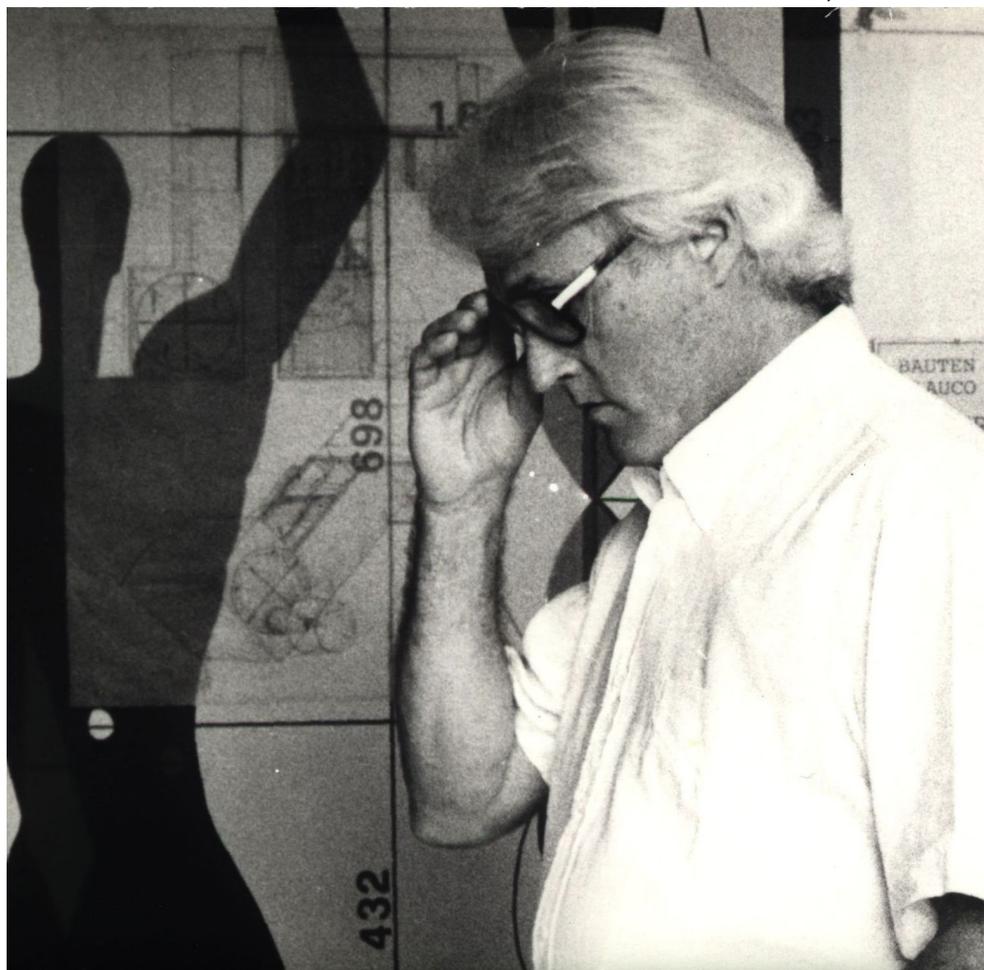


inbo

ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura
ISSN 2036 1602 Università di Bologna | in_bo.unibo.it

2019, n° 14



volume 10
issue 14

A CURA DI / EDITED BY
Luigi Bartolomei
Marianna Gaetani
Sofia Nannini

AUTORI / AUTHORS
Alessandra Carlini
Esteban Fernández-Cobián
Marco Ferrari
Giuliano Gresleri
Andrea Longhi
Lorenzo Mingardi
Giorgio Peghin
Vito Quadrato

Glauco Gresleri (1930–2016)
Parole, progetti, relazioni
Words, Projects, Connections

Marco Ferrari

Iuav

Le avventure della materia (e della forma). Glauco Gresleri e l'eclettico nel Moderno The Adventures of Matter (and of Form): Glauco Gresleri and Modern Eclecticism

Parole chiave: GRESLERI; VAJONT; ECLETTISMO; COSTRUZIONE; MATERIALITÀ DELL'ARCHITETTURA
Keywords: GRESLERI; VAJONT; ECLECTICISM; CONSTRUCTION; ARCHITECTURAL MATERIALITY

Il piccolo e isolato paese di Vajont è un luogo di particolare importanza per comprendere la complessa dimensione culturale e poetica del lavoro di Glauco Gresleri. Per chi visiti il cimitero con la cappella e la chiesa con le opere parrocchiali risulta impossibile immaginare come i due edifici – entrambi realizzati assieme al collega Silvano Varnier – appartengano in realtà allo stesso autore. È evidente che le radicali differenze dei contesti – il paesaggio aperto e aspro in un caso, la rigidità della griglia urbana dall'altro – hanno avuto un ruolo decisivo nel determinarne i diversi caratteri: organico e materico il primo, geometrico e quasi astratto il secondo. Tuttavia è altrettanto evidente che non può essere solo questo. Quella che Gresleri mette in scena, in due opere sostanzialmente coeve, è, dal punto di vista linguistico, una vera e propria opposizione programmatica e, in fondo, una disincantata dichiarazione di eclettismo. Quest'ultimo, più dei molti altri che è possibile riscontrare nel Secondo dopoguerra, soprattutto in Italia, nasce dalla realtà della costruzione e, in particolare, dal confronto con le resistenze, fisiche e concettuali, della materia. Un atteggiamento composito, multiforme e versatile che ancora fa interrogare e pone problemi di grande rilevanza critica, utili per articolare ulteriormente le tante, possibili, storie del Moderno, in Italia e non solo.

The small and remote village of Vajont is a very important place in order to understand the complex cultural and poetic dimension of Glauco Gresleri's work. For those who visit the cemetery with the chapel and the church with the parish buildings it is impossible to imagine how the two projects – both designed in partnership with Silvano Varnier – belong to the same architect. It is evident how the radical differences of the two contexts – the open and rough landscape in one case, the rigidity of the urban grid on the other – have played a crucial role in determining their different characters: organic and with a material aspect the first, geometric and almost abstract the second. However it is equally evident that this can not be the only reason. From a linguistic point of view, what Gresleri displays, in these two coeval works, is a real programmatic opposition and, after all, a disenchanting declaration of eclecticism. The latter, more than the many others that can be found postwar (especially in Italy), arises from the construction aspect of the architecture and, in particular, from the relationships with the physical and conceptual characters of the material. A composite, manifold, and versatile attitude that still questions us and poses problems of great critical importance, useful to further articulate the many, possible stories of the Modern, in Italy and abroad.



Il piccolo paese di Vajont è un luogo di particolare importanza per riflettere sulla complessa dimensione culturale e poetica del lavoro di Glauco Gresleri. La sua visita consente di conoscere due dei molti progetti dell'architetto bolognese, attivo in provincia di Pordenone tra la metà degli anni Sessanta e la fine dei Settanta, grazie al sodalizio professionale con l'amico e collega Silvano Varnier. Ma allo stesso tempo essa insinua dubbi, pone domande scomode e non scontate. Domande a cui, come si vedrà, non è facile dare risposte univoche e che costringono a riflettere su alcuni aspetti più generali della vicenda del Moderno in Italia – e non solo – nella seconda metà del secolo scorso. Anche a un osservatore attento e competente risulta infatti

difficile comprendere come il cimitero con la cappella e la chiesa con gli edifici parrocchiali, che Gresleri realizza per questo isolato insediamento urbano di nuova fondazione,¹ in realtà siano opere che appartengano a uno stesso autore e, per di più, sostanzialmente coeve.²

Il cimitero, disposto al bordo dell'abitato e vicino all'alveo ghiaioso del torrente Cellina, in relazione diretta con un paesaggio fatto di brughiere e dominato dai primi rilievi rocciosi delle Alpi friulane (Figg. 1–2), si configura come un grande recinto curvilineo adagiato, in leggera pendenza, sulla topografia irregolare del terreno e realizzato attraverso una muratura in sasso a spacco che è un chiaro omaggio alle tradizioni costruttive locali. Da una deformazione del recinto stesso, in corrispondenza dell'ingresso, si originano due piccoli volumi dalla geometria mistilinea, diversi ma in stretta relazione tra loro: un edificio di servizio, che contiene anche la camera mortuaria, e la cappella. Quest'ultima è sottolineata da un graduale, e tuttavia evidente, innalzamento del

profilo del muro perimetrale (Fig. 3). Su di esso e su alcuni setti, sempre in sasso e disposti a ventaglio, poggia un sottile e leggero tetto in legno con capriate a tiranti metallici. La facciata principale, rivolta verso il centro del camposanto con il sagrato e una grande croce ricavata da un unico blocco di pietra, espone chiaramente il sistema costruttivo dell'edificio e la sua sezione caratterizzata da un profilo a un'unica falda dalle chiare ascendenze aaltiane.

I serramenti sono in legno (Fig. 4), così come tutto il tamponamento, composto da un tavolato verticale di estrema semplicità. L'interno è privo di misteri: l'abbondante luce naturale, che giunge dalle aperture tra i setti e scende radente ai muri dalla copertura, rivela la materia e lo spazio. Da qui, la cappella appare come un piccolo ambito protetto e in assoluta continuità con l'ambiente esterno: un luogo minore ma ricco di spiritualità – avrebbe detto Gresleri³ – aperto verso il paesaggio (Fig. 5).

Fig. 1 Cimitero di Vajont. La cappella dall'esterno.





Fig. 2 Cimitero di Vajont. L'interno del camposanto verso le montagne.

A differenza del cimitero, la chiesa occupa uno dei settori centrali della griglia a moduli rettangolari allungati su cui si basa il disegno dell'impianto urbano. Il progetto planivolumetrico d'insieme conferma la geometria regolare del lotto individuando quattro diverse unità compositive: la chiesa appoggiata al lato nord dell'area; la piazza con il campanile e la fontana-monumento in ricordo della tragedia all'origine della nascita del paese;⁴ un recinto che accoglie un giardino-teatro parzialmente scavato nel terreno; un secondo recinto, chiuso da muri più alti, con all'interno la canonica e l'oratorio.

Dal punto di vista strettamente compositivo, è evidente come la relazione edificio-recinto giochi, anche in questo caso, un ruolo assolutamente primario (**Fig. 6**). Ora però il rapporto di dipendenza tra gli elementi risulta invertito: sono infatti gli edifici che generano i recinti e non viceversa. Ciò è particolarmente chiaro quando si osserva il profilo del fronte nord, oppure quando ci si muove lungo lo stretto percorso pedonale che conduce alla piazzetta interna centrale dove è colloca-

to l'ingresso della chiesa (**Fig. 7**). Verso ponente infatti il volume di quest'ultima si abbassa gradualmente, per successive compressioni della sezione, fino a raggiungere un'altezza confrontabile a quella del vicino muro che chiude il giardino privato della canonica. Ne risulta un insieme fatto di parti diverse, e tuttavia fortemente unitario, dove la chiesa, che rappresenta comunque l'elemento principale e il centro della composizione, si frammenta progressivamente in corpi di scala minore, a essa ancora strettamente legati.

Tutto ciò è rafforzato dal fatto che muri ed edifici sono realizzati in semplice intonaco bianco, dando forma a un insieme quasi scultoreo che sembra rifiutare ogni connotazione di tipo tettonico. Coperture, travi, porte e finestre risultano decisamente secondarie, volutamente subordinate alla supremazia delle superfici intonacate (si veda ad esempio, sul lato est della chiesa, la lunga vetrata orizzontale fissata esternamente senza l'ausilio di alcun telaio, come quelle di Sigurd Lewerentz nella chiesa di Sankt Petri a

Klippan, Svezia, 1962–66), mentre solo le precise e raffinate scossaline metalliche denunciano un'attenzione alla componente costruttiva e tecnologica. La struttura in acciaio del campanile, ridotto a semplice traliccio geometrico, appare come la sublimazione di questo anomalo – quantomeno per Gresleri – percorso verso l'astrazione (**Fig. 8**).

L'interno della chiesa segna una profonda discontinuità con l'ambiente esterno, indicando una strada del tutto diversa – rispetto a quella percorsa con la cappella del cimitero – di indagare quel "mistero della comunicazione strutturale tra la fisicità dei luoghi e la realtà non definibile dello spirito"⁵ che sarà una delle maggiori preoccupazioni del cinquantennale lavoro dell'architetto bolognese sugli edifici sacri. Muovendosi in una diffusa oscurità, progressivamente si scopre uno spazio articolato e non univoco, composto di ambiti collocati a quote leggermente diverse e illuminati in modi altrettanto diversi: l'altare da un grande lucernario centrale che produce un'intensa luce zenitale; il confessionale, la fonte batte-

simale, il ciborio, l'ambito delle devozioni da luci più controllante (ancora zenitali, ma anche laterali o dal basso), talvolta impreziosite e ammorbidite dalle vetrate colorate appositamente realizzate da Padre Costantino Ruggeri. L'influenza lecorbuseriana è forte, ma è anche chiaro che Gresleri compie un profondo lavoro di rielaborazione personale della strada che il maestro svizzero aveva indicato con la realizzazione delle chiese de La Tourette e di Ronchamp.

Ora è fin troppo evidente che le radicali differenze dei contesti, in cui le due opere si collocano, hanno avuto un ruolo niente affatto secondario nel determinarne il rispettivo carattere: organica, materica e sfrontatamente onesta la prima, per poter dialogare con un paesaggio aspro e duro, fino a diventarne parte integrante; geometrica, rigorosa e quasi astratta la seconda, rivolta a confermare la stringente logica razionale dell'impianto urbano, ma, allo stesso tempo, preoccupata di costruire, al suo interno, uno spazio altro, di maggiore forza e sacralità (Figg. 9–10). Tutto ciò emerge chiaramente anche dalle relazioni accompagnatorie

ai progetti, o dagli appunti e dalle note private stese per le stesse, che pongono sempre le ragioni del luogo, inteso come spazio fisico ma non solo, alla base delle principali scelte progettuali. Così, secondo quanto scrive Gresleri, per capire l'impianto della chiesa

è importante un esame, anche se sommario, della struttura urbanistica del villaggio, perché è proprio dalla mancanza di una spazialità urbana che ha origine il centro religioso [... come] polo di attrazione, [...] spazio abitabile a giusta dimensione e caratterizzazione [...] alternativa anche psicologica agli spazi alienanti di tutto il villaggio.⁶

Ed è ancora la comprensione dei caratteri morfologici di quest'ultimo (più del rispetto di alcune normative che limitavano l'altezza massima dei corpi di fabbrica in conseguenza della vicinanza con la base aerea di Aviano) che rende evidente come il progetto dovesse rifiutare non solo l'idea di un edificio notevolmente più imponente di quelli presenti nel suo intorno, ma anche quella "di accentuare

la progettazione verso l'invenzione di una 'forma-oggetto' che troppo volesse imporsi per una sua predominanza formale". E questo perché il contesto urbano "sembrava già oberato di 'volumi' collocati come oggetti autoisolanti".⁷

Nel cimitero, che "segue nell'andamento dei campi la conformazione naturale del terreno, evitando qualsiasi assialità o gerarchia",⁸ è invece indiscutibile come i riferimenti siano del tutto diversi. Infatti:

L'ubicazione e la conseguente relazione con elementi naturali molto significativi quali l'arco delle montagne verso la gola del Cellina, il grande vuoto del fiume e l'inizio della pianura macchiata dalla presenza del bosco di conifere, sono interpretati nell'impostazione generale dell'insieme, come elementi di astrazione e di adeguamento spirituale. L'ambientamento sia del contesto esterno, sia dallo spazio interno, rifugge dall'adozione di elementi artificiali e, nell'adozione di linee morbide, di forme naturali, di materiali consueti e di vegetazione propria dei luoghi,

Fig. 3 Cimitero di Vajont. La cappella vista del sagrato interno.



Fig. 4 Cimitero di Vajont. Particolare del tamponamento in legno e di un serramento della cappella.



Fig. 5 Cimitero di Vajont. L'interno della cappella.

tende ad assicurare l'inserimento il più organico possibile ed il meno contingente nei riflessi del tempo.⁹

L'approccio generale è dunque privo di ambiguità ed espresso con grande luci-

dità; inoltre dalla consultazione degli altri materiali d'archivio (disegni preparatori o schizzi) non emergono indicazioni che facciano intravedere possibili dubbi, ripensamenti o contrasti interni al percorso progettuale. Malgrado tutto ciò, è forte la sensazione che la ragione di una così marcata differenza tra i due lavori non sia solo il frutto di un atteggiamento contestualista. Come spesso avviene, anche nel nostro caso, quest'ultimo può spiegare molte cose, ma, difficilmente, arriva a dire tutto.

Gresleri non ne parla mai, così come mai – negli appunti o nei testi più compiuti – si sofferma sulle potenziali implicazioni teoriche e programmatiche contenute in un simile doppio contemporaneo incarico,¹⁰ tuttavia è lecito pensare che quella che egli ambisce a mettere in scena attraverso una deliberata opposizione delle forme sia, in realtà, la consapevole rappresentazione di una dimensione poetica aperta e dialettica che, letta dal punto di vista linguistico, si rivela una vera e propria, disincantata, dichiarazione di eclettismo. Un eclettismo di cui gli edifici di Vajont segnano certamente i punti estremi, ma che, nei fatti, attraversa una larga parte del suo impegno di progettista in commesse di carattere diverso, sia civili che religiose, sia pubbliche che private. In tal senso, basterebbe pensare alla distanza che separa questi interventi dall'espressionismo tettonico della chiesa della Vergine Immacolata a Bologna (1956–61), che pure, per alcuni aspetti relativi al disegno dello spazio interno, costituisce un riferimento importante per quella di Vajont, ma dove sono soprattutto le strutture e, in particolare, le grandi travi della copertura in calcestruzzo a vista, diversamente sagomate e ulteriormente arricchite dalle mensole esterne, a connotare in modo esclusivo l'immagine dell'edificio. E se è vero che l'oratorio di Navarons (1968–70) rimanda per l'uso della pietra a spacco e per le geometrie organiche alla cappella del cimitero di Vajont, è anche vero che progetti come la chiesa di San Francesco a Pordenone (1972–74), il cimitero e le opere parrocchiali di Erto (1970–74), le case dello studente di Codroipo (1973–79), Fiume Veneto (1973–81) o Aviano (1974–76),

le scuole di Brugnera (1973–80) e Pordenone (1971–77) – solo per limitarsi al confronto tra opere a carattere collettivo – mostrano tutte l'uso di una poetica brutalista infinitamente più composta di quella di Bologna, del tutto assente nei due lavori di Vajont e, in modo particolare, nella chiesa.

Lontano da qualsiasi gratuita attitudine citazionistica, l'eclettismo di Gresleri – già rilevato da Adriano Cornoldi, anche se in modi discreti e quasi distratti, che tradiscono il timore per una parola, evidentemente, ritenuta ancora scomoda¹¹ – è possibile che si nutra dell'ammirazione per la complessa poetica aaltiana, sospesa tra opposte tendenze razionaliste e organiciste (a tal proposito, è bene ricordare che Demetri Porphyrios intitolerà *Source of Modern Eclecticism* il suo libro, del 1982, dedicato alla figura del maestro finlandese¹²). Così com'è possibile che l'uso di linguaggi tanto eterogenei trattenga, almeno in parte e in una fase ancora iniziale della collaborazione professionale tra Gresleri e Varnier, le diverse personalità e formazioni dei due colleghi, tuttavia è anche evidente che ognuna di queste risposte è il frutto di facili semplificazioni. Ciò che è certo è che l'eclettismo di Gresleri risulta in gran parte diverso da quello espresso, in forme più o meno esplicite, da una larghissima parte della cultura architettonica italiana del Secondo dopoguerra. In questo senso esso pone problemi di grande rilevanza critica, ancora non sufficientemente approfonditi.

In un saggio recente,¹³ Enrico Bordogna sottolinea come l'opera di alcuni dei principali protagonisti dell'architettura italiana del dopoguerra, sia della generazione più vecchia (Ernesto Nathan Rogers, Giuseppe Samonà, Franco Albini e Ignazio Gardella) che di quella più giovane (da Aldo Rossi, Vittorio Gregotti e Guido Cannella, fino a Gianugo Polesello, Luciano Semerani e Francesco Tentori) – generazione a cui, di fatto, anche Gresleri appartiene – riveli, se letta in modo unitario, quello che può essere definito un vero e proprio *eclettismo virtuoso*. Quest'ultimo non avrebbe nulla a che fare con l'acquisizione di una "disponibilità stilistica de-



Fig. 6 Chiesa e opere parrocchiali di Vajont. Vista generale dalla via pubblica lato nord.

rivata dal corpo storico dell'architettura" (allo stesso modo di quanto si è detto per quello di Gresleri) e si baserebbe invece "su una comune componente critica e ideologica che tende a sottrarre le scelte progettuali per riferirle a più complesse ragioni conoscitive, in cui il rapporto con la storia, la tradizione, la città svolge un ruolo fondamentale".¹⁴

Ora è evidente che la narrazione costruita da Bordogna è fortemente incentrata sull'asse culturale Milano-Venezia (con qualche prolungamento fino a Torino), fondamentalmente estraneo al percorso formativo dell'architetto bolognese che, invece, passa per Firenze, dove studia e si laurea, sotto la guida di Adalberto Libera, nel 1956. Soprattutto, però, è evidente che l'eclettismo di cui parla l'autore è tutto interno a una *scuola*, si riferisce cioè alle differenze linguistiche tra protagonisti che operano dentro un quadro di forte coesione e condivisione teorica, mentre quello espresso dal lavoro di Gresleri, soprattutto nelle due opere di Vajont (ma come si è visto non solo in queste), è riferibile esclusivamente alla personalità e alla ricerca poetica di un unico progettista. Si tratta, dunque, di un eclettismo

indubbiamente più problematico e paragonabile, forse, a quello di Giovanni Michelucci, il quale non solo ha costituito sempre una figura di riferimento nell'università fiorentina, ma, dal 1948 e per tutti gli anni Cinquanta, insegna a Bologna, alla Facoltà di Ingegneria, progettando e costruendo alcuni edifici e partecipando anche al Primo Congresso di Architettura Sacra del 1955 promosso dal cardinal Lercaro e organizzato, tra gli altri, dallo stesso Gresleri. Un eclettismo irrequieto, paragonabile, ancor di più, a quello sperimentato dalla personalità complessa di Ludovico Quaroni, frutto di uno "sperimentalismo che [...] assume addirittura un valore morale"¹⁵ e sostenuto da un alto grado di coerenza interna, oltre che da "un disperato radicamento nell'inafferrabile complessità del reale".¹⁶ Non è un caso quindi se Gresleri, che si riteneva fondamentalmente un realista e in fin dei conti un allievo anche dello stesso Quaroni,¹⁷ si rivolgerà proprio al maestro romano – il quale, è bene ricordarlo, a sua volta considerava Giovanni Michelucci il massimo esponente dell'architettura italiana del Secondo dopoguerra¹⁸ – per un testo di commento, poi trasformato in lunga intervista, alla sua pubblicazione

monografica.¹⁹

Tornando al saggio di Bordogna, bisogna però registrare che vi è un aspetto ancora più significativo che separa l'esperienza oggetto di questa ricerca da quella da lui analizzata. E cioè che, se nel caso degli architetti della scuola milanese e veneziana è dalla diversa interpretazione del rapporto con la storia e con la città che prende forma la differenza dei linguaggi, nel caso di Gresleri quest'ultima sembra originarsi dal confronto con la realtà della costruzione e con le resistenze, fisiche e concettuali, della materia. La quale non è solo *materiale*, e quindi dato strumentale, ma anche fatto in sé, che agisce attraverso specifiche modalità di pressione sensoriale: il peso, il colore, la rigidità, la dimensione tattile.

La prima domanda dell'intervista sopra ricordata è allora quanto mai significativa: Gresleri chiede infatti a Quaroni se, a suo parere, "l'invenzione architettonica sia già comprensiva della tecnologia stessa", oppure, ancor di più, se la scelta "della tecnologia o dei materiali da adoperarsi [...] sia determinante e univoco agli effetti dell'architettura".²⁰ Si tratta di un tema

evidentemente centrale per Gresleri visto che quest'ultimo gli affida il compito di aprire il dialogo tra i due, ma ritorna, in termini non molto diversi, anche nella sesta domanda. La risposta non poteva che essere una riflessione più ampia sui rapporti tra forma e contenuti e sulle relazioni tra le tre categorie vitruviane, tuttavia è significativo che alla fine Quaroni riconosca come, da un lato "la scelta del sistema di costruzione [...] ha il pregio di condurre chi progetta a dover scegliere un sistema chiuso di forme, legate alla logica del sistema stesso"²¹ dall'altro i progetti più significativi di Gresleri nascono proprio dalla ricerca di una "limpida logica della struttura impiegata".²²

Come ho già scritto altrove, nella concretezza a cui la materia costringe, le differenze si stemperano, le lontananze si fanno prossimità e il linguaggio perde molta della propria carica ideologica. Nel suo confronto con la materia,

quest'ultimo non può più essere inteso come scelta o come condizione a priori, non può esaurirsi nella ripetizione, più o meno stanca di codici collaudati, non può limitarsi – se

non a costo di un'irreparabile semplificazione – all'adesione acritica a uno dei tanti e diversi ismi. Solo a questa condizione il linguaggio può essere inteso per ciò che [...] esso realmente deve essere: una forma della transcalarità del progetto, una forma della capacità del progetto di costituirsi come sistema di coerenze tra i molti saperi, e molti mondi, che da esso devono essere ricomposti [...] E la materia è appunto uno dei mezzi, niente affatto scontato, per nulla secondario, spesso sorprendente, di questa scoperta.²³

Se il sasso a spacco e il calcestruzzo compaiono più volte nei lavori di Gresleri, la chiesa di Vajont è l'unico edificio a carattere pubblico in cui è l'intonaco a farsi materiale prevalente. In altre situazioni esso è utilizzato come componente marginale, trova spazio nelle specchiature contenute tra le strutture a vista, appartiene a corpi accessori e, naturalmente, qualifica gli interni, sebbene mai in modo totalizzante. Qui, invece, questa materia bianca e neutra – simile a quella degli anni eroici del razionalismo, ma priva

del risvolto purista e quasi clinico che aveva in molti degli esempi realizzati dai suoi più noti protagonisti – avvolge ogni cosa, l'interno come l'esterno, la massa e i particolari, i corpi principali come quelli secondari. La sua neutralità sembra favorire una composizione fatta di continui scarti volumetrici, nemica di una forma unitaria e iconica, ma anche alcune libertà costruttive, come la successione di pieghe nella pensilina d'ingresso alla chiesa vera e propria che sembrano anticipare, di un paio di decenni, alcuni stili sizziani.

Materia e forma, potremmo dire; un ribaltamento d'ordine di uno tra i più classici binomi in cui, come notava Maurizio Gargano, quella e ha sempre avuto un valore soprattutto gerarchico: "Forma e, *dunque*, materia. E, *quindi*, materia".²⁴

Non è facile, ripercorrendo la storia recente dell'architettura, trovare esempi di opere di un unico autore che mettano in atto, consapevolmente, un'apertura linguistica simile a quella che abbiamo registrato a Vajont. Certo, nella prima metà del secolo scorso, Erik Gunnar Asplund aveva dimostrato di sapersi muovere

Fig. 7 Chiesa e opere parrocchiali di Vajont. Particolare del fronte ovest verso il percorso pedonale di accesso.





Fig. 8 Chiesa e opere parrocchiali di Vajont. La piazza con la chiesa e il campanile.

con impareggiabile abilità tra le possibili reinterpretazioni del repertorio classicista (tutti gli edifici realizzati fino alla famosa biblioteca di Stoccolma, conclusa nel 1928), le forme di un modernismo sofisticato e leggero (interventi per l'Esposizione di Stoccolma del 1930) e di uno più composto e rigoroso (crematorio del Cimitero del Bosco, 1935–40; estensione del municipio di Göteborg, 1934–37), per arrivare a sondare negli ultimi progetti (crematorio di Skövde, 1937–40) lessici più popolari e quasi espressionisti. Mentre è noto come Le Corbusier, il cui lavoro ha costituito un riferimento costante nel percorso creativo di Gresleri, sia gradualmente passato dal limpido razionalismo macchinista degli anni venti ai ben più problematici linguaggi di Chandigarh e Ronchamp. Ma tutto questo risulta facilmente accettabile e comprensibile, in quanto strettamente legato all'evoluzione nel tempo delle singole poetiche (anche se, nel caso di Asplund, si tratta di un'evoluzione non priva di ibridazioni tra le diverse fasi).

In anni più recenti, James Stirling ha fatto largo uso di riferimenti ad architetture diverse del Moderno (e nell'ultima parte

della sua carriera, non solo del Moderno); Aldo Rossi ha realizzato un isolato urbano a Berlino in Schützenstraße (1994–98) con frammenti di facciate composte attraverso grammatiche stilistiche profondamente diverse; Alvaro Siza ha costruito un edificio, all'interno del parco Van der Venne all'Aia (1984–88), manifestamente doppio, che è un omaggio sia alla tradizione razionalista di J.J.P. Oud, che a quella espressionista di Michel de Klerk e degli altri esponenti della Scuola di Amsterdam. In tutti questi ultimi casi è però evidente una volontà citazionistica o, quantomeno, un uso strumentale del linguaggio e delle sue tecniche di montaggio, che sono del tutto assenti nei due lavori di Gresleri (per quanto, come si è ricordato, siano comunque riconoscibili chiari riferimenti alle poetiche di alcuni dei maestri del Moderno).

Volendo allora costruire un parallelo con figure più recenti, sarebbe probabilmente più utile accostare il lavoro di Gresleri a quello di un architetto come Rafael Moneo che, dall'inizio degli anni Ottanta fino almeno alla fine del decennio successivo, realizza una sequenza di opere (dal museo in mattoni di Mérida del 1980–86,

ai cubi vetriati di San Sebastian terminati nel 1999) dove gli aspetti stilistici sembrano del tutto messi tra parentesi. E non è un caso che lo stesso Moneo, discutendo dei propri progetti, si ponga delle domande non così diverse da quelle che Gresleri rivolge a Quaroni. Nel testo *The Idea of Lasting*,²⁵ l'architetto spagnolo riflette infatti sulla qualità e sulla natura dei muri in laterizio del suo museo archeologico di Mérida, notando come, anche a seguito dell'esperienza provocata da una visita a una mostra dei lavori di Richard Serra, quei muri non avrebbero avuto lo stesso ritmo, e non avrebbero offerto la stessa sensazione di prossimità, se si fosse scelto un materiale diverso. E conclude: "Non avrei potuto realizzare il museo di Mérida in un materiale diverso dal mattone. Credo che la giusta distanza dei muri sia stata raggiunta: ciò significa che l'idea del materiale deve essere presente nella concezione dell'edificio".²⁶ O, più precisamente, direbbe Gresleri, *fin* dalla concezione dell'edificio.

Probabilmente l'esperienza eclettica più ricca e significativa del secolo scorso resta però quella del complesso Kulturhu-

set-Riksbaken-Riksdagshuset progettato e realizzato da Peter Celsing, in più fasi tra il 1966 e la sua morte avvenuta nel 1974, nel centro di Stoccolma. Anche in quel caso la profonda differenza tra le architetture – e, in particolare, tra il blocco compatto, rigoroso e materico della Banca di Svezia e il corpo lineare, dinamico e quasi immateriale del centro culturale – risente indubbiamente dei due diversi contesti urbani con i quali gli edifici si confrontano (l'edilizia compatta del centro storico da un lato, l'espansione moderna della città dall'altro); ma anche in quel caso una lettura esclusivamente contestualista non può spiegare tutto. Il carattere delle due architetture sembra infatti strettamente dipendente dalle scelte costruttive e materiche che appaiono ancora più dicotomiche di quelle volumetriche. Il primo edificio presenta una facciata caratterizzata da due astratte griglie geometriche, la più esterna delle quali, coincidente con il rigoroso sistema strutturale a telaio, è completamente rivestita in lastre di granito nero a spacco;

l'altra compare invece in secondo piano nel disegno degli infissi arretrati. In modo del tutto opposto, l'edificio del centro culturale presenta una lunga e raffinata facciata in vetro, dalla quale è eliminata qualsiasi connotazione materica e strutturale (al di là della naturale successione dei piani) anticipando, di almeno venti o trent'anni, quegli edifici che oggi inseguono il mito di una nuova architettura parlante e immateriale.

Ovviamente non è possibile paragonare la complessità di un lavoro responsabile del ridisegno di una delle parti più significative del centro urbano di Stoccolma, con quella di due semplici edifici religiosi di un piccolo paese della provincia italiana. Tuttavia le strade dell'architettura sono molteplici e non sempre lineari: in modo particolare se si tratta di vie secondarie, battute da architetti erroneamente ritenuti marginali e se la loro meta è un'architettura che desidera confrontarsi, prima di tutto, con i valori della costruzione e della materia (e, solo dopo, della for-

ma). Si tratta allora di strade meno facili da comunicare e da trasmettere, ma, non per questo, meno affascinanti da percorrere. Come critici, ma, anche e soprattutto, come architetti operanti.

*Nota: tutte le fotografie sono di Marco Ferrari.
Note: all pictures by Marco Ferrari.*

Figg. 9–10 Chiesa e opere parrocchiali di Vajont. Particolare dell'ingresso alla chiesa.





Note

Footnotes

¹ Com'è noto il paese di Vajont fu costruito ai piedi delle Prealpi friulane, nella piana di Maniago (Pordenone), per accogliere una parte degli abitanti di Erto e Casso dopo le drammatiche conseguenze del crollo, il 9 ottobre 1963, dell'omonima diga. Come quello della nuova Longarone, il progetto d'insieme fu affidato a Giuseppe Samonà e la sua costruzione iniziò, con la posa della prima pietra, il 28 dicembre 1966.

² Il cimitero fu realizzato tra il 1968 e il 1969 (progetto del 1967); la chiesa con le opere parrocchiali tra il 1970 e il 1971 (progetto del 1968). Entrambe le opere sono firmate anche dall'architetto Silvano Varnier. Si veda: Glauco Gresleri, e Silvano Varnier, *Costruire l'architettura* (Milano: Electa, 1981).

³ La visita alla cappella non può infatti non far ricordare queste parole: "Tutti noi abbiamo sperimentato situazioni di luogo ove il senso di presenza di una carica di spiritualità è vivo e reale. Certo posso citare la specula o la spazialità liturgica di Assisi; [...] ma posso anche ricordare episodi minori: piccolissime cappelle, angoli di cimitero, l'incontro di una luce tagliente su un muro ruvido di intonaco". Glauco Gresleri, "I luoghi dello spirito: come riconoscerli e come progettarli," in *I luoghi e lo spirito*, cur. Glauco Gresleri (Venezia: Arsenale editrice, 1991), 65.

⁴ La fontana, l'unico elemento del complesso con una forma dichiaratamente organica, fu realizzata solo alla metà degli anni Novanta, benché presente nel progetto fin dall'inizio.

⁵ Gresleri, "I luoghi dello spirito," 64.

⁶ AGG, Glauco Gresleri e Silvano Varnier, "Relazione illustrativa. Costruzione nuovo complesso parrocchiale," appunti dattiloscritti, senza data, 2-4.

⁷ Gresleri, "Relazione illustrativa," 4. Nella stessa pagina, alcune righe più sotto, Gresleri nota inoltre che "la messa a punto di una 'nuova' forma ci sembrava anche non interessante sul piano culturale, tenuto conto di tutte le ricerche che in questo campo da 20 anni a questa parte, sono state consumate in tutte le direzioni possibili".

⁸ AGG, Glauco Gresleri, "Impostazione generale del progetto," appunti dattilo-

scritti, 1.

⁹ AGG, Glauco Gresleri, "Premessa al regolamento per il nuovo cimitero del Vajont," appunti dattiloscritti, senza data, 1.

¹⁰ L'unico accenno all'unitarietà dell'incarico lo si trova in una lettera che Gresleri invia, nel 1993, all'amministrazione di Vajont, quando quest'ultima manifesta la volontà di portare a compimento la realizzazione della fontana prevista a lato della chiesa (cfr. nota 4). Tuttavia Gresleri si limita a ricordare come l'intera fase progettuale relativa alle opere del cimitero, della chiesa e della piazza di Vajont, così come del cimitero e della chiesa di Erto, sia "stata condotta in un clima culturale e sacrale di alta temperie" per la gestione del quale sono state fondamentali le figure di Don Gastone Liut e Giovanni Corona. Si veda: AGG, Glauco Gresleri, "Piazza e fontana monumentale in Vajont," lettera dattiloscritta inviata ai consiglieri dell'amministrazione di Vajont in data 27 luglio 1993.

¹¹ Adriano Cornoldi, "Costruire l'architettura," in *Costruire l'architettura*, 11-8.

¹² Demetri Porphyrios, *Source of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto* (London: Academy Editions, 1982).

¹³ Enrico Bordogna, "L'eclettismo virtuoso dell'architettura italiana del dopoguerra," in *Architettura dell'eclettismo. Esiste un eclettico contemporaneo? Moderno e Postmoderno*, cur. Loretta Mozzoni e Stefano Santini (Napoli: Liguori, 2018), 211-28.

¹⁴ Bordogna, "L'eclettismo virtuoso dell'architettura italiana del dopoguerra," 207.

¹⁵ Manfredo Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia* (Milano: Edizioni di Comunità, 1964), 11.

¹⁶ Pippo Ciorra, *Ludovico Quaroni 1911-1987* (Milano: Electa, 1989), 8.

¹⁷ Si veda l'intervento di Glauco Gresleri in: Alessandro Orlandi, cur., *Ludovico Quaroni: dieci quesiti e cinque progetti* (Roma: Dipartimento di progettazione architettonica e urbana dell'Università La Sapienza, Officina Edizioni, 1986), 38-42.

¹⁸ "È Giovanni Michelucci, in Italia, l'uomo che è riuscito a fare architettura rispettando, ad altissimo livello, l'integrazione strutturale fra le diverse componenti, ed è quindi a lui che voglio dedicare, con riconoscenza, il tentativo di ricostruire semplicemente il modo tradizionale, artigianale di progettare gli edifici", si legge nella dedica di apertura del volume di Ludovico Quaroni, *Progettare un edificio*.

Otto lezioni di architettura (Roma: Mazzotta, 1977), 8.

¹⁹ Si veda: Ludovico Quaroni, "Conversazione sull'architettura", intervista di Glauco Gresleri, in *Glauco Gresleri. L'ordine del progetto*, cur. Giancarlo Rosa (Roma: Edizioni Kappa, 1988), 11-29.

²⁰ Quaroni, "Conversazione sull'architettura", 11.

²¹ Quaroni, "Conversazioni sull'architettura", 13.

²² Quaroni, "Conversazione sull'architettura", 12.

²³ Marco Ferrari, *Architettura e materia. Realtà della forma costruita nell'epoca dell'immateriale* (Macerata: Quodlibet, 2013), 94.

²⁴ Maurizio Gargano, *Forma e materia. Ratiocinatio e fabrica nell'architettura dell'età moderna* (Roma: Officina, 2006), 7.

²⁵ Rafael Moneo, "The Idea of Lasting," *Perspecta* 24 (1988), 147-57, trad. it. "L'idea di durata e i materiali della costruzione," in *La solitudine degli edifici ed altri scritti*, Vol. I, cur. Andrea Casiraghi e Daniele Vitale (Torino: Umberto Allemandi & C., 1999), 203-14.

²⁶ Moneo, "L'idea di durata e i materiali della costruzione," 204.

Fonti archivistiche Archival Sources

Archivio Privato di Glauco Gresleri = AGG

AGG. Gresleri, Glauco, e Silvano Varnier. "Relazione illustrativa. Costruzione nuovo complesso parrocchiale." Appunti dattiloscritti, senza data.

AGG. Gresleri, Glauco. "Impostazione generale del progetto." Appunti dattiloscritti, senza data.

AGG. Gresleri, Glauco. "Premessa al regolamento per il nuovo cimitero del Vajont." Appunti dattiloscritti, senza data.

AGG. Gresleri, Glauco. "Piazza e fontana monumentale in Vajont." Lettera dattiloscritta inviata ai consiglieri dell'amministrazione di Vajont in data 27 luglio 1993.

Bibliografia Bibliography

Ciorra, Pippo. *Ludovico Quaroni 1911-1987*. Milano: Electa, 1989.

Debuyst, Frédéric. *Chiese: Arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000*. Milano: Silvana Editoriale, 2003.

Gresleri, Glauco. (Intervento senza titolo). In *Ludovico Quaroni: dieci quesiti e cinque progetti*, a cura di Alessandro Orlandi, 38–42. Roma: Dipartimento di progettazione architettonica e urbana dell'Università La Sapienza, Officina Edizioni, 1986.

Gresleri, Glauco. "I luoghi dello spirito: come riconoscerli e come progettarli." In *I luoghi e lo spirito*, a cura di Glauco Gresleri, 63–9. Venezia: Arsenale editrice, 1991.

Gresleri, Glauco, e Silvano Varnier. *Costruire l'architettura*. Milano: Electa, 1981.

Ferrari, Marco. *Architettura e materia: Realtà della forma costruita nell'epoca dell'immateriale*. Macerata: Quodlibet, 2013.

Gargano, Maurizio. *Forma e materia: Ratiocinatio e fabrica nell'architettura dell'età moderna*. Roma: Officina, 2006.

Moneo, Rafael. "L'idea di durata e i materiali della costruzione." In *La solitudine degli edifici ed altri scritti*. Vol. 1, a cura di Andrea Casiraghi e Daniele Vitale. Torino: Umberto Allemandi & C., 1999.

Mozzoni, Loretta, e Stefano Santini, cur. *Architettura dell'ecllettismo: Esiste un ecllettico contemporaneo? Moderno e Post-moderno*. Napoli: Liguori, 2018.

Porphyrios, Demetri. *Source of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*. London: Academy Editions, 1982.

Rosa, Giancarlo, cur. *Glauco Gresleri. L'ordine del progetto*. Roma: Edizioni Kappa, 1988.