



ESISTE UN DESIGN BRUTALI- STA?

**Un percorso critico alla ricerca
del brutalismo nel progetto
dal secondo dopoguerra ad oggi.**

ESISTE UN DESIGN BRUTALI- STA?

**Un percorso critico alla ricerca
del brutalismo nel progetto
dal secondo dopoguerra ad oggi.**

Politecnico di Torino
DAD - Dipartimento di Architettura e Design
Corso di laurea triennale
Design e Comunicazione Visiva
A/A 2025/2026

Candidato: Eugenio Perron
Relatrice: Elena Dellapiana

A chi, brutalmente, osa
plasmare il mondo del futuro.



**Politecnico
di Torino**

Dipartimento
di Architettura e Design



INDICE

INTRODUZIONE

6

1.

ADDENTRANDOSI NELL'ARCHITETTURA

- 1.1 Inquadramento storico
- 1.2 Le strutture "matri"
- 1.3 La diffusione del Nuovo Brutalismo
- 1.4 Parallelismo tra vita e arte
- 1.5 Il manifesto brutalista
- 1.6 All'interno dell'Unité
- 1.7 I progetti per Chandigarh
- 1.8 All'interno delle case inglesi

8
10
12
18
21
24
26
32
34

3.

È ESISTITA UN'ETICA BRUTALISTA NEL DESIGN?

- 3.1 I principi etici del movimento
- 3.2 La scuola di Ulm
- 3.3 Dieter Rams
- 3.4 Enzo Mari
- 3.5 Victor Papanek

62
64
66
69
74
79

2.

È ESISTITA UN'ESTETICA BRUTALISTA NEL DESIGN?

- 2.1 Dall'estetica architettonica al design
- 2.2 Il design degli architetti
- 2.3 When everyone went (kinda) modern
- 2.4 Le ceramiche brutaliste

38
40
42
48
56

4.

IL RITORNO DEL BRUTALISMO IN EPOCA CONTEMPORANEA

- 4.1 La rinascita
- 4.2 Tra coerenza e contraddizione
- 4.3 Destroyers/Builders e BRUT Collective
- 4.4 Ferréol Babin
- 4.5 Gli attori della diffusione odierna
- 4.6 I brand brutali
- 4.7 Manu Bano e Hector Estrawe
- 4.8 Paul Coenen

84
86
89
92
96
100
101
104
108

CONCLUSIONI

- Bibliografia
- Sitografia
- Crediti iconografici
- Ringraziamenti

110
114
116
120
126

INTRODUZIONE

Tra i dibattiti odierni sulle demolizioni o manutenzioni delle strutture che lo compongono, tra la cultura underground che lo sceglie come locus amoenus, tra le ville e gli edifici che propongono i medesimi connotati e tra un'ingente quantità di post sui social network a riguardo, il Brutalismo risale dalle ceneri dimostrando una longevità inaspettata.

Sebbene non manchi mai la componente estremamente critica, il suo essere di tendenza diviene innegabile, talvolta rendendosi persino aggettivo per descrivere qualcosa di imponente, freddo e monolitico.

Quest'indagine si interroga innanzi tutto sui significati e sui lasciti storici del movimento, approfondendo gli aspetti e le strutture principali per poter verificare, analizzare ed eventualmente scardinare le convinzioni e gli stereotipi odierni sul brutalismo. Tale esito, verrà poi applicato nella ricerca effettiva, identificando influenze e associazioni nel design del prodotto, analizzando i candidati sia dal punto di vista estetico che etico, dal periodo della sua nascita e diffusione nel secondo dopoguerra, sino al giorno d'oggi, durante la sua ripresa.

L'indagine cerca di offrire in maniera obiettiva gli strumenti per identificare similitudini e influenze del movimento architettonico in un qualsiasi bene storico o presente, sapendo discernere le componenti futili e stilistiche da caratteristiche di pregio, significative e funzionali, tentando di informare il lettore e, auspicabilmente, il progettista riguardo ai significati storici, estetici ed etici, nonché al contesto dei progetti brutalisti.

L'elaborato riporta una notevole quantità di esempi, in quanto l'intento è quello di divenire una raccolta (indubbiamente incompleta, data la vastità del campo di ricerca) di oggetti ed artefatti disegnati dai designer più disparati, dai maestri del moderno ai protagonisti del radical, toccando esempi illustri della contemporaneità, cercando di non escludere progettisti di fama minore.

La struttura della tesi riporta una prima parte inerente alla comprensione esaustiva dei caratteri e dei manifesti del movimento, considerando ed esaminando le strutture "matri"; nella seconda parte del primo capitolo l'analisi verte sulla componente d'arredo che contraddistinse i primi esercizi

brutalisti.

Il secondo capitolo considera le similitudini principalmente estetiche ma anche contestuali tra prodotti, architetture e progettisti, conducendo la ricerca nell'arco storico di riferimento, includendo una parte inerente alle ceramiche, in quanto presentano numerosi tratti in comune con l'argomento di ricerca.

La terza parte tenta di estrapolare la componente etica, intesa come impegno morale e sociale dei brutalisti, e ricercarne le affinità con designer più o meno recenti, basandosi su approcci, metodologie, principi e orientamenti politici ed economici.

Il quarto capitolo è dedicato all'epoca odierna, alzando questioni inerenti all'autenticità dell'idea contemporanea del brutalismo, analizzando alcuni designer che spiccano per una particolare affinità al movimento, valore artistico e qualità dei progetti. L'aspetto critico emerge non solo nella parte conclusiva dell'elaborato ma anche nella selezione dei progetti ed esempi riportati; la tesi, in quanto storico-critica, ha come intento quello di suscitare eventuali riflessioni e stimolare un dibattito.

Data la scarsità di fonti a riguardo, la ricerca si è sviluppata intrecciando assiduamente volumi di architettura e volumi di design, arricchendo il contenuto con pagine web.

I risultati attesi non sono inerenti ad aspetti esclusivamente analitici degli esempi citati: l'analisi dell'efficacia degli oggetti in questione, vuole fungere da metro di paragone, da "corrimano" da tenere in considerazione durante la progettazione.

L'opportunità progettuale può insorgere soprattutto se si considerano le similitudini del contesto storico del brutalismo e quello attuale.

Ricostruire è un'ardua sfida ed è fondamentale: valutare i materiali, valutare i processi e, soprattutto, prevedere gli esiti di carattere sociale, ambientale ed economico. Il ruolo del progettista odierno deve essere malleabile, aperto a nuovi stimoli creativi introducibili in tutte le fasi del progetto, comprese quelle a monte. Considerare la storia e la tradizione è essenziale per evolvere e migliorare.

ADDENTRADOSI NELL'ARCHITETTURA



1.

1.1 INQUADRAMENTO STORICO

A seguito della Seconda guerra mondiale, l'Europa si ritrovò ad affrontare un'enorme devastazione dal punto di vista materiale e sociale: città distrutte, infrastrutture assenti e una grandissima quantità di sfollati sia nelle nazioni vincitrici sia in quelle sconfitte.

Il conflitto, infatti, non fu relegato esclusivamente ai campi di battaglia ma venne combattuto coinvolgendo direttamente le aree civili generando quasi cinquanta milioni di morti.

La ricostruzione fu tutt'altro che semplice data le risorse molto scarse e l'estrema urgenza con cui bisognava edificare.

A complicare ulteriormente la situazione subentrarono anche gli scontri ideologici tra chi avrebbe edificato attenendosi il più possibile alla tradizione, proponendo di ripristinare tutto com'era, e chi invece avrebbe voluto ricostruire ridefinendo l'urbanistica, le infrastrutture e le abitazioni continuando ad abbracciare il Movimento Moderno, tentando di sfruttare il periodo di ricostruzione per proiettare in avanti l'edilizia del paese.

Sebbene le condizioni politico-economiche di Francia, Inghilterra, Germania e Italia fossero profondamente diverse, le proposte progettuali e le rispettive realizzazioni furono accomunate dai medesimi dibattiti sulla natura dell'architettura e urbanistica, ma anche da una volontà spinta verso il progresso sociale, culturale ed economico.

I pionieri del Movimento Moderno svolsero un ruolo fondamentale nella riprogettazione da zero dell'Europa e non solo, portando avanti la loro ricerca condotta negli anni precedenti e producendo effettivamente opere significative, i cui lasciti continuano a influenzare il presente. Tuttavia, il confronto con le nuove generazioni e le nuove esigenze sociali diede vita, in molteplici occasioni, a complicazioni e difficoltà.

I padri del moderno non dovettero confrontarsi esclusivamente con la ricostruzione postbellica ma ebbero modo di esprimersi, forse anche con più libertà, nel progettare intere capitali come Chandigarh e Brasilia¹.

Il "mito dei maestri" si consolidò grazie ai critici storici come

¹ Dellapiana, Montanari, *Una storia dell'architettura contemporanea*, 393.

Sigfried Giedion, segretario del CIAM² che con *Space Time and Architecture* raccolse e rese celebri le opere principali degli architetti diffondendole a livello internazionale.

I congressi del CIAM ripresero a Bridgewater in Inghilterra nel 1947 dove l'attenzione si spostò verso la percezione sociale dei grandi quartieri di edilizia economica, ritenuti freddi e poco personali, prodotti sulla base urbanistica teorizzata nel periodo anteguerra, ricercando soluzioni volte alla massimizzazione della componente emotiva e sociale, combattendo l'alienazione. Nel 1949 durante la settima edizione del CIAM tenutasi a Bergamo, fu considerevole la componente oppositrice dei giovani architetti passando da uno stampo progressista ad uno liberale, suggerendo un'evoluzione della Carta d'Atene³.

Nel 1951 a Hoddesdon il congresso sviluppò una nuova fruizione più civica del centro storico, proponendo di renderlo interamente pedonabile e svilupparne la pianificazione urbana attorno agli esercizi commerciali e gli enti culturali.

Durante la nona edizione del congresso nel 1953 ad Aix-en-Provence fu chiara la posizione aspramente critica della nuova generazione verso la Carta d'Atene e si riprende la proposta della scrittura di un nuovo documento.

Quest'ultima fu presa in carico da un gruppo eterogeneo di architetti, (tra cui gli *Smithson* v. cap. 1.) denominato Team X per via del decimo congresso del 1956 a Dubrovnik. Il risultato non ebbe il riscontro desiderato: la proposta fu confusa e irrealizzabile, scaturendo il fallimento definitivo a causa della marcata differenza di pensiero dei protagonisti.

Il dibattito si divise tra chi avrebbe ripreso quanto fatto nei CIAM precedenti, chi propose un nuovo linguaggio per la contemporaneità riprendendo alcuni aspetti tradizionali (in particolare gli architetti italiani) e quelli che invece puntarono allo sviluppo del movimento moderno oltre i confini lecorbusiani (in particolare gli architetti inglesi)⁴.

² CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) è l'organizzazione internazionale di architetti e urbanisti fondata nel 1928, volta alla promozione e alla diffusione del movimento moderno, organizzò una serie di congressi tra il 1928 e il 1959

³ Documento per la pianificazione urbana del Movimento Moderno

⁴ Dellapiana, Montanari, *Una storia dell'architettura contemporanea*, 393.

1.2 LE STRUTTURE “MADRI”

A conclusione del Secondo conflitto mondiale la Francia fu spinta alla ricostruzione del paese da Charles de Gaulle, che nominò una serie di organismi e architetti per una riqualificazione nel pieno rispetto delle strutture preesistenti e delle loro caratteristiche estetiche e storiche.

Nel 1948 dopo l'elezione di Eugène Claudius-Petit come ministro della ricostruzione, legato dall'amicizia con Le Corbusier, venne promossa la realizzazione dell'Unité d'Habitation a Marsiglia, racchiudendo di fatto la Ville Radieuse⁵, che l'architetto teorizzò negli anni precedenti, in un edificio di 18 piani.

Completata nel 1952 l'Unité d'Habitation fu il primo grande progetto in Europa dopo il 1939, il quale promosse diverse innovazioni, condensate in un unico blocco edilizio e composto da 337 appartamenti per 1600 abitanti.

La “rue intérieure” o “strada interna”, un corridoio posto a metà altezza, ospitava negozi, sale riunione e uffici, mentre il tetto fu pensato per la convivialità e ospitava un asilo nido, una palestra, un solarium e una piccola piscina.

Tutte le cellule abitative si dispongono su due livelli, consentendo quindi l'integrazione del soggiorno a doppia altezza.

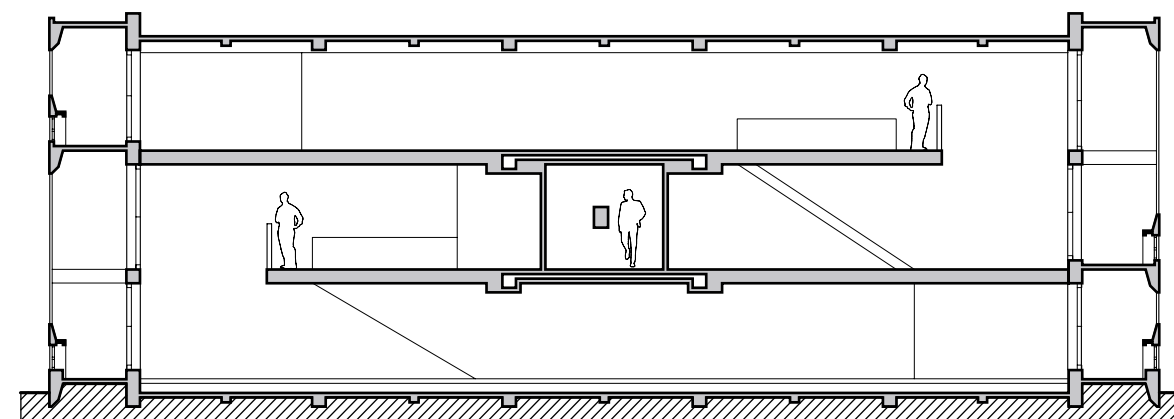
Grazie alla loro collocazione che genera un interessante incastro, gli appartamenti presentano due esposizioni trasversali all'edificio e sono connessi tra loro da un corridoio disposto ogni tre piani.

Il prototipo riscontrò un grande successo da parte della critica e venne replicato svariate volte in altre città, ma negli anni successivi portò alla luce tutti i problemi sociali e funzionali tipici dei “Grandes Ensembles” dovuti alla mole degli edifici e alla natura industriale e prefabbricata degli appartamenti.⁶

«L'innovazione cruciale dell'Unité non fu la sua scala eroica, né le sue originalità nell'organizzazione sezionale, né le sue pretese

⁵ Per Ville Radieuse (Città Radiosa) si intende un modello urbanistico teorizzato da Le Corbusier negli anni Trenta, basato su una città razionale e funzionale, organizzata in grandi edifici residenziali, con separazione delle funzioni (abitare, lavorare, circolare, svago), ampia presenza di aree verdi, aria e spazi collettivi, e pensata per migliorare le condizioni di vita attraverso l'ordine, la standardizzazione e la pianificazione urbana moderna.

⁶ Dellapiana, Montanari, *Una storia dell'architettura contemporanea*, 397.



SECTION A-A

Fig. 1: Sezione trasversale delle cellule dell'Unité, 1952, da dwglab



Fig. 2: Piano Pilotis dell'Unité, 1952, da fotocommunity.de

sociologiche: fu, più di ogni altra cosa, il fatto che Le Corbusier aveva abbandonato la finzione pre-bellica secondo cui il cemento

armato era un materiale preciso, sin dall'età della macchina»⁷. La struttura rappresenta quindi il vero punto di rottura con la pulizia e la perfezione data dall'intonaco bianco presente nel modernismo degli anni 20-30.

Secondo Le Corbusier «L'architettura è stabilire relazioni emozionanti attraverso materiali grezzi»⁸. L'Unité presenta infatti una struttura interamente in cemento grezzo, realizzato lasciando a vista i segni delle venature e dei nodi delle casseforme in legno in cui è stato colato il materiale.

Nacque quindi la lavorazione béton brut (cemento grezzo), apprezzabile in tutte le sue componenti esterne come negli enormi pilotis⁹ sottostanti, in tutta la maglia esterna e nel tetto calpestabile.

Un altro punto cardine delle origini del Brutalismo è curiosamente IIT di Mies van der Rohe, la cui struttura fu realizzata interamente in acciaio e mattoni; quindi senza nessun punto di contatto apparente con l'Unité e con il cemento grezzo.

Rifugiatisi negli Stati Uniti a causa dell'alto contrasto verso il modernismo da parte del regime tedesco, dal 1938 Ludwig Mies Van der Rohe diresse il dipartimento di architettura dell'Illinois Institute of Technology di Chicago, progettando tutti gli interventi architettonici nel ventennio a seguire.¹⁰

Le nuove proposte di Mies furono particolarmente geometriche ed essenziali, presentando la struttura portante in acciaio a vista e tamponamenti in mattoni anch'essi lasciati senza il rivestimento di intonaco.

Tra gli edifici del campus particolarmente rilevanti vi sono la Crown Hall (costruita tra il 1950 e il 1956) la quale presenta la totalità della struttura esposta all'esterno, e la Cappella (1956) un puro parallelepipedo in piena filosofia miesiana identificabile nel concetto di "Less is More"¹¹.

Anche l'IIT di Mies, presenta quindi una spiccata onestà strutturale ottenuta attraverso i materiali tecnologici. Le proporzioni e la simmetria, inoltre, sono definite auree dai critici

⁷ Banham, *The new brutalism: ethic or aesthetic?*, 16.

⁸ Le Courbusier et al, *Verso un'architettura*, 35.

⁹

¹⁰ Dellapiana, Montanari, *Una storia dell'architettura contemporanea*, 414.

¹¹ Ibid.

dell'epoca,

riportando all'ordine matematico affrontato da Le Corbusier nel suo edificio marsigliese, identificabile sia nel suo volume esterno che nelle proporzioni Modulor¹².

Nel 1954 Allison e Peter Smithson diedero vita al primo edificio considerato brutalista, o meglio "nuovo-brutalista".

La scuola Hunstanton a Norfolk racchiude e mescola i concetti delle due strutture citate finora, assumendo un'estetica particolarmente fedele a quella dell'IIT, ma mantenendo le prerogative economiche e la sincerità dei materiali grezzi dell'Unité.

Il progetto dei giovani Smithson fu avviato, nel 1949, generando stupore in quanto Denis Clarke-Hall, ovvero l'assessore responsabile di tale opera, non fu particolarmente amante di

¹² Sistema di proporzioni ideato da Le Corbusier negli anni Quaranta, basato sulle misure del corpo umano e sul rapporto aureo, concepito per fornire una scala universale di riferimento capace di armonizzare architettura, ergonomia e percezione spaziale, mettendo in relazione dimensioni costruttive e misura dell'uomo.



Fig. 3: Facciata frontale della Crown Hall, 1956, da hybrid studio

architetture moderne durante la sua carriera nonostante fosse uno dei pionieri della scuola del design moderno in Inghilterra. Questo progetto presenta sia l'onestà dell'esplicitazione della struttura portante sia l'onestà nel trattamento dei materiali utilizzati: l'acciaio risulta presaldato, i pannelli di mattoni (anch'essi prefabbricati) si presentano senza intonaco sia internamente che esternamente. La vernice è quasi assente e il soffitto è composto da lastre di cemento armato prefabbricato. Seguendo lo stesso principio, anche gli impianti di servizio non sono mascherati in alcun modo e la loro funzione è resa comprensibile.

A differenza del lavoro di Mies l'edificio è progettato con una chiara simmetria chiusa e una composizione geometrica in griglia, completando quindi un quadro teorico per garantire un'immediata leggibilità della funzione e della modalità di fruizione dell'architettura.¹³

A sottolineare come il brutalismo sia una reinterpretazione estremizzata del moderno possiamo citare l'Architectural Review che definì la scuola Hunstanton come «l'edificio più autenticamente moderno della Gran Bretagna».¹⁴

Durante la sua progettazione iniziale non era ancora diffuso il termine brutalismo che si manifestò in un secondo momento. "Brutalismo" non deve le sue origini esclusivamente alla lavorazione del "beton brut" ma risulta anche il frutto di un singolare passaparola tra Hans Asplund e i suoi corrispondenti architetti inglesi.

Asplund, con tono scherzoso, definì una casa ad Uppsala progettata da Bengt Edman e Lennart Holm come neo-brutalista, in una lettera diretta a Eric de Marè che la pubblicò sull'Architectural Review. Peter Smithson entrò immediatamente in sintonia con tale termine ed iniziò a utilizzarlo con entusiasmo in quanto richiamava il suo soprannome da giovane ovvero "Brutus". A sottolineare la volontà degli Smithson di rendere il Brutalismo un'etica piuttosto che un'estetica la desinenza "neo" mutò in "new" (nuovo), rendendo il movimento confrontabile con altre correnti di pensiero nate in Inghilterra in quel periodo come il Nuovo Empirismo, o il Nuovo Umanesimo.¹⁵

¹³ Banham, *The new brutalism: ethic or aesthetic?* 16-19.

¹⁴ Ibid., 19.

¹⁵ Ibid., 10.



Fig. 4: Ingresso della Hunstanton School, 1954, da Wikiarquitectura



Fig. 5: Interno della Hunstanton school, 1954, da Architects Journal

1.3 LA DIFFUSIONE DEL NUOVO BRUTALISMO

Per comprendere come si è diffuso il Nuovo Brutalismo è necessario approfondire il contesto socioeconomico dell'Inghilterra all'epoca.

Il popolo inglese visse negli anni '30 la Grande Depressione, dovuta sia alla crisi del '29 che a politiche promosse dal partito conservatore di Winston Churchill, inefficienti sotto diversi punti di vista. Quest'ultimo guidò la nazione durante la guerra che portò definitivamente il paese alla bancarotta oltre che un'enorme quantità di distruzione, morti e feriti.

Nel 1945 il partito laburista vinse grazie alle proposte del Welfare State¹⁶, e all'instaurazione del National Health Service¹⁷. Questo partito guidato da Attlee¹⁸ promise che avrebbe reindirizzato le risorse verso la ricostruzione e la cura delle persone, ponendo la pace e la ripresa economica come missioni primarie.¹⁹ Una volta al governo adottò misure estreme a causa del bilancio economico oltremodo sfavorevole: introdusse, ad esempio, la razionalizzazione di cibo, e altre risorse essenziali.

All'inizio degli anni Cinquanta l'architettura era vista come uno strumento fondamentale per la rinascita dell'Inghilterra e per promuovere il socialismo democratico. Per questo motivo la ricostruzione fu affidata al dipartimento di architettura del London County Council²⁰ per gestire l'edilizia e la pianificazione urbana.

Il LCC assunse molti architetti, mettendo insieme un organico molto forte ma anche molto sfaccettato: le differenze di pensiero infatti generarono accesi dibattiti riguardo la linea ideologica, oltre che estetica, che avrebbe dovuto assumere

¹⁶ Modello di organizzazione sociale ed economica in cui il Regno Unito si impegnò a garantire il benessere dei cittadini attraverso politiche pubbliche di assistenza, sanità, istruzione, previdenza e sostegno al reddito, con l'obiettivo di ridurre le disuguaglianze e assicurare condizioni di vita dignitose.

¹⁷ Sistema sanitario pubblico in cui il Regno Unito garantì l'accesso universale alle cure mediche, con l'obiettivo di assicurare assistenza sanitaria equa e gratuita o a basso costo per tutti i cittadini.

¹⁸ Clement Attlee (1883-1963) fu un politico e militare britannico, presidente del partito laburista dal 1935 al 1955, instaurò lo stato sociale, il national health service e il consenso postbellico, promosse la nazionalizzazione di diverse industrie e favorì la decolonizzazione in Asia.

¹⁹ Il Federalista (1960) La crisi del laburismo <https://www.thefederalist.eu/site/index.php/it/i-fatti-e-le-idee/1363-la-crisi-del-laburismo>

²⁰ L'organo principale di governo nella contea di Londra dal 1889 al 1965

l'architettura britannica.

Inizialmente i membri più anziani del consiglio promossero il cosiddetto "nuovo empirismo" o "Realismo sociale" che riprendeva canoni e materiali ben antecedenti al modernismo, restituendo un'estetica che faceva riferimento alla pittoresca architettura di William Morris, composta di tetti a falde e mattoni rossi tipici dei cottage.

Un'altra teoria, diffusa anche da riviste influenti come l'Architectural Review, fu il Townscape che prendeva come concetto cardine quello del Genius Loci²¹.

In completa opposizione, i brutalisti, composti principalmente dalla parte più giovane del consiglio, vedevano nei canoni del moderno il futuro dell'architettura e sostenevano che le proposte del "nuovo umanesimo" o del "nuovo empirismo" fossero insipide, spiccatamente provinciali, ed in un certo senso incoerenti con la crudità e la freddezza del contesto circostante, oltre che un marcato tradimento verso i maestri degli anni precedenti.

Possiamo dire che il brutalismo fosse un tentativo di riportare il moderno alla sua forma iniziale, ed estremizzarne i principi.

Il riferimento fu posto in particolare sul lavoro di Rietveld, definendo Casa Schröder (1923-1924) a Utrecht come "L'unico edificio moderno veramente canonico in Europa"²².

La propensione socialista/comunista della maggioranza del LCC fece sì che l'organo subì sin dalla sua nascita l'influenza dell'Unione Sovietica.

All'epoca di Stalin, l'architettura in Russia seguiva la linea Zhdanov che condannava aspramente lo stile internazionale²³ a favore del Realismo Sociale. Di conseguenza la parte anziana e tradizionalista del consiglio londinese poté sostenersi attraverso il paragone con l'Unione Sovietica che però venne a mancare con l'ascesa di Krusciov.

Il successore di Stalin, infatti, ritenne che il Realismo Sociale fosse inefficiente per l'URSS in quanto troppo dispendioso, non permettendo una ricostruzione economica e veloce.

²¹ L'insieme delle caratteristiche fisiche, storiche, culturali e simboliche che definiscono identità di uno specifico luogo devono guidare il progetto architettonico e urbanistico.

²² Banham, *The new brutalism: ethic or aesthetic?* 19.

²³ Termine coniato negli Stati Uniti per identificare il movimento moderno

Il Nuovo Brutalismo così prese piede sul panorama britannico proprio perché la componente anziana che portava avanti Realismo Sociale non ebbe più il confronto sovietico a cui fare riferimento.

I sostenitori del movimento fecero leva anche sulle forti basi teoriche, a tratti scientifiche riportate da pubblicazioni come il *Modulor* di Le Corbusier o “*Architectural Principles in the Age of Humanism*” di Rudolf Wittkower.²⁴

²⁴ Ibid., 11-15.

1.4 PARALLELISMO TRA VITA E ARTE

L'influenza dell'art brut fu cruciale per plasmare l'etica brutalista, i due Smithson e i loro colleghi Eduardo Paolozzi²⁵ e Nigel Henderson²⁶ ne fecero tesoro ammirando i lavori di Jean Debuffet²⁷, generando opere contaminate da quest'ultimo come ad esempio i busti in bronzo di Paolozzi del 1954.

Durante la modellazione del manifesto del Nuovo Brutalismo, nel 1953 gli Smithson proposero una mostra fotografica all'ICA²⁸ con la collaborazione di Paolozzi e Henderson intitolata “*Parallel of Life and Art*”.

Le fotografie rappresentavano l'uomo e il suo rapporto con la tecnologia: gli scatti erano violenti, distorti, antiestetici e caratterizzati da una grana molto presente.

I critici del brutalismo associarono la grana e i contenuti delle fotografie al movimento architettonico, definendolo antiumano e repulsivo, accusando gli Smithson di intenzioni subumane.

Tale collaborazione portò gli Smithson nel '53 alla conoscenza dell'arte di Jackson Pollock²⁹ che già all'epoca era considerato il massimo esponente dell'anti-arte, in quanto in completo contrasto con il panorama artistico europeo.

Sebbene il lavoro di Pollock fosse avanguardistico e differente da qualsiasi tendenza artistica europea, fece emergere, nel 1955, un'altra possibilità architettonica nella mente degli Smithson, coerente e coeso con l'anti-arte: la *House of the Future*.

La pop-art si manifestò solo dopo gli anni '60, ma nonostante ciò, la proposta degli Smithson fu incredibilmente affine ad essa e di conseguenza avanguardistica. Costruita quasi interamente in plastica, la *House of the Future*, era concepita come la carrozzeria di un'auto, ribaltando il concetto di modulo prefabbricato dell'epoca in quanto non fu industrializzato un

²⁵ Artista e scultore scozzese, pioniere della Pop Art britannica, noto per collage, sculture e mosaici che uniscono cultura popolare, tecnologia e immagini industriali

²⁶ Fotografo e artista britannico, lavora con collage, fotografie urbane e materiali trovati, esplorando la città e la vita quotidiana postbellica; collaboratore di Paolozzi nella Pop Art.

²⁷ Artista francese, fondatore dell'Art Brut, noto per opere che privilegiano la spontaneità, la materia grezza e l'espressione istintiva, spesso usando materiali poveri e superfici texturizzate per rompere con l'arte tradizionale accademica.

²⁸ Institute of Contemporary Arts (ICA), Londra (1946)

²⁹ Pittore americano, protagonista dell'Espressionismo Astratto, noto per la tecnica del dripping, cioè far colare e spruzzare la vernice direttamente sulla tela, creando opere dinamiche e gestuali che esprimono emozioni e movimento.

unico elemento ripetibile, ma ciascun pannello era unico e non interscambiabile. Tale approccio mimava la costruzione, i processi e il volume di produzione di un veicolo.

L'automobile americana diviene il punto di riferimento per gli architetti inglesi, in quanto simbolo di progresso da tutti i punti di vista³⁰.

Nasce così la pop-architecture.

Citando Banham «Quegli aspetti della tecnologia automobilistica che Le Corbusier aveva rifiutato come non-architettonici (in particolare l'obsolescenza tecnica e la deperibilità fisica) furono accettati dagli Smithson come specchio della situazione di produzione di massa, e furono accostati a una delle concezioni architettoniche più tradizionali, l'abitazione a patio»³¹.

La House of the Future, infatti, essendo composta essenzialmente da componenti non interscambiabili, decorazioni effimere e spazi angusti, rappresenta a pieno titolo il consumo e l'obsolescenza programmata: un riflesso della società americana.

Nella previsione del futuro degli Smithson se per caso il frigorifero si fosse rotto o ne fosse servito uno più grande, si sarebbe dovuta cambiare l'intera abitazione.

Nonostante l'esposizione fosse accolta di buon grado anche da parte della critica, la house of the future non rifletteva minimamente la società inglese, la quale non aveva ancora assaporato il consumo e la produzione di massa.

30 Banham, *The new brutalism: ethic or aesthetic?* 61-67.

31 Ibid., 63.



Fig. 6: Interno della House of the Future, 1956, da Wikiarquitectura



Fig. 7: House of the future, 1956, vista dall'alto, da CCA.

1.5 IL MANIFESTO BRUTALISTA

L'esperienza maturata attraverso il contatto con questo esercizio porta la coppia inglese a ridimensionare il loro manifesto brutalista in quanto considerato, ancora una volta, troppo estremo, reindirizzando la rotta del movimento verso posizioni più miti.

Innanzitutto, sottolinearono che il brutalismo in quanto etica doveva essere in continuo mutamento e in continua discussione; l'architettura doveva inoltre rispondere alle associazioni e le relazioni della casa e della comunità.

Ciò che davvero contraddistinse il Nuovo Brutalismo dalle correnti precedenti è il suo tentativo deciso di ottenere un'architettura modellata dalle caratteristiche del sito, dalla sua funzione e dai requisiti economici. Quello che gli Smithson si auguravano era di riuscire a discernere completamente l'architettura da qualsiasi convenzione o canone del passato; l'essenzialità e l'onestà riguardo alla struttura era un dovere morale.³²

«Ogni discussione sul Brutalismo mancherà il punto se non terrà conto del tentativo del movimento di essere obiettivo sulla realtà [...] Il Brutalismo cerca di affrontare una società di massa e di trarre una rozza poesia dalle forze confuse e potenti che sono all'opera»³³.

Secondo Banham, a metà degli anni '50 circolavano in Inghilterra tre interpretazioni di tale corrente architettonica, riportate dalla percezione di critici e degli addetti ai lavori: la versione beaux-art, la versione pragmatica e quella esperienziale.

La versione beaux-art era sostenuta dai modernisti accademici, che ritenevano che il brutalismo fosse un "rappel à l'ordre", ovvero un tentativo di instaurare nuovamente un forte rigore all'edificazione.

La versione pragmatica, ovvero quella più coerente con il lavoro degli Smithson, ebbe come obiettivo ultimo quello di considerare ogni singolo elemento come a se stante, cercando di svincolare i preconetti dogmatici del passato.

³² Ibid., 61-67.

³³ Ibid., 47.

La versione esperienziale e antiaccademica, invece era quella più complessa e sofisticata in cui il parallelismo con l'anti-arte era innegabile. L'architettura doveva privilegiare l'esperienza fisica ed emotiva diretta, rinunciando a qualsiasi forma di influenza del mondo artistico e storico³⁴.

Il manifesto del Nuovo Brutalismo non si è concretizzato in un unico documento, ma fu il risultato di due diverse dichiarazioni ovvero quella degli Smithson e quella di Reyner Banham.

La coppia inglese nel 1955 pubblicò sull'*Architectural Design* e l'articolo di Banham nello stesso anno pubblicato sull'*Architectural Review*.

La dichiarazione degli Smithson verté in particolar modo sul ruolo dell'architetto.

Secondo la coppia inglese l'uomo moderno, non essendo in grado di procurarsi un habitat in autonomia, si affida all'architetto per plasmare il "quadro di riferimento" che poi successivamente verrà trasformato dal singolo individuo nella propria abitazione.

Il testo prosegue sottolineando ancora una volta il nuovo rispetto per l'uso sensoriale di ogni materiale e sostenendo che l'architettura debba essere il riflesso e il risultato di un nuovo modo di vivere, esente da uno stile accademico ben definito³⁵.

Banham invece incentrò il proprio testo su tre pilastri fondamentali: la memorabilità come immagine, la chiara esibizione della struttura e i materiali as-found.

L'articolo sottolinea come il brutalismo fosse in antitesi con la bellezza classica: l'immagine brutalista doveva turbare e colpire le emozioni, oltre che consentire una lettura immediata e coerente con la funzione dell'edificio³⁶.

³⁴ Ibid., 62.

³⁵ Ibid., 45-47.

³⁶ Banham, *The New Brutalism*, *Architectural Review*

1.6 ALL'INTERNO DELL'UNITÉ

Gli interni degli edifici progettati da Le Corbusier nel dopoguerra rappresentavano la sua idea di cellula abitativa combinando praticità e razionalità anche sotto il punto di vista meramente economico.

L'Unité d'Habitation racchiudeva a pieno tutti i principi teorizzati da Le Corbusier negli anni precedenti compresi quelli sul colore. Gli spazi comuni e gli appartamenti della residenza presentano diversi elementi blu, gialli e rossi (i colori primari) come, ad esempio, nei brise-soleil³⁷ delle logge, nella mobilia e nei muri utilitari³⁸, ma anche nelle porte di ingresso e sui casellari di consegna³⁹.

L'architetto adottò inoltre per la prima volta le proporzioni del Modulor non solo per la definizione strutturale ma anche per tutto il dimensionamento dell'arredo interno come ad esempio le piastrelle, le mensole e le porte.

Le scale presenti in tutti gli appartamenti furono realizzate da Jean Prouvé⁴⁰ con una struttura metallica e gradini in legno, richiamando l'estetica di una nave.

La maggior parte degli arredi dell'Unité fu progettata, come da tradizione, da Charlotte Perriand che seguì l'architetto nei suoi progetti industriali sin dagli anni '20.

Perriand pensò all'arredo dell'Unité in maniera rivoluzionaria, muovendo un primo passo verso il cambiamento del ruolo della donna nella famiglia francese.

Durante la guerra, Perriand, ormai in proprio dal 1937, trovò impiego presso studi di architettura in Asia.

Al suo ritorno in Europa Le Corbusier le chiese di occuparsi della progettazione dell'arredamento interno del suo grand ensemble a Marsiglia, soffermandosi particolarmente sulla cucina che identificava come un elemento importante per la vita familiare francese.

³⁷ Elemento architettonico posto davanti a finestre o facciate per proteggere gli ambienti dal sole diretto, riducendo il calore e il riverbero, senza oscurare la luce naturale.

³⁸ Pareti in muratura su cui sono ricavate nicchie e scaffalature

³⁹ sistemi di cassette postali integrate nell'edificio, progettati per consegnare beni e la posta direttamente agli appartamenti

⁴⁰ Architetto e designer francese, noto per la sua sperimentazione con il metallo e le strutture prefabbricate. Realizza mobili e edifici funzionali, combinando innovazione tecnica, leggerezza e industrializzazione.

Possiamo dire che Perriand superò questo semplice concetto: la cucina si ispirava deliberatamente ad una cabina di pilotaggio⁴¹ rendendo qualsiasi utensile ed elettrodomestico facilmente accessibile.

La cucina disponeva di una struttura modulare con armadi incorporati, un fornello elettrico con cappa aspirante e un lavello con un sistema di smaltimento dei rifiuti integrato. Pensando al target dell'unità abitativa concluse che un frigorifero elettrico sarebbe stato troppo costoso; quindi optò per una ghiacciaia, che però fu progettata in maniera tale da garantire il suo rifornimento quotidiano attraverso i corridoi interni dell'edificio.

L'architetta strutturò i pensili come una sorta di "kitchen bar" abbattendo il completo isolamento della cucina dal resto dell'abitazione in favore della comunicazione e del passaggio di cibo e bevande da una stanza all'altra. Fu questo aspetto a far trasparire la visione femminista di Perriand: la donna non era più rinchiusa in una cucina distante dalle conversazioni e dalla socialità ma poteva quantomeno interagire con il resto delle persone nelle altre stanze⁴².

Il museo LACMA dispone la cucina Perriand promuovendone la rivoluzione: «Charlotte Perriand è la militante illuminata della modernità nel dopoguerra»⁴³.

All'interno degli appartamenti spesso si potevano trovare altri arredi di Perriand come la sedia N21 anche detta Charmousse, realizzata in rovere massiccio e paglia.

Creata dal gusto dell'architetta maturato nelle campagne francesi, Charmousse rende l'ambiente più familiare a persone non completamente avvezze all'estetica scarna del moderno⁴⁴.

Per quanto riguarda l'illuminazione Le Corbusier sviluppò

⁴¹ Sbiriglio, *L'Unité d'habitation de Marseille / The Unité d'Habitation in Marseilles*, 80-83.

⁴² LACMA Unframed (2019), *New Acquisition: Charlotte Perriand's "Kitchen for an apartment in Le Corbusier's Unité d'Habitation"* <https://unframed.lacma.org/2019/04/16/new-acquisition-charlotte-perriands-kitchen-apartment-le-corbusier-s-unité-d'habitation/>

⁴³ Ibid.

⁴⁴ MMD (2021) *Charlotte Perriand model 21 armchair Steph Simon France 1950* <https://massmodern.design.com/gallery-detail/charlotte-perriand-model-21-armchair-steph-simon-france-1950/>

diverse soluzioni molto interessanti.

All'interno della Cité Radieuse possiamo trovare la Lampe de Marseille, un corpo luminoso biconico ideato per emettere luce diretta e diffusa. Realizzata completamente in alluminio, la lampada risulta orientabile attraverso due snodi⁴⁵. L'Applique de Marseille invece presentava gli stessi materiali e una geometria simile, ovvero biconica, ma fu pensata per essere fissata alla parete⁴⁶.

Per gli spazi comuni l'architetto propose una lampada davvero curiosa e singolare: l'Escargot.

Composta da un guscio esterno in bronzo brunito e da un riflettore interno per la luce diffusa, la lampada ricorda la forma di una chiocciola⁴⁷.

La Borne Béton, invece, fu pensata per gli esterni e collocata, all'epoca, sul tetto calpestabile dell'edificio. Realizzata interamente in cemento risulta essere completamente coerente con la struttura esterna dell'Unité, presentando la stessa porosità data dal materiale grezzo di cui è composta⁴⁸.

All'interno degli appartamenti si trovano armadiature integrate e nicchie ricavate direttamente nelle pareti (muri utilitari), questo concetto wrightiano⁴⁹ era sia un esercizio di stile, sia una scelta economica, riducendo la necessità di mobilia costosa.

⁴⁵ Archiproducts, *LAMPE DE MARSEILLE Lampada da parete By NEMO* https://www.archiproducts.com/it/prodotti/nemo/lampada-da-parete-orientabile-in-alluminio-lampe-de-marseille_413066?srltid=AfmBOoqgs08KFPptEy5Be8FUAHH9PZ5Muf9I-7FsmABiFIF_HtDxDQGEA/

⁴⁶ Nemo Lighting, *APPLIQUE DE MARSEILLE* <https://www.nemolighting.com/fr/produit/applique-de-marseille/>

⁴⁷ Nemo Lighting, *ESCARGOT* <https://www.nemolighting.com/it/prodotto/escargot/>

⁴⁸ Nemo Lighting, *BORNE BÉTON GRANDE* <https://www.nemolighting.com/it/prodotto/borne-beton-grande/>

⁴⁹ Frank Lloyd Wright usava spesso nicchie ricavate nelle pareti



Fig. 8: Le Corbusier, 1952, accanto alla figura del Modulor impressa nel cemento, da AMC



Fig. 9: Interno delle cellule abitative, 1952, sedia Charmousse in primo piano, da Le Courbusier World Heritage



Fig. 10: Cucina Perriand, 1952, da Pinterest



Fig. 12: Borne Béton, 1952, da Nemo Cassina



30 Fig. 11: Lampe de Marseille, 1952, da Lamper



Fig. 13: Rue intérieure, Escargot in primo piano, 1952, Pascal Poggi, da Flickr

1.7 I PROGETTI PER CHANDIGARH

Nel 1947 a seguito dell'ottenimento da parte dell'India dell'indipendenza, si instaurò la necessità di fondare una nuova capitale per partizione del Punjab in quanto quella vecchia fu concessa al Pakistan.

Nel 1951 il primo ministro indiano incaricò Le Corbusier e suo cugino Pierre Jeanneret di costruire la nuova capitale: il primo si concentrò maggiormente sugli edifici principali del campidoglio mentre il secondo sulla componente sociale effettiva.

Il Brutalismo, il funzionalismo e il Modulor furono gli ingredienti di base del progetto della Ville Radieuse indiana: l'architetto svizzero poté finalmente esprimere tutti i suoi principi teorizzati e studiati negli anni precedenti.

Possiamo affermare che l'urbanistica della nuova capitale indiana fosse una "messa a terra" dei concetti parzialmente affrontati nel grand ensemble marsigliese.

Il Brutalismo fu adattato alle caratteristiche climatiche e topologiche del territorio indiano sia all'esterno che all'interno delle strutture.

La progettazione degli interni fu quasi interamente a capo di Pierre, che realizzò degli arredi in grado di poter resistere al clima umido e caldo e al tempo stesso permettere freschezza e areazione.

Pierre propose prodotti che presentassero delle forme estremamente minimali, abbandonando l'utilizzo del tubolare metallico in favore del teak lasciato grezzo e utilizzò la canna intrecciata per la realizzazione di schienali e sedute.

Nascono quindi le due sedie 051, 055 Capitol Complex e Office Chair, la poltrona 053 Capitol Complex Armchair, il tavolo 056 la panca 057 (civil bench) e infine la poltrona Kangaroo 058, caratterizzata dalla sua iconica forma a Z⁵⁰.

In maniera del tutto analoga alla Lampe de Marseille Le Corbusier progetta, nei suoi ultimi anni di vita, la Parliament Floor Lamp, chiamata così proprio per la sua collocazione al parlamento indiano. Fu realizzata interamente in alluminio

50 Gucki, *PIERRE JEANNERET AND LE CORBUSIER: THE STORY OF THE FURNITURE DESIGNED IN THE 50S FOR THE CITY OF CHANDIGARH IN INDIA* <https://gucki.it/en/art-design-en/design-designers-en/pierre-jeanneret-e-le-corbusier-gli-arredi-disegnati-per-la-nuova-capitale-dellindia-chandigarh/>

verniciato e presenta una forma del tutto comparabile alla Lampe de Marseille e alla sua sorella più piccola Applique⁵¹.

La Projecteur 365 Pendant è un corpo luminoso progettato appositamente per il Sanskar Kendra Museum a Ahmedabad; è realizzato in alluminio verniciato e presenta tutte le viti di giunzione a vista⁵².

51 Nemo Lighting, *Parliament* <https://www.nemolighting.com/product/parliament/>

52 Nemo Lighting, *Projecteur 365 pendant* <https://www.nemolighting.com/fr/produit/projecteur-365-pendant/>



Fig. 14: Poltrona Kangaroo 058, 1955, Pierre Jeanneret, da 1stDibs

1.8 ALL'INTERNO DELLE CASE INGLESÌ

Come citato precedentemente, tra gli anni del conflitto e quelli successivi, nel Regno Unito vi era un'importante differenza di pensiero tra gli architetti a favore del movimento moderno e successivamente a favore del brutalismo e quelli più conservatori.

Il design viveva un'esperienza simile, prima di poter dibattere sulla sua natura, però, bisognava bonificare le baraccopoli, rialloggiare gli sfollati e migliorare la pianificazione urbana.

Durante e dopo il secondo conflitto mondiale, la precarietà economica fece propendere il Board of Trade (Ministero del commercio) per l'instaurazione del cosiddetto Utility Scheme, una manovra volta a far fronte alla scarsità di materie prime e al razionamento del loro utilizzo.

L'Utility Scheme disponeva di un ampio ventaglio di produzioni tra cui: mobili e arredi, biancheria da letto, tende e tovaglie, stoviglie, maglieria, abbigliamento e calze e calzature.

Fu istituito un Comitato Consultivo (Furniture Advisory Committee) composto da progettisti di rilievo che furono protagonisti del periodo tra le due guerre come Elizabeth Denby, John Gloag e Gordon Russell, oltre che da tre aziende produttrici di mobili e un consumatore.

Ogni prodotto dell'Utility Scheme riportava il logo "CC41".

Il secondo conflitto mondiale, quindi, fu anche un pretesto per rivedere il consumo di massa precedente. L'approccio si spostò verso il buon design.

L'Architectural Review riporta: «Un'opportunità sociale di prim'ordine. Se in questa sede, con tutta la forza che il monopolio governativo conferisce attualmente, fosse stato fatto qualcosa in grado di soddisfare sia l'esperto e il discriminante, sia il vasto pubblico a cui i mobili sono destinati, sarebbe stato fatto un passo avanti più importante di quanto finora ottenuto dalla propaganda del DIA, dalle esposizioni e dalle mostre dei pochi designer avventurosi»⁵³.

Nel 1943 l'Utility Scheme ampliò le sue attività grazie all'insorgere del Panel of Design Utility guidato da Gordon Russell.

Furono inglobate altre figure di spicco, tra cui il fratello di

⁵³ Utility or Austerity, Architectural Review, 1943

Russel, R.D. i designer di mobili Edwin Clinch e H.T. Cutler ma anche i designer di tessuti Enid Marx e Jacques Groag.

Il pubblico fu diviso a metà tra chi riconosceva i prodotti come di buona qualità ed economici, e chi detestava la standardizzazione e l'omologazione estetica.

Il popolo spesso non era del tutto convinto del concetto "Less is more", nonostante fosse ammorbidito da materiali e lavorazioni britanniche. Di conseguenza, spesso, si generava un fascino verso la mobilia e gli arredi di tendenza pre-guerra, quindi più tradizionali.

Nel 1944 venne istituito il Council of Industrial Design che aveva come compito promuovere il design come forza economica.

Nel 1946 il COID organizzò la mostra Britain Can Make It, ma il risultato fu deludente, in quanto gli arredi e gli ambienti proposti risultavano forzati e irrealistici, promossi attraverso un tono di superiorità e sufficienza rispetto alle masse.

Durante il 1951 sotto la guida di Gordon Russel il COID propone il Festival of Britain che tentò di mostrare la produzione e il design inglese.

Gli organizzatori all'epoca elogiarono l'evento attraverso una comunicazione feroce: venne divulgato un presunto successo attraverso una pubblicazione sulla rivista del COID stesso e con la condivisione di bilanci annuali di dubbia veridicità. Nacque così lo stile festival o stile contemporaneo.

Fu Banham anni dopo a domandarsi su quanto fosse veritiero il successo del COID: sostenne che lo stile festival non fosse nuovo e di origine inglese e inoltre lo definì poco influente specialmente sul gusto della massa. Di lì a poco, il popolo inglese avrebbe abbracciato totalmente l'immagine del consumismo americano. A validare la tesi di Banham fu un'indiscrezione secondo la quale il governo ebbe l'intenzione di sciogliere il COID un anno dopo rispetto all'evento⁵⁴.

⁵⁴ Woodham, *Twentieth Century Design*, 119-123.

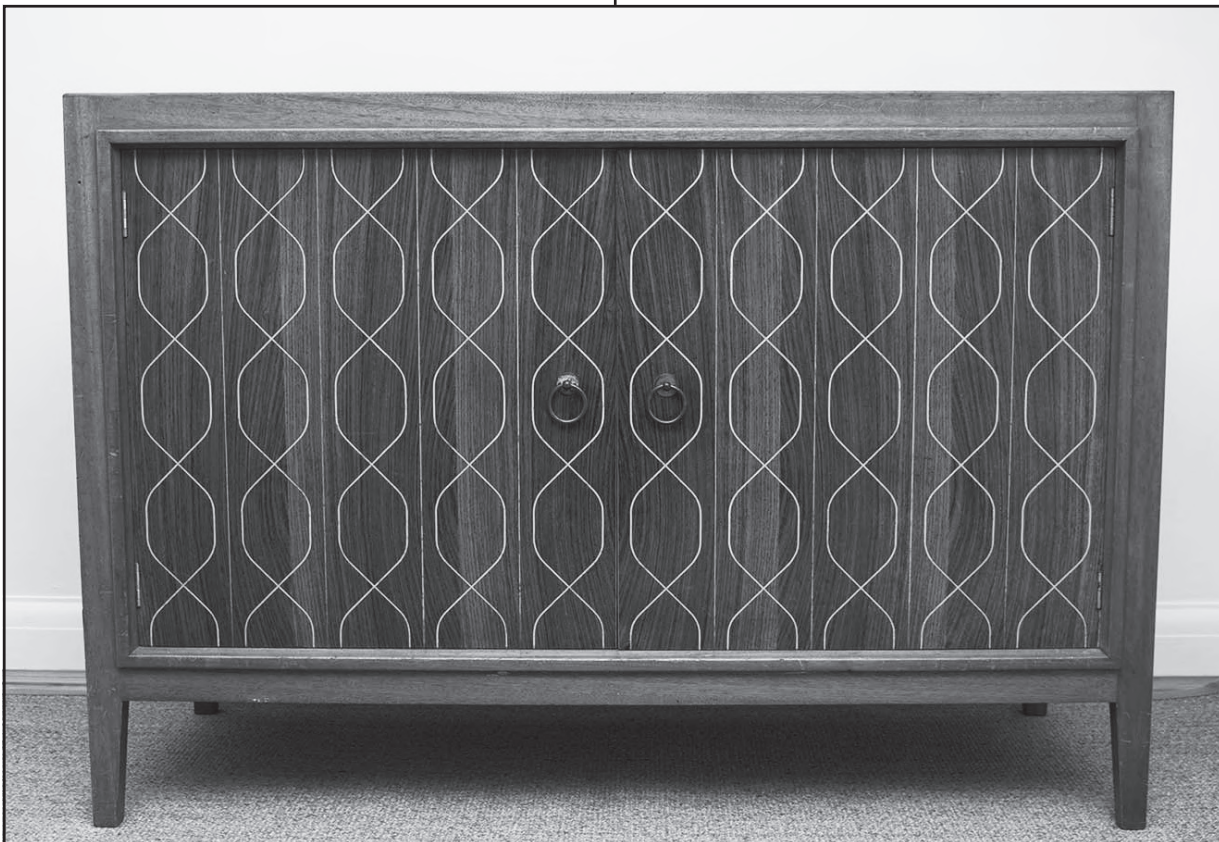


Fig. 15: Credenza Utility, 1951, David Booth & Judith Ledebor, da Stephanie Connel



Fig. 17: Utility clothing scheme, 1943, da Wikipedia

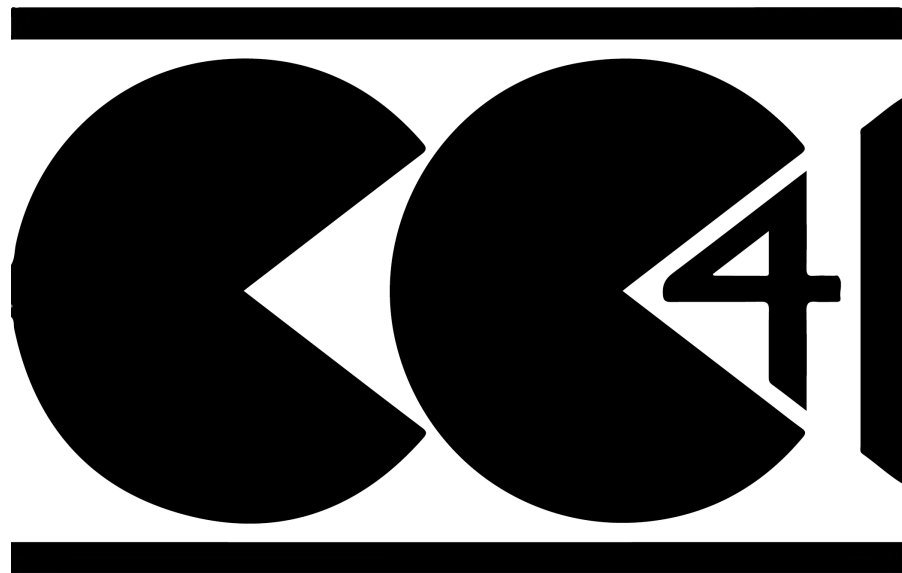


Fig. 18: Casa Smithson a Watford, 1956, arredata "Utility", da Banham, The new butalism, 77.

**È ESITITA
UN'ESTETICA
BRUTALISTA NEL
DESIGN?**



2.

2.1 DALL'ESTETICA ARCHITETTONICA AL DESIGN

Per comprendere se sia esistita effettivamente un'influenza dell'estetica del brutalismo sul design del prodotto è necessario capire quali fossero le tematiche ricorrenti che componevano il quadro estetico generale degli edifici brutalisti.

Il concetto "as found" identificava la sincerità dei materiali, della struttura e del sito in cui si progettava, comprendendo anche l'accettazione dell'invecchiamento. Il principio centrale fu quello di valorizzare la realtà cruda e non abbellita dell'oggetto, esaltandone la funzione, riproducendo attraverso la materia i "fatti brutali" del contesto in cui si era immersi.

Contrariamente al pensiero odierno, infatti, si definivano nuovo brutalisti tutti quegli edifici che presentavano un tentativo di esporre completamente la struttura portante e che presentassero materiali grezzi; le strutture in cemento armato a vista risultano essere solo una parte rispetto alla totalità di quelle che componevano il movimento.

A supporto di questa affermazione vi sono diversi esempi di strutture (tra cui la IIT di Mies e la Hunstanton degli Smithson citate nel primo capitolo) che comprendevano anche l'utilizzo di altri materiali, quali: mattoni a vista, acciaio non trattato con saldature esposte, vetro e legno.

Data la natura della disciplina del design, volta alla massimizzazione della funzionalità e dell'ergonomia, è cosa rara trovare materiali particolarmente grezzi. La rinuncia alla decorazione e la completa esposizione della struttura portante è identificabile in diversi prodotti appartenenti al movimento moderno, non costituendo dunque l'unico criterio possibile con cui selezionare progetti corrispondenti all'obiettivo della ricerca. Ampliando le similitudini possibili, ci si può soffermare sulla composizione geometrica e sulle proporzioni definite degli edifici, anche questi presupposti, però, riconducono ad una buona parte dei progetti degli anni del modernismo.

Il processo di identificazione risulta quindi orientabile verso artefatti che dispongano di tutte le caratteristiche citate sopra e presentino un concetto di grezzo che, malgrado la natura differente, possano comunque essere in grado di restituirne la percezione attraverso una texture ruvida e cruda, ed esplicitando una lavorazione ridotta ai minimi termini.

La visione del brutalismo nella contemporaneità può fornire canoni estetici ulteriori, associati intrinsecamente ai progetti odierni.

Il brutalismo 2.0, anche detto neo-brutalismo (capitolo 4) si differenzia profondamente dalle strutture del ventesimo secolo nella parte interna degli edifici. Le nuove strutture espongono le stesse caratteristiche grezze nelle pareti interne e, in generale, nei materiali dell'arredo, fornendo possibili similitudini rispetto ad artefatti appartenenti agli anni limitrofi alla nascita del movimento.

Infine, la ricerca è stata indirizzata verso la progettazione di artefatti sviluppati appositamente per le strutture brutaliste, contrariamente a quanto fatto dagli Smithson. Infatti, diversi architetti proposero qualche tentativo di progettazione di arredo, soprattutto negli anni tardivi, in quanto la crisi economica venne meno.

2.2 IL DESIGN DEGLI ARCHITETTI

Spostare la ricerca verso eventuali progetti di artefatti da parte di architetti che contribuirono al brutalismo è indubbiamente la soluzione più facile e scontata, ma non per questo meno efficace.

Gli edifici precursori del movimento raramente presentarono un progetto di arredo ben definito o, addirittura, pezzi sviluppati appositamente, soprattutto se ci soffermiamo alla patria madre del Nuovo Brutalismo.

Vittoriano Viganò, architetto italiano riconosciuto come massimo esponente del movimento in Italia, nel 1952 propone per la sua Casa Foschi a Milano una seduta estremamente minimale, composta da acciaio e vimini, il cui schienale è rappresentato esclusivamente curvando parabolicamente il tubolare in acciaio⁵⁵.

Il gruppo di architetti BBPR, invece, propose diverse soluzioni, tra cui diverse sedute per Artiflex, che tuttavia non rispecchiano a pieno l'estetica brutale.

Il gruppo propose inoltre: scrivanie e postazioni da lavoro per l'azienda Olivetti chiamati Syntesis (con cui vinsero il Compasso d'Oro), le maniglie Emma e Velasca per Olivari, e il servizio in argento per Calderoni^{56 57}.

Rivolgendo però l'attenzione altrove emergono altre interpretazioni del movimento e, a volte, è possibile trovare qualche articolo progettato per essere in completa armonia con la struttura che lo ospita.

Il brutalismo brasiliano viene ricondotto alla Scuola Paulista, i cui componenti principali sono 3: João Batista Vilanova Artigas, Paul Mendes Da Rocha e Lina Bo Bardi.

In particolare, questi ultimi due hanno prodotto anche artefatti per le loro strutture, estremamente coerenti con l'estetica del brutalismo brasiliano.

Paul Mendes Da Rocha progetta la Paulistano Chair, una cantilever in acciaio e pelle nelle sue versioni tradizionali, pensata per essere collocata nel suo celebre Paulistano Athletic Club. La particolarità, nonché l'affinità con la ricerca, deriva

⁵⁵ Casati Gallery, Vittoriano Viganò - chair <https://www.casatigallery.com/products/vittoriano-vigano-chair/>

⁵⁶ Artiflex, B.B.P.R. <https://www.artiflex.it/au/it/bbpr>

⁵⁷ Olivari, BBPR <https://www.olivari.it/designer/bbpr/>

dalla sua completa sincerità strutturale, pur presentando materiali tutt'altro che grezzi. La Paulistano Armchair è composta da soli due elementi, ovvero: un tubolare metallico curvato a freddo unito in un'unica saldatura e un rivestimento in pelle che va letteralmente solo infilato nella struttura in acciaio. Questa sedia possiede diverse versioni in tessuto risalenti agli anni '50 e un esempio, dall'estetica ben più austera e fredda, in maglia metallica nata dalla collaborazione con Le Labo nel 2010⁵⁸.

Anni più tardi, l'architetto trovò ispirazione da una visita in un'azienda che produceva semilavorati in acciaio, in particolare dai fogli metallici e dalle lamiere sottili; a metà degli anni '80 propose una serie di arredi (denominati PMR) realizzati interamente in questo materiale, caratterizzati da due lamiere curve perfettamente speculari.

La seduta risulta confortevole grazie ad alcuni centimetri di distanza lasciati tra le due lamiere, volti a ospitare la colonna vertebrale, ma anche grazie alla flessibilità del sottile strato di acciaio.

Il pezzo più iconico di questa collezione è indubbiamente la chaise longue, dove la fessura citata precedentemente, permette di regolare la seduta su varie altezze e ancorare anche un cuscino per la testa⁵⁹.

L'altra protagonista fondamentale del brutalismo brasiliano è sicuramente Lina Bo Bardi, che propose diversi arredi dall'aspetto decisamente più grezzo e "rudimentale" rispetto alla pulizia e minimalismo di Mendes Da Rocha.

Nel 1948 Bo Bardi progetta la prima "Tripè", con struttura a tre gambe (inizialmente in legno, poi in ferro nelle versioni successive) e copertura in cuoio spesso, la cui peculiarità è la completa esposizione delle lavorazioni e materiali grezzi in piena filosofia "as Found".⁶⁰

Nel numero inaugurale del suo magazine chiamato "Habitat, an art and architecture", Bo Bardi scrive: «A bordo delle barche fluviali che percorrono i fiumi del nord, l'amaca è, come

⁵⁸ Poltrona Paulistano, <https://poltrona-paulistano.com.br>

⁵⁹ Objekto, PMR <https://www.objekto.fr/en/paulo-mendes-da-rocha/26-pmr-lounge-chair.html>

⁶⁰ MoMA, Tripé de ferro chair <https://www.moma.org/collection/works/198786>

ovunque nel paese, sia un letto che un sedile. La sua perfetta adesione alla forma del corpo, il suo movimento ondulato, lo rendono uno degli strumenti più perfetti di riposo»⁶¹.

Ispirata appunto ad un'amaca, la sedia presenta una seduta in pelle o tessuto con cuciture, tenute a vista, estremamente corpose e materiche oltre che materiali di natura semplice e grezza prodotti sul territorio⁶².

Anni più tardi l'architetta progettò il SESC Pompeia, un edificio ad uso sociale e culturale nella città di San Paolo, e per l'occasione progetta anche uno sgabello iconico che porta il nome dell'edificio. Realizzato in pino massiccio, materiale prettamente industriale, lo sgabello risulta estremamente onesto nella struttura, in quanto i giunti per forma siano volutamente esposti. Privo di viti o colle nascoste, lo sgabello è pensato per esprimere a pieno la sua natura rudimentale e le sue premesse coerenti con le funzioni socioculturali dell'edificio⁶³.

«Per fare una sedia non vale la pena darsi la pena di cercare una soluzione di design, dal momento che tutto ciò che serve è una superficie e quattro gambe, allo stesso modo in cui, per creare un appendiabiti, basta un chiodo»⁶⁴.

Un ulteriore esempio di design brasiliano progettato negli anni '30 e realizzato negli anni '50 è la FDC1 Armchair di Flavio De Carvalho, anch'essa in acciaio e pelle.

Ispirata ad una maschera tribale, il progetto nasce per la sua fattoria Capuava a San Paolo⁶⁵.

De Carvalho rappresenta uno dei precursori del modernismo brasiliano e, attraverso questa sedia, ne rispecchia pienamente i principi.

Le caratteristiche della seduta che strizzano l'occhio al brutalismo sono: il contesto in cui si trova (l'edificio è realizzato in cemento a vista)⁶⁶, l'onesta strutturale dell'oggetto, l'utilizzo di forme pure e lo schienale della seduta ridotto ai minimi termini. Quest'ultimo è realizzato con sottili lembi di pelle intrecciati, riportando al minimalismo brutalista.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ Instituto Bo Bardi, *Lina Bo Bardi's SESC – by JOCHEN EISENBRAND* <https://instituto-bardi.org.br/en/revista/lina-bo-bardi-sesc-chair/>

⁶⁴ Ibidem

⁶⁵ Homedesign, Poltrona FDC 01 <https://www.homedesign.com.br/produtos/poltronas/poltrona-fdc-01/>

⁶⁶ Nelsoncon, *Casa da Fazenda Capuava, Flávio de Carvalho - Valinhos/SP, 1938* <https://www.nelsonkon.com.br/casa-da-fazenda-capuava/>



Fig. 19: Chair, 1952, Vittoriano Viganò, da Casati Gallery



Fig. 20: Paulistano armchair, 1956, Paul Mendes Da Roha, da Objekto

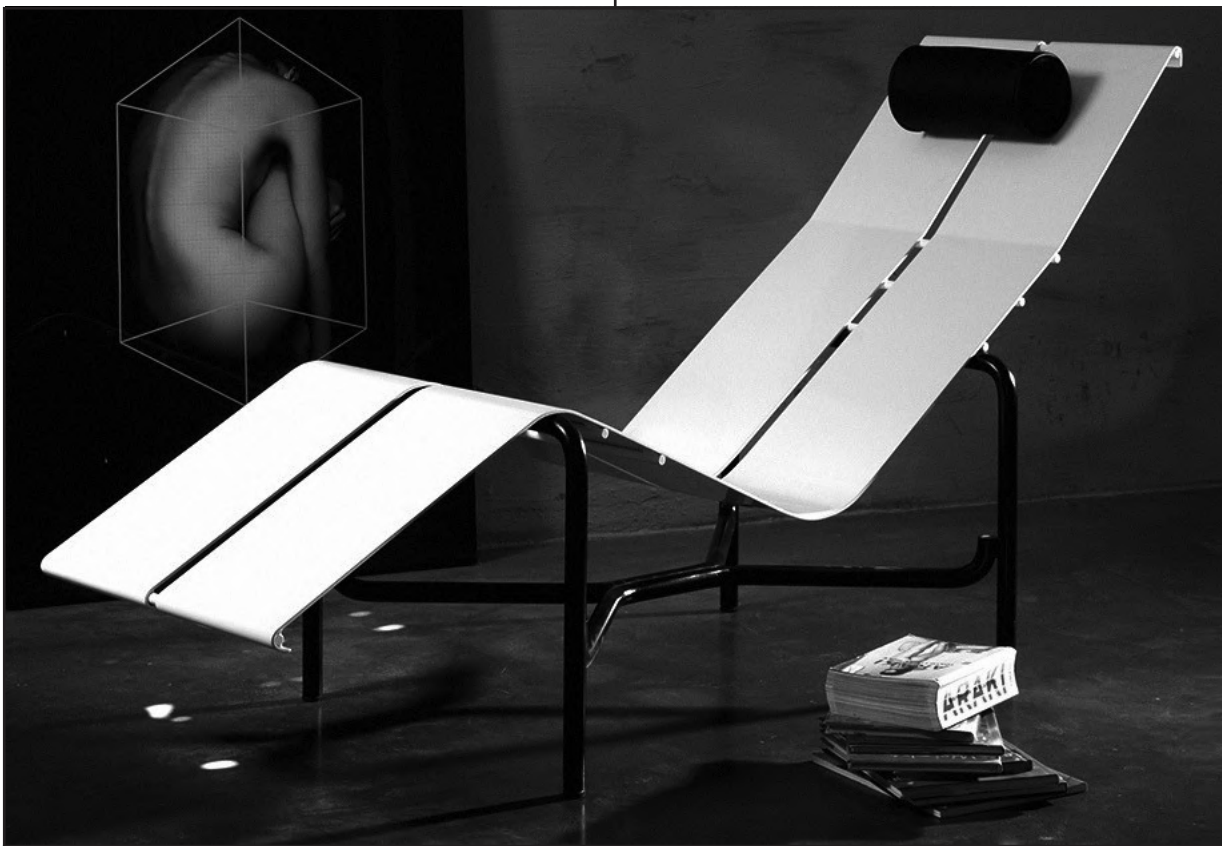


Fig. 21: PMR steel lounge chair, 1985, Paul Mendes Da Roha, da Objeto



Fig. 23: Sgabello SESC, 1980, Lina Bo Bardi, da 1stDibs



46 Fig. 22: Tripé ferro chair, 1948, Lina Bo Bardi, da Apartamento 61



Fig. 24: FDC-1 Lounge chair, 1950, Flavio De Carvalho, da 1stDibs

2.3 WHEN EVERYONE WENT (KINDA) MODERN

Durante la sperimentazione stilistica tra la nascita del brutalismo e l'emergere del radical, si sono instaurate diverse correnti di rinascita del design moderno in diversi contesti, primo tra tutti quello americano.

Gli Stati Uniti, infatti, a seguito del secondo conflitto mondiale, fecero fronte a una minor quantità di risorse economiche impiegate nella ricostruzione a differenza del contesto europeo. Questo fece sì che divennero una terra fertile per la propagazione di nuove idee, spinte soprattutto dal consumo sempre crescente che contraddistinse quegli anni e che diede luce a diversi esercizi di stile che portarono in seguito alla nascita della pop-art e al radical design negli anni '70/'80⁶⁷.

Prima di allora il moderno assunse numerose forme e sfaccettature per accontentare il maggior numero di persone più o meno affini ai canoni dello stile internazionale.

Data la visione che la popolazione americana nutriva nei confronti del moderno, ricondotta spesso a mobilia e utensili costosi estremamente minimali, nacque la necessità per i designer di virare verso forme e materiali più accomodanti che strizzassero l'occhio alla decorazione e alla tradizione.

La testimonianza di questa tendenza fu espressa in maniera esaustiva attraverso l'interpretazione di Edgar Kauffmann Jr.⁶⁸, che pubblicò un booklet intitolato *"What is Modern Design?"* Che si interrogava sul cambiamento ed evoluzione che il movimento moderno visse durante gli anni post conflitto.

Il Booklet fungeva da manifesto, esprimendo 12 principi che avrebbero dovuto identificare il moderno anni '50. Kauffmann integrò ad essi una sorta di linea del tempo che metteva a comparazione 8 cantilever chair di cui 4 costituenti i primi esempi tipicamente europei del modernismo e 4 rappresentanti la successiva interpretazione americana⁶⁹.

Contemporaneamente al design moderno prettamente rilegato al lusso, si sviluppò anche una versione più democratica ovvero

⁶⁷ Marcus, *Design of the fifties, when everyone went modern*, 7-9.

⁶⁸ Edgar J. Kaufmann Jr. (1910-1989) è stato un importante curatore e promotore del design moderno. Era figlio di Edgar J. Kaufmann Sr., magnate dei grandi magazzini Kaufmann's di Pittsburgh. Come direttore del design al MoMA, ha diffuso il modernismo negli Stati Uniti.

⁶⁹ Marcus, *Design of the fifties, when everyone went modern*, 9-12

il "good design" in grado di andare incontro alle esigenze di un pubblico meno avvezzo al moderno, facendo in modo che anche l'arredamento di interni potesse garantire il ritorno economico generato dal consumo sempre crescente.

Quest'ultima tendenza fu caratterizzata da una palese influenza e riferimento all'automobile: gli oggetti presentavano infatti tinte sgargianti e metalliche in pieno stile Cadillac⁷⁰.

Il movimento moderno americano quindi si divise, secondo George Nelson⁷¹, in tre principali sottocategorie ovvero il Biomorphic look, l'Handicraft Look e il Machine look⁷².

Il contesto europeo assorbì buona parte di questi stilemi e lavorazioni dallo stampo americano ma, ciò nonostante, qualche designer propose progetti particolarmente affini al moderno puro degli anni antecedenti. Questi esercizi spesso presentano una similitudine o quantomeno una coerenza con l'estetica brutalista.

William Katavolos lavorò proprio nello studio di Nelson, e progettò insieme a Ross Littell e Douglas Kelly una delle sedie più iconiche di quel periodo ovvero la T-Chair no.4LC, ovvero una cantilever chair contraddistinta dall'utilizzo di un lembo di pelle modellato a T rovesciata⁷³.

Poul Kjaerholm, designer danese, a differenza del resto degli scandinavi, sviluppò il suo lavoro attorno all'utilizzo dell'acciaio, accostandolo spesso ad altri materiali come la canna intrecciata, la pietra di vario tipo e la pelle⁷⁴. Il lavoro di Kjaerholm risulta essere estremamente minimale ed elegante seguendo a pieno il rigore e la geometria tipica del movimento moderno, ma proponendo anche materiali differenti come, ad esempio, la pietra o la canna intrecciata per le sedute⁷⁵.

⁷⁰ Ibid., 13-14.

⁷¹ George Nelson (1908-1986) è stato un designer e teorico del modernismo americano. Direttore creativo di Herman Miller, ha lanciato figure chiave come gli Eames e Noguchi. È celebre per icone come il Ball Clock e per la sua visione del design come riflesso sociale.

⁷² Ibid., 87.

⁷³ Museo della Sedia, Laverne International William Katavolos Ross Littell & Douglas Kelly T Chair no. 4LC | 1952 <https://museodellasedia.com/prodotto/laverne-international-william-katavolos-ross-littell-douglas-kelly-t-chair-no-4lc-1952-2/>

⁷⁴ Salvioni Design Solutions, Poul Kjaerholm <https://www.salvioniarredamenti.it/it/designer/poul-kjaerholm/>

⁷⁵ Danish Design Review, PK22 by Poul Kjaerholm 1955 <https://danishdesignreview.com/a-danish-chair-1/2017/12/29/pk22-by-poul-kjaerholm-1956-9mdr6>

Ne sono un esempio: la seduta PK22, la chaise longue PK24 (entrambe prodotte in pelle o in canna intrecciata), il tavolino PK61 in ardesia, o l'iconica PK11 in acciaio, legno e pelle⁷⁶.

Pierre Paulin, conosciuto principalmente per i suoi pezzi radical, negli anni antecedenti, ovvero gli anni '60, iniziò a proporre delle sedute molto particolari per via della loro forma singolare e avvolgente.

La F444 Lounge Chair, la F675 Butterfly⁷⁷ e la AP-14⁷⁸ sono realizzate in acciaio e pelle, la quale presenta una lavorazione grezza conferendo alla seduta e allo schienale una texture ruvida; le cuciture inoltre sono lasciate volontariamente a vista⁷⁹.

Raphael Raffel, nel 1970, presentò il suo iconico divano "Croissant". Realizzato a mano con una trama patchwork, il sofà si erge grazie alla sua imbottitura, che funge anche da struttura; può essere posizionato in due modalità semplicemente girandolo di 90 gradi, assicurando due differenti posizioni di seduta⁸⁰.

Byron Botker, designer americano classe 1935, tra gli anni '60 e '70 progetta delle sedute realizzate in tubolare di acciaio, come la celebre Palo Alto nelle sue svariate versioni⁸¹.

Paul Evans fu uno scultore e designer americano appartenente all'American Craft Movement che, in maniera molto personale, propose degli arredi a cavallo tra gli anni '60 e '70. Seppur lontanissimo dal minimalismo brutale, gli arredi di Evans presentano un'estetica monolitica e superfici molto grezze e ruvide che possono ricordare il movimento. Ciascuna delle sue opere è un pezzo unico, ma il filo conduttore tra esse è sempre lo stesso, ovvero la trama patchwork ottenuta da moduli metallici.

Essa può essere minimale oppure molto decorata ed è utilizzata in maniera tale da ottenere un volume geometrico attraverso la saldatura di moduli più o meno intarsiati, rendendo il metallo

⁷⁶ mohd, Poul Kjaerholm <https://shop.mohd.it/it/designers/poul-kjaerholm.html>

⁷⁷ MoMA, Butterfly Chair (model 675) <https://www.moma.org/collection/works/114383>

⁷⁸ 1stDibs, Poltrona in pelle cognac Pierre Paulin AP-14 per A. Polak, 1955 https://www.1stdibs.com/it/arredi/sedute/poltrone-lounge/poltrona-in-pelle-cognac-pierre-paulin-ap-14-per-a-polak-1955/id-f_47717052/

⁷⁹ MMD, Pierre Paulin F444 lounge chairs pair Artifort 1963 <https://massmoderndesign.com/gallery-detail/pierre-paulin-f444-lounge-chairs-pair-artifort-1963/>

⁸⁰ 1stDibs, Divano "Croissant" di Raphael Raffel, 1970 https://www.1stdibs.com/it/arredi/sedute/divani/divano-croissant-di-raphael-raffel-1970/id-f_40585492/

⁸¹ Sedia "Palo Alto" in cromo e pelle di Byron Botker C.C. https://www.1stdibs.com/it/arredi/sedute/poltrone-lounge/sedia-palo-alto-in-cromo-e-pelle-di-byron-botker-cc/id-f_36548312/



Fig. 25: T-chair, William Katavolos, Ross Littell, Douglas Kelly, 1952, da Museo della Sedia



Fig. 26: PK22, Poul Kjaerholm, 1956, da VNTG

organico e dinamico quasi come se l'arredo fosse composto di ingranaggi. Coerentemente con l'estetica brutalista, i lavori di Evans, oltre ad avere uno spiccato lato monumentale presentano una caratteristica estetica primitiva, arcaica data dall'estrema ruvidità, texture e segni della materia grezza impiegata⁸²⁸³.

82 Todd Merrill Studio, Paul Evans <https://toddmerrillstudio.com/designer/paul-evans/>

83 Incollect, The untamed genius of Paul Evans <https://www.incollect.com/articles/the-untamed-genius-of-paul-evans>



Fig. 28: F444, Pierre Paulin, 1963, da 1stDibs



52 Fig. 27: PK22 in canna intrecciata, Poul Kjaerholm, 1956, da 1stDibs



Fig. 29: AP-14, Pierre Paulin, 1950, da Jasper Maison



Fig. 30: Croissant, Rafael Raffel, 1970, da 1stDibs



Fig. 32: Lampada, Paul Evans, 1970-79, da 1stDibs



54 Fig. 31: Palo Alto, Byron Botker, 1970, da 1stDibs



Fig. 33: Credenza, Paul Evans, 1974, da Sotheby's

2.4 LE CERAMICHE BRUTALISTE

Se l'onestà del materiale in architettura diviene una scelta etica, estetica ed economica per accostarsi coerentemente al contesto della ricostruzione, i prodotti in ceramica sperimentarono le lavorazioni "brut" già agli albori del XX secolo.

Il passaggio dalla porcellana fine, smaltata e decorata alla lavorazione imperfetta dell'inizio del '900 fu il frutto di una reazione radicale all'industria, ritornando alla "verità del materiale" in pura filosofia Arts and Crafts⁸⁴.

L'ispirazione a tale approccio arrivò dal Giappone dove i vasi da tè in argilla bruna e grossolana, anneriti dal fuoco e privi della finitura liscia tipica europea, influenzarono i ceramisti del vecchio continente. Nasce quindi il concetto di "arte senza finitura", dichiaratamente un'interpretazione del wabi-sabi^{85 86}.

Un ulteriore passaggio drastico al "rozzo" avvenne nel primo dopo guerra in Inghilterra grazie a Bernard Leach che si distinse per la visibilità dei segni del tornio e per il concetto di "terra morta" lasciando l'argilla cruda e non invetriata⁸⁷ alla base del vaso⁸⁸.

Nel secondo dopo guerra questo concetto viene portato oltre distaccandosi dalla perfezione liscia della ceramica industriale abbracciando il ruvido. Mentre figure chiave come Lucie Rie abbandonavano l'influenza estetica giapponese per una precisione tecnica quasi ingegneristica, favorita dall'uso del forno elettrico, un'altra corrente sceglieva la ceramica grezza. Attraverso cotture rustiche e segni manuali ben visibili, la lavorazione artigianale divenne un simbolo di libertà emotiva e una critica profonda verso la tecnocrazia imperante⁸⁹.

Bernard Leach creò, inoltre, lo "Standard Ware" che, similmente

⁸⁴ Corrente artistica contro l'industrializzazione, che promuoveva il ritorno all'artigianato.

⁸⁵ Il wabi-sabi è un'estetica giapponese che valorizza l'imperfezione e la transitorietà. Celebra oggetti semplici, consumati dal tempo, irregolari e naturali. È una filosofia che trova bellezza in ciò che è incompleto e autentico.

⁸⁶ De Waal, *20th century ceramics*, 16-19.

⁸⁷ L'invetriatura è il processo con cui si riveste la ceramica con uno smalto vetroso. Dopo la cottura, lo smalto fonde creando una superficie lucida, impermeabile e resistente.

Serve sia a proteggere l'oggetto sia a decorarlo con colori ed effetti.

⁸⁸ De Waal, *20th century ceramics*, 91.

⁸⁹ Ibid., 122-124.



Fig. 34: Brocca, dettaglio lavorazione "terra morta", 1930, Bernard Leach, da Oxford Ceramics



Fig. 35: Ciotola, 1945-50, Bernard Leach, da Tate

all'Utility Furniture (v. cap. 1, par. 1.8), aiutò l'Inghilterra grazie a produzioni statali di vasellame domestico e ripetibile. I prodotti presentarono un'estetica umile e funzionale⁹⁰.

Hans Coper allievo di Rie fu autore della ceramica totemica, e le sue opere sono contraddistinte da abrasioni e scarificazioni ottenute attraverso la sovrapposizione di ingobbi bianchi e neri. Tali lavorazioni evocano vasi archeologici come quelli cicladici. Esattamente come Leach, anche Coper ebbe partecipato alla progettazione dell'Utility Scheme, presentando nel 1951 degli artefatti al Festival Of Britain (v. Cap. 1, par. 1.8)⁹¹.

In Giappone invece grazie a Kazuo Yagi e Junkichi Kumakura nasce il gruppo Sodeisha databile 1948. Il nome significa "verme che striscia nel fango" riferendosi al loro rapporto elementare e viscerale con l'argilla.

In questo caso la rinuncia allo smalto è una scelta per massimizzare la matericità primordiale. La tecnica Kokuto (ovvero fuoco nero) riesce a restituire agli artefatti un'estetica nera e opaca cancellando ogni traccia della tradizione⁹².

Per quanto riguarda gli Stati Uniti fu Peter Voulkos che riuscì a diffondere questo nuovo approccio, e a ribaltare le tecniche tradizionali; le sue opere presentano una congiunzione estremamente brutale e violenta tra le parti che compongono gli artefatti⁹³.

Il ritorno alla materia grezza, contrariamente a quanto visto nell'architettura e nell'arredo, fu un ritorno alle lavorazioni primordiali, arcaiche piuttosto che una mera sottrazione del superfluo.

«I parallelismi tra scultura primitiva e moderna erano forti, secondo Herbert Read. Le "religioni primitive della paura, del terrore, della propiziazione e della retribuzione" corrispondevano all'angoscia esistenziale e all'inquietudine dell'uomo moderno.

La ceramica degli anni Cinquanta presenta un numero profuso di forme erette, totem, offerte commemorative, vasi alati. I recipienti poggiano su basamenti che li innalzano come se avessero usi rituali, oppure presentano innesti frammentari, come se fossero stati dissotterrati di recente. Sono vasi che aspirano allo status e alla condizione di corredi funerari»⁹⁴.

⁹⁰ Ibid., 152.

⁹¹ Ibid., 121-125.

⁹² Ibid., 109-121.

⁹³ Ibid., 156-161.

⁹⁴ Ibid., 121-122.

Curiosamente tale affermazione trova dei riscontri con quanto afferma Owen Hatherley (v. cap. 4) sul future nostalgia⁹⁵.

Negli anni successivi un artista particolarmente inerente all'estetica brutalista fu Ewen Henderson, il quale indirizzò la ceramica verso un aspetto scultoreo e concettuale. La sua produzione varia da piccole tazze da tè a strutture molto più grandi come ad esempio i suoi "Menhir", che volevano ricordare delle pietre verticali del neolitico, cercando anche in questo l'irregolarità della laminazione veniva ottenuta dall'artigiano attraverso l'unione di materie prime differenti, come ad esempio gres e porcellana, che, una volta in forno, avendo coefficienti di contrazione diversi, producevano pareti irregolari, fessurate e sagomate.

Le ceramiche di Henderson furono pensate per adattarsi completamente all'ambiente naturale e geologico, apparendo come frammenti rocciosi o detriti minerali appena estratti dal suolo⁹⁶.

⁹⁵ Hatherley, *Militant Modernism*, 43.

⁹⁶ De Waal, *20th century ceramics* 180-181.



Fig. 36: Ciotola, 1981, Lucie Rie, da Chiswick Auctions



Fig. 37: Vaso, 1972, Hans Coper, da Bonhams



Fig. 39: "Voulkos: The Breakthrough Years", 2016, (opere dal 1956 al 1960) foto di Butcher Walsh da Art News



60 Fig. 38: Vaso, 1970, Junkichi Kumakura, da Daiicharts



Fig. 40: Ciotola, 1980, Ewen Henderson, da 1stDibs

È ESISTITA UN'ETICA BRUTALISTA NEL DESIGN?



3.

3.1 I PRINCIPI ETICI DEL MOVIMENTO

Se per la ricerca di un'influenza estetica ci si poteva basare su una solida predisposizione di principi ben definiti dagli Smithsonian stessi, per quanto riguarda i valori etici è necessaria una riflessione approfondita.

Come visto in precedenza veniva ritenuto un presupposto etico l'onestà verso l'utente, verso la struttura, e soprattutto verso il materiale utilizzato. Viene naturale domandarsi se effettivamente questi principi, seppur mossi da un pensiero quasi filosofico nonché da presupposti di tipo economico, siano assimilabili a un'etica o ad un approccio alla operatività con risultati di carattere estetico.

L'utilizzo dei materiali a vista, in particolar modo del cemento armato, non fu una scelta ponderata esclusivamente in base alla sensibilità artistica e filosofica, ma anche determinata da un fattore economico, viste le dure condizioni e la quantità di fabbricati da costruire.

Escludendo quindi i principi di "onestà" di dubbia connotazione etica, la componente democratica e sociale delle strutture diviene il fulcro dove orientare la ricerca. Il costo ridotto del materiale, la funzionalità e semplicità furono caratteristiche adottate dai brutalisti per garantire alla popolazione abitazioni economiche ma di qualità.

Il contesto storico diviene, ancora una volta, un filtro non indifferente.

Possiamo dire che i primi progettisti animati da una vocazione sociale forte emergono proprio in contemporanea con il movimento: il contesto storico ha impattato per ovvie ragioni anche sui designer, ed alcuni hanno sostenuto principi e politiche verso una nuova visione del prodotto ben differente da altre tendenze del passato.

Il moderno risulta essere ancora la base solida da ottimizzare per le esigenze richieste, smussandone la connotazione respingente (sia da un punto di vista economico che di gusto personale) e volgendo gli intenti verso una direzione ancora più funzionale e senza tempo, ponendo l'onestà verso il cliente in primo piano.

Se si utilizza la spasmodica e frenetica produzione americana come metro di paragone, si possono identificare ideologie

contrastanti e opposte.

Il design del consumo optava per qualsiasi scelta, anche minima, adatta a massimizzare i profitti, come ad esempio l'obsolescenza programmata; contrariamente, il Good Design era volto alla completa onestà con l'utente, attraverso la funzionalità, il prodotto durevole e l'assenza di frivolezze o di sentimentalismo indotto.

3.2 LA SCUOLA DI ULM

La scuola di Ulm (HfG) è considerata l'erede più significativa del Bauhaus.

Avviata grazie a Max Bill, Otl Aicher e Inge Aicher-Scholl fu finanziata dalla fondazione benefica di quest'ultima. La scuola poggiava la propria missione sulla ricostruzione culturale e morale della società tedesca devastata dal nazismo, cercando un connubio che potesse mettere a contatto indissolubilmente l'attività creativa e la vita democratica quotidiana.

La struttura fu progettata da Max Bill, primo rettore della scuola, e fu il primo edificio in Germania ad essere realizzato esponendo completamente la struttura in cemento armato. Esso comprendeva officine spaziose, dormitori e spazi comuni per gli studenti⁹⁷.

Bill pensò agli ambienti come multi-funzionali, quindi concepiti per un uso flessibile: le terrazze, ad esempio, furono pensate per ospitare le lezioni.

Coerentemente a tale approccio, Bill progettò il suo celebre "Sgabello"⁹⁸ (così definito da Zanotta) che fu prodotto in multistrato di betulla e rappresentava a pieno la filosofia Bauhaus. Lo sgabello presentava una forma incredibilmente semplice e nessun tipo di rivestimento o decorazione superflua. I giunti a pettine consentivano di comprendere a pieno il processo di montaggio e la barra inferiore consentiva il suo trasporto in maniera estremamente semplice. Il prodotto non fungeva solo da seduta ma poteva diventare un tavolino o lo scaffale di una libreria⁹⁹.

Max Bill dopo solo un anno di servizio abbandonò il ruolo di direttore in favore di Tomás Maldonado, in quanto non seppe evolvere il pensiero Bauhaus alle nuove prerogative sociali economiche e politiche. Max Bill infatti, identificava il designer come artista e non come un integratore di discipline¹⁰⁰.

Per il corpo accademico era fondamentale che il designer assumesse un ruolo di responsabilità sociale, unendo materiali, usabilità, funzionalità e contesto. L'estetica non era più la base

⁹⁷ Jovkovski, *Ulm School of Design*, 2.

⁹⁸ Zanotta, *Archetipi: Sgabello* <https://www.zanotta.com/it/magazine/dal-disegno-al-prodotto/archetipi-sgabello>

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Jovkovski, *Ulm School of Design*, 2-3.



Fig. 41: Scuola di Ulm, 1953, Max Bill, da Pinterest



Fig. 42: Sgabello di Ulm, 1953, Max Bill, da 1stDibs

concettuale primaria, ma veniva arricchita con considerazioni inerenti alla sociologia, psicologia, economia ed ergonomia.

Attraverso la collaborazione con Braun la scuola riuscì a mettere in pratica la direzione accademica intrapresa. L'azienda rappresentò il banco di prova per il design della forma onesta, proponendo prodotti che riflettessero pienamente la loro funzione e il loro processo industriale, in completa opposizione al "random styling"¹⁰¹.

La scuola promosse un approccio sistematico al problem solving, introducendo una metodologia rigida e scientifica in grado di poter garantire ai progetti un'efficacia ed efficienza elevata, rivoluzionando completamente le metodologie adottate dalle scuole di design precedenti.

Durante gli anni '60 vi furono ulteriori discussioni interne che portarono pian piano ad un indebolimento della coesione del corpo docenti. Conseguentemente ad un attacco della stampa del 1963, la scuola di Ulm si ritrovò a fronteggiare anche un conflitto con il governo per le sovvenzioni.

Dopo un iniziale rifiuto della richiesta da parte del parlamento di integrare l'istituto al dipartimento di ingegneria, nel 1968 la scuola non percepì ulteriormente i fondi necessari e ciò portò alla chiusura della scuola di Ulm¹⁰².

¹⁰¹ Jovkovski, *Ulm School of Design*, 5.

¹⁰² Ibidem., 3-4.

3.3 DIETER RAMS

Nato a Wiesbaden (Germania) il 20 maggio del 1932, Dieter Rams viene immediatamente segnato dal secondo conflitto mondiale scoppiato nei suoi anni di infanzia. Tale trauma lo porta a rendersi immediatamente contro di quanto fosse importante contribuire a ricostruire il mondo in maniera più egualitaria e giusta.

La passione per il design scaturì grazie a suo nonno paterno che fu un grande ebanista e seppe trasmettergli l'amore per la lavorazione artigianale e per i mobili semplici e funzionali.

Dopo un periodo iniziale trascorso alla scuola d'arte di Wiesbaden, dove studiò architettura e interior design, Rams decise di lasciare il mondo accademico in favore di un apprendistato in falegnameria.

La sua carriera professionale iniziò nel 1953 presso lo studio di Otto Apel dove conobbe il movimento moderno post-bellico¹⁰³.

Il suo approdo a Braun fu promosso grazie al suo interesse verso lo Stile Internazionale; Erwin Braun garantì al designer una carriera che durò dal 1955 al 1997 fino al suo pensionamento¹⁰⁴.

Rams iniziò a collaborare in parallelo con Vistoe dal 1957¹⁰⁵.

Ciò che consacra Dieter Rams come uno dei designer più influenti di tutti i tempi, è indubbiamente la sua teorizzazione del metodo progettuale e lo sviluppo di principi etici ben definiti. Da essi traspare un'idea a tratti politica, volta a coniugare funzionalità e soprattutto onestà verso il cliente, distaccandosi totalmente da certe tendenze e caratteristiche assai meno trasparenti, talvolta ingannevoli che contraddistinsero i progetti del consumo.

Fin da subito i suoi prodotti catturarono l'interesse di un pubblico internazionale, assicurandosi un posto in collezioni permanenti prestigiose come quella del MoMA¹⁰⁶.

Negli anni '70 iniziò a lavorare sui suoi Dieci principi del buon design divenuti base di ogni buon prodotto contemporaneo, fondamentali a tal punto che spesso vengono ritenuti come dei

¹⁰³ Lovell, *Dieter Rams: as little design as possible*, 11-13

¹⁰⁴ Ibid., 33-35

¹⁰⁵ Ibid., 81

¹⁰⁶ Ibid., 33

comandamenti. A differenza di quelli biblici, i comandamenti di Rams devono essere messi in discussione e rivisti assecondando il moto impetuoso dell'innovazione tecnologica e del mutamento culturale.

“I 10 principi del buon design:

1. Il buon design è innovativo
2. Il buon design rende un prodotto utile
3. Il buon design è estetico
4. Il buon design rende un prodotto comprensibile
5. Il buon design è onesto
6. Il buon design è discreto
7. Il buon design è duraturo
8. Il buon design è curato fin nei minimi dettagli
9. Il buon design rispetta l'ambiente
10. Il buon design è meno design possibile “

107

Sovrapponendo tali dichiarazioni con il manifesto Smithsonian si possono trovare alcune tematiche ridondanti come il rispetto verso l'utente, la rinuncia totale rispetto all'abbellimento di qualsiasi tipo e in generale un approccio onesto sotto tutti i punti di vista.

L'intenzione brutalista, se processata attraverso questi 10 criteri, a patto che sia il risultato di una perfetta interpretazione del manifesto iniziale dei teorici del movimento, può rispecchiare parte dei principi stipulati da Rams.

È quindi chiaro come la ricostruzione del dopoguerra scatenò molteplici reazioni e risultati progettuali, ma è decisamente ovvio che la direzione verso l'onestà e la qualità del progetto al servizio e al favore del singolo individuo fosse una priorità sia dell'architettura brutalista londinese che dei prodotti di Braun disegnati da Rams.

Tale onestà e semplicità nell'approccio, si riversa nelle geometrie semplici riscontrabili in entrambi i casi esaminati, proprio in quanto frutto di un pensiero etico a monte. L'approccio alla materia non può essere considerato perfettamente sovrapponibile, nonostante risultasse essere una scelta prettamente funzionale da entrambe le parti. Se nell'architettura era asservito a requisiti meramente economici, nei progetti di Rams il materiale coadiuvava la percezione

107 Ibid., 189-190.



Fig. 43: Braun, giradischi SK4, 1956, da Vistoe



Fig. 44: Braun, altoparlante LE1, 1960, da Braun Audio

tattile ed estetica¹⁰⁸.

Un ulteriore similitudine può essere riscontrata nella visione più filosofica ed economica tra Rams e i brutalisti: il progresso veniva identificato come strumento applicabile a favore delle persone.

Anche a livello estetico talvolta è possibile identificare delle similitudini tra le strutture in cemento armato a vista e i prodotti di Braun. Per esempio, il proiettore PA1 di Braun, disegnato nel 1956, presenta una finitura del metallo ruvida oltre che una geometria semplice e monolitica. Allo stesso modo i sistemi audio modulari Atelier e Studio, nati un anno dopo, presentano tali caratteristiche¹⁰⁹.

Un ulteriore contatto tra Rams e il movimento è identificabile nella struttura ispiratrice del suo progetto (rimasto tale) di un edificio per i dipendenti Braun a Kronberg: il complesso svizzero brutalista Halen Estate.

«Rams era rimasto colpito dalla Halen Estate vicino a Berna in Svizzera progettata da Atelier 5 tra il 1955 e il 1961, che aveva una propria stazione di servizio, una piscina comune e un fitto edificio che offriva una discreta privacy. Ha discusso l'idea di progettare qualcosa di simile lui stesso con Erwin, che era entusiasta. [...] Ma la fortuna non ha sorriso su Rams architetto quanto ha fatto su Rams designer. Anche se ha completato i piani iniziali, il progetto fu abbandonato dopo che i fratelli Braun hanno rinunciato al controllo dell'azienda»¹¹⁰.

¹⁰⁸ Ibid., 186-193.

¹⁰⁹ Ibid., 36.

¹¹⁰ Ibid., 72.



Fig. 45: Braun, proiettore PA1, 1956, da MoMA



Fig. 46: Halen Estate, Atelier 5, 1961, da Wikiarquitectura

3.4 ENZO MARI

Enzo Mari nasce a Cerano, in Piemonte, nel 1932 da una famiglia di umili origini e con scarse risorse economiche. Mari passa l'infanzia e l'adolescenza tormentate dal secondo conflitto mondiale, e dalla morte del padre, fatto che lo costrinse a lasciare il liceo¹¹¹. Proseguì gli studi all'accademia di Brera, in quanto all'epoca non serviva il diploma e si iscrisse al corso di scenografia attraverso il quale riuscì a vincere alcuni premi e a farsi notare da architetti del calibro di Ponti, Albin, BBPR e molti altri¹¹².

Mari continuò il percorso artistico orientandolo verso l'arte cinetica e programmata. Nel frattempo si sposò e nacquero i suoi primi due figli per i quali iniziò a progettare i suoi giochi didattici che sottopose a personaggi illustri come Max Bill o Bruno Munari. Fu proprio quest'ultimo a introdurlo a Bruno Danese con il quale nacque una bella amicizia e ovviamente una collaborazione i cui lasciti oggi sono riconosciuti come dei classici¹¹³.

Ciò che accomuna una figura come Mari alla filosofia ed etica dell'architettura londinese degli anni '50 è indubbiamente l'orientamento politico. Il designer fonda il proprio pensiero innanzi tutto sul concetto di uguaglianza promosso dalla Rivoluzione francese, sostenendo che qualsiasi progettista e produttore dovesse tenere in considerazione tale valore democratico in quanto primo articolo della Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino del 1789.

Mari, quindi, trae grandissima ispirazione dagli albori del socialismo: «Ritengo che quel particolare modo di progettare che chiamiamo "design" sia nato da una catena di eventi che, tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, hanno mutato il corso della storia: la Rivoluzione francese, la Rivoluzione industriale, la nascita del socialismo»¹¹⁴.

Un altro punto affrontato da Mari nelle sue pubblicazioni è il ribaltamento del ruolo dell'utente. Per il designer bisognava passare da un fare alienante, ad un'azione trasformatrice e

¹¹¹ Mari, *25 modi per piantare un chiodo*, 16-19.

¹¹² Ibid., 24.

¹¹³ Ibid., 31-38.

¹¹⁴ Ibid., 55-56.



Fig. 47: 16 Animali, puzzle per Danese, 1957, da Pinterest



Fig. 48: Tavolo realizzato tratto da "Autoprogettazione", 1974, da Casati Gallery

consapevole rendendo l'individuo padrone del proprio agire; nel 1974 nasce "Autoprogettazione". La pubblicazione vuole educare l'utente alla produzione e progettazione di arredi rendendolo indipendente e di conseguenza libero dalla subordinazione a dettami del designer e più in generale del sistema¹¹⁵. Questa pubblicazione è in opposizione totale con quel concetto di progettista come plasmatore di habitat caro ai brutalisti, ma anche gli Smithson ritennero che il singolo individuo dovesse arredare e rendere propria l'abitazione in autonomia. Possiamo identificare un parallelismo architettonico con tale approccio nel processo partecipativo visto con Giancarlo De Carlo nel Villaggio Matteotti, che se pur non fu un esercizio totalmente riuscito, contemplò il contributo dell'utente finale nelle prime fasi di costruzione inerenti alle cellule abitative. Le opere di De Carlo pur non essendo completamente equiparabili all'etica brutalista lo sono quantomeno nell'estetica¹¹⁶.

L'architetto fu un collega degli Smithson nel Team X (v. cap. 1, par. 1.1).

Mari ritiene che tale lascito sia un passo verso "l'utopia democratica"¹¹⁷ identificata come «un "Un corrimano etico" a cui appoggiarsi per introdurre riforme concrete»¹¹⁸, influenzando, anche in minima parte, sia sui progettisti che sulla massa¹¹⁹.

Sebbene questa seconda parte della carriera di Mari sia indubbiamente la più rilevante dal punto di vista sociopolitico, la componente più confluyente al brutalismo risiede nei primi lavori del designer, in particolare quelli per Danese.

Il primo oggetto nato da questa indissolubile collaborazione prese vita nel 1958 e si chiama Putrella, una ciotola/vassoio in ferro.

Il prodotto è nato dalla volontà di Mari di avvicinarsi alla lavorazione dei metalli. Per questo, Mari, pensò all'utilizzo di un semilavorato adibito all'uso industriale come la trave ad H (utilizzata per le rotaie delle ferrovie, piuttosto che per le putrelle degli edifici) rappresentando quasi un archetipo perfetto e una sorta di "standard" ritrovando un ragionamento in perfetta armonia con quello "as found".

Straordinariamente Putrella riscontra un successo inaspettato

¹¹⁵ Ibid., 73.

¹¹⁶ Lepri, *Per chi progettiamo?*, 36-40.

¹¹⁷ Mari, *25 modi per piantare un chiodo*, 3.

¹¹⁸ Ibid., 127.

¹¹⁹ Ibid.

guadagnandosi un posto nelle icone del design. In maniera concettualmente simile, Mari progettò anche i "Contenitori in ferro profilato" e "Contenitori in lamiera saldata" esponendo a pieno il materiale grezzo e la lavorazione ovvero la saldatura. I vasi furono esposti nell'esposizione "Quaranta vasi di ferro" alla Galleria Danese del 1959¹²⁰.

Nelle "Nuove proposte per la lavorazione del marmo", anche conosciuta come serie Paros, è riscontrabile un'estetica pesante e possente; gli artefatti hanno una forma cilindrica e monumentale. L'innovazione è riscontrabile nella lavorazione in quanto parzialmente industrializzata, i manufatti sono ottenuti attraverso la fresatura e l'utilizzo di seghe circolari di diverso spessore per creare fenditure differenti¹²¹.

¹²⁰ Ibid., 48.

¹²¹ Ibid., 70-71.



Fig. 49: Danese, Putrella, 1958, da Platform Art

3.5 VICTOR PAPANEK

Nato il 22 novembre del 1923 a Vienna da una famiglia di religione ebrea, Papanek inizia la sua educazione in Inghilterra, per poi fuggire negli Stati Uniti a seguito dell'annessione dell'Austria alla Germania nazista nel 1939.

A seguito degli studi in "Architectural Design" compiuti alla Cooper Union di New York, collabora con architetti del calibro di Lloyd Wright e il compaesano Kiesler, per poi incontrare Fuller di cui diventa allievo. Fuller scrisse la prefazione della celebre pubblicazione di Papanek *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change* (1971), ovvero il libro che divise la critica in quanto criticasse aspramente il design legato al consumo e al profitto. Il volume riscosse un inaspettato successo su scala globale, rimanendo, ad oggi, uno dei libri più letti sul design¹²².

«Ci sono professioni più dannose del design industriale, ma sono davvero poche. E forse ce n'è solo una più falsa. Il design pubblicitario, nel persuadere le persone a comprare cose di cui non hanno bisogno, con soldi che non hanno, per impressionare altri a cui non importa nulla, è probabilmente il campo più fasullo oggi esistente. Il design industriale, inventando le sciocchezze insipide e pacchiane propagate dai pubblicitari, si piazza subito al secondo posto.

[...] Prima (nei "bei vecchi tempi"), se una persona amava uccidere la gente, doveva diventare un generale, comprare una miniera di carbone o studiare fisica nucleare. Oggi, il design industriale ha portato l'omicidio su scala industriale.

Progettando automobili criminalmente insicure che uccidono o mutilano quasi un milione di persone ogni anno nel mondo, creando intere nuove specie di rifiuti permanenti che ingombrano il paesaggio, e scegliendo materiali e processi che inquinano l'aria che respiriamo, i designer sono diventati una razza pericolosa. E le competenze necessarie per svolgere queste attività vengono insegnate con grande cura ai giovani»¹²³.

Al di là di questa premessa assai più recente rispetto al manifesto Smithson, alcuni intenti possono essere assimilati al

¹²² Wikipedia, *Victor Papanek*, https://en.wikipedia.org/wiki/Victor_Papanek

¹²³ Papanek, *Design for the real world: Human Ecology and Social Change*, 7.



Fig. 50: Danese, Putrella, 1958, da Are.na



Brutalismo.

La priorità, secondo Papanek, va attribuita innanzi tutto ai reali bisogni delle persone, i desideri indotti sono visti come uno strumento di distruzione di massa e sta proprio al progettista scartare tali commissioni a monte.

La funzionalità e la necessità sono caratteristiche intrinseche alle costruzioni brutaliste, il movimento è nato innanzi tutto come metodo di ricostruzione post bellico.

Nella sua guida del “buon designer” Papanek sostiene che ogni progettista debba dedicare almeno il 10% del suo tempo verso il 75% della popolazione mondiale che vive in uno stato di bisogno, e la cooperazione di tali figure è fondamentale per promuovere il bene comune¹²⁴.

«Un uso onesto dei materiali, senza mai farli apparire diversi da ciò che sono, è un buon metodo. I materiali e gli strumenti devono essere utilizzati in modo ottimale, senza mai impiegare un materiale laddove un altro possa svolgere la stessa funzione in modo meno costoso, più efficiente, o entrambe le cose»¹²⁵, Papanek inoltre critica tutto ciò che è finto utilizzando come esempio una trave portante dipinta per ricreare l'effetto legno, o una bottiglia di plastica modellata per ricordare del prezioso vetro soffiato¹²⁶. Tale dichiarazione risulta perfettamente comparabile al lascito Smithson, nonostante sia solo una parte della critica al consumo di Papanek, che si sviluppa ben oltre toccando la tematica socio-politica in maniera approfondita e globale.

Inerentemente al medesimo concetto, Papanek sostiene che, in analogia rispetto ai coloni finlandesi e svedesi, è fondamentale l'utilizzo dei materiali, degli strumenti e del know-how locale.

Tale prerogativa risulta equiparabile all'approccio brutalista, per citare un arredo visto in precedenza, i progetti di Chandigarh supervisionati da Pierre Jeanneret, presentarono materiali e lavorazioni locali, oltre che rispondevano alle specifiche esigenze del clima (v. cap. 1, par. 1.6).

La differenza sostanziale tra il concetto di “as found” dei brutalisti rispetto a quello che identifica i prodotti citati da Papanek nella sua pubblicazione, è l'origine stessa del materiale. Da una parte il cemento armato, piuttosto che l'acciaio o i mattoni sono frutto di una estrazione e lavorazione

¹²⁴ Ibid., 68-69.

¹²⁵ Ibid., 8.

¹²⁶ Ibid.

di materia vergine che attinge dalla biosfera, mentre in casi come “Drop City”¹²⁷, la “Radio Lattina”¹²⁸ o la “Stufa messicana”¹²⁹, il materiale o, meglio i componenti sono ottenuti attraverso prelievi in tecnosfera, recuperando materia scartata.

«Nel 1967 mostrai delle diapositive a colori della radio alla Hochschule für Gestaltung di Ulm, in Germania. Fu accolta con disappunto a causa della sua “bruttezza” e della mancanza di un design “formale”. Certo, la radio era brutta. Ma c'erano buone ragioni per questo. Sarebbe stato semplice dipingerla (di grigio, come suggerivano le persone a Ulm). Ma dipingerla sarebbe stato sbagliato: sentivo che eticamente non avevo il diritto di prendere decisioni estetiche o di “buon gusto” che avrebbero influenzato milioni di persone in Indonesia, membri di una cultura diversa»¹³⁰.

L'autore sottolinea un profondo distacco da quel funzionalismo da “sala operatoria” appartenente allo stile internazionale che a parer suo ignorava completamente i valori umani, e a tratti culturali.

Per Papanek un oggetto diviene funzionale nel momento in cui diventa un anello di congiunzione tra uomo e ambiente, distanziandosi dalla “macchina per abitare” in favore di un organismo vivente¹³¹.

¹²⁷ Ibid., 32-33.

¹²⁸ Ibid., 224-227

¹²⁹ Ibid., 58

¹³⁰ Ibid., 227

¹³¹ Ibid., 294



Fig. 53: Victor Papanek, Tetrakaidecahedron, 1970, da Lifegate Daily

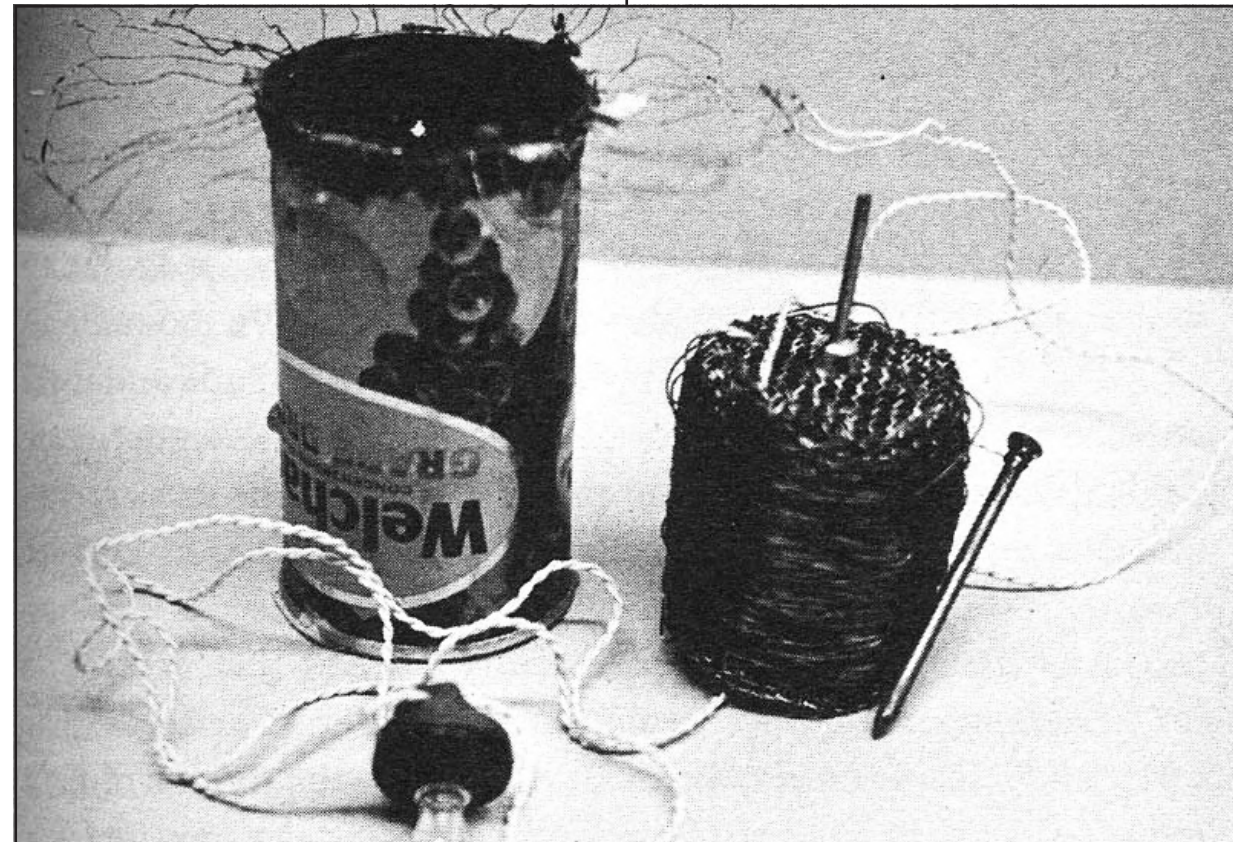


Fig. 54: Victor Papanek, Radio Lattina, da Forbes



Fig. 52: Abitazione, Drop City, 1965, da The Daily Omnivore

II RITORNO DEL BRUTALISMO IN EPOCA CONTEMPORANEA

4.



4.1 LA RINASCITA

La ragione principale alla base di questa indagine risiede nella diffusa fascinazione odierna verso le strutture in cemento armato a vista.

Il brutalismo ha vissuto gli anni più floridi tra gli anni '50 e '80 per poi divenire una scelta scartata principalmente per il pessimo invecchiamento delle strutture. Il tempo portò gli edifici a subire la proliferazione di muffe, sporco ma anche graffiti nonché crepe e danni strutturali. Spesso e volentieri, tali fenomeni sono imputabili allo scarso interesse governativo verso le strutture e le persone coinvolte, sfociando nella mancanza di manutenzioni adeguate.

Il Brutalismo risulta estremamente divisivo suscitando numerosissime critiche da parte di chi lo vive e di chi lo osserva; periodicamente riemergono dibattiti che riguardano demolizioni o restauri che lo riportano in auge periodicamente. Salvador Dalí definì gli edifici di Le Corbusier come i più brutti e inaccettabili del mondo, e parlò dell'architetto come di «Un essere deprecabile che lavorava con il cemento armato»¹³².

Un altro esempio di oppositore al brutalismo citabile è Ian Fleming. L'autore che ha plasmato l'agente 007, infatti, ha intitolato un volume della saga "Goldfinger" proprio come l'omonimo architetto inglese. Nel libro il personaggio riveste il ruolo dell'antagonista e ciò ha scaturito persino una causa legale. L'autore nutriva astio nei confronti di Erno Goldfinger a causa delle case a schiera a Willow Road, ritenendole un insulto per lo stile locale¹³³.

Nei giorni nostri, il movimento viene talvolta associato al degrado e ai totalitarismi, talvolta, invece, viene apprezzato e decantato.

Owen Hatherley scrive: «Il Brutalismo, con la sua rozza crudezza grezza, è sempre stato una visione di rovine future. Tuttavia, questo non dovrebbe consolare coloro che lo hanno sempre odiato. La rovina è morta, sicura, e può essere osservata con un disprezzo sollevato. Il Brutalismo non è tanto in rovina quanto dormiente, derelitto, ancora funzionante, anche se in una

¹³² Il Post, *Rivalutare il brutalismo, oppure no*, <https://www.ilpost.it/2023/09/18/ritorno-brutalismo/>

¹³³ The Guardian, *How Goldfinger nearly became Goldprick*, <https://www.theguardian.com/uk/2005/jun/03/film.hayfestival2005>

forma drasticamente maltrattata, e come tale pronto a essere ricaricato e riattivato. Questa bestia rozza potrebbe ancora avanzare strisciando verso una Nuova Gerusalemme di cemento»¹³⁴.

Paradossalmente nonostante il movimento sia nato più di settanta anni fa le strutture di questo tipo ci risultano avanguardistiche, a tratti aliene, plasmando quindi un'immagine chiara del concetto "future nostalgia".

Sebbene la ragione per cui il movimento architettonico stia sollevando tanto interesse non sia chiara; alcuni critici, proprio come Owen Hatherley, teorizzano che esso affascini non solo grazie ai suoi tratti estetici ma anche in quanto riflesso di ideali politici radicali ormai lontani dalle tendenze e modalità delle politiche odierne.

Da circa un decennio sono uscite diverse pubblicazioni a riguardo oltre che artisti, fotografi e pagine social si stanno ispirando, o stanno basando la propria produzione su questa affascinante estetica ed etica¹³⁵.

I fotografi che spiccano sono: Stefano Perego, Cyprien Gaillard, Simon Phipps o Frédéric Chaubin.

La nuova ondata di interesse tocca anche il cinema: The Brutalist racconta la storia di László Tóth, architetto ungherese ebreo sopravvissuto all'Olocausto che emigra negli Stati Uniti nel dopoguerra. Nel tentativo di ricostruirsi una vita, ottiene l'occasione di realizzare un'opera monumentale in cemento, il progetto diventa però una ossessione, scontrandosi con potere, compromessi, violenza psicologica e fisica. Il film delinea le difficoltà e il sacrificio legati alla visione modernista, raccontando l'impegno politico, gli ostacoli e i traumi del protagonista¹³⁶.

Anche l'architettura odierna stessa spesso riprende volumi, onestà del materiale e strutturale nonché principi etico-sociali contraddistintivi del movimento inglese.

Data la rilevanza odierna del tema anche l'aggettivo "brutalista" viene spesso utilizzato per descrivere qualcosa dall'apparenza

¹³⁴ Owen Hatherley, *Militant Modernism*, 43.

¹³⁵ Il Post, *Rivalutare il brutalismo, oppure no*, <https://www.ilpost.it/2023/09/18/ritorno-brutalismo/>

¹³⁶ Corbet, "The Brutalist"

imponente e grezza nel linguaggio comune.

Risulta molto semplice ritrovare nell'epoca contemporanea progetti di design definiti brutalisti, sia nell'arredamento di interni che in altri settori.

Durante la ricerca di casi studio, è emersa la possibilità di attingere da un'associazione volta alla promozione del design contemporaneo ovvero IN Residence. L'associazione ricerca designer contemporanei influenti per coinvolgerli in un'attività divulgativa ed educativa a Torino.

Vengono organizzati workshop educativi, mostre e soprattutto le residenze (un anno), che danno luogo a progetti inediti e alle relative pubblicazioni.

4.2 TRA COERENZA E CONTRADDIZIONI

La necessità di dedicare un capitolo intero alla contemporaneità è attribuibile all'ingente quantità di oggetti definiti brutalisti al giorno d'oggi.

Essi talvolta possono risultare esercizi meramente estetici dalla dubbia funzionalità: spesso ci si imbatte in prodotti che, in epoche passate, sarebbero stati definiti artistici o provocatori.

L'utilizzo del cemento per l'arredo interno, per esempio, risulta una scelta estetica, espressiva o artistica. Negli anni '80 vi furono artisti e designer che, talora in maniera provocatoria, utilizzarono materiale cementizio per le loro opere. La celebre Sedia Solida di Heinz Landes (1986) composta da una base in cemento armato e barre d'armatura¹³⁷ ne è un esempio, così come la collezione Weltempfänger di Isa Genzken¹³⁸.

Sempre nello stesso periodo, Jonas Bohlin, sfidò le convenzioni del design industriale proponendo la Concrete Chair (1981), sostenendo che il design non dovesse necessariamente rispondere alle esigenze pratico-ergonomiche (e quindi funzionali) ma poteva diventare effettivamente un mezzo di espressione e sperimentazione artistica¹³⁹.

Tale informazione è utile per comprendere come questo approccio all'utilizzo del béton brut, benché sia in perfetta coerenza estetica con il brutalismo, entri in crisi se accostato ai valori di funzionalità e semplicità squisitamente moderni che gli Smithsonian avevano difeso con tanto ardore.

Oggi, invece, possiamo riscontrare il cemento non solo come fonte di ispirazione ma come vero e proprio protagonista nella produzione industriale di alcuni arredi.

A distanziarli dal movimento giocano un ruolo fondamentale le geometrie, in certi casi troppo sinuose e plastiche per ritrovare somiglianze con gli edifici interessati, o a volte anche uno scarso rapporto estetico-funzionale.

Questo non è sicuramente il caso di designer che basano la

¹³⁷ 1stDibs, *Sedie solide postmoderne di Heinz Landes, Germania, 1986*, https://www.1stdibs.com/it/arredi/sedute/sedie/sedie-solide-postmoderne-di-heinz-landes-germania-1986/id-f_35840922/

¹³⁸ Van Ham, *Isa Genzken, 1948 Bad Oldesloe*, <https://www.van-ham.com/de/kuenstler/isa-genzken.html>

¹³⁹ Federbeton, *Cemento e design: l'eleganza della materia grezza*, <https://blog.federbeton.it/cemento-e-design-eleganza-della-materia-grezza/>

propria ricerca progettuale su tale materiale, sfruttandone i significati e le sue caratteristiche tecniche.

Esattamente come in passato, l'approccio all'as found può essere condotto attraverso l'utilizzo di materiali disparati tra cui: metalli come l'acciaio e l'alluminio, legno, plastiche o materiali più contemporanei come i compositi o le resine.

Le prerogative etiche, soprattutto quelle inerenti alla componente democratica e sociale del brutalismo, sono divenute ormai un lontano ricordo. La funzionalità dei prodotti è spesso compromessa in favore di valori estetico-artistici.

In molti esercizi viene a mancare anche la componente industriale, in favore di un approccio artigianale sia materie prime sia su semilavorati industriali.



Fig. 55: Heinz Landes, Sedia Solida, 1986, da 1stDibs



Fig. 56: Jonas Bohlin, Concrete Chair, 1981, da 1stDibs

4.3 DESTROYERS/BUILDERS E BRUT COLLECTIVE

Prendendo come illustre esempio il lavoro di Linde Freya Tangelder e quindi il suo pseudonimo professionale Destroyers/Builders possiamo denotare diverse similitudini con il movimento soprattutto nell'approccio alla progettazione e nel trattamento della materia.

Il nome deriva dal metodo e dalla proposta progettuale di Linde che parte dall'iniziale distruzione per poi costruire, consentendo alla designer di sublimare l'archetipo iniziale, generando qualcosa di originale. Nei progetti D/B è palese l'interesse della progettista verso l'architettura; la designer estrapola gli organi costruttivi come ad esempio le colonne, i pilastri e gli architravi per esaltarne la funzione, la forma e i significati¹⁴⁰.

Possiamo ritrovare tali ispirazioni se esaminiamo, per esempio, la Bolder Chair (versioni I e II): un chiaro riferimento alla colonna e al trattato Vitruviano¹⁴¹.

Citando IN Residence «I lavori della Tangelder si materializzano come campioni esemplari desunti da un manuale di tipologie dalla morfologia esatta, calibrata per proporsi come asciutta e lineare, determinata per riferirsi con equidistanza al modo razionalista e a quello brutalista, costruita per dare risalto a un preciso campionario di materiali»¹⁴².

L'influenza quindi del post-moderno e in particolare del brutalismo sul lavoro di Tangelder si evince da diverse caratteristiche e componenti di ciascuno dei suoi lavori. Come riportato nel testo di IN Residence la geometria di D/B è spesso contraddistinta dalla purezza e semplicità delle forme in pieno stile brutalista; le somiglianze continuano poi rispetto al trattamento della materia, che viene lavorata grossolanamente di modo che sia ben identificabile la tipologia di processo. Infine, un ulteriore accostamento deriva proprio dall'azione e metodologia progettuale che designa anche il nome scelto dalla progettista, ovvero Destroyers/Builders. Anche i brutalisti, quantunque non ne fossero artefici, ripartirono dalle macerie dei bombardamenti, ricostruendo seguendo nuove esigenze nuovi paradigmi svincolandosi dalle convenzioni. Citando LFT:

¹⁴⁰ Brondi e Rainò, *Destroyers/Builders: rooted flows*, 7-9.

¹⁴¹ Ibid., 29.

¹⁴² Ibid., 8.



Fig. 57: Destroyers/Builders, Bolder Chair, 2018, da Destroyers/Builders



Fig. 58: Destroyers/Builders, Water Pond, 2021, da Destroyers/Builders

«Un altro aspetto che avvicina il mio approccio a questo campo è la relazione tra architettura storica e contemporanea, il fatto che l'architettura abbia a che fare molto più strettamente con la sostanza delle cose e la necessità, perché deve assicurare protezione, libertà nell'abitare, e forse è così che mi piacerebbe vedere anche il "design"»¹⁴³.

A collegare ulteriormente Destroyers/Builders al brutalismo è il riferimento a Lina Bo Bardi e al suo SESC Pompeia (v. cap. 2 par. 2.2) chiamato proprio windows of Bo Bardi.

Windows of Bo Bardi è una selezione di arredi in legno o polvere di legno la cui forma si ispira alle irregolari aperture del SESC Pompeia che sono contraddistinte da una griglia rossa a sottolinearne la geometria¹⁴⁴.

Un'altra caratteristica interessante del lavoro di Tangelder è la lavorazione dell'alluminio. Il materiale è ritrovabile in diversi progetti, le lastre presentano una spazzolatura non uniforme creando riflessi e opacità nebulose sulla superficie dei manufatti¹⁴⁵. La Reworked Chair o la Low Chair sono solo due dei tanti prodotti di LFT in alluminio spazzolato.

LFT inoltre è fondatrice, nonché una delle componenti, del collettivo BRUT, insieme a Charlotte Jonckheer, Nel Verbeke, Ben Storms e Bram Vanderbeke. Il collettivo belga è accomunato dalla vocazione e ispirazione verso l'architettura e dalla simile etica verso la materia; i progetti secondo il loro manifesto devono suscitare una spiccata componente emozionale in grado di andare oltre alla semplice funzionalità.

Le opere prodotte sono monumentali e scultoree, spesso costruite in materiale grezzo e presentano forme pure e geometriche. Brut e i suoi progettisti lavorano grazie a un intenso linguaggio collaborativo e partecipativo, ma lasciando spazio all'identità individuale¹⁴⁶.

L'utilizzo del materiale grezzo non è certo caratteristica esclusiva di Destroyers/Builders; tutti gli altri componenti del gruppo sono accomunati da un file-rouge materico, che può variare di intensità, partendo da lavori relativamente "puliti" e funzionali come quelli di Tangelder, Verbeke¹⁴⁷ per proseguire verso direzioni più organiche e scultoree degli altri tre componenti.

¹⁴³ Ibid., 19.

¹⁴⁴ Ibid., 38-39.

¹⁴⁵ Ibid., 25.

¹⁴⁶ Brut Collective, about, <https://www.brut-collective.be/about>

¹⁴⁷ Nel Verbeke, work, <https://www.nelverbeke.com/work>



Fig. 59: Destroyers/Builders, Low Chair, 2021, da Destroyers/Builders



Fig. 60: BRUT Collective, A City's Long Table, 2020, da BRUT Collective

4.4 FERRÉOL BABIN

Continuando ad esaminare il lavoro di IN Residence, risulta attinente alla ricerca il lavoro del talentuoso Ferréol Babin.

Babin fonda la sua ricerca e progettazione sul concetto di wabi-sabi e sull'haiku entrambi assimilabili all'etica as found brutalista, soprattutto se accostata all'invecchiamento delle strutture ammirabile in epoca contemporanea.

Il wabi-sabi può essere riassunto e semplificato come "Bellezza imperfetta, impermanente ed incompleta" ed è fondata sull'accettazione della natura transitoria ed incompleta delle cose¹⁴⁸.

L'haiku, invece, è un tipico componimento poetico giapponese, composto da soli tre versi con un numero di more ben definito e un riferimento più o meno implicito alla stagione. Roland Barthes scrive «L'arte occidentale trasforma l'impressione in descrizione. Lo Haiku non descrive mai: la sua arte è anti-descrittiva nella misura in cui ogni stadio della cosa è immediatamente, caparbiamente e vittoriosamente trasformato in una fragile essenza di apparizione»¹⁴⁹.

Tali fonti di ispirazioni conferiscono a Babin un rigoroso e rispettoso utilizzo del materiale e soprattutto della lavorazione utilizzata.

Babin basa il proprio progetto sulla sostenibilità e sull'etica, ricreando artefatti che si pongono tra arcaico e moderno¹⁵⁰.

La semplicità delle forme e la lavorazione estremamente visibile e apprezzabile anche al tatto consentono al designer di imprigionare negli oggetti la significativa quantità di energia intrinseca al progetto stesso. L'utente non ha bisogno di interpretare e di capire, l'oggetto si descrive e racconta la sua storia in maniera chiara ed esplicita¹⁵¹.

Ferréol Babin dice «Sono alla costante ricerca di un equilibrio tra elementi contraddittori come funzionalità e contemplazione, brutalità e morbidezza, pesantezza e leggerezza; cerco di progettare, indirizzare, dare forma e al tempo stesso lasciare che sia il materiale a determinare il

¹⁴⁸ Wikipedia, Wabi-sabi, <https://it.wikipedia.org/wiki/Wabi-sabi>

¹⁴⁹ Barthes, L'impero dei segni, citato in Brondi e Rainò, Ferréol Babin enigmatic refraction, 9-10

¹⁵⁰ Brondi e Rainò, Ferréol Babin enigmatic refraction, 7-8

¹⁵¹ Ibid., 8-9.



Fig. 61: Ferréol Babin, Coal Soul, 2017, da Ferréol Babin

risultato»¹⁵².

Coal Soul è una lampada dalla forma archetipica: due cilindri in legno sono accostati tra di loro e una placca superiore ospita il corpo luminoso, il tutto ricoperto da un rivestimento estremamente organico in gesmonite nera. Il risultato è una lampada con una superficie di appoggio minima e una silhouette semplice e geometrica. La finitura superficiale assume il ruolo di protagonista indiscussa, restituendo l'aspetto di materia bruciata¹⁵³.

À la dérive, Nightstands e Oak Stools sono invece gli arredi Babin che presentano la sua caratteristica intagliatura del legno. Per quanto riguarda il primo prodotto citato si parla di una seduta lineare ottenuta attraverso il tronco di un albero di quercia scavato a conca. La panca risulta simile all'estetica di una barca ed è completata da una sorta di cuscino interamente realizzato in legno e rifinito con la stessa lavorazione intagliata della seduta stessa. Particolare interessante sono le biette a farfalla, volte a bloccare la propagazione delle crepe del massello¹⁵⁴.

Infine, Fusion è una serie di oggetti realizzati in alluminio e pietra. I materiali sono sapientemente accostati per realizzare un prodotto dalle sembianze quasi interstellari¹⁵⁵.

I componenti vengono accostati tra loro in maniera estremamente graduale rendendo la percezione di volume unico, come se l'alluminio si fondesse con la pietra in maniera del tutto naturale.

«Ferréol Babin dedica metà del suo tempo a collaborare con vari editori di mobili e illuminazione dove può incorporare la sua singolare visione e il suo approccio al design. L'altra metà viene spesa per realizzare pezzi unici, con un approccio ovviamente brutalista ma delicato»¹⁵⁶.

¹⁵² Ibid., 24.

¹⁵³ Ibid., 71.

¹⁵⁴ Ibid., 55.

¹⁵⁵ Ibid., 43.

¹⁵⁶ Ferréol Babin, about <https://www.ferreolbabin.fr/about>



Fig. 62: Ferréol Babin, À la dérive, 2021, da Ferréol Babin



Fig. 63: Ferréol Babin, Fusion vase #2, 2018, da Ferréol Babin

4.5 GLI ATTORI DELLA DIFFUSIONE ODIERNA

Gli esempi di design del prodotto attinenti all'estetica ed etica di interesse sono davvero una moltitudine. Ciò che funge da filtro nella selezione è probabilmente la popolarità che contraddistingue le pagine, blog, gallerie e riviste che danno visibilità ai lavori non in base a solidi schemi ma in base al gusto di chi le redige e alle influenze di svariato tipo.

Prima tra tutte vi è Industrial Konzept, un e-commerce, galleria e rivista tedesca particolarmente attiva sui social network. La piattaforma presenta una curata selezione di brand emergenti e consolidati, risultando ricca di esempi dallo stile estremamente industriale, brutale e minimale¹⁵⁷.

Un'altra fonte è la pagina molto influente Paragonet, nata da una semplice moodboard per poi sfociare in un profilo social seguito da un pubblico molto vasto.

Paragonet risulta un archivio che indaga sulle intersezioni tra architettura e design, focalizzandosi sul minimalismo, sulla ricerca dei materiali e in generale su proposte completamente coerenti con lo stile brutalista.

La pagina propone designer e brand emergenti quotidianamente¹⁵⁸.

Ark Journal pur non essendo una rivista totalmente polarizzata verso il brutalismo spesso contiene riferimenti e accenni a prodotti (prevalentemente scandinavi) che presentano un design minimale e funzionale spesso identificabile con l'estetica del movimento¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Industrial Konzept <https://industrialkonzept.com>

¹⁵⁸ Paragonet, About <https://www.paragonet.eu/about>

¹⁵⁹ Ark journal, About <https://www.ark-journal.com/about/>

4.6 I BRAND BRUTALI

Loes.Beta.GMBH, azienda con sede a Berlino, produce piccole serie di oggetti, ovvero tavoli (Sinus) sedie (Cassius) e sgabelli (Sophie e Celeste) ottenuti attraverso l'incastro e l'avvitamento di lastre da 5mm di alluminio grezzo. Gli arredi presentano un'estetica estremamente minimale e grazie alla rifinitura è possibile intravedere un pattern a cerchi lasciato proprio dalla tipologia di lavorazione.

Lo stesso materiale è riservato al posacenere Hailey.

Lo sgabello Petra invece è realizzato interamente in legno massello con giunzioni ad incastro di soli tre elementi. La base è ottenuta attraverso l'incrocio di due assi trapezoidali a cui viene collocata la seduta sulla superficie, quest'ultima tiene assieme tutta la struttura una volta assemblata¹⁶⁰.

Simile all'approccio al metallo di Loes si distingue Frama, che oltre a produrre arredi in alluminio, propone componenti in legno, packaging e progetti di interni, specialmente per il retail¹⁶¹.

Lo studio Tognon, con base a Milano, crea ambienti estremamente minimali. Nella loro ricerca sul design del prodotto, convivono un'estrema semplicità e materiali come la pietra e il legno, o il metallo non rifinito nei corpi luminosi¹⁶².

Les Objects Raymond Raymond (LESORR) fondato da David Raymond è uno studio con particolare interesse verso i materiali metallici, proponendo articoli in lamiera di alluminio piegata. I progetti più rilevanti per la ricerca sono Modular Daisy Sofà, componente circolare con struttura in alluminio su cui sono poggiati dei cuscini rivestiti in tessuto marrone scuro¹⁶³, e la Bench Press, ottenuta modificando attraverso una pressa un tubo di acciaio.

Söderberg è un brand con sede berlinese, che basa l'interesse della produzione sull'acciaio inossidabile spazzolato, proponendo arredi che incorporano la ruvidità brutalista con geometrie minimali.¹⁶⁴

¹⁶⁰ LOES.BETA.GMBH, <https://shop.beta.gmbh>

¹⁶¹ Frama, <https://framaph.com>

¹⁶² Tognon, <https://www.atognon.com>

¹⁶³ LESORR, About, <https://lesorr.ca/information>

¹⁶⁴ Industrial Konzept, <https://industrialkonzept.com/collections/soderberg>



Fig. 64: Loes.Beta.GMHB, Cassius, n.d., da Facebook



Fig. 66: Tognon, Triangolo Chair, n.d., da Divisare



102 Fig. 65: Frama, PER HOLLAND BASTRUP, Triangolo Chair, 1989, da Industrial Konzept



Fig. 67: LESORR, Bench Press, n.d., da LESORR

4.7 MANU BAÑÒ E HÉCTOR ESRAWE

Manu Bañò (1990), sia nella sua produzione personale che in quella condotta con Ewe Studio¹⁶⁵ (di cui è fondatore) ricerca nuove espressioni attraverso oggetti dalla parvenza scultorea e artigianale¹⁶⁶.

«Attraverso una manodopera meticolosa, Manu trasforma fogli di metallo in sculture funzionali, abbracciando le imperfezioni consentendo alle sue opere di evolvere con grazia nel tempo»¹⁶⁷. Le lamiere in rame vengono battute e lavorate quasi esclusivamente dall'artigiano stesso, i segni del forno, del martello sono la vera parte espressiva del prodotto.

La riflessione della luce è una componente onnipresente nel lavoro di Bañò, gli oggetti sono sempre ottenuti attraverso ritagli e pieghe partendo da fogli metallici. Nei corpi luminosi la luce non giunge mai direttamente, ma sempre per via riflessa data dall'accostamento con altri componenti. L'utente viene portato ad interrogarsi su dove sia collocata effettivamente la sorgente luminosa come nell' OBJ-01, nell' OBJ-03 o nell'interessantissima lampada a parete OBJ-07.

Gli specchi disponibili a catalogo, non sono altro che il medesimo materiale (lastra di rame) lavorato nella zona centrale in modo tale da riflettere perfettamente.

La simmetria è un altro punto cardine della progettazione del designer che spesso si trova a realizzare oggetti accostando due moduli perfettamente uguali tra loro per ottenere la forma e la funzione desiderata. È il caso per esempio della sedia OBJ-02, della OBJ-05, del coffee table OBJ-06 o dello specchio OBJ-08¹⁶⁸. Héctor Esrawe (1968), collaboratore di Bañò, dimostra la medesima riverenza per il metallo. Nella sua produzione risulta estremamente scultoreo e concettuale. Si possono identificare opere funzionali, oneste a livello di materiale e struttura. Per citare degli esempi vi sono le lampade Paràbola I e II, il tavolo Aero le varie versioni di Penumbra, infine non completamente onforme con la ricerca ma sicuro degna di essere inclusa per

¹⁶⁵ Ewe, <https://ewe-studio.com>

¹⁶⁶ Manu Bañò, Info, <https://www.manubano.com/info/>

¹⁶⁷ Object with narratives, Manu Bañò, https://objectswithnarratives.com/pages/manu-bano?srlid=AfmBOopWvsP_z4c7RXP1NnwwD5Gm5o7RPKzADQEHad8r9zYhDZ-qHX-0g

¹⁶⁸ Manu Bañò, <https://www.manubano.com>



Fig. 68: Manu Bañò, OBJ-06 Coffe Table, 2023, da Manu Bañò



Fig. 69: Manu Bañò, OBJ-07 Sconce, 2023, da Manu Bañò

affinità estetica la panca Frecuencia B¹⁶⁹.

169 Héctor Esrawe, <https://hectoresrawe.com>



Fig. 71: EWE Studio, Sincretismo, 2019-2020, da Ewe Studio



Fig. 72: Héctor Esrawe, Frecuencia B, 2022, da Héctor Esrawe

4.8 PAUL COENEN

Paul Coenen, designer nato nel 1992, crea opere e arredi tipicamente in alluminio, apportando a tale materiale a trasformazioni e lavorazioni innovative.

Il suo lavoro prende luogo a Eindhoven, e attinge sia dalla modernità, che dalle lavorazioni tradizionali. Il materiale diviene protagonista facendo sì che l'oggetto sia la diretta conseguenza della natura della materia.

Le opere e gli arredi sono spesso frutto di pieghe e incastri mimando origami e kirigami con l'utilizzo di fogli metallici o talvolta da semilavorati industriali.

Questo approccio consente, in molti casi, la completa assenza di viti e bulloni o di colle.

Le collezioni che presentano artefatti ottenuti attraverso la piega dei fogli di alluminio sono la Camber, le Coil lamps e la Tension, mentre l'utilizzo dei profili semilavorati è apprezzabile nel Profile Table¹⁷⁰.

L'alluminio utilizzato viene spazzolato e levigato grossolanamente, oppure in opere come quelle in collaborazione con BWB Surface Technology¹⁷¹ viene anodizzato a mano.

Tale lavorazione, sperimentale e innovativa, porta il manufatto ad assumere un'estetica estremamente colorata e variegata; il metallo assume sfumature cangianti che possono ricordare un materiale plastico.

Le opere che presentano tale anodizzazione sono Section Column Ligh, Section Coffee Table e Camber Stool¹⁷².

¹⁷⁰ Paul Coenen, <https://www.paulcoenen.nl>

¹⁷¹ Azienda svizzera leader del trattamento superficiale dell'alluminio.

¹⁷² Visual Atelier 8, Paul Coenen redefining aluminum through artistic anodizing techniques <https://visualatelier8.com/paul-coenen-bwb-surface-technology-anodised/>



Fig. 73: Paul Coenen, Section Coffee Table, 2024, da Dutch Design Daily



Fig. 74: Paul Coenen, Coil Lamps, 2025, da Paul Coenen, Instagram

CONCLUSIONI

Comprendere anche solamente i lasciti del brutalismo architettonico è stata un'impresa ardua e difficile persino per Reyner Banham che, nell'ultimo capitolo del suo *The New Brutalism*, conclude con un'amara visone, a tratti in completa opposizione con il resto del libro.

Colui che ha professato sin dagli albori il brutalismo come etica, termina la sua bibbia critica sostenendo che, nella maggior parte dei casi, il movimento fu piuttosto una moralità operativa, che scaturì aspetti prettamente estetici.

La vera rivoluzione, il vero funzionalismo non furono mai raggiunti, ma solo lontanamente assaporati nei primissimi anni Cinquanta, rigorosamente in Inghilterra.

Secondo Banham il brutalismo non riuscì ad allontanarsi dai riferimenti del passato (in particolare quelli classici) e dall'estetica della macchina (intesa come simbolo del modernismo), contrariamente a quanto egli aveva sostenuto negli anni '50.

Tali premesse, pur doverose, passano in secondo piano grazie ad una visione più leggera e superficiale del movimento consentita dalla contemporaneità.

Benché sia assolutamente evidente che la percezione odierna sia oltremodo riduttiva, la componente estetica in comune tra le strutture del passato e quelle del presente è decisamente evidente.

L'etica brutalista, giudicata da un occhio che vive nel ventesimo secolo, risiede nei connotati economici e politici, forse, per assurdo, meno significanti all'epoca, o forse troppo banali per una sensibilità critica come quella di Banham, ma estremamente rilevanti e nobili oggi.

Ricostruire con pochi mezzi, dimostrare onestà, massimizzare la funzione, sono presupposti per una morale tutt'altro che superficiale. I brutalisti progettavano senza abbellire una realtà cruda e violenta, rispondendo in maniera concreta alle vere esigenze dell'epoca.

Il design brutalista è identificabile innanzi tutto nei prodotti e negli arredi più semplici e umili disegnati negli anni immediati post conflitto.

Il primo esempio evidente è l'Utility Scheme, progettato per

assicurare alla popolazione inglese mobili e oggetti umili ma di qualità. Allo stesso identico modo dell'architettura, l'Utility Scheme non fu apprezzato da tutti gli utenti, in quanto troppo moderno per i gusti dell'epoca, e l'omologazione dell'arredamento non fu ricevuta di buon grado.

Anche Le Corbusier, suo cugino Pierre e Charlotte Perriand tentarono di riproporre una versione del moderno verso materiali meno asettici e "da sala operatoria". Il team creò proposte funzionali e rispondenti a vere esigenze, talvolta anche in grado di accompagnare cambiamenti sociali non indifferenti.

L'influenza e l'ispirazione brutalista traspare anche dagli articoli prodotti dagli architetti stessi che hanno contribuito alla successiva diffusione brutale. Lina Bo Bardi, Paul Mendes Da Rocha, Vittoriano Viganò sono solo alcuni dei progettisti che hanno contribuito a plasmare non solo edifici, ma anche mobilia dalla rilevanza non indifferente.

Tale suggestione fu sentita anche dai designer dell'epoca che, in completa opposizione con la tendenza post-moderna americana, proposero artefatti contraddistinti dai principi del modernismo estremo, e da un'estetica archetipica senza tempo. Le ceramiche grezze, sebbene esito di riflessioni più antiche, sprigionarono negli anni '50 e '60 la vera filosofia wabi-sabi, abbracciando il grezzo come riflesso del contesto drammatico circostante.

La Scuola di Ulm rivoluzionò non solo la didattica ma anche il modo di vedere il design oggi, favorì un approccio scientifico ai bisogni del cliente, e portò il funzionalismo oltre.

Allo stesso modo, Dieter Rams, portò, seppur con l'utilizzo di materiali più nobili, un contributo ingente al design moderno, focalizzandosi sui bisogni reali del cliente e sull'onestà verso di esso, semplificando all'osso l'artefatto per renderne ovvia la comprensione.

Enzo Mari, attinse a materiali e a semilavorati industriali al medesimo modo con cui gli Smithsonian costruirono l'Hunstanton School.

L'eredità di Mari risiede nel suo tentativo di sensibilizzare e rendere indipendente l'utente nella creazione del suo habitat.

Victor Papanek, invece, dimostrò come si possa applicare il concetto “as found” in qualsiasi contesto, specialmente quelli in cui vi è necessità, anche utilizzando materiali di scarto.

Infine, i veri ispiratori di questo lavoro, ovvero i designer di oggi, portano il movimento architettonico a diventare un vero e proprio simbolo culturale. Il brutalismo odierno è un'estetica frutto di una raffinata elaborazione progettuale; è una scelta non convenzionale in grado di poter simboleggiare culture e ideali.

Alla conclusione di questo elaborato, mi ritrovo a pensare: Cosa avrebbe scritto Reyner Banham a seguito di questa ripresa del brutalismo?

Se nelle prime fasi della stesura di questo elaborato ho pensato che avrebbe snobbato tutta questa moltitudine di attenzioni in quanto le avrebbe ritenute troppo superficiali e banalizzanti, leggendo con attenzione il suo capitolo conclusivo credo fermamente che ne sarebbe stato contento.

Dalle sue parole, oltrepassa la sua passione e la sua devozione alla divulgazione e difesa di un'ideologia e di un movimento che, per definizione, prima di tutto fu composto da persone unite da un intento comune, rivolte verso un bene superiore: quello della ricostruzione sociale del loro paese.

Credo che sarebbe fiero nel vedere quanto, la sua tanto amata etica o estetica qualsivoglia, abbia influito in passato e soprattutto quanto lo stia facendo ancora nel presente.

Come tutte le tendenze anche il brutalismo probabilmente andrà scemando, ma il suo impatto culturale rimane di indubbia qualità e di indubbio fascino.

BIBLIOGRAFIA

Banham, Reyner. *The New Brutalism*, The Architectural Review, 1955.

Banham, Reyner. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Karl Kramer, 1966.

Barthes, Roland. *L'impero dei segni*, Einaudi, 1984

Brondi, Barbara, e Marco Rainò. *Destroyers/Builders: rooted flows*, Nero, 2022

Brondi, Barbara, e Marco Rainò. *Ferréol Babin: Enigmatic Refractions*, Quodlibet, 2024.

De Waal, Edmund. *20th century ceramics*, Thames & Hudson Ltd, 2003

Dellapiana, Elena, e Guido Montanari. *Una storia dell'architettura contemporanea*, UTET Università, 2015.

Hatherlay, Owen. *Militant Modernism*, O Books, 2008

Jovkosky, kristofer. *Ulm School of Design*, n.d. https://www.academia.edu/28861827/Ulm_School_of_Design

Le Corbusier, Pierluigi Cerri, e Pierluigi Nicolin. *Verso Una Architettura*, Longanesi, 2015.

Lepri, Aurora. *Per chi progettiamo?*, Università di Roma La Sapienza, 2025.

Lovell, Sophie. *Dieter Rams: as Little Design as Possible*, Phaidon Press, 2011.

Marcus, George H. *Design of the Fifties: When Everyone Went Modern*, Prestel Pub, 1998.

Mari, Enzo, e Barbara Casavecchia, *25 modi per piantare un chiodo*, Mondadori, 2011.

Papanek, Victor. *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*, Thames & Hudson Ltd, 2006

Sbiriglio, Jacques. *Le Corbusier: L'Unité d'habitation de Marseille The Unité d'Habitation in Marseilles*, Birkhauser, 2004.

Woodham, Jonathan M. *Twentieth-Century Design*, Oxford University Press, 1997.

SITOGRAFIA

Il Federalista (1960) La crisi del laburismo <https://www.thefederalist.eu/site/index.php/it/i-fatti-e-le-idee/1363-la-crisi-del-laburismo>

LACMA Unframed (2019), New Acquisition: Charlotte Perriand's "Kitchen for an apartment in Le Corbusier's Unité d'Habitation" <https://unframed.lacma.org/2019/04/16/new-acquisition-charlotte-perriands-kitchen-apartment-le-corbusier-s-unité-d'habitation/>

MMD (2021) Charlotte Perriand model 21 armchair Steph Simon France 1950 <https://massmodernndesign.com/gallery-detail/charlotte-perriand-model-21-armchair-steph-simon-france-1950/>

Archiproducts, LAMPE DE MARSEILLE Lampada da parete By NEMO https://www.archiproducts.com/it/prodotti/nemo/lampada-da-parete-orientabile-in-alluminio-lampe-de-marseille_413066?srltid=AfmBOoqgso8KFPptEy5Be8FUAHH9PZ5Mu-f9I7FsmABiFIF_HtDxDQGEA/

Nemo Lighting, APPLIQUE DE MARSEILLE <https://www.nemolighting.com/fr/produit/applique-de-marseille/>

Nemo Lighting, ESCARGOT <https://www.nemolighting.com/it/prodotto/escargot/>

Nemo Lighting, BORNE BÉTON GRANDE <https://www.nemolighting.com/it/prodotto/borne-beton-grande/>

Gucki, PIERRE JEANNERET AND LE CORBUSIER: THE STORY OF THE FURNITURE DESIGNED IN THE 50S FOR THE CITY OF CHANDIGARH IN INDIA <https://gucki.it/en/art-design-en/design-designers-en/pierre-jeanneret-e-le-corbusier-gli-arredi-disegnati-per-la-nuova-capitale-dellindia-chandigarh/>

Nemo Lighting, Parliament <https://www.nemolighting.com/product/parliament/>

Nemo Lighting, Projecteur 365 pendant <https://www.nemolighting.com/fr/produit/projecteur-365-pendant/>

Casati Gallery, Vittoriano Viganò - chair <https://www.casatigallery.com/products/vittoriano-vigano-chair/>

Artiflex, B.B.P.R. <https://www.arflex.it/au/it/bbpr>

Olivari, BBPR <https://www.olivari.it/designer/bbpr/>

Poltrona Paulistano, <https://poltrona-paulistano.com.br>

Objekto, PMR <https://www.objekto.fr/en/paulo-mendes-da-rocha/26-pmr-lounge-chair.html>

MoMA, Tripé de ferro chair <https://www.moma.org/collection/works/198786>

Instituto Bo Bardi, Lina Bo Bardi's SESC – by JOCHEN EISENBRAND <https://institutobardi.org.br/en/revista/lina-bo-bardis-sesc-chair/>

Homedesign, Poltrona FDC 01 <https://www.homedesign.com.br/produtos/poltronas/poltrona-fdc-01/>

Objekto, FDC 1 armchair <https://www.objekto.fr/en/flavio-de-carvalho/10-102-fdc1.html/>

Nelsoncon, Casa da Fazenda Capuava, Flávio de Carvalho - Valinhos/SP, 1938 <https://www.nelsonkon.com.br/casa-da-fazenda-capuava/>

Museo della Sedia, Laverne International William Katavolos Ross Littell & Douglas Kelly TChair no. 4LC | 1952 <https://museodellasedia.com/prodotto/laverne-international-william-katavolos-ross-littell-douglas-kelly-t-chair-no-4lc-1952-2/>

Salvioni Design Solutions, Poul Kjaerholm <https://www.salvioni.com/>

niarredamenti.it/it/designer/poul-kjaerholm/

Danish Design Review, PK22 by Poul Kjærholm 1955 <https://danishdesignreview.com/a-danish-chair-1/2017/12/29/pk22-by-poul-kjærholm-1956-9mdr6>

mohd, Poul Kjaerholm <https://shop.mohd.it/it/designers/poul-kjaerholm.html>

MoMA, Butterfly Chair (model 675) <https://www.moma.org/collection/works/114383>

1stDibs, Poltrona in pelle cognac Pierre Paulin AP-14 per A. Polak, 1955 https://www.1stdibs.com/it/arredi/sedute/poltrone-lounge/poltrona-in-pelle-cognac-pierre-paulin-ap-14-per-a-polak-1955/id-f_47717052/

MMD, Pierre Paulin F444 lounge chairs pair Artifort 1963 <https://massmodernndesign.com/gallery-detail/pierre-paulin-f444-lounge-chairs-pair-artifort-1963/>

1stDibs, Divano “Croissant” di Raphael Raffel, 1970 https://www.1stdibs.com/it/arredi/sedute/divani/divano-croissant-di-raphael-raffel-1970/id-f_40585492/

Todd Merrill Studio, Paul Evans <https://toddmerrillstudio.com/designer/paul-evans/>

Incollect, The untamed genius of Paul Evans <https://www.incollect.com/articles/the-untamed-genius-of-paul-evans>

Zanotta, Archetipi: Sgabillo <https://www.zanotta.com/it/magazine/dal-disegno-al-prodotto/archetipi-sgabillo>

Wikipedia, Victor Papanek, https://en.wikipedia.org/wiki/Victor_Papanek

Il Post, Rivalutare il brutalismo, oppure no, <https://www.ilpost.it/2023/09/18/ritorno-brutalismo/>

The Guardian, How Goldfinger nearly became Goldprick, <https://www.theguardian.com/uk/2005/jun/03/film.hayfestival2005>

1stDibs, Sedie solide postmoderne di Heinz Landes, Germania, 1986, https://www.1stdibs.com/it/arredi/sedute/sedie/sedie-solide-postmoderne-di-heinz-landes-germania-1986/idf_35840922/

Van Ham, Isa Genzken, 1948 Bad Oldesloe, <https://www.vanham.com/de/kuenstler/isa-genzken.html>

Federbeton, Cemento e design: l'eleganza della materia grezza, <https://blog.federbeton.it/cemento-e-design-eleganza-della-materia-grezza/>

Brut Collective, about, <https://www.brut-collective.be/about>

Nel Verbeke, work, <https://www.nelverbeke.com/work>

Wikipedia, Wabi-sabi, <https://it.wikipedia.org/wiki/Wabi-sabi>

Ferréol Babin, about <https://www.ferreolbabin.fr/about>

Industrial Konzept <https://industrialkonzept.com>

Paragonet, About <https://www.paragonet.eu/about>

Ark journal, About <https://www.ark-journal.com/about/>

LOES.BETA.GMBH, <https://shop.beta.gmbh>

Frama, <https://framaph.com>

Tognon, <https://www.atognon.com>

LESORR, About, <https://lesorr.ca/Information>

Ewe, <https://ewe-studio.com>

Manu Bañó, Info, <https://www.manubano.com/info/>

Object with narratives, Manu Bañó, https://objectswithnarratives.com/pages/manu-bano?srsId=AfmBOopWvsP_z4c7RXP1N-nwwD5Gm5o7RPKzADQEHad8r9zYhDZqHX-0g

Héctor Esrawe, <https://hectoresrawe.com>

CREDITI ICONOGRAFICI

Fig. 1
<https://www.dwglab.com/projects/famous-architectures/le-corbusier/unite-dhabitation/>
Fig. 2
<https://www.fotocommunity.de/photo/unite-dhabitation-le-corbusier-marseille-gervais/41291534>
Fig. 3
<https://hybridstudio.io/design/mies-van-der-rohe>
Fig. 4
<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/Escuela-Hunstanton/>
Fig. 5
<https://www.architectsjournal.co.uk/news/jestico-whiles-to-refurbish-smithsons-iconic-hunstanton-school>
Fig. 6
<https://en.wikiarquitectura.com/building/house-of-the-future/>
Fig. 7
<https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/2/what-the-future-looked-like/32734/1956-house-of-the-future>
Fig. 8
<https://www.amc-archi.com/photos/lucien-herve-dans-la-lumiere-au-chateau-de-tours-exposition,8017/lucien-herve-le-corbusier-e.3>
Fig. 9
<https://lecorbusier-worldheritage.org/de/unite-habitation/>
Fig. 10
<https://fr.pinterest.com/pin/503699539576960009/>
Fig. 11
<https://www.lamper.dk/shop/lampe-de-marseille-1917p.html>
Fig. 12
<https://www.nemolighting.com/product/borne-beton-grande/#product-gallery-2ap>
Fig. 13
<https://www.flickr.com/photos/paspog/2349616156/in/photostream/>
Fig. 14
https://www.1stdibs.com/it/arredi/sedute/poltrone-lounge/sedia-canguro-pierre-jeanneret-circa-anni-50-chandigarh-india/id-f_31654682/

Fig. 15
<https://www.stephanieconnell.com/wp-content/uploads/2018/06/Gordon-Russell-Helix-cabinet-reduced-size-image.jpg>
Fig. 16
<https://en.wikipedia.org/wiki/CC41>
Fig. 17
https://en.wikipedia.org/wiki/Utility_clothing
Fig. 18
Banham, Reyner. The New Brutalism: ethic or aesthetic?
Fig. 19
<https://www.casatigallery.com/products/vittoriano-vigano-chair/>
Fig. 20
<https://www.objekto.fr/en/47-paulistano-collection>
Fig. 21
<https://www.objekto.fr/en/51-steel-lounge-chair-pmr>
Fig. 22
<https://apartamento61.com.br/products/cadeiras-tripe-lina-bo-bardi>
Fig. 23
<https://www.1stdibs.com/it/arredi/sedute/sedie-senza-braccioli/sesc-sedia-pompeia-in-pino-di-lina-bo-bardi-anni-80/>
Fig. 24
<https://www.1stdibs.com/it/arredi/sedute/poltrone-lounge/flavio-de-carvalho-fdc-1-lounge-chair-brasile-circa-1955/>
Fig. 25
<https://museodellasedia.com/en/product/laverne-international-william-katavolos-ross-littell-douglas-kelly-t-chair-no-4lc-1952/>
Fig. 26
<https://www.vntg.com/258866/pk22-chairs-in-original-leather-by-poul-kjærholm-for-e-kold-christensen-1961/>
Fig. 27
<https://www.1stdibs.com/it/arredi/sedute/poltrone-lounge/sedia-da-salotto-in-vimini-depoca-poul-kjærholm-modello-pk-22-prodotta-da-fritz-hansen/>
Fig. 28
<https://www.jaspermaison.com/en/archives/1308-pierre-pau->

lin-ap14-armchair-ap-originals

Fig. 29

<https://www.1stdibs.com/it/arredi/sedute/divani/divano-croissant-di-raphael-raffel-1970/>

Fig. 30

<https://www.1stdibs.com/it/arredi/sedute/poltrone-lounge/sedia-palo-alto-in-cromo-e-pelle-di-byron-botker-cc/>

Fig. 31

<https://www.1stdibs.com/it/arredi/illuminazione/lampade-da-tavolo/lampada-da-tavolo-di-metà-secolo-di-paul-evans-stati-uniti-anni-70/>

Fig. 32

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2024/important-design-3/paul-evans-sideboard>

Fig. 33

<https://www.oxfordceramics.com/artworks/3890-bernard-leach-slipware-jug-c.-1930/>

Fig. 34

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/leach-large-bowl-t12129>

Fig. 35

<https://chiswick.blob.core.windows.net/blog-images/Rie-featured-image-1024x704.jpg>

Fig. 36

<https://bonhams.shorthandstories.com/artist-101-hans-coper/assets/RhbONDU7QS/25333064-1-5-copy-1327x1327.jpg>

Fig. 37

<https://www.daiichiarts.com/artworks/4827-kumakura-junki-chi-green-flower-vessel-1970-s/>

Fig. 38

<https://www.artnews.com/art-in-america/features/pe-ter-voukos-57337/>

Fig. 39

<https://www.1stdibs.com/it/arredi/complementi-darredo/ce-ste-e-ciotole/ciotole-decorative/bowl-by-ewan-henderson-great-britain-1980s/>

Fig. 40

<https://kr.pinterest.com/pin/73324300169696948/>

Fig. 41

<https://www.1stdibs.com/it/arredi/sedute/sedie/sgabello-ulm-di-max-bill-autentico-design-svizzero-di-metà-secolo/>

Fig. 42

<https://www.vitsoe.com/us/about/dieter-rams#ramss-philosophy>

sophy

Fig. 43

<https://braunaudio.de/vintage-elektrostatisher-lautsprecher-le1-dieter-rams-design-csv60-ce16-pcs5-kangaroo-hifi-untergestellt/>

Fig. 44

<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjUxNzkyNCJdLFsicCI-sImNvbzIcnQiLCItcXVhbGl0eSA5MCAtcMvZaXplIDlwMDB4MTQ0MFx1MDAaZSJSJdXQ.jpg>

Fig. 45

https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Colonias-Halen-Atelier-5-Basilea_008.jpg

Fig. 46

<https://it.pinterest.com/pin/445363850631299643/>

Fig. 47

<https://www.casatigallery.com/products/enzo-mari-table-di-te-autoprogettazione/>

Fig. 48

<https://www.platformart.com/artworks/enzo-mari/putrella-tray>

Fig. 49

<https://www.are.na/block/14938411>

Fig. 50

<https://living.corriere.it/design/lifestyle/gallery/enzo-mari/>

Fig. 51

<https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2014/11/06/new-york-exhibit-shows-how-victor-papanek-pioneered-sustainable-design-in-the-60s-and-why-contemporary-designers-are-still-lagging/>

Fig. 52

<https://thedailyomnivore.net/wp-content/uploads/2011/05/zomes.jpg>

Fig. 53

<https://www.lifegate.it/victor-papanek-vitra-design-museum>

Fig. 54

https://a.1stdibscdn.com/postmodern-solid-chairs-by-heinz-landes-germany-1986-for-sale-picture-2/f_64492/f_358409221692869662462/Heinz_Landes_Solid_Chairs_3_master.jpg

Fig. 55

https://a.1stdibscdn.com/concrete-chair-jonas-bohlin-sweden-1980s-for-sale-picture-8/f_12062/1584992912055/DSCF9912_master.jpg

Fig. 56
https://destroyersbuilders.com/wp-content/uploads/2019/08/BolderChairBolderChairII_jeroenverrecht-1395x2000.jpg
 Fig. 57
https://destroyersbuilders.com/wp-content/uploads/2022/07/2_LindeFreyaTangelder_JeroenVerrecht_Westrand-870x1248.jpg
 Fig. 58
https://destroyersbuilders.com/wp-content/uploads/2022/07/LindeFreyaTangelder_CarwanGallery_PH_GiorgosSfakianakis7-1174x783.jpg
 Fig. 59
<https://www.brut-collective.be/a-citys-long-table>
 Fig. 60
https://payload.cargocollective.com/1/20/652262/12545280/FERREOL-BABIN_coal-soul-01_2539.jpg
 Fig. 61
<https://www.ferreolbabin.fr/A-LA-DERIVE>
 Fig. 62
<https://www.ferreolbabin.fr/FUSION-vase-2>
 Fig. 63
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=702194112795535>
 Fig. 64
<https://industrialkonzept.com/products/triangolo-chair-steel?-variant=49409826259280>
 Fig. 65
https://images.divisare.com/images/f_auto,q_auto,w_auto/v1494348051/qpdccucqsaxlx4u0eqb2n/andrea-tognon-architecture-zayaz_t4.jpg
 Fig. 66
<https://lesorr.ca/Bench-Press-LESORR-x-Gabriel-Thibodeau>
 Fig. 67
<https://www.manubano.com/obj-06/>
 Fig. 68
https://www.manubano.com/wp-content/uploads/2023/09/09_ManuBano-scaled.jpg
 Fig. 69
<https://www.manubano.com/obj-02-chair/>
 Fig. 70
<https://www.manubano.com/obj-10/>
 Fig. 71
https://hectoresrawe.com/wp-content/uploads/2022/05/HectorEsrawe_Frecuencia-Bench_Photo-by-Alejandro-Rami-

rez_161-copy.jpg
 Fig. 72
<https://ewe-studio.com/wp-content/uploads/2019/02/SINCRETI-SMO-PARTERA.jpg>
 Fig. 73
<https://dutchdesigndaily.com/stories/paul-coenen-x-bwb-surface-technology/>
 Fig. 74
https://www.instagram.com/p/DI0wMVQgfmk/?img_index=1

Figure di apertura capitoli

Immagine 1: Unité d'Habitation, Le Corbusier, 1952, https://www.archdaily.cl/cl/1002919/celebrando-los-70-anos-de-la-unite-dhabitation-de-le-corbusier/64632d2f4aa88c017cbdc34f-70-years-of-unite-dhabitation-captured-by-paul-clemence-photo?-next_project=no

Immagine 2: Vaso, Hans Coper, 1965, <https://www.wright20.com/auctions/2018/06/important-design/117>

Immagine 3: Putrella, Danese, Enzo Mari, 1958, <https://www.platformart.com/artworks/enzo-mari/putrella-tray>

Immagine 4: Archotyping Daybed, Destroyers/Builders, 2017, <https://destroyersbuilders.com/archotyping-daybed/>

Copertina: Concrete Chair, Jhonas Bohlin, 1981 da 1stDibs https://a.1stdibscdn.com/concrete-chair-jonas-bohlin-sweden-1980s-for-sale-picture-8/f_12062/1584992912055/DSCF9912_master.jpg

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio la mia relatrice, Elena Dellapiana, per i suoi consigli, la sua disponibilità e per lo splendido corso che mi ha davvero fatto appassionare a questa materia.

Ringrazio la mia meravigliosa famiglia che mi è stata accanto in ogni mia stramba scelta. So che mi sosterrete sempre. Mi sento fortunatissimo, siete il mio orgoglio più grande e spero di avervi reso orgogliosi* a mia volta.

Ringrazio tutte le persone che mi sono state vicine durante questo percorso, siete il regalo più bello che la vita potesse farmi. Siete stati* indispensabili, vi voglio un bene infinito.

Un grazie speciale ad Andrea, grazie per tutto.

eugenioperron@hotmail.com
Linkedin: Eugenio Perron

