 2017.

Isla Fernández Maria José, *Peter Smithson [interview]*, in, "Arquitectura", vol. 310, 1997, pp. 93–94.

Jacquet Nicolas Bruno, *Londres, capitale du post-modernisme?: transformations des modèles et des pratiques de l'architecture dans la culture britannique à la fin du XXe siècle*, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, Lausanne, 2016.

Jencks Charles, *Meaning in architecture*, Barrie & Rockliff, The Cresset Press, London, 1969.

Jencks Charles, *Pop-non pop*, in, "AAQ: Architectural Association quarterly", vol. 1, aprile 1969, n. 1, pp. 48–64.

Jencks Charles, *Does American architecture really exist?*, in, "AAQ : Architectural Association quarterly", vol. 2, 1970, n. 2, pp. 62–65.

Jencks Charles, *Meaning in architecture*, Braziller, New York, 1970.

Jencks Charles, *Architecture 2000: predictions and methods*, Praeger, New York, 1971.

Jencks Charles, *Modern movements in architecture*, Penguin, Harmondsworth, 1973.

Jencks Charles, *Le Corbusier and the tragic view of architecture*, Allen Lane, London, 1973.

Jencks Charles, *The Rise of Post Modern Architecutre*, in, "Architectural Association Quarterly", vol. 7, ottobre 1975, n. 4, pp. 15–21.

Jencks Charles, *Mouvements modernes en architecture*, vol. 5, Mardaga, Bruxelles Liège, 1977.

Jencks Charles, *The Language of post-modern architecture*, Academy Editions, London, 1977.

Jencks Charles, *Bizarre architecture*, Academy Editions, London, 1979.

Jenger Jean (ed.), *Le Corbusier: choix de lettres*, Birkhauser Verlag, Basel, 2002.

Jenkins David, *Unité d'habitation, Marseilles: Le Corbusier*, Phaidon Press, London, 1993.

Johnson Philip, *Mies van der Rohe*, Museum of Modern Art, New York, 1947.

Johnston Pamela, Smithson Alison e Peter (eds.), *Architecture is not made with the brain: the labour of Alison and Peter Smithson;* Architectural Association, London, 2005.

Jolivette Catherine, *British art in the nuclear age*, Ashgate, Farnham, 2014.

Kamita João Masao, *Affinità elettive: Affonso Eduardo Reidy e il brutalismo paulista*, in, "Rassegna di architettura e urbanistica", vol. 48, gennaio 2014, n. 142/143, pp. 31–41.

Katinsky Júlio Roberto, *Arquitetura Paulista. Uma perigosa montagem ideológica*, in, "AU, Arquitetura e Urbanismo", vol. 17, aprile 1988, pp. 66–71.

Kei Juliana, *New Brutalism, Again*, in, "Architecture and Culture", vol. 7, maggio 2019, n. 2, pp. 271–290.

Kenley Stefania, *Du fictif au réel: dix essais sur le Pop art anglais et le Nouveau Brutalisme en architecture*, Les presses du réel, Dijon, 2016.

Kennedy John Fitzgerald, *The vigor we need*, in, "Sports Illustrated", vol. 17, luglio 1962, n. 3, pp. 12–15.

Kent Cheryl, *Softening brutalism: is anything lost?*, in, "Architectural Record", vol. 184, 1996, n. 8, pp. 21–22.

Kite Stephen, "Softs and Hards: Colin St. John wilson and the Contested Vision of 1950s London", in Crinson Mark et al. (eds.) *Neo-Avant-Garde and Postmodern. Postwar Architecture in Britain and Beyond*, YC British Art, London, 2010.

Kitnick Alex, *The Brutalism of Life and Art*, in, "October", vol. 136, 2011, pp. 63–86.

Kitnick Alex, *New Brutalism.*, in, "October", vol. 136, estate 2011, pp. 3–62.

Klotz Heinrich, Cook John Wesley, *Architektur im Widerspruch: Bauen in den USA von Mies van der Rohe bis Andy Warhol*, Verlag für Architektur Artemis, Zürich, 1981.

Krause Linda, *The New Brutalism: Frampton Reconsidered*, in, "Circa", vol. 53, 1990, pp. 20–31.

Krucker Bruno, *Komplexe Gewöhnlichkeit - Der Upper Lawn Pavillon von Alison und Peter Smithson*, gta Verlag, Zürich, 2002.

Kulić Vladimir, *Yugoslavia: Brutalism and sophistication*, in, "Arq", vol. 23, 2019, n. 4, pp. 381–383.

Langevin Jared, *Reyner Banham: In Search of an Imageable, Invisible Architecture*, in, "Architectural Theory Review", vol. 16, aprile 2011, n. 1, pp. 2–21.

Langevin Jared, *Reyner Banham: In Search of an Imageable, Invisible Architecture*, in, "Architectural Theory Review", vol. 16, aprile 2011, n. 1, p. 2.

Langevin Jared, *Reyner Banham: In Search of an Imageable, Invisible Architecture*, in, "Architectural Theory Review", vol. 16, aprile 2011, n. 1, p. 2.

Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Editions G. Crès et Cie, Paris, 1923.

Le Corbusier, *Entretiens avec Georges Charensol (1962) et Robert Mallet (1951)*, Frémeaux et associés, Vincenne, 2007.

Lefaivre Liane, *Peter Smithson after the Rebellion*, in, "Architecture: the AIA Journal", vol. 89, 2000, n. 1, pp. 51–53; 146.

Legault Réjean, *Material and modernity*, in, "Rassegna", vol. 14, marzo 1992, n. 49/1, pp. 58–65.

Legault Réjean, "I.M. Pei's East Building and the Postwar Culture of Materials", in Alofsin Anthony (ed.) *A Modernist Museum in Perspective. The East Building, National Gallery of Art*, Yale University Press, New Haven/London, 2005, pp. 81–105, (Studies in the History of Art).

Legault Réjean, "The Idea of Brutalism in Canadian Architecture", in Liscombe Windsor Rhodri (ed.) *Architecture and the Canadian Fabric*, UBC Press, Vancouver, 2011, pp. 313–40.

Legault Réjean, "Lost (and Found) in Translation: the Many Faces of Brutalism", in Rosso Michela (ed.) *Book of Abstract*, EAHN, Torino, 2014.

Legault Réjean, "The trajectories of Brutalism. England, Germany and beyond", in *SOS Brutalism: a global survey*, Park Books, Zurich, 2017, pp. 21–25.

Lending Mari, *Plaster monuments: architecture and the power of reproduction*, Princeton University Press, Princeton, 2017.

Levine Neil (ed.), *Scully Modern Architecture and Other Essays*, Princeton University Press, New York, 2002.

Lichtenstein Claude (ed.), "As Found: The Discovery of the Ordinary", in Lichtenstein Claude (ed.) *British Architecture and Art of the 1950s*, Lars Müller Publishers, London, 2006.

Lima Sergio, "Alguns dados sobre a construção interessada de uma ausência: a do surrealismo no Brasil", in *Organon*, vol. 22, Editora da UFRGS, Porto Alegre, 1994, pp. 183–206.

Lima Zeuler Rocha Mello de Almeida, *Lina Bo Bardi*, Yale University Press, New Haven, 2013.

Liscombe Rhodri Windsor, *Architecture and the Canadian fabric*, University of British Columbia Press, Vancouver, B.C, 2011.

Lucan Jacques, *Composition, non-composition: architecture and theory in the nineteenth and twentieth centuries*, Presses Polytechniques et

Universitaires Romandes, Lausanne, 2009.

Luis E. Carranza et al., *Modern architecture in Latin America: art, technology, and utopia*, University of Texas Press, Austin, 2014.

Macarthur John, *The Nomenclature of Style: Brutalism, Minimalism, Art History and Visual Style in Architecture Journals*, in, "Architectural Theory Review", vol. 10, 2005, n. 2, pp. 100–08.

Macarthur John, *The Picturesque: Architecture, Disgust and Other Irregularities*, Routledge, London, 2007.

Macarthur John, *The Revenge of the Picturesque*, in, "Journal of architecture", vol. 17, 2012, n. 5, pp. 643–653.

Maniacque Caroline, *Le Corbusier et les maisons Jaoul Projet et fabrique*, Picard, Paris, 2005.

Maniacque Caroline, *Back to Basics: Maisons Jaoul and the Art of the Mal Foutou*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 63, ottobre 2009, n. 1, pp. 31–40.

Martin Jean-Hubert, *Dubuffet & l'Art Brut*, Collection de l'Art Brut, Milano/Lausanne, 2005.

Massey Anne, *The Independent Group: Towards a Redefinition*, in, "The Burlington Magazine", vol. 129, 1987, n. 1009, pp. 232–242.

Massey Anne, *The Independent Group: modernism and mass culture in Britain, 1945-1959*, Manchester University Press, Manchester, 1995.

Massey Anne, Miur Gregor, *Institute of Contemporary Arts: 1946-1968*, Roma Publications, Amsterdam, 2014.

Maxwell Robert, *Reyner Banham: the plenitude of present*, in, "Architectural Design", vol. 51, giugno 1981, n. 6/7, pp. 52–57.

Maxwell Robert, Truth without Rhetoric: the New Softly Smiling Face of Our Discipline, in, "AA Files", vol. 28, 1994, pp. 3–11.

Maxwell Robert et al., *Buildings and projects: James Stirling, Michael Wilford and Associates*, Thames & Hudson, London, 1984.

May Kyle (ed.), *Brutalism*, in, "CLOG", pp. 1–160.

Mcleod Mary, *Le Corbusier Sketchbooks, Volume 1, 1914-1948" (Book Review)*, in, "Art Journal", vol. 41, 1981, n. 3, p. 267.

Mcleod Mary, "Architecture or Revolution": Taylorism, Technocracy, and Social Change, in, "Art Journal", vol. 43, 1983, n. 2, pp. 132–147.

McLeod Mary, *Urbanism and Utopia: Le Corbusier from Regional Syndacalism to Vichy*, Princeton University, Princeton, 1985.

McLeod Mary, *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*, in, "Assemblage", n. 8, 1989, pp. 23–59.

Mcleod Mary, *Precisions: On the Present State of Architecture and City Planning (Book Review)*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 55, 1996, n. 1, pp. 89–92.

McLeod Mary, *First interlude: on the nuances of historical emancipation*, in, "The Journal of Architecture", vol. 7, gennaio 2002, n. 3, pp. 245–247.

Mcleod Mary, *Le Corbusier. Furniture and Interiors 1905–1965*, in, "Journal Of Design History".

McLeod Mary, Oackman Joan, *Architecture, Criticism, Ideology*, Princeton Architectural Press, Princeton, New Jersey, 1985.

Mellor Leo, *Reading the ruins: modernism, bombsites and British culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

Mendelson Edward et al., *Forum: promising directions in American architecture.*, in, "Precis", vol. 4, 1983, pp. 6-17.

Menin Sarah, Kite Stephen, *An Architecture of Invitation*, Ashgate Publishing Limited, London, 2005.

Middleton Robin, *"Working for Monica"*, in, "AA Files", vol. 60, 2010, pp. 22; 26–27.

Miele Chris, *From William Morris: building conservation and the arts and crafts cult of authenticity, 1877-1939*, in, "Studies in British art", vol. 14, 2005.

Miller Tyrus, *Modernism Under Review: Reyner Banham's Theory and Design in the First Machine Age (1960)*, in, "Modernist Cultures", vol. 12, novembre 2017, n. 3, pp. 331–344.

Million Henry, *Rudolph Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: its influence on the development and interpretation of modern architecture*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 31, 1972, pp. 83–91.

Molinari Luca, "The Italian way to New Brutalism. The experience of Vittoriano Viganò", in *SOS Brutalism. A Global survey. Contributions to the international symposium in Berlin 2012*, vol. 2, Zürich, 2017, pp. 85–94.

Monk Tony et al., *The art and architecture of Paul Rudolph*, Wiley-Academy, Chichester, 1999.

Montaner Joseph Maria, *Dopo il movimento moderno*, ita edizione, Laterza, Roma-Bari, 1996.

Monteyne David, *Boston City Hall and a History of Reception*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 65, ottobre 2011, n. 1, pp. 45–62.

Montpied Bruno, *Quelques notes sur les origines de l'art brut*, in, "S.U.R.R", vol. 3, luglio 1999, n. 53–56, pp. 69–71.

Montpied Bruno, *D'oú vient l'art brut? Esquisses pour une généalogie de l'Art Brut*, in, "LIGEIA, Devenir de l'Art Brut", pp. 155–164.

Mumford Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism 1928-1960*, Mit Press, Cambridge, 2000.

Murray Irena (ed.), *Le Corbusier and Britain: an anthology*, Oxon, Abingdon, 2009.

Neumann Eva-Marie, *Architectural Proportion in Britain 1945-1957*, in, "Architectural History", vol. 39, 1996, pp. 197–221.

Nolan Rachel, *Arts, crafts and brutalism.*, in, "Architecture Australia", vol. 101, novembre 2012, n. 6, pp. 110–111.

Ockman Joan, "The Road Not Taken: Alexander Dorner's Way Beyond 'Art", in Somol Robert (ed.) *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-garde in America*, Monacelli Press, New York, 1997, pp. 82–120.

Ockman Joan, *Modernism in the U.S. after World War II*, in, "Special issue of Docomomo", vol. 31, 2004.

Ockman Joan, "How America Learned to Stop Worrying and Love Brutalism", in, Casciato Maristella (ed.) *Modern Architecture: the Rise of a Heritage*, Mardaga, Wavre, 2012.

Ockman Joan, "The school of Brutalism: From Great Britain to Boston (and Beyond)", in, Pasnik Marc, Kubo Michael, Grimley Chris (eds.), *Heroic, Concrete Architecture and the New Boston*, The Monacelli Press, New York, 2015, pp. 30–47.

Ockman Joan, "The American School of Brutalism. Transformations of a concrete idea", in, *SOS Brutalism. A Global survey. Contributions to the international symposium in Berlin 2012*, vol. 2, Zürich, 2017, pp. 105–116.

Oliveira de Olívia, *Lina Bo Bardi: Obra construída=Built work*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, (2G: Revista internacional de arquitectura).

Olmo Carlo et al., *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma, 2003.

Onians John, *Wilde, Pevsner, Gombrich: la 'Kunstgeschichte' en Grande-Bretagne*, in, "Perspective. Actualité en histoire de l'art", vol. 2, 2007, pp. 194-206.

Orwell George, *The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius*, Secker & Warburg, London, 1941.

O'Sullivan Kevin, *Concrete expressions: brutalism and the government buildings precinct*, University of South Australia Architecture Museum, Adelaide, 2013.

Panzeri Miriam, *Architettura moderna e progetto umanistico storia, formazione, comunità 1945-1965*, Jaca Book, Milano, 2013.

Parkins Wendy, *William Morris and the art of everyday life*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2010.

Parnell Steve, *Architectural Design, 1954-1972*, University of Sheffield School of Architecture, Sheffield, 2011.

Partridge John, "Roehampton Housing", in Harwood Elain et al. (eds.) *Housing the Twentieth Century*, Twentieth Century Society, London, 2008.

Pasnik Marc, Kubo Michael, Grimley Chris (eds.), *Heroic, Concrete Architecture and the New Boston*, The Monacelli Press, New York, 2015.

Paulhan Jean, "Guide d'un petit voyage en Suisse au mois de juillet 1945 par MAAST", in *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 2006, pp. 321–49.

Payne Alina, *Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism*, in, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 53, settembre 1994, n. 3, pp. 322–42.

Pedreira Lívia Alvarez, *Arquitetura, política e paixão, a obra de um humanista*, in, "AU, Arquitetura e Urbanismo", vol. 1, gennaio 1985, pp. 23–34.

Pehnt Wolfgang, *Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert. Ideen-Bauten-Dokumente*, Siedler Verlag, Berlin, 1983.

Pehnt Wolfgang et al., *Oswald Mathias Ungers, Haus Belvederestrasse 60, Köln-Müngersdorf*, vol. 80, Edition Axel Menges, Stuttgart, 2016.

Peiry Lucienne et al., *L'art brut, Tout l'art Histoire*, Flammarion, Paris, 1997.

Penner Barbara, *The Man Who Wrote Too Well*, in, "Places Journal".

Pevsner Nikolaus, *Pioneers of the modern movement: from William Morris to Walter Gropius*, Faber, London, 1936.

Pevsner Nikolaus, *An enquiry into industrial art in England*, Cambridge UP, Cambridge, 1937.

Pevsner Nikolaus, *Academies of art, past and present*, Cambridge University Press, Cambridge, 1940.

Phillips Andrea et al., *Fifty Years of the Future: A Chronicle of the Institute of Contemporary Arts*, Institute of Contemporary Art, London, 1998.

Phipps Simon, *Brutal London*, September Publishing, England, 2016.

Phipps Simon, *Finding Brutalism: eine fotografische Bestandsaufnahme britischer Nachkriegsarchitektur*, Park Books, Zürich, 2017.

Piva Antonio (ed.), *Vittoriano Viganò*, Gangemi, Roma, 2008.

Portoghesi Paolo, *Album degli anni Cinquanta*, Laterza, Roma-Bari, 1977.

Potts Alex, *Realism, Brutalism, Pop*, in, "Art History", vol. 35, 2012, pp. 288–313.

Potts Alex, *Experiments in modern realism: world making, politics and the everyday in postwar European and American art*, Yale University Press, New Haven, 2013.

Powers Alan, *Britain*, Reaktion Books, London, 2007.

Powers Alan (ed.), *Robin Hood Gardens re-visions*, Twentieth Century Society, London, 2010.

Puntoni Álvaro, *Vilanova Artigas: Arquitetos Brasileiros = Brazilian Architects*, Blau, Instituto Lina Bo e PMBardi: Fundação Vilanova Artigas, São Paulo, 1997.

Pütz Udo, *Die Weiterführung der Moderne durch den Brutalismus*, in,

"Deutsches Architektenblatt", vol. 22, aprile 1990, n. 4, pp. 551–54.

Ragon Michel, *Histoire Mondiale de l'Architecture et de l'Urbanisme Modernes*, vol. 2, Casterman, Tournai, 1971.

Rattenbury Kester, *Pop goes Brutalism*, in, "RIBA journal", p. 24.

Read Herbert, *A New Humanism*, in, "Architectural Review", vol. 78, ottobre 1935, pp. 47–48.

Read Herbert, *Art now; an introduction to the theory of modern painting and sculpture*, Harcourt, Brace & company, New York, 1937.

Reyner Banham, *This is tomorrow*, in, "October", n. 136, 2011, pp. 32–34.

Ribstein Susannah, *The Pursuit of the Unfamiliar: A Short History of American Brutalism*, School of the Art Institute of Chicago, 2013.

Risselada Max, *Tussenruimte = The space between*, in, "OASE: tijdschrift voor architectuur = OASE: architectural journal", n. 51, giugno 1999, pp. 46–53.

Risselada Max (ed.), *Alison and Peter Smithson: a critical anthology*, Ediciones Poligrafa, Barcelona, 2011.

Robbins David, *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty*, MIT Press, Cambridge, 1990.

Rohan Timothy, *Rendering the Surface: Paul Rudolph's Art & Architecture Building at Yale*, in, "Grey Room", vol. 1, 2000, pp. 84–107.

Rohan Timothy, *Challenging the Curtain Wall: Paul Rudolph's Blue Cross and Blue Shield Building*, in, "The Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 66, marzo 2007, n. 1, pp. 84–109.

Rohan Timothy, *The architecture of Paul Rudolph*, Yale University Press, New Haven, 2014.

Rosellini Anna, "Oltre il 'béton brut': Le Corbusier e la 'nouvelle stéréotomie'", in, Bardati Flaminia, Rosellini Anna (eds.), *Arte e Architettura. Le Cornici della storia*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, pp. 231–258.

Rosellini Anna, *Le Corbusier e la superficie, dal rivestimento d'intonaco al béton brut,* Aracne, Roma, 2013.

Rosellini Anna, *Louis I. Kahn, towards the zero degree of concrete 1960-1974*, EPFL Press, Lausanne, 2014, (Treatise on Concrete).

Rosellini Anna, "Unité d'habitation in Marseille - Experimental artistic device", in Baumeister Ruth (ed.) *What moves us?: Le Corbusier and Asger Jorn in art and architecture*, Scheidegger & Spiess, Zürich, 2015, pp. 38–45.

Rosenberg Harold, *The American Action Painters*, in, "Art News", vol. 51, dicembre 1952, n. 8, pp. 22–50.

Rosenberg Harold, *The premises of Action Painting*, in, "Encounter", vol. 20, maggio 1963, n. 5, p. 47.

Rosso Michela, *John N. Summerson and tales of modern architecture*, in, "The Journal of Architecture", vol. 5, 2000, n. 1, pp. 65–89.

Rowe Colin, *James Stirling: buildings and projects. James Stirling, Michael Wilford and Associates*, Architectural Press, London, 1984.

Rowe Colin, *As I was saying: recollections and miscellaneous essays*, MIT Press, Cambridge, 1996.

Rudolph Paul Marvin, *Paul Rudolph: la Scuola d'Arte e d'Architettura a Yale*, Jaca Book, Milano, 1994.

Rykwert Joseph, *Louis Kahn*, Harry N. Abrams, New York, 2001.

Sanderson Warren, *International Handbook of Contemporary Developments in Architecture*, Westport-London, 1981.

Sanvitto Maria Luiza, *Brutalismo, uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1971*,

PROPAR / UFRGS, Porto Alegre, 1997.

Sarno Francesca, *O lugar do pensamento : la concretezza poetica della FAU di Artigas.*, in, "Rassegna di architettura e urbanistica", vol. 48, gennaio 2014, n. 142/143, pp. 97–107.

Sbriglio Jacques (ed.), *Le Corbusier L'Unité d'Habitation de Marseille*, Parentheses, Marseille, 1992.

Sbriglio Jacques (ed.), *Le Corbusier et la question du brutalisme: LC au J1*, Parenthèses, Marseille, 2013.

Scalbert Irénée, *Architecture is not Made with the Brain: the Smithsons & the Economist Building plaza*, in, "AA Files", vol. 30, autunno 1995, pp. 17-25.

Scalbert Irénée, *Siedlung Halen: Between Standards and Individuality*, "arq", vol. 2, autunno 1996, pp. 14-24.

Scalbert Irénée, *The Value of Plenty*, in, "arq", vol. 7, primavera 1997, pp. 18-25.

Scalbert Irénée, *The Value of Objectivity*, in, "OASE: tijdschrift voor architectuur = OASE: architectural journal", vol. 49/50, 1998, pp. 12–23.

Scalbert Irénée, *Towards a Formless Architecture: The House of the Future by A+P Smithson*, "Archis", vol. settembre 1999, pp. 34-47.

Scalbert Irénée, *Parallel of Life and Art*, "Daidalos", vol. 75, maggio 2000, pp 52–65.

Scalbert Irénée, *Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956*, http://www.team10online.org/research/papers/delft1/scalbert.pdf

Scalvini Maria Luisa, *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion*, vol. 19, Officina Edizioni, Roma, 1984.

Schnoor Christoph, *Colin Rowe: space as well-cocmposed illusion*, in, "Journal of Art Historiography", vol. 5, dicembre 2011, pp. 1–22.

Schregenberger Thomas, '*As found': ein aktuelle Blick auf den Brutalismus*, in, "Archithese", vol. 27, 1997, n. 2, pp. 42-45.

Schweikher Robert Paul, Oral *History of Robert Paul Schweikher*, intervista di Blum Betty, 1984, *Chicago Architects Oral History Project*.

Scimemi Maddalena, *Peter e Alison Smithson: Scuola Secondaria, Hunstanton, 1949-54*, in, "Casabella", vol. 71, gennaio 2007, n. 750–751, pp. 28–41.

Scott Brown Denise, *A Worm's Eye View of Recent Architectural History*, in, "Architectural Record", vol. 172, 1984, n. 2, p. 69.

Scott Brown Denise, Venturi Robert, Izenour Steven, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1972.

Scott Brown Denise, Venturi Robert, *Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi: Is and Ought*, in, "Perspecta", vol. 41, gennaio 2008, pp. 36–41.

Scott Geoffrey, *The Architecture of Humanism: A Study in the Histry of Taste*, Houghton Mifflin Company, Boston/New York, 1914.

Scrivano Paolo, *Storia di un'idea di architettura moderna. Henry-Russell Hitchcock e l'International Style,* Franco Angeli, Milano, 2001.

Segawa Hugo, *Artigas o mestre desconocido*, in, "Projeto", vol. 72, 1985, pp. 42–44.

Segawa Hugo, *Duas entrevistas inédits de Vilanova Artigas*, in, "Projeto", vol. 109, 1988, pp. 92–102.

Segawa Hugo, *Architecture in Brasil, 1990-1990*, Springer, SãoPaulo, 1998.

Sharp Denis, *Twentieth Century Classics*, Phaidon Press, London, 1999.

Smith Otto Saumarez, *Graeme Shankland: a Sixties Architect-Planner and the Political Culture of the British Left*, in, "Architectural History", vol. 57, 2014, pp. 393–422.

Smithson Alison Margaret, *The emergence of Team 10 out of C.I.A.M.:*

documents, Architectural Association, London, 1982.

Smithson Alison e Peter, *Urban structuring: studies of Alison & Peter Smithson*, Studio Vista; Reinhold, London : New York, 1967, (A Studio Vista/Reinhold art paperback).

Smithson Alison e Peter, *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955-1972*, The MIT Press, Cambridge, 1974.

Smithson Alison e Peter, *The Space in between*, in, "Oppositions", vol. 4, ottobre 1974, pp. 75–78.

Smithson Alison e Peter, *The Shift Alison + Peter Smithson*, vol. 7, Academy Editions, London, 1982, (Architectural Monographs).

Smithson Alison e Peter, *Italian thoughts*, International Laboratory of Architecture and Urban Design, Luogo non identificato, 1993.

Smithson Alison e Peter, *Changing the art of inhabitation: Mies' pieces, Eames' dreams, the Smithsons*, Artemis, London/ Zürich 1994.

Smithson Alison e Peter, *The charged void– architecture*, Monacelli Press, New York, 2000.

Smithson Alison e Peter, *"Patio and Pavilion reconstructed"*, in, "AA Files", 2002, pp. 37–45.

Smithson Alison e Peter, *The Charged Void: Architecture*, Monacelli Press, New York, 2002.

Smithson Alison e Peter, *The Charged Void: Urbanism*, Monacelli Press, New York, 2002.

Smithson Peter, *Reflections on Hunstanton*, in, "arq", vol. 2, estate 1997, pp. 32–43.

Smithson Peter, intervistato da Brodie Louise, *National Life Story Collection: Architects' Lives*, British Library, Oral History, 1997.

Smithson Peter, *Peter Smithson: conversations with students, a space for our generation*, Princeton Architectural Press, New York, 2005.

Smithson Peter, Obrist Hans Ulrich, *Smithson time: Peter Smithson & Hans Ulrich Obrist: a dialogue*, Walther König Auflage, Köln, 2004.

Spencer Catherine, *The Independent Group's 'Anthropology of Ourselves'*, in, "Art History", vol. 35, 2012, n. 2, pp. 314–35.

Stalder Laurent, *'New Brutalism', 'Topology' and 'Image': some remarks on the architectural debates in England around 1950*, in, "The Journal of Architecture", vol. 13, 2008, n. 3, pp. 263–81.

Stalder Laurent, "Cluster Buildings", in Hassler Uta (ed.), *Bauten der Boomjahre*, Infolio, Zürich, 2010, pp. 44–55.

Stalder Laurent, *AS in DS. Alison und Peter Smithson und ihre Publikation AS in DS: an eye on the road*, in Scholion, vol. 6, 2010, pp. 171–183.

Stalder Laurent, *Circuits, conduits, et cetera. Quelques notes sur le caractère normatif des infrastructures dans l'architecture de l'après-guerre*, in, "Matières", vol. 12, 2015, pp. 23–31.

Stalder Laurent, Gleich Moritz, Denton Jill, *Stirling's Arrows*, in, "AA files", vol. 72, 2016, pp. 57-67.

Stalder Laurent, Denton Jill, *Air, Light, and Air-Conditioning*, "Grey room", vol. 40, luglio 2010, n. 40, pp. 84-99.

Štanský Peter, *Redesigning the world: William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts*, Princeton University Press, New York, 1985.

Steiner Hadas, *Brutalism Exposed: Photography and the Zoom Wave*, in, "Journal of Architectural Education", vol. 59, febbraio 2006, pp. 15–27.

Steiner Hadas, *Life at the Threshold*, in, "October", vol. 136, 2011, pp. 133–155.

Stocchi Attilio (ed.), *Vittoriano Viganò: etica brutalista*, Testo & Immagine, Torino, 1999.

Stoller Ezra, *The Yale Art + Architecture Building, Building blocks*, Princeton Architectural Press, New York, 1999.

Sunwoo Irene, *Whose Design? MoMA and Pevsner's Pioneers*, in, "Getty Research Journal", n. 2, 2010, pp. 69–82.

Tafuri Manfredo, *Storia dell'architettura italiana 1944-85*, Einaudi, Torino, 1982.

Tafuri Manfredo, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, vol. 760, Einaudi, Torino, 1992, (Saggi).

Tafuri Manfredo, Dal Co Francesco, *Storia della architettura/ Architettura contemporanea*, Electa, Milano, 1979.

Tedeschi Letizia, "Il contributo italiano al Brutalismo: la ricezione critica dell'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò. 1958-1968", in, Reichlin Bruno, Tedeschi Letizia (eds.), *L'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò*, Mendrisio Academy Press, Mendrisio, 2009, pp. 29–59.

Thévoz Michel, *L'Art Brut*, Albert Skira, Genève, 1975.

Thévoz Michel, *Dubuffet*, Albert Skira, Genève, 1986.

Thoburn Nicholas, *Concrete and council housing: The class architecture of Brutalism 'as found' at Robin Hood Gardens*, in, "City (London, England)", vol. 22, 2018, n. 5–6, pp. 612–632.

Tigerman Stanley, *Mies van der Rohe: A Moral Modernist Model*, in, "Perspecta", vol. 22, 1986, pp. 112–135.

Timothy M. Rohan, *Reassessing Rudolph*, Yale School of Architecture, New Haven Connecticut, 2017.

Uffelen Chris van, *Massive, expressive, sculptural: brutalism now and then*, Braun, Salenstein, 2018.

Valcarce María Teresa, *El Nuevo Brutalismo: una aproximación y una bibliografía.*, in, "Cuaderno de notas", vol. 7, 1999, pp. 131–144.

Van Acker Wouter (ed.) *Architecture and Ugliness: Anti-Aesthetics and the Ugly in Postmodern Architecture*, Bloomsbury Publishing USA, Bloomsbury, London, 2020.

Van den Heuvel Dirk, *Alison et Peter Smithson*, in, "L'architecture d'Aujourd'hui", vol. 344, febbraio 2003.

Van den Heuvel Dirk, Risselada Max, *Alison and Peter Smithson: from the house of the future to a house of today*, 010 Publishers, Rotterdam, 2004.

Van den Heuvel Dirk, *Alison and Peter Smithson: A Brutalist Story, Involving the House, the City and the Everyday (Plus a Couple of Other Things)*, TU Delft, Delft, 2013.

Van den Heuvel Dirk, *Between Brutalists: The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Lif*e, in, "Journal of architecture", vol. 20, 2015, n. 2, pp. 293–308.

Vidler Anthony, *Toward a Theory of the Architectural Prog*, in, "October", vol. 106, 2003.

Vidler Anthony, *Histories of the immediate present: inventing architectural modernism*, TU Delft, Delft, 2005.

Vidler Anthony, *Another Brick in the Wall*, in, "October", vol. 136, 2011, pp. 105–32.

Vidler Anthony, *Learning to love Brutalism.*, in, "Journal / International Working-Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement", n. 47, 2012, pp. 4–9.

Vidler Anthony, *Troubles in theory V: the brutalist moment(s).*, in, "Architectural review", vol. 235, 2014, n. 1404, pp. 96–101.

Vidler Anthony, *James Frazer Stirling: notes from the archive*, Yale Center for British Art, Yale University Press, New Haven, 2010.

Vidotto Marco, *Alison + Peter Smithson, Obras y proyectos = Works and*

projects, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Vidotto Marco, Spanna Annalaura, Mazzini Augusto, *A+P Smithson: pensieri, progetti e frammenti fino al 1990*, Sagep, Genova, 1991.

Vieira Filho Carlos Alberto, *Vilanova Artigas e a arquitetura paulista*, in, "Projeto", vol. 66, agosto 1984, pp. 97–101.

Viganò Vittoriano, *A come architettura*, Electa, Milano,1992.

Vogt Adolf Max, *Architektur 1940-1980*, Frankfurt-Wien-Berlin, 1980.

Von Buttlar Adrian, "Brutalism in Germany. The pathos of progress as aesthetic revolt", in *SOS Brutalism. A Global survey. Contributions to the international symposium in Berlin 2012*, vol. 2, Zürich, 2017, pp. 63–75.

Von Moos Stanislaus, Bachmann Jul, *New directions in Swiss architecture*, Braziller, New York, 1969.

Von Moos Stanislaus, *Le Corbusier. L'architecte et son mythe,* Horizons de France, Paris, 1971.

Von Moos Stanislaus, "Space, Time and Turbulence", in Baltzer Nanni (ed.), *Art History on the Move*, Diaphanes Verlag, Zürich, 2010, pp. 217–231.

Von Moos Stanislaus, "'L'Europe après la pluie' ou, Le brutalisme face à l'histoire", in *Le Corbusier et la question du brutalisme*, Parentheses, Marseille, 2013, pp. 64–87.

Von Moos Stanislaus, *Le Corbusier: une synthèse*, Parenthèses, Marseille, 2013.

Walker John, *Cultural Offensive: America's Impact on British Art since 1945*, Pluto Press, London, 1998.

Wallis Brian, "Designed Aesthetic: EXhibition Design and the Independent Group", in *Modern Dreams, The Rise and Fall and Rise of Pop*, MIT Press, Cambridge, Massachusset, 1988.

Walmsley Dominique, *Leicester Engineering Building: Its Post-Modern Role*, in, "Journal of Architectural Education (1984-)", vol. 42, 1988, n. 1, pp. 10–17.

Walsh Victoria, *Nigel Henderson: parallel of life and art*, Thames & Hudson, London, 2001.

Walsh Victoria, *Parallel of Life and Art*, Thames & Hudson, London, 2001.

Ward Stephen V., *Soviet communism and the British planning movement: rational learning or Utopian imagining?*, in, "Planning Perspectives", vol. 27, ottobre 2012, n. 4, pp. 499–524.

Watkin David, *Morality and architecture: the development of a theme in architectural history and theory from the Gothic revival to the modern movement*, Clarendon Press, Oxford, 1977.

Watkin David, *The rise of architectural history*, The Architectural Press, London, 1980.

Webb Sidney, *Soviet communism; a new civilisation?*, Longmans, Green and co., New York, 1935.

Webster Helena, *Modernism without rhetoric: essays on the work of Alison and Peter Smithson*, John Wiley & Sons, London, 1997.

Wells Matthew J., *The practice of history: the Smithsons, Colin St John Wilson, and the writing of architectural history*, in, "Journal of Art Historiography", vol. 14, giugno 2016, p. 9.

Whiteley Nigel, *Banham and 'Otherness': Reyner Banham (1922-1988) and his quest for an architecture autre*, in, "Architectural History", vol. 33, 1990, pp. 188–221.

Whiteley Nigel, *Reyner Banham: historian of the immediate future*, MIT Press, Cambridge, 2002.

Wilson Colin St. John, *Sigurd Lewerentz and the Dilemma of the Classical*, in, "Perspecta", vol. 24, 1988, pp. 51–77.

Wiryomartono Bagoes, *Reyner Banham and modern design culture*, in, "Frontiers of Architectural Research",

vol. 1, 2012, n. 3, pp. 272–279.

Wisnik Guilherme, *Architettura paulista ieri e oggi.*, in, “Rassegna di architettura e urbanistica”, vol. 48, gennaio 2014, n. 142/143, pp. 42–49.

Wright Caroline Sophie, *The New Brutalism: Reyner Banham’s Definition and Its Application to 1950’s Sculpture*, Cortauld Institute of Art, 1998.

Yat Shun Juliana Kei, *New Brutalism and the Myth of Japan*, in, “Histories of Postwar Architecture”, vol. 2, 2020, n. 4, pp. 242–255.

Zaknic Ivan, *Review of In the Footsteps of Le Corbusier*, in, “Journal of Architectural Education (1984-)”, vol. 46, 1992, n. 2, pp. 108–111.

Zein Verde Ruth, *Brutalist Connections*, Altamira Editorial, SãoPaulo, 2014.

Zevi Bruno, *Storia dell’architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1975.

Zimmerman Claire, *From Legible Form to Memorable Image: Architectural Knowledge from Rudolph Wittkower to Reyner Banham*, in, “Candide”, vol. 5, febbraio 2012, n. 2, pp. 93–108.

CURRICULUM VITAE

CURRICULUM VITAE

SILVIA GROAZ
Chemin de Villard, 12
CH-1007 Lausanne
Switzerland
Nationality: Italian
Date of Birth: 22.09.1987
T +41 (0)76 690 38 66
silvia.groaz@epfl.ch

EDUCATION

09.2015 – ongoing	*EPFL École Polytechnique Fédérale de Lausanne*, CH PhD Student, Supervisor: Prof. Roberto Gargiani; Thesis: *New Brutalism: The Invention of a Style*
01.2018 – 06.2018	*Columbia University,* New York, USA Visiting Scholar, Supervisor: Prof. Mary McLeod
09.2014 – 09.2015	MA Architectural History (with distinction), *Bartlett School of Architecture,* UCL, London, UK; Prof. Mario Carpo; Thesis: *From Banham to Zevi, the Italian Way to Brutalism*
09.2010 – 07.2012	MSc in Architecture **(**Best of Prize), *EPFL École Polytechnique Fédérale de Lausanne* Thesis: *Mal(l)function_Scenario n° 10 Hoffman Island;* Prof.s: Patrick Berger, Roberto Gargiani, Kersten Geers
10.2006 – 07.2010	BSc in Architecture, *Accademia di Architettura,* Mendrisio, CH

EMPLOYMENT HISTORY

09.2015 – ongoing	*EPFL École Polytechnique Fédérale de Lausanne*, Assistant Laboratoire d'Histoire et Theorie, Prof. Roberto Gargiani
01.2020 – ongoing	*Archizoom*, EPFL, Curator
01.2014 – 05.2015	*DKA, David Kohn Architects*, Part II Architect, London, UK
08.2013 – 12.2013	*Studio Anne Holtrop*, Architect, Amsterdam, NL
10.2012 – 04.2013	*2A+P Architects*, Architect, Rome, I
09.2008 – 08.2009	*Kuehn Malvezzi Architects*, Intern, Berlin, D

PRIZES, AWARDS, FELLOWSHIPS

2020	Post.Doc Mobility Grant, Swiss National Science Foundation *Sensorial Environments for a New Perception of Space. Hans Hollein's Background Between Art, Architecture and Primordial Science, 1956-1969* Architekturzentrum, Vienna, A / Yale University, New Haven, USA
2019	Lausanne Jardin,1st Prize Installation: *L'incise* Parc du Valency, Lausanne, CH
2018	EPFL Young Talents. ENAC Research Day Doctoral Research award
	Construction History Society Bursary, 5th Annual Conference on Construction History, UK
	The Getty Research Library Grant, The Getty Research Center, Los Angeles, USA
2017	Doc.Mobility Grant, Swiss National Science Foundation, Columbia University, NY, USA
2013	Festival del Verde, 1st Prize, Installation, "Balconi per Roma", *Formal Farm Superboxes,* Roma, I
2012	Best Of, EPFL, Scenario n.10, Hoffmann Island, NY, with Francesco Borghini

SELECTED PUBLICATIONS

2021 (in press)	*The Swiss Principle of Béton Brut: 'Betonkonstruktion' A Debate Between Theory and Practice, 1940s -1960s*, Book chapter for catalogue exhibition *Béton Fédérateur*, Swiss Architecture Museum in Basel, EPFL Press (autumn 2021)
09.2021 (in press)	*La "semplicità democratica" del calcestruzzo nelle esperienze svizzere del dopoguerra* "Archi. Rivista di architettura, ingegneria e urbanistica", vol. 9/2021. *L'eredità di Robert Maillart*
12.2020 (in press)	*The New Brutalism: Ethic vs. Marxism? Ideological Collisions in Post-War English Architecture,* "Histories of Postwar Architecture", Committed, Politicized, or Operative: Figures of Engagement in Criticism from 1945 to Today, **ISSN 2611-0075**
11.2020	*Le béton apparent dans la culture suisse. Mythe de la perfection et de l'economie de matériau*, "Tracés", n. 3503, pp. 14-19, ISSN 0251-0979
01.04.2018	*Ducts and Moldings. The Ambiguous Inventions of Franco Albini and Franca Helg*, in, *Studies in the History of Services and Construction*, Cambridge, The Construction History Society, pp. 43-56, ISBN 978-0992875145
01.03.2018	*La genèse du livre The New Brutalism. Ethic or Aesthetic? A travers les échanges épistolaires de Banham et Joedicke de 1962 à 1966*, "Matiéres", n. 14, *L'oeuvre et le temps*, 2018, PPUR Press, Lausanne, ISBN 978-2-889151714
01.2016	*ALPIA*, *A Contemporary Portrait of a Super-National Territory*, "Praznine", n. 09, pp. 28-38

INVITED TALKS / CONTRIBUTIONS TO CONFERENCES

25.02.2021	Invited critic ENSA École d'architecture de la ville & des territoires Paris-Est. Prof. Eric Lapierre
03.06.2019	*New Brutalism: the invention of a style* 4th Rencontres EDAR, EPFL
25.01.2019	*Banham's New Brutalism and the Swiss School*, Symposium Béton Fédérateur, ETH, Zürich, CH
01.04.2018	*Ducts and Moldings*. *The Ambiguous Inventions of Franco Albini and Franca Helg*, Studies in the History of Services and Construction, Cambridge, UK
29.03.2018	Invited critic CUNY University, New York, USA
28.03.2018	*This is tomorrow: the rough poetry of the 1950s* Columbia University, New York, USA
10.05.2017	*New Brutalism e Brutalismo.* *Da un imperativo morale all'estetica del béton brut* Alma Mater Studiorum, Bologna, I
08.02.2017	*In Search for the 'New-ism*. *Some Notes on New Brutalism's Crossroads,* Theory's History, 196X-199X. Challenges in the Historiography of Architectural Knowledge, Bruxelles, B
16.06.2015	*The Neighbourhood Propaganda. The Communication of a Planning Idea in the British New Towns (1946-1960),* Mapping the Neighbourhood. The Multiple Ways of an Urban Vision in the 20th Century (with Michele Tenzon), Milan, I