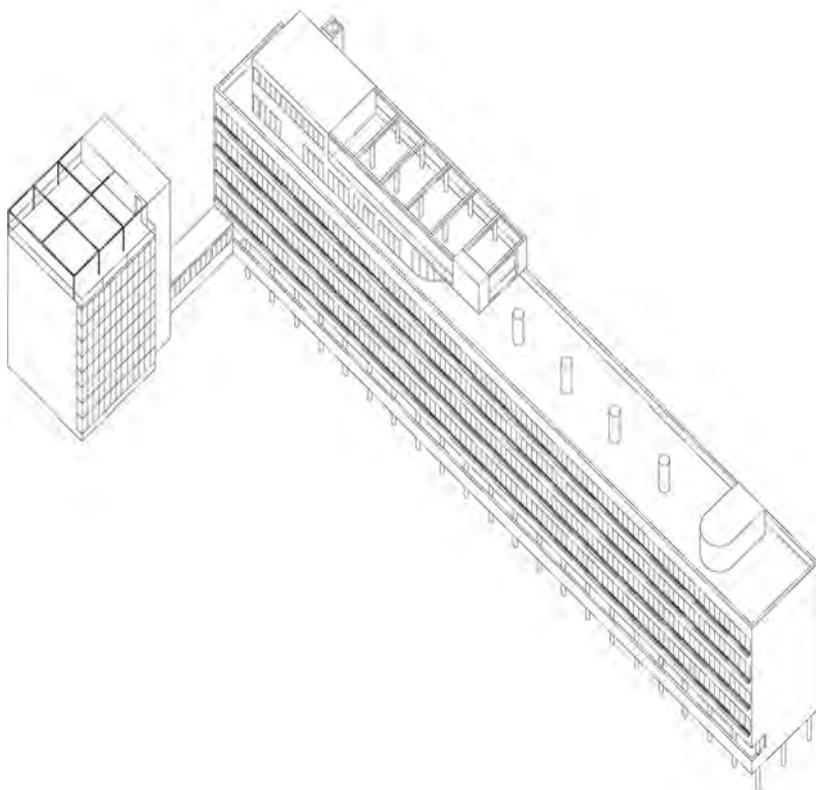


Giorgio Peghin

Scritti sulla casa collettiva



Nuova serie di architettura
FRANCOANGELI

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità.

Giorgio Peghin

**Scritti sulla casa
collettiva**

Nuova serie di architettura
FRANCOANGELI

Questa pubblicazione è finanziata dal Centro Studi Mediterraneo del Paesaggio e dal Dipartimento di Ingegneria civile, ambientale e architettura dell'Università degli Studi di Cagliari con il contributo della Regione Autonoma della Sardegna e del Comune di Carbonia.

A mia madre

In copertina: Mojsei Ginzburg, Complesso residenziale di Narkomfin, Mosca 1929.
Disegno di Andrea Scalas

Isbn e-book: 9788835178408

Copyright © 2025 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.
Sono riservati i diritti per Text and Data Mining (TDM), AI training e tutte le tecnologie simili.
L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Introduzione	pag. 7
1. Ginzburg, Le Corbusier, A+P Smithson e l'architettura della casa collettiva (Mosca, Marsiglia, Londra 1929-1969)	» 15
2. Architettura e partecipazione. Due progetti di Gonçalo Byrne (Lisbona, Setúbal 1971-1979)	» 31
3. Variazioni sulla casa. L'architettura sociale di João Álvaro Rocha (Matosinhos, Maya 1995-2004)	» 43
4. Ricerche tipologiche sulla casa. Architetture di Guillermo Vázquez Consuegra (Siviglia, Cadice, Madrid 1983-2007)	» 49
5. La casa e la città. Abitazioni collettive di Giorgio Grassi (Pavia 1970-1973)	» 57
6. La città orizzontale di Diotallevi, Marescotti, Pagano, Libera e Souto de Moura (Milano, Roma, Porto 1940-1991)	» 63

7. Misura e dismisura.

**La “grande città” e i blocchi urbani
di Fernand Pouillon e Hans Kollhoff**

(Algeri, Amsterdam 1954-1994)

pag. 75

8. La casa sovrapposta.

Le Corbusier, Diotallevi e Marescotti, Candilis e Woods

(Parigi, Roma, Casablanca 1923-1954)

» 87

9. Insulae moderne.

**Unità residenziali di Rossi e Grassi, Gregotti, Siza,
Dardi, Purini e Thermes, Valle**

(Monza, Palermo, Évora, Napoli, Venezia 1966-1988)

» 99

10. Memorie padane. Su alcune case a schiera di Aldo Rossi

(Pavia, Lecco, Bergamo, Mantova 1973-1979)

» 119

11. Architettura e topografia.

Case collettive di Daneri, Gabetti e Isola, Gregotti

(Genova, Ivrea, Cefalù 1958-1976)

» 131

12. Grattacieli orizzontali.

**Abitazioni di Figini e Pollini, Aldo Rossi,
Mario Fiorentino, Luigi Snozzi**

(Milano, Roma, Maastricht 1951-2002)

» 143

Atlante delle case

» 159

Postfazione

» 205

Bibliografia

» 211

Introduzione

Coerenza, tendenza, stile non sono sinonimi, ma tre momenti del processo storico nel quale si determina il fenomeno artistico. Coerenza è la qualità necessaria all'artista per stabilire i propri rapporti con il mondo morale sopra un piano armonico sicché ogni suo atto prenda quota da quello; tendenza è la deliberata traduzione di quegli atti entro un ben definito solco intellettuale. Stile è l'espressione formale della coerenza e della tendenza.

Ernesto Nathan Rogers¹

Tale affermazione esprime il senso della responsabilità, nel nostro mestiere, di scegliere un orizzonte critico che assuma una certa esperienza dell'architettura. Questo significa dichiarare l'appartenenza ad un ambito culturalmente riconoscibile e descrivibile, questione fondamentale per l'educazione e l'apprendimento. Naturalmente, la critica è sempre una disputa sul valore che non necessariamente si risolve e la "tendenza" non è altro che una presa di posizione, una scelta nel vasto spettro di possibilità che l'architettura offre². Scelta che Henry Focillon indicava come corrispondenza di un certo ordine di forme e di autori che nel tempo si riconoscono affini, componendo una "famiglia spirituale" che si traduce in una stratificata rete di relazioni, dirette o indirette, che si svolgono in un tempo percepito non come sequenza ma come sovrapposizione di "presenti estesi"³.

In questi scritti l'architettura è descritta, con tendenza, attraverso progetti di case collettive che contengono un sapere fondato su forme riconoscibili e stabili. Gli esempi selezionati sono architetture che appartengono all'immaginario architettonico diffuso, alcuni dei quali si possono oramai de-

finire dei “classici” per la loro capacità di emergere in un continuo determinarsi di rapporti tra ciò che appartiene alla storia e ciò che anticipa il futuro, in una compresenza di vecchio e nuovo, di inedito e ripetuto, di tradizionale e originale. Altri sono descritti per la loro capacità di imporsi come fatti architettonici collettivi a partire dalla loro funzione abitativa, e in questi casi il concetto di “collettivo” assume un significato più generale. In tutti gli esempi selezionati emerge poi una questione fondamentale: l’architettura del presente e quella del passato si equivalgono. Infine, attraverso la loro comparazione, queste opere rivelano metodi, tecniche, modelli, soluzioni, idee che si riconoscono in un “campo” dogmatico e selettivo dell’esperienza formale dell’architettura⁴.

Nella scelta di questi esempi sono ritornato a quelle architetture che nella mia formazione avevano mostrato, così, l’appartenenza ad una “famiglia spirituale” e ad una visione “dogmatica” dell’architettura. Progetti e opere che ho ritenuto utili per comprendere il punto di rottura nella cultura architettonica tra un pensiero formatosi su una ricercata “continuità” con l’esperienza storica e l’egemonia dell’immagine come manifestazione effimera e commerciale⁵. Progetti, quindi, che ripetono ciò che si è fatto bene, con la consapevolezza che non sia necessario inventare sempre qualcosa di nuovo ma re-inventare continuamente e riscrivere l’esperienza del passato «che costituisce il termine di confronto e la misura dell’avvenire», scriveva Aldo Rossi⁶, materia viva e necessaria per l’attualità.

Questi scritti rappresentano il risultato di un processo selettivo che è doveroso assumere con responsabilità, affermava Jacques Le Goff quando sosteneva che «ciò che sopravvive non è il complesso di quello che è esistito nel passato, ma una scelta attuata sia dalle forze che operano nell’evolversi temporale del mondo e dell’umanità, sia da coloro che sono delegati allo studio del passato e dei tempi passati»⁷. È una selezione di progetti che il tempo non ha reso obsoleti e che sembrano opporre al progressivo oblio indifferenziato che il nostro tempo impone principi formali e metodologie della composizione, per certi versi, costanti e universali. Si tratta della stessa questione che ha portato alla contrapposizione tra il ruolo del funzionalismo – ingenuo, come lo ha definito Aldo Rossi – e il suo superamento come condizione generativa del progetto: affermando l’appartenenza dell’architettura alla realtà storica nel suo divenire questi progetti si dispongono come un campo del sapere utilizzabile e trasmissibile.

L’assenza di una prospettiva storica nell’architettura, infatti, non può che portarci a ripensare profondamente il nostro modello culturale e rivedere i fondamenti del progetto del nostro tempo, ritornando ad una narrazione fondata sulla riscrittura delle esperienze del passato, anche quando i legami sembrano indeboliti o dissolti⁸, e più in generale ai principi originari che

permangono come riferimenti costanti, alle ragioni che portano a definire un certo processo ideativo, come aveva affermato Boullée quando poneva la questione della rilevanza della “concezione dell’opera” nel processo progettuale, cioè la centralità dell’immaginazione come esercizio fondato razionalmente⁹.

La casa collettiva, declinazione del più ampio tema dell’abitare¹⁰, è la scena¹¹ in cui verificare questi procedimenti ideativi e i principi stabili della composizione architettonica. La vicenda della casa collettiva è un momento di una storia dell’architettura costituita da opere e sperimentazioni che hanno inciso profondamente sulla città, spesso connotandosi come fatti urbani in cui la coincidenza tra residenza e monumento costituiscono un esempio di architettura della città. In generale, poi, la casa, aveva scritto Viollet-Le-Duc nel suo celebre “dizionario”, è «ciò che meglio caratterizza i costumi, i gusti e gli usi di un popolo; il suo ordine, come la sua distribuzione, non si modifica che in tempi molto lunghi»¹², e lo studio della casa è un buon metodo per studiare l’architettura e la città. La rappresentazione dell’architettura attraverso la casa collettiva ha consentito, così, di far emergere con chiarezza un quadro ampio e coerente di esempi che consentono di pervenire alle ragioni del progetto in senso generale e fornire una sintetica introduzione alla vasta e articolata cultura disciplinare, oggi frammentata e difficilmente ricomponibile.

Questi progetti hanno una valenza didattica perché vi è un rapporto chiaro tra teoria e progetto che manifesta la motivazione delle loro forme e la loro finalità. Consentono una “spiegazione” nel senso etimologico del termine: spiegare, dal latino *explicare*, significa distendere, svolgere, descrivere un fatto e scoprirne la sua genesi, accertarne la relazione tra esperienze analoghe per renderle “illuminate”, chiare. Parlare di “una” spiegazione significa anche “prendere posizione”, accertarne il dogmatismo, la tendenza, proporre non un’esposizione impersonale ma una spiegazione soggettiva dell’architettura, che non significa diminuirne il valore generale. Sono opere, messe a confronto o descritte nella loro singolarità, che “spiegano” i meccanismi del progetto riconoscibili come costanti e immutabili, questioni generali che si ripropongono continuamente perché fondamentali dell’architettura: il rapporto con il luogo, la corrispondenza tra forma e costruzione, la continuità tipologica, il riconoscimento collettivo della città e del paesaggio.

Ritengo, quindi, che questo libro possa mostrare alcuni dei principali problemi della composizione e le loro implicazioni nella definizione di una scienza per l’architettura. Sulla parola “scienza” applicata al campo dell’architettura si potrebbe discutere ampiamente e la storia del pensiero e delle teorie architettoniche ne hanno dibattuto i significati e le aporie. Vor-

rei solo sottolineare alcuni significati che possiamo attribuire all'idea di architettura come scienza, soprattutto nell'affermare la necessità di riconoscere, nella disciplina del progetto architettonico, un dispositivo connotato da principi regolativi e trasmissibili, come aveva scritto Livio Vacchini affermando che «progettare è calcolare. La forma non è altro che il risultato di questo calcolo [...] mi piace ridurre l'irrazionale ai minimi termini e il razionale ai limiti estremi. Il mio mondo è logico, comprensibile, trasmissibile. Il fare si produce con due elementi: il credo, ossia il dogma inamovibile, e la teoria, ossia la regola, il calcolo [...] Senza la regola, senza la teoria, la mente è incapace di costruire»¹³. Scienza, quindi, come attitudine alla precisione, all'esattezza, alla misura, elementi che ci portano a definire un sistema di rapporti, regole, proporzioni che governano l'architettura, ma che non sono sufficienti per svolgere un processo ideativo che si concretizza con l'opera costruita. Possiamo, allora, intendere la scienza dell'architettura come una "poetica", nel senso aristotelico del "fare", parola che nell'antichità classica si applicava indifferentemente alle arti e alle scienze. La natura poetica dell'architettura si esplica, poi, nel tempo: «nell'arte l'esercizio della precisione ha come scopo l'indeterminatezza, la vaghezza, il mutevole, l'inafferrabile. E l'indicibile, categoria estetica che si affaccia sulla scena letteraria al principio dell'Ottocento, si ripresenta in architettura a metà del secolo appena trascorso. La vaghezza figlia della precisione muove da Leopardi per approdare nel Le Corbusier della stagione ultima. L'architettura procede da un forte principio di astrazione, di controllo numerico e geometrico; ma per essere emozionante, e commuovere, deve approdare alla mutevolezza, all'inafferrabilità, essere veicolo o superficie della traccia del trascorrere continui del tempo»¹⁴, ha scritto Francesco Venezia, declinando così con una spiegazione eloquente la definizione di architettura di Le Corbusier: «l'architettura è un fatto d'arte, un fenomeno che suscita emozione, al di fuori dei problemi di costruzione, al di là di essi. La costruzione è per tener su: l'architettura è per commuovere»¹⁵.

Ho descritto progetti che con differenti approcci si sono occupati dello studio dell'architettura e della città come costruzione collettiva, spesso utilizzando il metodo comparativo che mi ha consentito di verificare la permanenza di alcuni principi e metodi. Il primo è il riconoscimento di una costante attenzione al contesto, alla morfologia della città e del territorio, alla loro forma e alla modificazione. Il secondo argomento è il ricorso agli esempi storici come misura e confronto con le scelte, questione non sempre dichiarata dagli autori ma presente e operante. Un terzo argomento riguarda le tecniche della composizione, fondate prevalentemente sulle matrici tipologiche che si confrontano sul piano della loro continuità storica ma soprattutto nella loro attualizzazione come dispositivi funzionali alla soluzione

dei problemi concreti. Si potrebbe, poi, sottolineare come la costruzione e le tecniche si manifestino come matrici formali di alcuni esempi, anche se questo argomento non è stato sufficientemente svolto e sviluppato¹⁶.

Questi progetti esprimono un *corpus* di opere e autori che esplorano il campo dell'immaginazione con differenti atteggiamenti – culturali, metodologici, tecnici – utili a comprendere la grande varietà e complessità del metodo della composizione architettonica¹⁷. Tutti i progetti, con una maggiore o minore evidenza, si intrecciano e si confrontano sul piano della tipologia concepita – seguendo Aldo Rossi – come l'elemento permanente che produce l'esito formale: «nessun tipo si identifica con una forma anche se tutte le forme architettoniche sono riconducibili a dei tipi [...] sono propenso a credere che i tipi della casa d'abitazione non siano mutati dall'antichità a oggi ma questo non significa affatto sostenere che non sia mutato il modo concreto di vivere dall'antichità a oggi e che non vi siano sempre nuovi possibili modi di vivere»¹⁸. Un concetto espresso con parole diverse da Massimo Scolari quando afferma che l'architettura, pur non essendo scienza e, quindi, non potendosi fondare su leggi inconfutabili, contiene principi compositivi che permangono e si presentano come fondamenti non riducibili, come il tipo, e costituisce l'evidenza concreta per spiegare il sapere progettuale e le sue regole¹⁹.

Aver messo in luce alcune questioni della composizione e la loro frequenza – il ruolo dell'esperienza tipologica, il riferimento alla città e al contesto nella definizione degli esiti formali, la manipolazione per analogia, imitazione o trasposizione dei materiali della storia e della memoria – ha rivelato la straordinaria attualità di questi progetti e, credo, il loro ruolo pedagogico. Sono convinto che questo metodo, cioè la comparazione e l'analisi orientata e dogmatica di un campo tematico omogeneo del progetto possa rivelarsi utile per uno sviluppo sistematico e analitico dell'esperienza dell'architettura, laddove l'impostazione non assume l'oggetto finito, esito di un procedimento, ma la ricerca dei principi costanti riscontrabili nella forma architettonica.

La prima parte del libro è formata dagli scritti. Se si esclude il primo scritto che introduce alcune questioni generali relative alla casa collettiva, la sequenza non ha alcun rilievo metodologico e possono essere letti con una loro autonomia. Il lettore potrà constatare che i testi sono formati da un esteso apparato di citazioni e note – quasi un'antologia ragionata – che, pur limitando in alcuni casi il fluire della narrazione con approfondimenti o descrizioni che potrebbero apparire eccessivi e distrarre il lettore, fa parlare gli autori o i loro critici e consente di collocare le esperienze studiate nei contesti culturali e storici di riferimento. Una seconda parte del libro è co-

stituita dall'atlante dei progetti, ordinati secondo la sequenza dei testi. L'autore ha preferito non inserire foto o documentazioni storiche e di archivio, materiali che possono essere facilmente reperibili o consultabili attraverso la bibliografia. I progetti sono rappresentati sinteticamente con il disegno di una loro pianta e l'assonometria per facilitare una lettura dei caratteri tipologici e formali dell'opera e i loro motivi ricorrenti²⁰.

¹ Rogers E.N. (1946), *Elogio della tendenza*, in "Domus", 216, p. 2.

² Manfredo Tafuri ha chiamato questo tipo di apprendimento "critica operativa", evidenziando le differenze tra l'analisi del materiale storico come documento e lo studio della storia come strumento per il progetto: «ciò che comunemente si intende per critica operativa è un'analisi dell'architettura (o delle arti in genere), che abbia come suo obiettivo non un astratto rilevamento, bensì la "progettazione" di un preciso indirizzo poetico, anticipato nelle sue strutture, e fatto scaturire da analisi storiche programmaticamente finalizzate e deformate. In tale accezione la critica operativa rappresenta il punto di incontro fra la storia e la progettazione»; Tafuri M. (1968), *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari, p. 165.

³ Henry Focillon, nel descrivere l'opera di alcuni artisti, usa questo concetto per indicare una forma di "appartenenza" culturale che si esplica nel tempo e nello spazio: «e se dovremo cercare legami e rapporti tra tutti loro, vedremo che essi, nel corso delle stesse vite, non sono tanto determinati dalle circostanze, quanto da affinità di spirito in relazione alle forme. Dicendo che a un certo ordine di forme corrisponde un certo ordine di spiriti, siamo necessariamente condotti alla nozione di famiglie spirituali, o piuttosto di famiglie formali [...] Queste affinità non hanno per cornice e per limite il momento. Si sviluppano con ampiezza nel tempo. Ogni uomo è in primo luogo contemporaneo di se stesso e della sua generazione, ma è anche contemporaneo del gruppo spirituale di cui fa parte»; Focillon H. (1943), *Vie des formes*, Librairie Ernest Leroux, Paris; ed. it. Id. (1972), *Vita delle forme*, Einaudi, Torino, pp. 81-82.

⁴ Il musicista Igor Strawinsky ha utilizzato la parola "dogma" per spiegare l'origine dei processi formali: «ogni processo formale deriva da un principio, e lo studio di questo principio implica precisamente ciò che chiamiamo il dogma. In altre parole, il bisogno che proviamo di far prevalere l'ordine sul caos, di liberare la linea retta della nostra operazione dall'intrico dei possibili e dall'indecisione delle idee presuppone la necessità di un dogmatismo»; Strawinsky I. (1942), *Poetica della musica*, Edizioni Curci, Milano, p. 8.

⁵ Per Walter Benjamin la storia non appare più solo come scienza del passato ma esperienza della rammemorazione, concetto che acquisisce e sviluppa facendo interagire la *mémoire involontaire* proustiana – che rappresenta la sua matrice creativa – e le teorie di Ernst Bloch in cui il passato viene mobilitato in funzione del presente: «la storia, in senso rigoroso, è dunque un'immagine che viene dalla rammemorazione involontaria, un'immagine che s'impone improvvisamente al soggetto della storia nell'attimo del pericolo»; Benjamin W. (1997), *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, p. 87.

⁶ Rossi A. (1966), *L'architettura della città*, Marsilio, Venezia, p. 42.

⁷ Le Goff J. (1978), *Documento/monumento*, in *Enciclopedia*, vol. V, Einaudi, Torino, p. 38. La memoria – scrive lo scrittore sardo Marcello Fois – è "darwiniana", seleziona tra le cose del passato quelle che offrono il riscatto di un mondo di forme e spazi ancora operante ma percepito come superato, vecchio. Cfr. Fois M. (2008), *In Sardegna non c'è il mare*, Laterza, Bari, pp. 51-52.

⁸ «Ho quasi l'idea che oggi si potrebbe benissimo concepire un'epoca nella quale non si scriverebbero più opere nel senso tradizionale, ma si riscriverebbero senza posa le opere del passato»; Barthes R. (1999), *Entretien* (1971), in Id., *Variazioni sulla scrittura*, Einaudi, Torino, p. XI.

⁹ Boullée E.L. (1967), *Architettura saggio sull'arte*, Marsilio, Venezia. È un testo che raccoglie le considerazioni ed alcuni progetti dell'architetto elaborato negli ultimi anni della sua vita (1728/1799), riportato alla luce da Helen Rosenau nel 1953 e poi tradotto e curato in Italia da Aldo Rossi nel 1967.

¹⁰ La casa è una costante della storia dell'architettura e la sua centralità e persistenza – nelle sue differenti espressioni culturali, storiche e di scala – non si è mai del tutto esaurita. La casa, poi, rappresenta la prima forma di architettura e riferirsi a questo tema significa, anche, provare a comprendere i principi fondativi della disciplina, come nel caso, ad esempio, del magistrale lavoro sull'idea della “prima casa” di Joseph Rykwert e la ricerca delle origini e del significato dell'architettura. Cfr. Rykwert J. (1972), *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano.

¹¹ Una scena “fissa” che, come scrisse Italo Calvino a proposito del teatro greco antico, «rappresentava il luogo ideale in cui tutte le tragedie così come tutte le commedie possono svolgersi. Un luogo della mente, fuori dello spazio e dal tempo, ma tale da identificarsi con i luoghi ed i tempi d'ogni azione drammatica»; Calvino I. (1993), *Lezioni Americane*, Mondadori, Milano, p. 125.

¹² «Dans l'art de l'architecture, la maison est certainement ce qui caractérise le mieux les mœurs, les goûts et les usages d'une population; son ordonnance, comme sa distribution, ne se modifie qu'à la longue»; Viollet-le-Duc E. (1860), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, voce *Maison*, Tomo VI, Librairies-Imprimeries Réunies, Paris, p. 214.

¹³ Vacchini L. (2007), *Capolavori*, Umberto Allemandi Editore, Torino, p. 46.

¹⁴ Venezia F. (2010), *La natura poetica dell'architettura*, Giavedoni Editore, Pordenone, p. 24.

¹⁵ Le Corbusier (1923), *Vers une architecture*, Crés, Paris; ed. it. Id. (1973), *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano, p. 9.

¹⁶ A tal proposito, per un approfondimento delle relazioni tra costruzione e forma e dei significati che questa può assumere nel contesto dell'architettura cfr.: Monestiroli A. (2002), *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari.

¹⁷ La metafora pedagogista del *criss cross landscape* di Wittgenstein afferma la necessità di “ritornare” sugli stessi concetti, di intrecciare una rete di riferimenti che non ha necessariamente un inizio e una fine, che «ci costringe a percorrere una vasta regione di pensiero in lungo ed in largo ed in tutte le direzioni»; Wittgenstein L. (1967), *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, p. 3.

¹⁸ Rossi A. (1966), cit., p. 32-33. Aldo Rossi sosteneva che la scelta tipologica «consiste soprattutto nel chiarire le operazioni che conducono al progetto, senza timore di irrigidirla [...] operazioni strettamente collegate allo studio analitico della città, delle tipologie [...] Lo studio analitico della città con le sue implicazioni topografiche, storiche e formali è un riferimento disciplinare, di base, dell'architettura; lo studio delle tipologie costituisce la parte centrale delle scelte complessive di un progetto [...] lo studio della storia dell'architettura, intesa come materiale dell'architettura, dovrebbe essere strettamente collegata con la progettazione»; Rossi A. (1972), *Due progetti di laurea*, in “Controspazio”, 5-6, p. 88.

¹⁹ Scolari M. (1979), *Principi compositivi*, in “Rassegna”, 1, p. 41.

²⁰ Gli esempi e loro comparazione non esauriscono, naturalmente, l'ampio e articolato spettro di questioni che il tema solleva e nemmeno vogliono essere un catalogo esaustivo

delle sue differenti manifestazioni. Non viene approfondita, ad esempio, la vicenda della casa sociale moderna dalle esperienze dell'*existenz minimum* all'evoluzione dei modelli e la loro standardizzazione; manca un discorso sistematico sugli edifici collettivi delle istituzioni totali – ospedali, carceri – ma anche su alcune tipologie residenziali collettive come le case dello studente, gli alberghi, ecc.; non è presente, infine, una descrizione articolata storicamente che consenta di verificare la diffusione e la continuità di alcuni modelli ed esperienze. Per approfondire alcuni di questi argomenti, soprattutto quelli relativi al problema dell'abitazione moderna, possono essere utili i testi, spesso citati in questo libro, di: Grassi G. (1967), *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Venezia; Aymonino C. (1971), *L'Abitazione Razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929-1930*, Marsilio, Padova; Rossi A. (1973), *Architettura razionale*, FrancoAngeli, Milano; Rossi A. (1964), *Aspetti della tipologia residenziale a Berlino*, in Id. (1975), *Scritti scelti*, Clup, Milano, pp. 237-252; Grassi G. (1975), *Das neue Frankfurt 1926-1931*, Edizioni Dedalo, Bari; Frampton K. (1975), *L'evoluzione del concetto di abitazione 1870-1970*, in "Lotus", 10, pp. 24-33; Monestiroli A. (1979), *L'architettura della realtà*, Clup, Milano; Panerai P., Castex J., Depaule J.C. (1981), *Isolato urbano e città contemporanea*, Clup, Milano; Martí Arís C. (1991), *Las formas de la residencia en la ciudad moderna. Vivienda y Ciudad en la Europa de entreguerras*, Servicio de publicación de la UPC, Barcelona.

1. Ginzburg, Le Corbusier, A+P Smithson e l'architettura della casa collettiva (Mosca, Marsiglia, Londra 1929-1969)

Il Narkomfin di Moisej Ginzburg e Ignatij Milinis, l'Unité d'Habitation di Le Corbusier e i Robin Hood Gardens di Alison e Peter Smithson rappresentano, nelle loro differenti manifestazioni, la concreta realizzazione dei principi sociali applicati all'abitazione collettiva e basati sull'idea di un nuovo modello di convivenza e condivisione degli spazi dell'abitare. Questa visione, nata con il socialismo utopico¹, si esprime nella prima metà del XIX secolo con la formalizzazione di un modello architettonico di organizzazione sociale, il *phalanstère* di Charles Fourier, punto di partenza per comprendere il carattere e gli elementi sostanziali della casa collettiva sperimentati da Ginzburg, Le Corbusier e gli Smithson nei loro edifici. Esistono, infatti, corrispondenze tra il *phalanstère* e questi edifici, che ne determinano una sorta di sviluppo e precisazione: nel numero ideale di abitanti previsto da Fourier che viene riproposto nell'Unité di Marsiglia²; nel ruolo dei servizi e delle attrezzature collettive all'interno del complesso residenziale, amministrate dagli abitanti; nella presenza di spazi di distribuzione collettivi, le "strade-gallerie", che evolvono nei corridoi collettivi dell'Unité, del Narkomfin di Ginzburg e nelle *streets in the sky* degli Smithson³.

I *phalanstère* di Fourier sono edifici-città, complessi architettonici auto-sufficienti e isolati nella campagna riassunti in un unico manufatto che dovevano consentire al loro interno un tipo di vita sociale e antiborghese sulla base di una mutua assistenza tra gli abitanti, in un momento storico in cui la contrapposizione città-campagna mostrava i suoi effetti contraddittori⁴. Grandi strutture residenziali comunitarie, quindi, dotate di attrezzature collettive e impianti centralizzati e che avrebbero dovuto ospitare, ciascuna, 1620 abitanti, una dimensione ideale per formare una "falange", comunità nella quale gli uomini dovevano vivere insieme e lavorare su basi cooperative. Fourier aveva schematizzato i *phalanstère* con sintetici disegni ma, soprattutto, con una descrizione dettagliata delle funzioni e del loro si-

gnificato sociale, indicazioni che costituiranno il fondamento per alcune proposte che hanno tentato di realizzare un'alternativa "sociale" alle logiche capitalistiche e borghesi della costruzione della città.

Nell'Unione Sovietica della fine degli anni '20 queste idee trovano spazio per concretizzare le politiche sulla casa sociale ed elaborare un modello di residenza collettiva denominata *domkommuna*, una "casa comune" che doveva riflettere il modello sociopolitico della rivoluzione⁵. Nel contesto del nascente stato comunista, infatti, la ricerca su nuove tipologie per la casa sociale aveva favorito una sperimentazione "di stato" che coinvolse i principali protagonisti dell'architettura sovietica: «i tipi di alloggio, diffusi al giorno d'oggi sia nei paesi borghesi sia da noi, rappresentano tutti, senza esclusione, alloggi a tipologia individuale, più o meno isolata [...] Tutte le soluzioni, dalle baracche ai villini, dagli alloggi-comuni multipiano ai "cottages" operai o ad altri tipi di abitazioni, sono nate sulla base del modello capitalistico borghese. Nel periodo della realizzazione del socialismo, a cui noi partecipiamo, tali forme di alloggio richiedono una radicale revisione»⁶.

Mojsei Ginzburg è uno degli architetti maggiormente impegnati nel cercare di definire una tipologia appropriata per i nuovi tipi residenziali collettivi avviando studi e ricerche su questi temi. Nel 1926, attraverso la rivista di architettura "SA Sovremennaja Arkhitektura", promuove il confronto di idee, progetti e programmi innovativi per la forma dell'alloggio, la loro aggregazione e l'integrazione con spazi e servizi collettivi: «molti dei progetti dettero una importanza sia simbolica che operativa ad un corridoio interno a doppio carico, cioè ad un volume formato dall'incastro di appartamenti duplex disposti sopra e sotto il corridoio stesso. Una versione di questa sezione venne successivamente adottata da Le Corbusier, dopo il 1932, come sezione moderna "ad incastro" del tipico blocco della Ville Radieuse [...] L'attività di questo gruppo portò allo sviluppo di una serie di unità Stroikem, una delle quali fu adottata da Ginzburg nel suo blocco residenziale Narkomfin, realizzato a Mosca nel 1929»⁷.

Tra il 1928 e il 1930 Mojsei Ginzburg e Ignatij Milinis realizzano a Mosca il Narkomfin, simbolo delle ricerche sulla casa collettiva nell'Unione Sovietica e avrà conseguenze fondamentali per l'architettura moderna⁸. È un edificio composto da unità abitative sperimentali, le cosiddette cellule dello *strojkom*⁹, moduli codificati in abachi tipologici per offrire un nuovo modello per l'abitazione socialista¹⁰, e si configura come un blocco regolare di cinque piani formato dall'aggregazione delle cellule collocate lungo due corridoi-ballatoio che consentono di ospitare complessivamente dai 150 ai 200 abitanti. Il piano terra è caratterizzato da un piano libero e aperto scandito da pilastri, *pilotis*, che contiene rampe e sistemi di risalita. Collegato con un passaggio coperto viene realizzato un

corpo autonomo che contiene funzioni collettive fruibili dagli abitanti dell'edificio e del quartiere.

Ginzburg e Milinis dimostrarono conveniente aggregare unità abitative di circa 30 metri quadrati perché consentivano maggiore flessibilità negli usi interni e la possibilità di modificare le destinazioni d'uso di alcuni spazi così da favorire un "adattamento" graduale delle abitudini verso la collettivizzazione della vita familiare e domestica. Questo processo, infatti, era giudicato con una certa diffidenza da Ginzburg: «è impossibile, oggi, collettivizzare ad ogni costo una determinata casa, come si è tentato di fare finora, con risultati quasi sempre negativi. Bisogna fare in modo che questa casa possa avere la possibilità di passare gradualmente e naturalmente ad un regime comunitario di servizio in tutta una serie di funzioni. Ecco perché abbiamo inteso conservare l'isolamento di ogni cellula, ecco perché siamo giunti alla necessità di costituire una cucina-nicchia con un elemento *standard*, che impegni uno spazio esiguo e che possa essere del tutto astratto dall'appartamento permettendo in tal modo di utilizzare la mensa comune. Abbiamo considerato estremamente necessaria la formazione di una serie di momenti che favoriscano il passaggio ad una forma socialmente più evoluta dell'ordinamento della vita abitativa e che siano realmente stimolanti e per nulla frenanti»¹¹.

I principi di socializzazione vengono formalizzati nel ruolo fondamentale dei corridoi, elementi funzionali che consentono di pervenire all'idea di uno spazio collettivo: «il corridoio luminoso può trasformarsi in una sorta di piazza d'armi dove potranno svilupparsi funzioni di comunicazione puramente collettive [...] è un organismo nuovo che conduce ad una forma socialmente più evoluta di abitazione: la casa-comune. La presenza dell'arteria orizzontale, cioè del corridoio luminoso, permette di inserire organicamente in questo tipo una mensa comune, la cucina, le sale da riposo, le stanze da bagno ecc., cioè tutti i vani comuni che devono diventare parte integrante della nuova abitazione. Inoltre, noi consideriamo importante la necessità di tener conto, nel costruire nuove case che la vita è in continuo sviluppo dialettico»¹².

Ginzburg e Milinis interpretano e sviluppano i principi dell'*esistenza-minimum* e le ricerche sulla standardizzazione e sui rapporti fra progettazione architettonica e industria edilizia, anche se l'esito di questa sperimentazione si rivelerà insufficiente per dare una concreta alternativa e soluzione al problema della casa sociale in Unione Sovietica: «il risultato di questa sperimentazione è una sequenza di case collettive ove le cellule individuali sono ridotte al minimo (fino a 6 metri quadri per abitante) e i servizi comuni sono organizzati in modo da operare la transizione da un modo di vita borghese a uno socialista. Ma è proprio su questo nodo ideologico che si

consuma il principale fallimento dell'architettura radicale sovietica: la nazione nata dalla Rivoluzione d'Ottobre non è in grado di produrre dal punto di vista quantitativo una discontinuità significativa rispetto all'epoca zarista, anche quando il suo personale tecnico produce alcuni prototipi talmente significativi da essere unanimemente considerati i progenitori dell'Unité d'Habitation e degli edifici ibridi contemporanei»¹³.

L'Unité d'Habitation di Marsiglia progettata da Le Corbusier tra il 1947 e il 1952 è il primo di una serie di cinque edifici analoghi costruiti a Nantes, Briey, Firminy e Berlino Ovest tra il 1952 e il 1965¹⁴. L'Unité «è il risultato e la sintesi di tutte le teorie sull'urbanistica e sull'abitazione, nonché uno degli avvenimenti sociali più importanti del XX secolo [...] quest'opera rappresenta la definitiva e perfezionata conclusione del concetto di città verticale sviluppato da Le Corbusier sin dal 1922 nel progetto per una città di tre milioni di abitanti»¹⁵. È interessante constatare come Le Corbusier ideando questo edificio come apice delle sue ricerche sull'abitazione progetta negli stessi anni un piccolo spazio abitativo, il *cabanon*, rappresentazione dell'essenzialità dell'abitare. Non vi è contraddizione tra questi due momenti perché affrontando la questione dell'abitare alle differenti scale del progetto ricerca in entrambi i casi la misura fondante dell'architettura, cioè il suo principio e l'essenza.

Tra l'Unité e il Narkomfin ci sono similitudini e differenze, come sottolinea Antonio Monestiroli: «l'elemento costante in questi studi è il ballatoio come elemento distributivo che, nel caso della casa comune, oltre a distribuire tre diversi piani di alloggio, diventa luogo delle attività collettive; come negli edifici comunitari, l'obiettivo è di attribuire ad ogni abitante o gruppo familiare un vano di abitazione collocando tutte le funzioni di vita di relazione nei luoghi collettivi. Questa ricerca, che può condurre a risultati straordinari, non ha raggiunto una definizione tipologica compiuta (si pensi agli edifici comunitari della storia, conventi, collegi ecc.) a causa della impossibilità storica a organizzare in comune alcune funzioni dell'alloggio. Al punto che Ginzburg è costretto a progettare "l'alloggio di tipo intermedio" che ricomprende al suo interno molti degli elementi che erano organizzati in spazi comuni (servizi, soggiorni ecc.), lasciando agli spazi di distribuzione, scale, ballatoi ecc. la funzione di "luoghi di incontro", che si dimostrerà ben presto una forzatura ideologica»¹⁶.

Le Corbusier, come Ginzburg, teorizzava un edificio che avrebbe dovuto colmare la distanza tra architettura e città, proponendo la vita di comunità come elemento centrale nell'ideazione dei nuovi modelli dell'abitazione. Ma proprio sulla radicalità e alternatività di questi presupposti che i due progetti rimangono inattuati come riferimenti diffusi, pur costituendo ancora oggi esempi di chiarezza funzionale e tipologica di un modello di società

equo e ideale. Nell'elaborare questa proposta riprende alcune soluzioni tipologiche e distributive presenti negli edifici storici, in particolare monastici, cogliendo nella ripetizione delle celle, nella dotazione funzionale e dei servizi collettivi e nel ruolo degli spazi distributivi per l'attivazione di pratiche conventuali elementi utili per la definizione dei suoi edifici residenziali. La Certosa di Ema, visitata da Le Corbusier nel 1907, sarà un modello di riferimento già per il progetto delle Immeuble-villas, architettura che anticipa alcune delle soluzioni dell'Unité¹⁷. Manfredo Tafuri descrive questo esplicito riferimento agli esempi del passato ma anche del presente, come i transatlantici, figura tecniche della modernità che l'architetto svizzero indica anche nel suo libro *Vers une architecture*¹⁸ come modelli da seguire e studiare: «i due modelli ideali cari a Le Corbusier, del monastero e del transatlantico, si uniscono in una sintesi, che ha fatto parlare di un vero e proprio falansterio fourieriano»¹⁹.

L'Unité d'Habitation ospita 1600 abitanti ed è lunga 130 metri, largo 24 e alto 56 metri e racchiude 337 appartamenti serviti da cinque corridoi sovrapposti chiamati *rues intérieures*²⁰, elemento tipologico che, come nel Narkomfin²¹, ha una valenza collettiva. Gli appartamenti sono concepiti come moduli articolati su due livelli – *duplex* – e incasellati in una trama continua di travi e pilastri in calcestruzzo armato – dispositivo strutturale rappresentato in alcuni modelli di studio come una sorta di portabottiglie. Ogni singolo appartamento è organizzato intorno ad un soggiorno a doppia altezza di 4,80 metri illuminato da una grande vetrata di 3,66 x 4,80 metri corrispondente all'intera superficie della parete del soggiorno che separa lo spazio interno da una loggia: «ognuna di queste cellule è protetta sul davanti da un frangisole, il quale non è altro che la "loggia" dell'antica tradizione mediterranea, greca, romana, italiana, araba, ecc. Qui metto la figura umana. Ecco, dimensionato sotto i vostri occhi, il fenomeno dell'armonia. Ed ecco dimostrato come ci si possa arrivare in base a scelte preliminari che dipendono insieme dai numeri e dal corpo umano [...] I dati che riguardano il nostro modo di procedere li conoscete. In primo luogo, il pilotis in basso, per consentire alla città di trasformarsi in un parco verde esteso su tutto il territorio e tenere perciò lontani i pedoni dal traffico automobilistico. In secondo luogo, il tetto a terrazza in alto, in modo da soddisfare le esigenze più diverse. In terzo luogo, l'abitazione, la quale, misurando 24 metri in profondità e 3,66 in larghezza, finisce per assumere una fisionomia del tutto particolare, nuova nell'aspetto e tuttavia radicata ancora una volta nelle tradizioni del passato [...] Il paesaggio passa sotto la casa»²².

Al suo interno sono presenti spazi comuni come negozi, lavanderie, albergo, asilo, teatro, ecc., disposti nella *rue marchande*, grande corridoio commerciale che costituisce il cuore dell'edificio, e nella copertura pensata

come un tetto-giardino, luogo collettivo che rende l'idea di un paesaggio che confluisce nell'architettura, e viceversa: «l'audacia dell'Unité d'Habitation non consiste nel dar alloggio a 1600 persone sotto al medesimo tetto e neppure nell'aver studiato ventitré tipi diversi di pianta per i suoi 337 appartamenti, in una gamma che passa da quelli di una stanza a quelli per una famiglia con otto bambini. La sua audacia consiste nella sua attrezzatura sociale. L'esperimento più interessante in questa unità residenziale consiste nello spostamento del centro dei negozi, dal pianterreno e dalla strada al piano posto al centro dell'edificio stesso [...] Non sussiste più alcun dubbio che questo edificio avrà un'influenza enorme nel plasmare la mentalità della generazione futura. Esso contribuirà a liberare la mentalità dell'architetto e dell'urbanista dal considerare il problema delle abitazioni quale una semplice addizione di unità singole e li sospingerà ad includerlo nella più ampia prospettiva dell'habitat umano»²³.

Nell'Unité l'attenzione alle problematiche sociali dell'abitare assume un ruolo fondamentale che orienta le scelte progettuali: «nelle tradizionali forme di abitazione si verificano conflitti fra individuo, famiglia e società, perché queste forme architettoniche e urbanistiche favoriscono uno dei tre fattori a scapito degli altri due. E le condizioni di vita contemporanee portano a un conflitto permanente fra individuo e società. Le Corbusier rifiuta questa contrapposizione. Si ricorda della certosa di Ema. L'urbanistica, e l'architettura, devono dimostrarsi capaci di proporre soluzioni che favoriscano il giusto equilibrio, l'armonia fra individuo e società. Le Corbusier, mentre vuole proteggere la famiglia – e l'individuo, in seno alla famiglia – cerca di integrare la famiglia in una collettività, così come il villaggio, o la piccola città, integrano gli abitanti in una comunità. Perché il villaggio dovrebbe estendersi solo orizzontalmente, sul suolo? Dal momento che le tecniche contemporanee lo permettono, perché questo “nuovo villaggio” non si dovrebbe sviluppare nelle tre dimensioni, cioè nello spazio, nell'aria e nella luce? È quello che propone l'Unité d'Habitation»²⁴.

Questo sistema di spazi e funzioni comuni rende l'edificio una piccola città che ha il suo cuore nello straordinario spazio della copertura: «dal tetto dell'Unité d'Habitation di Marsiglia possiamo contemplare sia le montagne sia il mare: siamo come sopra un altopiano, l'altopiano di un'acropoli. Come ad Atene “l'Acropoli sulla sua rupe con i suoi muri di sostegno è vista da lontano, in blocco, così a Marsiglia il tetto è uno spazio di richiamo. un luogo magico, una piattaforma collocata più in alto della sovrapposizione regolare e ripetitiva delle abitazioni, sollevata ad un'altezza tale da diventare un vero coronamento, la corona aerea di un edificio di terrestre solidità [...] Così, come sulla rupe di Atene “gli edifici si ammassano nell'incidenza dei loro piani multipli”, a Marsiglia il tetto raggruppa una serie di ele-

menti architettonici singolari che disegnano un profilo sorprendente che si staglia contro il cielo; questi elementi sono disposti secondo sapienti equilibri e secondo complesse ponderazioni»²⁵.

Anche i Robin Hood Gardens di Alison e Peter Smithson hanno interpretato l'ideale comunitario dell'abitare collettivo, esprimendo posizioni critiche verso la "città funzionale" dei Ciam dichiarata nei congressi internazionali di architettura moderna a partire dal 1928²⁶ e contro gli stilemi linguistici del Movimento Moderno, questioni che esprimono con ironia in un loro scritto: «poiché dovevamo allontanarci dalla grafia precisa di Le Corbusier – difficile da simulare – di fronte ad alternative quali un greco rudimentale e un italiano sgraziato, quella grafica ci sembrava interessante»²⁷. Costruiti tra il 1966 e il 1972 dopo l'esperienza del concorso per il Golden Lane Projet del 1952²⁸, gli Smithson, pur non rifiutando la lezione dei maestri – Le Corbusier e Gropius soprattutto – volevano sperimentare soluzioni alternative nelle quali l'intreccio di tematiche sociali e tipologiche e la complessità dei rapporti urbani avrebbero ridotto la possibilità di disegnare architetture cristallizzate nei canoni formali del Movimento Moderno e del Neo Umanesimo²⁹, mantenendo la possibilità di articolazioni adattive agli usi degli abitanti, senza mai alterare lo schema strutturale principale³⁰.

Il Golden Lane Projet rappresenta, prima del Robin Hood Garden, l'espressione di questo nuovo atteggiamento culturale dichiarato in occasione del IX Ciam tenutosi a Aix-en-Provence nel 1953 dal cosiddetto Team 10, un collettivo di giovani architetti composto dagli Smithson, Aldo van Eyck, Jaap Bakema, Georges Candilis, Alexis Josic, Shadrach Woods e José Antonio Coderch, al quale si aggregarono poi Giancarlo De Carlo, Ralph Erskine, Pancho Guedes, Herman Hertzberger³¹. Il Team 10 voleva ripensare l'esperienza moderna con un nuovo approccio più attento alle componenti sociali ed a una nuova contestualità in opposizione alla concezione funzionalistica e quantitativa della città³². Il Golden Lane rappresenta la formalizzazione di un nuovo modo di pensare l'architettura dell'abitare: un edificio di undici piani con tre livelli di passerelle pedonali sopraelevate, pensato come un modello di città alternativo alla zonizzazione ridotta a quattro funzioni, «concepito come una critica alla zonizzazione per settori della Ville Radieuse e della Carta di Atene, il quartiere enfatizza gli spazi di relazione – strade interne ai blocchi residenziali, contatto casa-strada, densità e polivalenza funzionale [...] strade sospese, continuità del reticolo, densità dei servizi e scambi immediati tra residenza e servizi sono assunti come strutture di "eventi" formali intenti a esaltare il caso e l'imprevisto»³³.

Gli Smithson oppongono ai principi della Carta di Atene – i quattro elementi sui quali doveva costruirsi la città moderna, abitazione, svago, lavoro, circolazione – le categorie di casa, strada, distretto e città: «nel loro

progetto per Golden Lane la casa era chiaramente l'unità familiare; la strada era evidentemente un sistema di gallerie d'accesso di generosa ampiezza, collocate su un lato e sollevate in aria. Il distretto e la città erano comprensibilmente e realisticamente considerati come un ambito variabile collocato al di fuori dei limiti di una definizione fisica»³⁴.

Il Golden Lane Projet sostituisce il sistema casa-strada con il concetto di una città a livelli sovrapponibili, ipotesi già affrontata da Hilberseimer nella sua città verticale. Ma, a differenza dell'architetto tedesco che immaginava una città gerarchizzata dalle funzioni tecniche dei trasporti e del movimento, gli Smithson disegnano strade sopraelevate pensate come un sistema di connessioni fisiche tra le abitazioni e luoghi d'incontro³⁵. Queste strade-ballatoio sono spazi che formano una ramificata rete di relazioni oltre l'edificio stesso, una «griglia topologica articolata su differenziati livelli di relazione urbana (casa-strada, strada-quartiere, quartiere-città)», scrive Guido Cannella³⁶, che poteva sostituire i cristallizzati schemi urbanistici del dopoguerra prefigurando una nuova idea di città³⁷, precisata qualche anno più tardi nel progetto per Berlin Hauptstadt³⁸.

Anche Aldo Rossi intuisce l'elemento di novità di questo progetto: «molte delle loro idee sono un poco riassunte nei progetti concorso per il Golden Lane a Londra e nel concorso per Berlino Capitale. Accenno soltanto all'idea di una più organica concezione della funzione della strada e dell'importanza delle "nuove strutture" da essi sviluppata come critica alla anelastica concezione delle New Towns; l'alternativa a questa rigida conformazione si indica in un sistema urbanistico che determina univocamente solo le infrastrutture delle zone da urbanizzare: strade e attrezzature di servizio»³⁹. Queste strade sospese – *streets in the sky* – si articolano tra gli ingressi delle abitazioni con spazi chiamati "giardini-cortile" che consentono una graduale gerarchia tra il privato e il collettivo, riproducendo quelle relazioni tipiche dell'insediamento storico. Sono gli stessi Smithson a chiarirne il significato: «l'abitazione pensata in termini di associazione umana, dovrebbe tener conto non solo della famiglia, ma anche di quelle responsabilità addizionali che variano in tutti i paesi e in tutte le famiglie – questa attività addizionale dà identità all'abitazione e ai suoi abitanti. La strada tradizionale, considerata come un ambiente attivo, sta ora cambiando per l'aumento di mobilità. Non si può ottenere la reidentificazione dell'uomo con il suo ambiente, usando le forme storiche dei raggruppamenti di case (strade, piazze, spazi verdi) che, come la realtà sociale che essi rappresentano, non esistono più. Il principio di identità che noi proponiamo è il fondamento del progetto per Golden Lane – una città a più livelli con strade residenziali sopraelevate. Lo spazio fuori dell'abitazione è il primo punto di contatto cui i bambini diventano, per la prima volta, consapevoli del mondo

esterno. Qui vengono esercitate quelle attività che sono essenziali alla vita quotidiana; lo *shopping*, il lavaggio delle automobili, la riparazione degli *scooters*, l'impostazione della corrispondenza»⁴⁰.

Le soluzioni del Golden Lane Projet si concretizzano nei Robin Hood Gardens, due edifici disposti intorno ad uno spazio verde conformato da una piccola collina artificiale realizzata con i detriti delle demolizioni dei precedenti isolati. Troviamo gli elementi che sostanziano le idee degli Smithson sull'abitare: le strade-ballatoio, luoghi della socialità; la flessibilità distributiva e dimensionale degli appartamenti; il rapporto con il paesaggio artificiale del parco e la città; la materia e la struttura. Purtroppo, le intenzioni degli autori si sono scontrate con la dimensione fisica di queste invenzioni spaziali e, soprattutto, le *streets in the sky*, nel tempo, sono divenute uno dei motivi del presunto fallimento di questo complesso⁴¹.

I Robin Hood Gardens rappresentano una delle sperimentazioni dell'architettura Brutalista, il movimento ispirato alle radici socio-antropologiche della cultura popolare – l'*art brut* del pittore francese Jean Dubuffet – che riconobbe nella materia nuda e diretta l'equilibrio tra forma e necessità⁴². Reyner Banham ha scritto che lo scopo di questo movimento «è sempre stato quello di determinare per ogni costruzione una concezione “necessaria” (così come l'intendeva Smithson) dal punto di vista delle strutture, dello spazio e dell'organizzazione del materiale. Questa concezione, espressa con perfetta onestà, condurrà a un'immagine architettonica inconfondibile»⁴³. Il Brutalismo si era avvalso di concetti o teorizzazioni prodotti nell'ambito di altre discipline, come la musica e l'arte, producendo sperimentazioni straordinarie come quelle del Padiglione Philips o del convento della Tourette, progettati da Le Corbusier e dal musicista Iannis Xenakis⁴⁴.

Ripetere lo stesso elemento e sottoporlo a processi trasformativi lenti e sequenziali appartiene, oltre alle pratiche della composizione artistica o musicale, allo statuto profondo dell'architettura: la reiterazione di un tema tipologico e costruttivo, con variazioni e adattamenti, porta a composizioni unitarie sorprendenti che si alternano alla presenza di elementi eccezionali o singolari. Nei Robin Hood Gardens, ad esempio, «i singoli appartamenti erano resi leggibili in facciata da inserti in cemento, mentre il sistema d'accesso a tre livelli si articolava su larghi pilastri. In teoria questi espedienti dovevano rappresentare moderni equivalenti degli usi standardizzati, e tuttavia variabili, degli ordini classici propri di prototipi settecenteschi come, per esempio, Bath»⁴⁵. Un tentativo, questo, di costruire una nuova estetica basata sul materiale grezzo e sulla sua ripetizione, sulla nudità, sulla verità.

I Robin Hood Gardens si offrono ancora oggi come rappresentazione emblematica, militante e radicale di un movimento culturale straordinaria-

mente ricco di implicazioni e di ispirazioni analoghe alle ricerche delle avanguardie artistiche, critico nei confronti di una cultura incapace di cogliere nel movimento moderno la spinta innovativa che lo aveva caratterizzato nel suo primo momento storico⁴⁶.

¹ Il termine socialismo utopistico si riferisce alle teorie e ai progetti iniziali del socialismo che a partire dalla prima metà dell'Ottocento considerano l'utopia come una prefigurazione possibile del futuro. Alcuni dei maggiori filosofi utopisti sono Saint-Simon, Fourier, Owen, Proudhon e Blanqui. Cfr. Eco U. (2014), *Storia della civiltà europea. L'ottocento*, EM Publishers, Milano.

² Cfr. Benevolo L. (1960), *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari, pp. 169-177.

³ Kenneth Frampton fa riferimento ad un progetto degli anni '20, gli edifici residenziali Spangen di Michiel Brinkman costruiti a Rotterdam, come matrice dell'invenzione delle strade corridoio: «l'importanza di quest'opera ancora relativamente sconosciuta risiede nel fatto che essa arricchiva lo spazio interno di una casa a blocco con cortile tipicamente berlaghiana mediante l'aggiunta di un ballatoio che dava accesso continuo, a livello del terzo piano, a tutta una schiera perimetrale di unità duplex. La larghezza di questo ballatoio era tale, in linea ipotetica, da poter fungere da strada succedanea, in quanto il suo spazio era sufficiente non solo per l'accesso e i servizi, ma anche per il gioco dei bambini e la conversazione davanti alla porta di casa. Brinkman (come gli Smithson dopo di lui negli anni '50) passò sopra comodamente al fatto che una strada del genere ha inevitabilmente un solo lato ed è racchiusa solo in parte, e che in ogni caso è estremamente improbabile che la sua larghezza sia tale da bastare a tutti gli usi a cui teoricamente è destinata. Nonostante questo, l'importanza degli Spangen risiedeva nel fatto che essi introducevano un dispositivo completamente nuovo per dare accesso ad abitazioni in serie, vale a dire la piattaforma, il cui recente influsso seminale si estende dai Golden Lane Housing di Alison e Peter Smithson progettati nel 1952 alla Riverbend Housing Harlem di Davis Brodie, disegnata nel 1964»; Frampton K. (1975), *L'evoluzione del concetto di abitazione 1870-1970*, in "Lotus", 10, p. 26.

⁴ Walter Benjamin nota che il pensiero e l'immagine architettonica degli edifici di Fourier sono il prodotto, forse indiretto, dell'apparizione delle macchine e della necessità di ricondurre gli uomini verso rapporti nei quali la "moralità" non debba più essere un requisito aggiunto ma una condizione "naturale": «il falanstero deve ricondurre gli uomini a rapporti in cui la moralità risulti superflua. La sua complicatissima organizzazione appare come un meccanismo. Gli addentellati delle passioni, la complessa interazione delle *passions mécanistes* con la *passion cabaliste*, sono analogie primitive della macchina nel materiale psicologico. Questo macchinario umano produce il paese di cuccagna, il sogno antichissimo che l'utopia di Fourier ha riempito di nuova vita»; Benjamin W. (1962), *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 147. Analogamente, Italo Calvino nell'introduzione all'opera di Fourier pubblicata in Italia scrive come il Phalanstère concentri «nel bel mezzo d'un paesaggio campestre gli agi della vita metropolitana, escludendone gli inconvenienti esecrati dal nostro autore in modo quasi ossessivo: il fango, le immondizie, il puzzo, i rumori»; Calvino Italo, *Introduzione*, in Fourier C. (1971), *Teoria dei quattro movimenti. Il nuovo mondo amoroso e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'Armonia*, Einaudi, Torino, VII.

⁵ «La casa-comune, per lo meno nelle posizioni dichiarate dei suoi sostenitori più radicali, si configura, fin dal '17, non soltanto come "il nuovo contenitore sociale" cui viene affidato il compito di modificare il tradizionale modo di vita della società pre-rivoluzionaria, ma anche come la concretizzazione tangibile di un più complessivo processo di trasformazione sociale e

produttivo. Non a caso si formeranno all'interno del dibattito stesso due precise linee di tendenza spesso radicalmente contrapposte e solo in rare occasioni fra di esse convergenti. Da una parte, quella modellistica progettuale che vede nella *Dom-kommuny* soprattutto un campo di sperimentazione architettonica più o meno legato a radicali motivazioni politiche ed economiche ma sicuramente non impegnato in un'ipotesi di trasformazione sociale e produttiva dell'Unione attraverso la definizione di nuovi spazi fisici; dall'altra, l'ideologia comunitaria, il continuo riferimento a un sistema di valori strutturalmente nuovo, alternativo rispetto al tradizionale modo di vita, atto a promuoverne una trasformazione totale, "in senso socialista", attraverso il mutamento della organizzazione del lavoro e della vita quotidiana, attraverso la totale eliminazione della famiglia e dei modelli di organizzazione sociale da essa indotti»; Pasini E. (1980), *La "casa-comune" e il Narkomfin di Ginzburg*, Officina, Roma, p. 11.

⁶ Ivi, pp. 9-10 (Markovnikov N., *La casa-comune nel passato, nel presente e nel futuro*, in "Stroitel'naja promyšlennost", 1, 1930).

⁷ «Mentre la strada interna o il sistema di copertura davano accesso diretto ad un blocco complementare che conteneva una mensa, una palestra, una biblioteca, un nido d'infanzia ed un giardino pensile, Ginzburg restava profondamente consapevole del fatto che questo implicito collettivismo non poteva essere imposto ai residenti soltanto mediante la forma costruita. Egli scriveva a quel tempo: Non possiamo costringere più a lungo gli occupanti di un particolare edificio a vivere in collettività, come abbiamo tentato di fare in passato, di solito con risultati negativi. Dobbiamo invece fornire la possibilità di un passaggio graduale, spontaneo, ad un'utilizzazione comunitaria di un certo numero di aree differenziate. È questo il motivo per cui abbiamo cercato di tenere ogni unità separata dall'altra, ed è il motivo per cui abbiamo trovato necessario progettare le nicchie per le cucine come elementi standardizzati, di dimensioni minime, che possono essere rimossi in blocco dall'appartamento in qualsiasi momento, per consentire l'introduzione di una dispensa. Consideravamo assolutamente necessario inserire certe caratteristiche che avrebbero stimolato il passaggio a un modo di vita superiore dal punto di vista sociale, che lo avrebbero appunto stimolato, non imposto»; Frampton K. (1980), *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, pp. 200-201.

⁸ «La cultura occidentale riconosce unanimemente nel Narkomfin il messaggio di Le Corbusier. Indubbiamente il rapporto Ginzburg-Le Corbusier pesa in maniera sostanziale nella realizzazione di questo edificio, così come in tutta l'opera dell'architetto sovietico. Già la rivista "Sovremennaja Arhitektura" era stata il primo momento di coagulo delle ipotesi lecorbusieriane in URSS. La sistematica pubblicazione dell'opera di Le Corbusier viene progressivamente assimilata da Ginzburg, che nel Narkomfin può apparire, ma a torto, plagiato»; Ivi, p. 78.

⁹ Cfr. Chan-Magomedov S.O (1975), *Mojsei Ginzburg*, FrancoAngeli, Milano.

¹⁰ Nelle pagine della rivista "SA Sovremennaja Arhitektura" questa proposta viene descritta dagli autori evidenziando il carattere di sperimentaltà e di chiarezza di obiettivi per una nuova proposta politica: «lo schema della casa-comune riportato è solo il primo abbozzo della radicale ricostruzione dell'abitazione effettuata in conformità alle condizioni economiche e alle istanze culturali e materiali della classe operaia e della costruzione socialista. In questo schema vi può essere tutta una serie di errori, imperfezioni, di soluzioni incompiute e inadeguate. Ma tutto ciò non deve minimamente inficiare la grandissima importanza dell'impostazione di questo problema tanto rispetto alla classe operaia quanto, soprattutto, rispetto a tutti gli architetti, ai progettisti e alle organizzazioni economiche che operano in questo campo. Questo schema ha lo scopo di tracciare solo le tappe principali e il cammino che dovrà seguire, in un immediato futuro la tipizzazione della nostra edilizia abitativa»; Canella G., Meriggi M., a cura di (2007), *SA Sovremennaja Arhitektura 1926-1930*, Edizioni Dedalo, Bari, p. 410.

¹¹ Pasini E. (1980), cit., pp. 66-67.

¹² Ginzburg M. (1929), *Abbiamo sentito: problemi della tipizzazione dell'abitazione della repubblica federativa russa*, in "SA", IV, 1, pp. 3-6; ed. it. Canella G., Meriggi M., a cura di (2007), cit., p. 346.

¹³ Lanini L., Puccinelli G. (2021), *La seconda vita del Narkomfin. Una "protesi" per il capolavoro di Ginzburg e Milinits*, in "Agathón. International Journal of Architecture, Art and Design", 9, pp. 158-165.

¹⁴ Quello di Marsiglia è la più completa esemplificazione delle sue teorie sull'abitare collettivo. Nei successivi progetti francesi e nell'edificio berlinese, pur confermando l'assetto tipologico e distributivo, saranno sacrificati progressivamente gli spazi collettivi, soprattutto per problemi economici, costruttivi e di gestione degli stessi, limitando così gli effetti innovatori presenti a Marsiglia e trasformando progressivamente l'edificio collettivo in grande edificio condominiale.

¹⁵ Choay F. (1960), *Le Corbusier*, Il Saggiatore, Milano, p. 24.

¹⁶ Monestiroli A. (1979), *Le forme dell'abitazione*, in Id., *L'architettura della realtà*, Clup, Milano, p. 95.

¹⁷ «L'idea dell'Unité d'Habitation non era nuova. La sua concezione era già stata esposta da Le Corbusier nei suoi libri, e nelle sue opere pubblicate. Era stato oggetto di numerosi progetti teorici studiati, insieme a Pierre Jeanneret, prima della guerra. L'Unité d'Habitation ha una data di nascita. Comincia a formarsi nel 1907 quando Le Corbusier, all'età di vent'anni, visita la certosa di Ema, nei dintorni di Firenze, e rimane colpito dall'armonica organizzazione della vita individuale e collettiva. Là, nel monastero, invece di essere in conflitto, questi due modi di vivere coesistono e benché spinti ognuno all'estremo si esaltano l'un l'altro. I monaci vivono soli nelle loro celle. Non vedono nemmeno chi porta i pasti attraverso uno sportello girevole. La loro solitudine è protetta da ogni promiscuità. Tuttavia, la vita collettiva è intensa: è una comunità. Le Corbusier scrive: "A partire da questo momento, mi è apparso il binomio: individuo e collettività, binomio indissolubile". È l'inizio di una ricerca, continuamente approfondita, sull'organizzazione dell'abitazione, scandita dai successivi progetti di Le Corbusier. Tutte queste proposte, questi studi, queste riflessioni sfociano nel prototipo di "unité d'habitation de grandeur conforme" integrata nella Ville Radieuse. E hanno come risultato l'incarico per l'Unité di Marsiglia»; Wogensky A. (1993), *L'Unité d'Habitation di Marsiglia*, in Allen Brooks H., a cura di, *Le Corbusier 1887-1965*, Electa, Milano, p. 144.

¹⁸ Cfr. Le Corbusier (1923), *Vers une architecture*, Crés, Paris; ed. it. Id. (1973), *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano.

¹⁹ Tafuri continua: «1.600 abitanti vengono accolti nell'Unité. Con i suoi 337 appartamenti in 23 varianti tipologiche – dalla semplice camera d'albergo all'appartamento per famiglie con 8 bambini – essa è autosufficiente, appunto come un transatlantico: una vera e propria *rue commerçante* si installa a 25 metri di altezza, denunciata all'esterno da un infinito ritmo di lame cementizie, mentre un albergo, un ristorante, sale di riunione, e, sul tetto, un ginnasio, un asilo nido, un teatro all'aperto, una sala di ginnastica, una piscina rendono autonomo l'edificio, certo memore delle "case comuni" sperimentate in Russia negli anni '20 e nei primi anni '30»; Tafuri M., Dal Co F. (1979), *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, pp. 310-313.

²⁰ «Intervenendo al Terzo Congresso CIAM a Bruxelles (Metodi costruttivi razionali – Case alte, medie, basse, 1930) con un Rapporto sulla parcellizzazione del suolo urbano, Le Corbusier si dichiara contro lo sperpero individualista della città-giardino, a favore della concentrazione urbana. Al desiderio di disurbanizzazione si risponde aumentando fortemente la densità: "Eccoci dunque arrivati alla concezione degli edifici in altezza [...] 30, 40, 50 metri e anche di più. Dal secondo piano della casa si pone la questione dell'ascensore che è la chiave di volta di ogni organizzazione moderna [...] Ora, ponendo la questione dell'ascensore obbligatorio si pone quella della completa riorganizzazione delle lottizzazioni, del

tracciato delle strade, del loro numero [...] Ecco dunque l'introduzione in una casa di corridoi che diventano delle vere strade interne, delle strade in aria, a 12, 24, 50 metri dal suolo". La negazione della strada corridoio si spinge al punto di assorbire la strada dentro l'unità residenziale: il corridoio diventa esso stesso una strada»; Bordogna E. (1983), *Ville radieuse, embellissement, città come opera collettiva*, in "Hinterland", 28, IV, p. 30.

²¹ «L'Unité era proprio un "condensatore sociale" alla stessa stregua degli edifici collettivi sovietici degli anni '20. Questa integrazione totale dei servizi comuni richiamava alla mente il modello ottocentesco del falansterio di Fourier, non soltanto per le sue dimensioni, ma anche per il suo isolamento dall'ambiente circostante. Proprio come nel falansterio, si intendeva alloggiare l'uomo comune in una "tenuta principesca" (Fourier, infatti, detestava lo squallore della casa unifamiliare), così l'Unité era considerata dal suo autore come l'elemento che restituiva la dignità dell'architettura anche alla più semplice delle abitazioni private»; Frampton K. (1980), cit., p. 268.

²² Le Corbusier (1951), *Proporzioni e tempi moderni*, in Id. (2003), *Scritti*, Einaudi, Torino, pp. 446-450.

²³ Giedion S. (1954), *Spazio, tempo, architettura*, Hoepli, Milano, pp. 527-531.

²⁴ Wogensky A. (1993), cit., p. 151. L'autore prosegue precisando che «una delle meno comprese tra le idee direttrici e, tuttavia, fondamentale, è la seguente: Le Corbusier non intendeva accontentarsi di mettere insieme alloggi e famiglie sotto forma di addizione aritmetica, ma cercava di integrarli in unità molto più complesse della loro semplice somma. Egli aveva profondamente compreso che un gruppo di uomini e di donne non è una semplice addizione, soprattutto quando vi sono fra loro legami di vita quotidiana. È un fenomeno sociologico. È la creazione di unità sociali. È la strutturazione organica della società. Ora, le strutture architettoniche e urbanistiche devono scaturire dalle strutture della società, e tradurle. Il villaggio rappresenta molto di più che un'operazione aritmetica: è l'integrazione in una comunità. Le Corbusier cercava di ritrovare una forma di abitazione e di città che raggruppasse gli alloggi, non in addizioni aritmetiche destinate a realizzare solo una giustapposizione, ma in strutture integrate che creassero delle comunità, delle unità sociali in Unités d'Habitation. Per questo studiava molto dettagliatamente, con i suoi collaboratori, quale fosse la giusta dimensione dell'Unité: da trecento a quattrocento famiglie, necessarie e sufficienti per dare queste unità. Di qui la definizione: "unità di grandezza conforme". Ecco, ancora, una delle idee fondamentali alla base delle Unités d'Habitation»; Ivi, p. 152.

²⁵ Lucan J. (1989), *La ricerca dell'assoluto*, in Riccardo V., Palazzolo C., a cura di, *Sulle tracce di Le Corbusier*, Arsenale editrice, Venezia, pp. 203-204. L'aspirazione ad un'architettura capace di favorire un differente ordine sociale accompagna l'intero percorso di quest'opera e spiega la particolare attenzione verso le dotazioni collettive – prolungamenti dell'alloggio come li chiama Le Corbusier: «La scuola materna è all'ultimo piano e il "cortile di ricreazione" è sul tetto-terrazza. I bambini di quattro o cinque anni salgono a scuola da soli con gli ascensori, senza attraversare la strada. Le Corbusier spinse l'idea così avanti da riservare, all'interno stesso dell'Unité, un piano per i negozi. Con uno specialista in organizzazione alberghiera avevamo fatto dei calcoli dei quali risultava come fosse più economico, per il trasporto delle merci, che i negozi fossero a metà altezza dell'edificio. Tuttavia, questo piano commerciale non è stato realizzato come lo desiderava Le Corbusier, il quale ne prevedeva lo sviluppo attraverso magazzini di grande superficie e lo immaginava come un grande supermercato»; Tafuri M., Dal Co F. (1979), cit., p. 152.

²⁶ L'ideologia dei Ciam verrà poi riassunta nella Carta d'Atene del 1933, il manifesto che indicava, tra le varie tecniche e dispositivi, i "quattro elementi" sui quali doveva costruirsi la città moderna: abitazione, svago, lavoro, circolazione. Cfr. Di Biagi P. (1998), *La Carta di Atene. Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*, Officina, Roma.

²⁷ Smithson A. (1996), *Anni di fermento: l'Independent Group negli anni Cinquanta...*, in "Zodiac", 16, p. 78.

²⁸ «In una sfortunata partecipazione al concorso per il "Golden Lane Housing Scheme" per la città di Londra (1952), gli Smithson progettarono una costruzione che dimostrava il loro interesse per il comportamento sociale. Questo progetto era visto da loro come implicante un concetto della "comunità" che doveva essere costruito su vari livelli di "associazione" nel tentativo di aggiungere un'identità. Il principio di identificare l'uomo con il suo ambiente costituiva, essi dicevano, la base del progetto "Golden Lane"»; Ivi, p. 25.

²⁹ «Le Reith Lectures tenute da Pevsner nel 1955, *The Englishness of English Art*, sostenevano pubblicamente che l'irregolarità pittorresca era la vera essenza della cultura britannica. Questa versione umanizzata del Movimento moderno venne anche diffusa sotto il titolo di *The New Humanism*»; Di Biagi P. (1998), cit., p. 311.

³⁰ «Negli schemi per il Golden Lane Project e per altri progetti londinesi, gli Smithson espongono delle interessanti esemplificazioni alle loro teorie sul movimento, l'associazione, l'uniformità di tessitura, i modelli di crescita del tessuto urbano nuovo e delle nuove orditure destinate a ravvivare nuovamente anche il tessuto antico»; Red. (1961), *Concorso Hauptstadt Berlin 1958, Golden Lane Project 1952*, in "Casabella", 250, p. 25.

³¹ «Il rifiuto dell'Athens Charter da parte del Gruppo 10 non era un tentativo di mostrare in modo critico perché il progetto di una organizzazione funzionale delle città non fosse realizzabile. Rappresentava piuttosto un mutato punto di vista e un cambiamento di valori che favoriva una soluzione deterministica, sociologica al posto di una astratta, relativa»; Landau R. (1969), *Orientamenti nuovi nell'architettura inglese*, Electa, Milano, p. 25.

³² «Il problema dell'ascolto del contesto, del progetto come dialogo con esso in quanto forma depositata della storia del luogo specifico. Si trattava, è vero, della formulazione della questione nei termini del continuismo rogersiano e preesistenze ambientali o in quelli antropologici dei valori di permanenza di civiltà alternative, con una netta resistenza contro ogni richiamo agli stili storici, ma purtuttavia si era avviata la questione del valore e della difesa della città storica, della conservazione dei tessuti e non solo dei monumenti isolati, del tema della memoria e della tradizione come materiali importanti del progetto»; Gregotti V. (1992), *Gli ultimi Ciam. Editoriale*, in "Rassegna", 52, p. 5.

³³ Tafuri M., Dal Co F. (1979), cit., p. 332.

³⁴ Frampton K. (1980), cit., p. 322.

³⁵ «La soluzione delle strade sopraelevate era stata adottata da Le Corbusier nell'Unité d'Habitation, di Marsiglia, nel 1948, in cui aveva costruito strade interne o corridoi; ma più simile alla soluzione degli Smithsons, era il progetto *Ilot Insalubre* di Le Corbusier del 1939 che usava una strada esterna»; Landau R. (1969), cit., p. 26.

³⁶ Canella G. (1996), *Quella "terza generazione" di Giedion*, in "Zodiac", 16, p. 4.

³⁷ «Benché la sua distribuzione, casuale e ramificata, potesse indubbiamente essere presa come un argomento polemico contro le demolizioni su vasta scala, a favore di uno sviluppo per parti, il loro collage del prototipo di Golden Lane che, come un'assonometria fantasma, sembra erigersi in mezzo alle rovine di Coventry, riportava i suoi autori al dilemma centrale dei CIAM. In quanto imposta sopra la Coventry bombardata, Golden Lane appariva altrettanto antitetica alla continuità della città esistente di quel progetto "hausmanniano" di Le Corbusier che è il *Plan Voisin* del 1925»; Frampton K. (1980), cit., p. 322.

³⁸ Le ipotesi e sperimentazioni del Golden Lane troveranno spazio anche nel progetto per il concorso della Berlin Hauptstadt del 1958, dove gli Smithson proposero due sistemi indipendenti di circolazione con una soluzione differente dalle visioni di Hilberseimer e priva di qualsiasi definizione formale: un primo sistema a rete sopraelevato per i pedoni, attra-

verso la costruzione di ponti, un secondo costituito dalla viabilità motorizzata adattata alla città. Cfr. Tafuri M., Dal Co F. (1979), cit., p. 332.

³⁹ Rossi A. (1961), *L'esperienza inglese e i nuovi problemi urbanistici*, in "Casabella", 250, p. 14.

⁴⁰ Smithson A., Smithson P. (1971), *Struttura urbana*, Calderini, Bologna, p. 24.

⁴¹ «Oggi è in fase di demolizione, in previsione di realizzare il progetto di Blackwall Reach: 1.575 unità residenziali, contro le 213 del complesso del 1972. L'annuncio aveva fatto insorgere non poche voci critiche da parte della comunità architettonica internazionale, che hanno portato a svariati tentativi di listing – ovvero di riconoscimento del valore storico e quindi di tutela di un bene – che sono infine stati declinati dall'English Heritage. La conclusione dei lavori di demolizione è prevista per il 2019, ma nel frattempo il Victoria and Albert Museum di Londra ha avviato una ricerca che prevede il recupero e la conservazione di alcune porzioni del complesso»; Ricci G. (2018), *Imparare dai Robin Hood Gardens per la città che verrà*, in "Domus Paper", allegato a "Domus". Cfr. Postiglione G., a cura di (2015), *A+P Smithson. Una piccola antologia della critica*, Letteraventidue, Siracusa

⁴² «Il termine deriva da *brut*, dal *béton brut* corbusieriano di Marsiglia e, prima ancora, da un aforisma di *Vers une Architecture* che già nel 1921, sembra abiurare il purismo: "l'architecture, c'est, avec des matières brutes, établir des rapports éouvants". Per materie grezze s'intende l'esibizione schietta, quasi arrogante, non solo di cemento, vetro, acciaio, mattoni, ma anche di fili elettrici e tubature degli impianti, in nodo che l'edificio dichiara esattamente come e cosa è, senza diaframmi formali, anzi con sanguigna rudezza e polemica astinenza da ogni finitura gradevole. Inoltre, le esigenze emotive richiedono immagini memorabili, opposte alla bellezza classica, in certo senso "anti-artistiche", volte a far sì che la fabbrica costituisca un'entità visuale immediatamente percepibile, aderente alle funzioni e confermata dall'esperienza degli utenti; alla sua base sta una sensibilità topica più che la geometria della riga e del compasso. Scabro piglio comunicativo, che taglia i ponti con la proporzione elegante e, in genere, con i "principi architettonici dell'età dell'umanesimo" enunciati da Rudolf Wittkower nel celebre trattato del 1949»; Zevi B. (1973), *Storia dell'architettura moderna*, vol. II, Einaudi, Torino, pp. 406-407.

⁴³ Banham R. (1967), *Brutalismo*, in Pehnt W., Varaldo G., Zuccotti G.P., a cura di, *Enciclopedia dell'architettura moderna*, Garzanti, Milano, p. 82. Guido Cannella scrive che «nella scabrosità elementare (materica, tecnologica, espressiva) del New Brutalism e nella griglia dei comportamenti umani applicata ai punti nevralgici della struttura urbana del Team X, Banham era riuscito a scorgere quel ruolo propulsivo analogo a quello svolto proprio dalla macchina nella società di massa»; Canella G. (1996), cit., p. 16.

⁴⁴ «Ad esempio anche Robin Hood Gardens, il famoso complesso di alloggi sociali a East London, progettato dagli architetti Alison e Peter Smithson e completato nel 1972, una dimostrazione delle teorie degli Smithson e del gruppo Team 10 ispirate al Brutalismo dell'ultimo Le Corbusier, è da tempo implicato nella discussione tra demolizione e riabilitazione. Oltre che negli evidenti interessi speculativi di tipo immobiliare la ragione, o se si vuole la pietra dello scandalo, in questo caso sta in quei collegamenti aerei degli alloggi, le fallimentari *streets in the sky* [...] che hanno finito per alimentare la diffidenza per il modello collettivistico di uno spazio troppo normato e segregativo. Proprio nel suo staccarsi dal suolo la *street in the sky* diventa uno dei motivi del proclamato fallimento dei Robin Hood Gardens»; Nicolini P. (2017), *Dopo i Grands Ensembles*, in "Lotus", 163, p. 48.

⁴⁵ Curtis William J. R. (1999), *L'architettura moderna del Novecento*, Mondadori, Milano, p. 533.

⁴⁶ Cfr. Fosco M. (1991), *Quando gli scooter erano bianchi*. A+P Smithson, in "Casabella", 581, p. 31.

