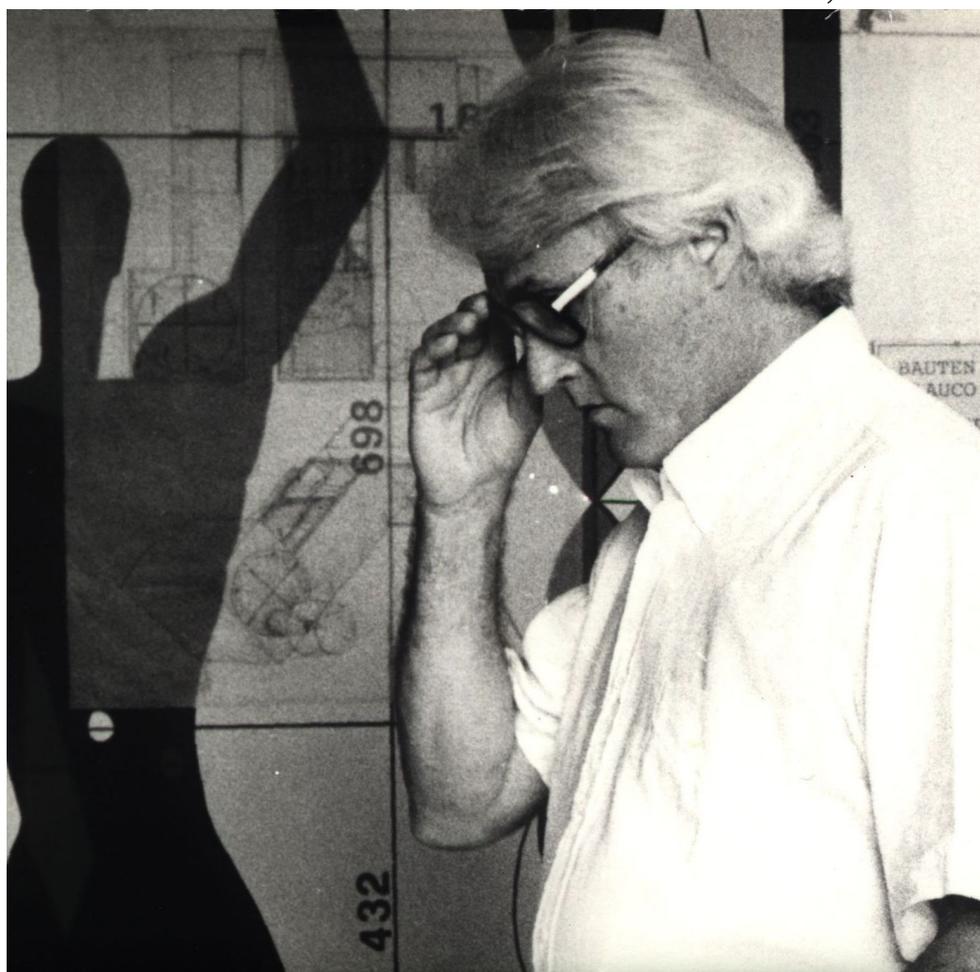


inbo

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

Luigi Bartolomei, Marianna Gaetani, Sofia Nannini

Intervista a Giuliano Gresleri

Interview with Giuliano Gresleri

"Come se disegnassimo sullo stesso foglio"

Il dialogo tra Giuliano Gresleri e i curatori si è svolto in tre incontri tra marzo e luglio 2019. Abbiamo cercato di ripercorrere la vita e la carriera di Glauco Gresleri approfondendo alcuni temi centrali del suo lavoro, del contesto in cui questo si è inserito, e della sua personalità.

The dialogue between Giuliano Gresleri and the editors took place between March and July 2019. We tried to retrace the life and career of Glauco Gresleri, tackling some key topics regarding his work, the environment in which he acted, and his personality.



Fig. 1 Glauco e Giuliano Gresleri, 1957.

Curatori. Quali sono stati i primi approcci all'architettura di Glauco?

Giuliano Gresleri. Quando Glauco aveva 14 anni, io ne avevo solo 6. Ricordo comunque che questo periodo fu caratterizzato dalla vita in campagna, a Minerbio, terra in cui peraltro Pupi Avati girerà il meraviglioso "Le stelle nel fosso". Un ambiente caratterizzato dalle strade alte rispetto ai campi. Un'organizzazione territoriale, attorno alla nostra casa di sfollati, che credo abbia avuto un'importanza determinante soprattutto nella vita di Glauco, che ha incominciato a disegnare le cose che stavano davanti a lui, guardando in parte il paesaggio circostante, in parte il *Corriere dei Piccoli*, allora costruito come una specie di manuale architettonico in cui si alternavano gli spazi dello scritto e quelli dell'immagine, e in cui lavoravano i migliori disegnatori degli anni '30, come Sergio Tofano e Roberto Sgrilli. Poiché in quel periodo le scuole in cui io sarei dovuto andare erano chiuse, perché Bologna era stata pesantemente bombardata, un quattordicenne Glauco propose di realizzare lui un Sillabario per me. Questa è stata la prima, meravigliosa opera che lui ha scritto, disegnato e costruito, in cui prima ogni lettera dell'alfabeto è accompagnata da figure, poi il discorso diventa più complesso e con esso i disegni, fino ad avere dei veri e propri brani di lettura, composti con la sua calligrafia perfetta, in corsivo e non solo. Con disegni bellissimi copiati dal *Corriere* usando i pastelli, che lui sfumava con le dita. E io ho ogni pagina stampata nella mia mente.

Cur. Che ruolo hanno avuto i vostri genitori? C'è stata una sorta di influenza familiare?

GG. Nostro padre era ispettore delle chiuse, un ragioniere senza alcuna mentalità architettonica, però quando si trattava di produrre delle cose, invece di chiedere a qualcun altro tentava in qualche modo di far da sé, e bene o male ce la faceva. E questo arrangiarsi si era diffuso tra noi già a Minerbio, dal costruire scarpe all'aggiustare i materassi. Di tutto ciò Glauco era l'operatore, il maestro, e la mia curiosità verso questo fare a mano mi ha avvicinato molto a lui, più di quanto non fosse successo tra lui e il nostro fratello maggiore Carlo, di soli due anni più grande di Glauco. Stavo sempre attaccato a lui, quindi posso quasi dire che mi abbia fatto da padre, perché quello vero era impegnato in tutte le sue cose di persona adulta, mentre Glauco aveva queste capacità inventive che trasferiva sia negli oggetti per la casa che nei giocattoli che faceva per me. In questo stesso periodo costruì un camion, forse visto per strada guidato dai nazisti, dimostrando una capacità manuale al di fuori di ogni possibile confronto. Arrivati a Bologna nel drammaticissimo inverno del '45, io iniziai a prepararmi all'esame di ammissione al secondo anno delle elementari, come tutti i bambini che avevano vissuto il primo da profughi. Ed ebbi la sensazione di non essere in difetto, tanto che alla fine del mio Sillabario Glauco scrisse che la mia scuola era stata la mia famiglia, e che la mia aula era stata la nostra cucina.

Cur. Come furono i primi anni a Bologna, dopo la guerra? Che condizioni trovaste?

GG. A Bologna trovammo la nostra casa di via Gandino distrutta per metà dai bombardamenti: era stata costruita da nostro padre nel '34, ci passammo un'infanzia meravigliosa, vivendoci fino alla mia maturità. Una sera lui ci radunò in cucina, per chiedere a ognuno di noi di contribuire alla ricostruzione dell'edificio, e nessuno, nonostante la generalmente giovane età, si tirò indietro. Carlo e Glauco iniziarono a lavorare sulle impalcature provvisorie, per costruire i muri. Trovammo in seguito due muratori, i fratelli Gino e Armando Sibani, che poi stabiliranno un rapporto importante con Glauco, risultando di fatto i suoi primi maestri dell'arte del cantiere. Gli arnesi per lavorare li trovavamo facilmente in Piazzola,* dove numerosi bolognesi campavano rivendendo oggetti trovati tra le macerie delle case. Un altro problema

*Piazzola: storico mercato di Bologna.

fondamentale, oltre a quello della casa, era il cibo: incominciammo ad allevare le api, di cui Glauco realizzava tutte le arnie con una precisione inimmaginabile, utilizzando assi di fortuna, trasformando un vecchio baule, trasmettendo poi a me questa sua arte. Tutto ciò si deve alla meravigliosa disinvoltura con cui i nostri genitori ci lasciavano abbandonati agli altri ragazzini, se così si può dire. Tra l'altro, durante una delle tante battaglie tra bambini, uno di loro mi ferì con un fondo di bottiglia, situazione subito risolta da Glauco. Questa era la nostra vita, e il nostro regno. E Glauco mi ha trascinato nella strada che poi ho percorso, senza neanche un perché. Cosa strana, perché lui all'inizio non voleva fare l'architetto.

Cur. Ciò ci sorprende. Qual era allora il primo, vero sogno di Glauco?

GG. All'epoca aveva un solo obiettivo: fare il pilota. Mentre Carlo aveva iniziato il suo percorso da geometra, diventando in seguito collaboratore di Pier Luigi Nervi. Devo dire che mio padre aveva un bel coraggio, in questo: se gli avessimo chiesto di poter fare l'ammaccanoccioline lui ce l'avrebbe lasciato fare.

Cur. Com'era il Glauco studente di liceo? Quali le discipline predilette?

GG. Si diplomò al liceo Righi, dove andava molto bene in latino, italiano e disegno. Quest'ultima predisposizione gli deriva dal nonno materno, fotografo e ritrattista incallibile della provincia di Trento.

Cur. Cosa successe dopo la maturità? Come si arrivò all'iscrizione alla Facoltà di Architettura?

GG. Subito dopo il diploma, Glauco andò a Milano per sostenere l'esame di ammissione alla scuola per piloti, che però non superò, avendo 5 diottrie. Salì allora sul tetto del Duomo, dove, "come fece Gesù", pianse per un pomeriggio intero. Tornato a casa, disse alla famiglia di aver deciso di partire subito per Firenze, per frequentare la Facoltà di Architettura. I primi anni lì furono per lui molto gioiosi.

Cur. Quando fu maturata questa scelta, questa sorta di *piano B*, secondo lei?

GG. Io rimango del parere che Glauco fosse già nato architetto. Questa capacità di vedere le cose, e di trasferirle nella realtà, era incredibile. Ricordo che all'età di 15 anni costruì – non prima di aver realizzato piante, sezioni e dettagli – il perfetto modello di un galeone spagnolo del '600 in scala 1:50, segnando piano piano tante fettine di compensato, piegando queste sul vapore che usciva da una pentolina piena d'acqua in ebollizione, senza che nessuno gli avesse mai spiegato come si facesse, realizzando così gli alberi, le carrucole, tutto il sistema per manovrare le vele, e,

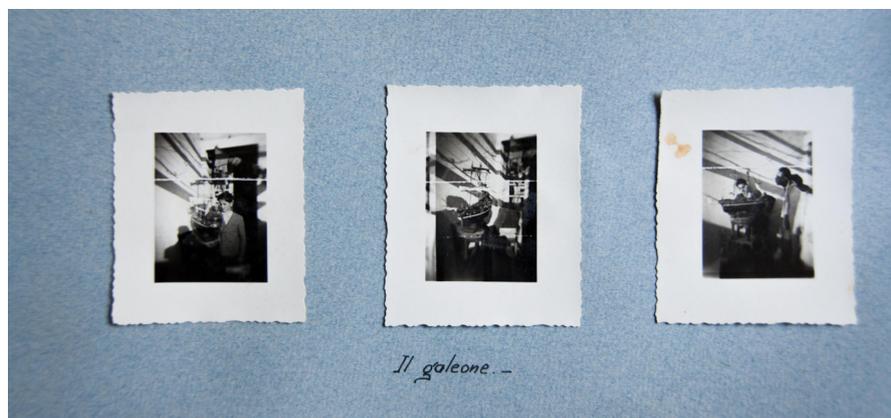


Fig. 2 Il modellino del galeone, s.d.



Fig. 3 All'Università di Firenze, 1953.

fondendo il piombo, pure i cannoni. Questa è stata la sua prima vera architettura, e l'università non poté che procedere molto bene.

Cur. La scelta vostra, come di buona parte dei bolognesi, di andare a Firenze fu dovuta solo a una ragione meramente logistica?

GG. Per un bolognese era come prendere il metrò, ma c'è anche da dire che all'epoca era la migliore università di architettura al mondo, immersa nella storia. Alla metà delle lezioni comunque non andavamo, perché preferivamo scoprire le architetture cittadine. Stavamo al Giardino di Boboli, facevamo disegni, perché non bastava seguire i corsi ma bisognava anche produrre numerose tavole.

Cur. Relatore della tesi fu Adalberto Libera, il tema era un nuovo carcere a Bologna. Perché, sempre che ci sia stato un reale motivo, quell'argomento?

GG. Mi ricordo bene quel periodo, perché io, che nel frattempo avevo studiato per un anno all'accademia, lo aiutavo a disegnare, ma come sia arrivato a quel tema rimane un mistero. Non credo comunque su suggerimento di Libera. Ahimè, quando ci fu l'alluvione di Firenze l'acqua ricoprì gli armadi che contenevano gli elaborati di tutti gli studenti. A differenza dei libri, molti di questi sono andati perduti, tranne però qualche disegno di Glauco che poi io riuscii a recuperare dal fango.

Cur. Come furono i rapporti con Libera?

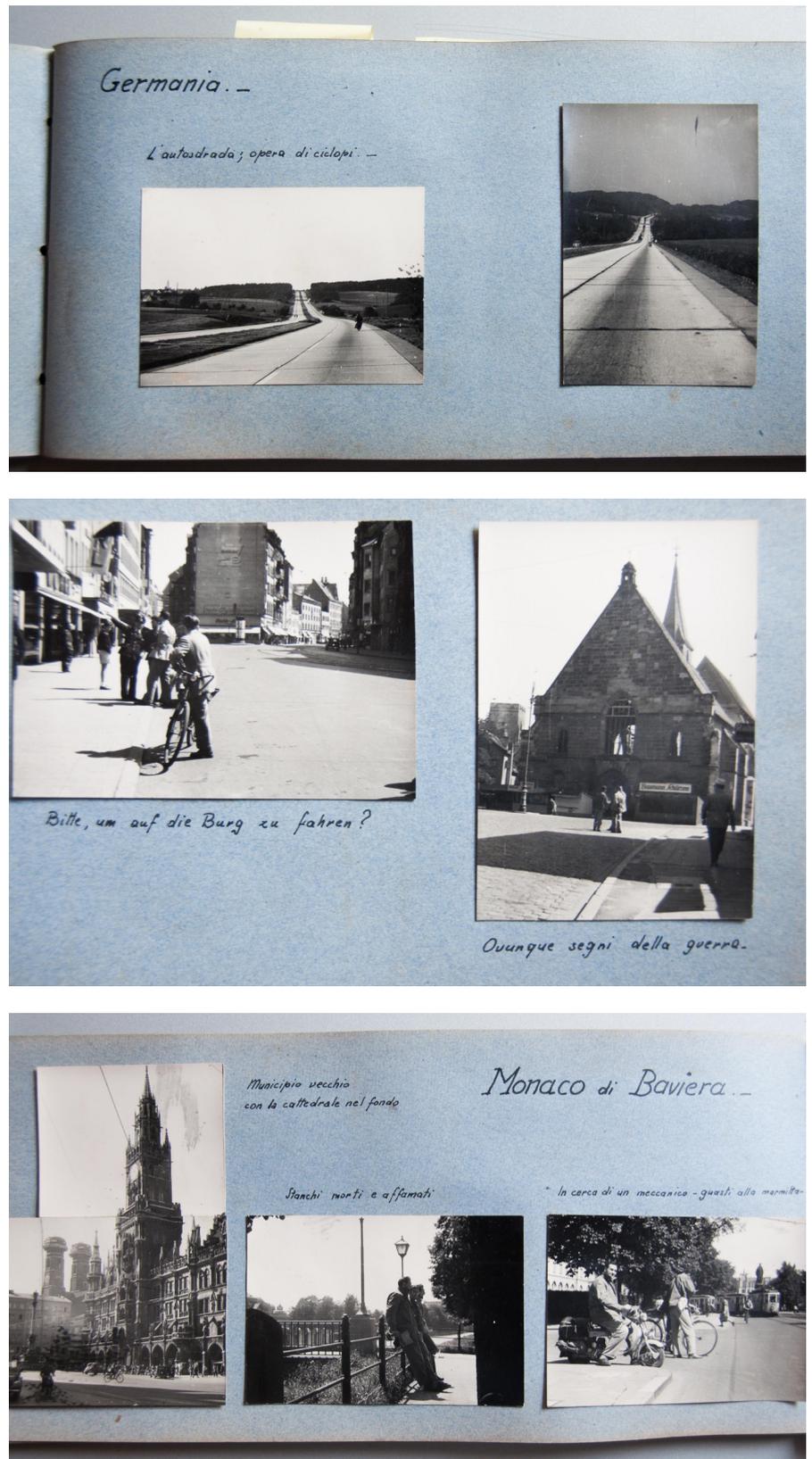
GG. Glauco parlava di lui con profondo rispetto. Era stato compagno di scuola di nostra madre alle scuole tecniche di Trento, e pare persino che gli avesse fatto la corte. Comunque l'ultima parte della tesi fu curata da Rodolfo Raspollini,* succeduto a Libera nell'insegnamento di quella che allora veniva definita Composizione Architettonica. Per me rimane un mistero, oltre che la scelta del tema, anche il modo con cui Glauco riuscì a farsi approvare la tesi da Raspollini. In ogni caso si può dire che Glauco l'abbia scritta da privatista, senza relatore.

Cur. Cosa ricorda di quei mesi? Glauco fu soddisfatto del risultato?

GG. Io mi ricordo queste tavole grandi, per le quali hanno molto collaborato gli architetti Umberto Daini, che poi ritroveremo nel cantiere della Beata Vergine Immacolata,

*Su Rodolfo Raspollini si veda: Gianni Sestieri, *Rodolfo Raspollini: uomo, docente, architetto* (Firenze: Università, Dipartimento di Ingegneria civile, 1987).

Figg. 4-6 Viaggio in Germania, s.d.



Nevio Parmeggiani,* e Danilo Rondelli, grande designer della Calderini Editore. Io credo che Glauco, in quel periodo della sua vita, mostrasse quella sensibilità femminile che aveva nostra madre, donna molto dolce, sempre dalla parte dei più deboli e pronta ad aiutare chiunque: quindi, ora che ci penso, la scelta di quell'argomento per la tesi si potrebbe ricondurre a queste suggestioni. Comunque ricordo che lui scrisse una lettera all'ambasciata svedese, poi dirottata a quella norvegese, riguardo questo tema, e loro spedirono un pacco contenente giornali e opuscoli sulle *daily prisons*, modello che prevedeva che il carcerato entrasse la sera e uscisse la mattina per andare a lavorare. E così funzionava il carcere di Glauco: tutto il sistema era diverso da quello che conosciamo, perché si andava in carcere solo per le funzioni collettive e per dormire, e non c'erano sbarre alle finestre. Ricordo anche che era una lunga stecca, che forse servì da ispirazione anche per il successivo progetto per i Padri Passionisti, incarico ricevuto sempre nel '55.

Cur. La seconda metà degli anni '50 vi vide anche protagonisti di importanti viaggi.

GG. All'epoca della laurea Glauco possedeva sicuramente i volumi che i fratelli Niemeyer dedicarono ad Alvar Aalto, e per tutto il periodo in cui lavoravamo insieme, e che io lo seguivo nei cantieri, avevamo un unico riferimento culturale importante, cioè l'architettura del maestro finlandese. Mito condiviso da tutto il nostro gruppo bolognese, cosa che comunque non so ancora spiegarmi. Ma da ciò deriva l'idea,

*Nevio Parmeggiani (1930–2018), architetto, presidente dell'Ordine degli Architetti di Bologna dal 1990 al 1997.



Fig. 7 Unité d'Habitation, Marsiglia, s.d.

Fig. 8 Con i compagni di viaggio, Olanda, s.d.

poi trasferita al cardinale Lercaro, della chiesa che poi sarà costruita a Riola, soprattutto dopo il nostro viaggio, che risolverà la questione. Il primo, del '55, fu comunque dedicato a Le Corbusier, personaggio, opera e metodo di lavoro sul quale si poteva innestare anche l'insegnamento di Libera. Andarono prima a vedere l'Unité d'Habitation di Marsiglia, e poi da lì partirono per la Spagna, senza un motivo particolare, ma credo abbiano visto innanzitutto le opere di Gaudí, per poi, da Barcellona, tornare a casa. Nel '56 andarono in Norvegia, mentre nel '57, con la 600, io e Glauco organizzammo il viaggio verso la Finlandia.

Cur. Chi erano i compagni di brigata di queste avventure?

GG. Erano i già citati Daini, che possiamo chiamare "il tecnico della carovana", Rondelli, "il poeta" della situazione, e un ingegnere, di cui non ricordo il nome, che poi ci presterà la tenda per il viaggio in Finlandia. Infatti in quell'occasione non dormimmo mai in albergo, tranne che per una sera, anche perché l'Ufficio Nuove Chiese non ci finanziò nulla.

Cur. E ci furono alcuni incontri d'eccezione... Come andarono?

GG. Nel nostro viaggio del '57, io e Glauco ci eravamo in realtà posti un traguardo preciso: raggiungere Capo Nord, prestando comunque attenzione a tutte le architetture moderne che avremmo incontrato lungo l'itinerario: Bologna, Monaco, Norimberga, Hannover, Amburgo, Copenhagen, tutta la Svezia meridionale, e poi Capo Nord passando per la Finlandia. Arrivati a 150 chilometri dalla meta, abbiamo fatto i conti con la nostra stanchezza – ricordo che ogni giorno dovevamo trovare un posto dove fermarci e montare la tenda –, ma anche con i pochi soldi che avevamo. Quindi tornammo indietro, con tanto rammarico, come quelli dell'Apollo 13. E durante questo ritorno incontrammo Aalto, uno dei nostri obiettivi principali, insieme alla ricostruzione di Norimberga, al duomo di Monaco, a Paimio e a Säynätsalo. Tanto che noi non andammo neanche a vedere Imatra, non avevamo che farne, era su tutte le riviste! L'incontro con Aalto fu meraviglioso, ci ripagò della tragedia che vivemmo a Berlino, all'andata. Obbligarono Glauco, non me perché ero minorenne, a sottoscrivere una dichiarazione, dopo otto ore di interrogatorio, in cui ammettevo di aver fatto "contrabbando di monete a favore degli stati capitalisti". Da andare a scavare l'uranio

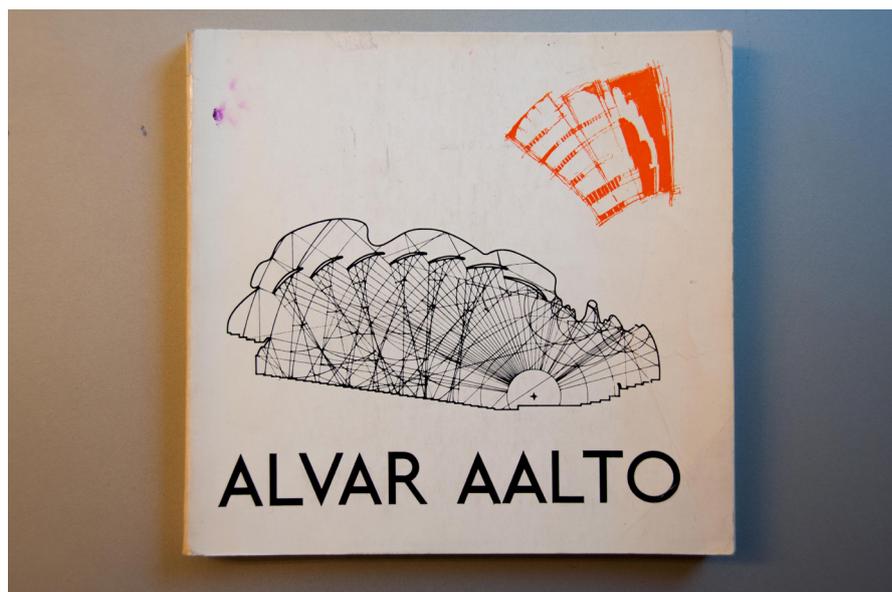


Fig. 9 Catalogo della mostra su Alvar Aalto, curata da Leonardo Mosso e organizzata tra il 14 novembre 1965 e il 9 gennaio 1966 presso palazzo Strozzi, Firenze.



Fig. 10 Glauco e Giuliano Gresleri con Alvar Aalto durante il sopralluogo a Riola, s.d.

in Siberia! Noi eravamo partiti con soldi contati, compresa una somma che ci diede nostro padre per le emergenze, prestandoci pure la 600 di famiglia, con cui eravamo soliti andare al mare. Raggiungere Berlino era complicato, tra i vari posti di blocco e il Charlie Point.

Cur. proprio su questo Steven Spielberg ha girato "Il ponte delle spie".

GG. Sì! Come si vede lì tutte le auto dovevano passare per un posto di blocco russo, in cui ogni tanto veniva fermata una macchina, e la prima cosa che ti chiedevano, in tedesco, era quanti soldi tu avessi. Nel rispondere Glauco riferì solo delle corone, ma evidentemente non si fidavano, e allora iniziarono a perquisire l'auto, perfino smontando i sedili, trovando così le lire che Glauco non dichiarò. Lui ammise di essersene dimenticato, e qui iniziò la tragedia. Io fui obbligato a rimanere in auto, in quanto minorenne, mentre Glauco fu condotto in un bunker, una casamatta in mezzo ai pini, dove otto ore più tardi decisi di entrare. Arrivai in questa sala tutta tappezzata di rosso, Glauco indossava una camicia militare, comprata alla Montagnola,* e continuava a ripetere di essersi solo dimenticato di dichiarare tutto. I militari però non si capacitavano del fatto che lui parlasse così bene il tedesco: in casa nostra era la seconda lingua, mio padre aveva fatto le scuole in Austria, la mia famiglia era stata deportata dagli austriaci in un paese nel cuore delle Alpi cecoslovacche, perché i gendarmi austriaci avevano trovato un tricolore nascosto sotto la statua di Dante Alighieri. Mentre Glauco non capiva il loro sporco tedesco da russi. Quando fu lasciato andare, gli americani ci dissero che quando saremmo arrivati in Italia ci avrebbero ritirato il passaporto per 5 anni, perché per fare quel tragitto occorreva un permesso speciale, cosa che non sapevamo. La sera, piovosa come non avevamo mai visto, piantammo la tenda con qualche difficoltà. Superammo un cancello aperto, c'era un bel prato. La mattina dopo ci ritrovammo circondati da bambini: ci eravamo accampati nel giardino di una scuola materna!

*Montagnola: storico mercato di Bologna.

Cur. Cosa avevate in programma di vedere, una volta a Berlino?

GG. C'era la tappa d'obbligo per gli architetti, "l'isola dei musei" con gli oggetti della ricostruzione, che non ci interessava assolutamente, perché noi puntavamo alle architetture moderne, come il quartiere dell'Hansa. Ci presentammo, non sbarbati da queste avventure, all'Unité d'Habitation di Gropius, qualcuno ci urlò dietro "tagliatevi

la barba, italiani!". Alla terza rampa di scale vedemmo il maestro, con un operaio, che spingeva la balaustra dicendo "non tiene, non tiene!", indicando i bulloni. C'è una fotografia che lo ritrae, ma ci ha talmente intimiditi questo Gropius che sgridava in modo gentile ma molto serio, che non trovammo il coraggio di salutarlo, era pure impegnato in questo problema tecnico... Poi siamo andati a vedere i progetti di Aalto e di Niemeyer, mentre non vedemmo l'unità abitativa di Le Corbusier. Ci meravigliavamo di come ci fossero, per le strade, molte donne e bambini, ma pochi uomini, un'intera generazione spazzata via, tra battaglie, campi di concentramento e bombardamenti. Ci meravigliò anche un'architettura tutto sommato già modesta, già di restauro.

Cur. Come organizzaste il viaggio di ritorno? E come andò con Aalto?

GG. Puntammo alla casa di Alvar – che lì conoscevano tutti, e a lui questo faceva piacere –, quella vera, a Murame, dove sembravamo come Alberto Sordi ne "Il diavolo". All'inizio non trovammo nessuno, solo il focolare acceso, le finestre aperte, i disegni lungo tutti i muri, su cui disegnavano sia lui che la moglie, quando non erano nel loro studio e si ritiravano qui in estate per fare i loro progetti. In quel momento stava progettando la sua barca, che si chiamava "Nemo profeta in patria": c'era una striscia di carta, con i caratteri bodoniani, che dopo scoprimmo avergliela mandata Rogers da Milano. Facemmo tutte le fotografie e i disegni che volevamo, guardammo tutte le capriate e tutti i materiali, perché ci interessava più che altro il problema tecnico di tutta l'architettura che guardavamo. A Norimberga, analogamente, ci interessarono le tecniche usate per le opere di regime, quelle di Albert Speer, che risultò essere poca roba perché la città era completamente distrutta.

Cur. Come si vede bene nel "Vincitori e vinti" di Stanley Kramer.

GG. Esatto, con Marlene Dietrich! Tornando ad Aalto, lui fu molto entusiasta di vederci. "Studenti, amici, architetti italiani!". Si scusò per averci fatto attendere, prese un fiasco di Chianti e diede da bere a tutti. Parlava 14 lingue! Glauco tirò fuori un numero di *Chiesa e Quartiere*, mi sembra il n. 7, spiegando in cosa consistesse la rivista. Aalto trovò tutto molto interessante, così Glauco fece: "Se il cardinale di Bologna le chiedesse di fare una chiesa in città, lei la farebbe?", "Ma io sono luterano, come posso fare una chiesa cattolica?", "Non si preoccupi, a Bologna ci sono dei preti cattolici che conoscono dei fratelli luterani, faremo un accordo, se avrà dei dubbi qualcuno la guiderà", "Allora certo che la farei una chiesa, sarebbe importante farla a Bologna, città d'arte". Quando tornammo in Italia raccontammo tutto a Lercaro, che nel frattempo si era mosso per farci riavere il passaporto. Giorgio Trebbi* aveva già preparato un itinerario, incaricando Scolozzi, giovane architetto che lavorava con noi all'Ufficio Nuove Chiese, di fare lo stesso nostro viaggio con lo scopo di fotografare le chiese di Aalto, e includerle in un reportage. Sulla scorta di ciò che vide, e della dichiarazione che Aalto poi affidò a Scolozzi, Lercaro decise di voler incontrare Aalto, perché non voleva farsi sfuggire il suo progetto. Ma il grave problema era che non sapevamo ancora dove far costruire questa chiesa. Quindi si aprì questo grande dibattito in seno all'Ufficio, nella redazione di *Chiesa e Quartiere* e al Centro Studi, andato avanti per tutto l'anno successivo, fintanto che si aprì a Palazzo Strozzi, nel '65, la mostra su Aalto organizzata da Leonardo Mosso. In quell'occasione Lercaro diede al maestro la lettera d'incarico per la chiesa, e gli disse che, non appena fossero stati disponibili un po' di soldi e il terreno, lo avrebbe contattato di nuovo. Cosa che avvenne durante l'estate, e nel gennaio del '66 facemmo il primo sopralluogo a Riola.

Cur. Dopo i viaggi, come sono state le prime esperienze di Glauco all'estero, da professionista?

*Giorgio Trebbi (1926–2002), architetto. Membro dell'Ufficio Nuove Chiese della diocesi di Bologna e del Centro studi e informazioni per l'Architettura sacra, tra i fondatori di *Chiesa e Quartiere* e di *Parametro*.

GG. Si può dire che iniziammo nel '59, quando andammo a Salisburgo, come autori del progetto di allestimento della Biennale d'Arte Sacra della città. Un periodo meraviglioso, perché lì lavoravano Giacomo Manzù e Ewald Mataré* – il più grande scultore tedesco del periodo, e non solo –, alle porte del Duomo. Un incarico arrivato direttamente, il primo dall'estero, per il quale Glauco non fece solo l'allestimento del padiglione, ma anche la scelta degli architetti e degli artisti da invitare. Una collaborazione conclusa nel 1963, perché pare costasse troppo all'Ufficio Nuove Chiese, così come costavano molto i viaggi che noi facevamo per tenere i contatti con il resto dell'Europa, in modo particolare a Parigi e Colonia. Sul presunto problema delle spese, che secondo me non è mai esistito, ci sarebbe molto da dire...

*Giacomo Manzù (1908–1991), scultore;
Ewald Mataré (1887–1965), scultore e pittore.

Cur. *Facendo un passo indietro, prima ha citato **Chiesa e Quartiere**, nata tra il '56 e il '57. Quali erano i suoi presupposti?*

GG. Nacque per sdoganare definitivamente il presunto "problema della modernità", dell'adozione del linguaggio moderno, che era quello attraverso il quale Lercaro voleva che si esprimesse la Chiesa. All'interno del Centro Studi, il problema della riforma liturgica – da Lercaro così intuito durante il Concilio al punto da guidare quest'ultimo su questo tema – era la creazione di una collettività che si era venuta diluendo, lacerando a causa della guerra e dell'immigrazione. Andava ricostruito il tessuto sociale, di cui la Chiesa doveva essere una delle espressioni, ciò che avrebbe formato la struttura civile e sociale del quartiere. Lui diceva sempre – coniando l'espressione – "la casa di Dio tra le case degli uomini", qualcosa che non aveva bisogno di grandi spazi.

Cur. *Fu Trebbi a dare il definitivo via alla vicenda.*

GG. Sì. Nella pratica *Chiesa e Quartiere* nacque da un bollettino che faceva Trebbi – attivissimo in San Procolo, un centro culturale di sinistra, o che tale veniva considerato, dove parlava il ceto cattolico – in cui venivano riportati i discorsi che si facevano lì, seguito poi da un foglio che si chiamava, appunto, *Chiesa e Quartiere*, in cui compare come intestazione una veduta della città di Bologna antica. Questo giornale si stabilì presto sul rapporto tra Bologna e il Centro di Formazione per l'Architettura Sacra che accompagnava l'Ufficio Nuove Chiese, e uscì due o tre volte, poi Trebbi, insieme all'architetto Ferri che lavorava in studio con lui, realizzò il primo numero della vera e propria rivista. Come lui sia riuscito a garantire i soldi necessari non lo so, però nacque subito con la direzione di Luciano Gherardi, che era il liturgista personale di Lercaro. Del cardinale furono pubblicate le lezioni sullo spazio liturgico, la grande orazione di sociologia che fece a Firenze su invito dell'ateneo, occasione in cui ricevette la cittadinanza onoraria e la medaglia d'onore dell'università.

Cur. *Nel 1968 la pubblicazione fu interrotta. Quali furono i principali motivi?*

GG. La chiusura fu strettamente legata alle dimissioni di Lercaro, alle quali venne costretto. Ciò generò la fine di tutti i suoi progetti pastorali e urbanistici, della sua veduta di Bologna, città moderna che conserva un centro ma che ha una periferia che, non portando la medesima qualità, secondo lui andava riprogettata perché fosse un luogo di qualità, di incontro, perché fosse realmente città. Da ciò discese tutta la politica *quartieristica*, che nacque in ambito cattolico e non laico, e soprattutto quella dei centri civici, che in qualche maniera sono la versione laica del progetto. Non so se la visione di Lercaro sia oggi attuale, forse no, ma tale vicenda, comunque, non è stata raccontata come meriterebbe, non c'è neanche nelle ultime *Storie* della Chiesa.

Cur. *Come si tradusse tutto ciò in architettura?*

GG. Attraverso l'Ufficio Nuove Chiese Lercaro comprava gli scantinati che poi affittava, per permettere ai preti di celebrare degnamente le funzioni. Ciò avvenne dopo l'incontro con Dossetti, un monaco treppista, in seguito al quale il cardinale raccontava di non essere stato più lo stesso, tanto da sospendere immediatamente tutta la questione delle "cappelle volanti" perché c'era il rischio che potessero essere colte come strumenti di propaganda, una sorta di lunga mano della Democrazia Cristiana. Quindi le chiese nacquero dove c'erano le cantine, in cui i preti facevano messa. Lui ebbe l'idea geniale di comprare prima tutti i terreni che lo interessavano, attraverso l'Associazione per la Madre di Dio, che né io né Glauco abbiamo capito mai cosa fosse, creata nei primi anni '50, prima del Congresso di Architettura Sacra. Si trattava di vuoti che erano dei punti gravitazionali sui quali dopo è stata estesa dall'Ufficio, quindi da Glauco che vi lavorava praticamente da solo, la trama delle venti nuove parrocchie di periferia. In questo modo si rivelò una faccenda molto meno difficoltosa di quanto sarebbe potuta essere se ci si fosse mossi con tempistiche e modi diversi: Lercaro fu lungimirante, perché passò all'Ufficio una cosa praticamente fatta.

Cur. Come entrò in gioco Glauco, all'interno di questa operazione?

GG. Glauco venne chiamato in separata sede da Lercaro, in seguito alla visita presso tutte quelle chiese che noi chiamavamo "soluzioni catacombali", alle quali si ispirerà Enzo Zacchioli* per il progetto di Santa Croce di Casalecchio. Quindi, a memoria di questi eventi, Lercaro chiese a Glauco di studiare alcune soluzioni da poter dare ai preti che si trovavano in quelle difficili situazioni: non potevano continuare a far messa in quegli scantinati, ma se avessimo affittato dei garage avremmo già disposto di uno spazio un po' più adatto a un *luogo pastorale*. E Glauco cominciò subito a lavorarci.

*Enzo Zacchioli (1919–2010), architetto.

Cur. Come furono utilizzate le pagine di *Chiesa e Quartiere*, in questo senso?

GG. Ricordo innanzitutto uno dei primissimi numeri della rivista, in cui c'è un piccolo intervento di Glauco sull'intelligente operazione attuata da Lercaro, che spiega come avveniva la ricucitura tra due pezzi di parrocchia, separate da una strada, o una ferrovia, che diventano una cosa sola: c'era un interscambio tra le due, in maniera tale da avere parrocchie più omogenee dal punto di vista topografico. Il piano delle Nuove Chiese precedette quello intercomunale e quello regolatore comunale, che in pratica si ritrovò le chiese con il terreno già fatto, quindi impossibile da dividere in due. A ogni modo, un saggio da leggere, scritto da un ragazzo di 25 anni.

Cur. Tornando invece alla richiesta di Lercaro, come rispose Glauco, in termini progettuali?

GG. Il problema principale era quello di offrire una sensazione di *spaesamento*, perché la chiesa è un luogo *altro*, non è la continuazione della piazza. Noi poco prima non sapevamo neanche cosa significasse, questo termine. Però c'era un fatto determinante: non si poteva lasciare il *Santissimo*, non era prevista la sua deposizione, perché questi erano luoghi che, quando non c'era la funzione, erano senza governo. Quindi il cardinale impose che i vari oggetti fossero portati dal prete ogni volta che avrebbe dovuto dire Messa, per poi riportarle a casa, non potendole lasciare lì. Già questo creava una sorta di luogo sacro senza Dio presente. E Glauco immaginò ogni singolo arredo, usando il legno figlio dell'artigianato della tradizione bolognese. Per il progetto della chiesa provvisoria di S. Vincenzo de Paoli,* frutto di un concorso – e che Vittorio Savi* dichiarò essere più bella della chiesa di Figini alla Madonna dei Poveri... una responsabilità che si prese lui! –, i soldi per realizzare la prima parte arrivarono dal Genio Civile per i danni di guerra.

*Chiesa provvisoria di S. Vincenzo de Paoli, Bologna, pubblicata in *Chiesa e Quartiere* nel 1956.

*Vittorio Savi (1948–2011), storico dell'architettura.

Cur. Quali accortezze tecnologiche prevedeste per questa chiesa?

GG. In questa realizzazione tutto trova un'applicazione più veritiera, perché era prefabbricata, anche grazie all'utilizzo di blocchi cementizi 35x20, vuoti dentro, nei quali venne colato il cemento; ma per dare un'armatura alla struttura, e rafforzarne la tenuta, facemmo delle chiavi di legno di rovere, poco marcescente, da infilare dentro. Questa chiesa esiste ancora, inglobata nella nuova canonica, ma ovviamente l'interno non c'è più. Un'altra opera fondamentale, quella della Beata Vergine Immacolata,* era chiamata "l'officina", dove la gente andava molto volentieri, in un quartiere, quello della Certosa, che era a totalità marxista: Bologna era anche una città in cui si andava alla processione della Madonna di S. Luca con le bandiere rosse.

*Chiesa della Beata Vergine Immacolata, Bologna, 1956-61.

Cur. In che modo la fondamentale esperienza con Lercaro influenzò la carriera di Glauco? Sia quella da architetto, che da docente?

GG. Premetterei che essa ha segnato innanzitutto la nostra carriera accademica, meno la mia in quanto storico, ma quella di Glauco certamente. D'altronde, non tutti i democristiani erano La Pira e Dossetti, e non tutti i comunisti erano Fanti...

Cur. Come descriverebbe, quindi, il Glauco docente? Quanto è stata importante, per lui, l'esperienza alla Facoltà di Architettura di Pescara?*

GG. Se voleva era un grande docente, perché spiegava coi suoi progetti, secondo una tecnica che era anche quella di Libera e dei professori fiorentini. Noi assorbimmo molto tale lezione, il metodo antico dell'insegnamento, cioè quello per cui "tu fai quello che faccio io", impari alla mia maniera, che poi però dovrai dimenticare. Di questo Glauco era a sua volta un maestro, credo. A Pescara portava i suoi progetti, apriva i rotoli, spiegava i disegni, andava alla lavagna e iniziava a sviluppare il tema che poteva essere un appartamento, un'officina, un supermercato, quello di volta in volta assegnato al gruppo. Glauco era molto seguito, e credo altrettanto criticato per la sua autorevolezza e un tono di voce molto alto: diceva che spesso urlava e gridava, ma conoscendolo penso che urlasse per l'entusiasmo un po' fanatico che la situazione gli dava. Lui era un maestro nella narrazione della vita del cantiere, aveva la capacità di trasmettere agli studenti la magia di questo lavoro. Insegnava a mettere i chiodi, a fare un cassero per il cemento armato, senza la necessità di fare troppi schizzi, né a matita né al computer, che Glauco non sapeva neanche accendere: prendeva delle note sui suoi quaderni, a differenza mia, per esempio, che non riesco a non disegnare un'architettura.

*Glauco Gresleri fu docente in Teorie e tecniche della progettazione, presso la Facoltà di Architettura di Pescara-Chieti, nella seconda metà degli anni '80.

Cur. Come mai, a un certo punto, questo percorso si interruppe?

GG. Si trovava assolutamente a suo agio, quindi non ho mai capito bene perché abbia lasciato. Comunque le difficoltà dei professori a contratto sono tuttora tante. Sia Glauco che Giorgio hanno più volte tentato il concorso per l'insegnamento, Trebbi è morto da ordinario, pur avendo partecipato tre, quattro volte. Uno scandalo per l'università italiana: Giorgio aveva una personalità ancora più forte, più precisa anche nella sua timidezza, rispetto alla nostra, e le sue idee le realizzava quasi sempre, salvo il grande progetto di un'Università per Studi Superiori di Architettura che doveva essere collocata al Ceretolo.* Un uomo e un professionista che ha sofferto molto alcune situazioni che lo hanno coinvolto, e che meriterebbe un approfondimento.

*Ceretolo, Casalecchio di Reno (Bologna).

Cur. Inutile dire di essere totalmente d'accordo. E la bocciatura di Glauco come ve la spiegaste? O quale fu la motivazione che vi fu fornita?

GG. Fu bocciato semplicemente perché non ritenuto idoneo all'insegnamento, per-

ché non lo erano i suoi scritti, dopotutto non era uno scrittore di ricerche, bensì un critico dell'architettura con modelli letterari e progettuali precisi. Lui aveva una venerazione sì per Libera ma anche per Raspollini, per la semplicità e la razionalità con cui spiegava i suoi progetti e quelli degli studenti alle revisioni. E ciò si vede anche nel primo, vero progetto di Glauco, quello per il Ceretolo.

Cur. Cosa ricorda di quei giorni? Come si avvicinò Glauco a questa sua prima, grande opera?

GG. Mentre cercavo invano di addormentarmi – io e lui dividevamo la stessa stanza, e un letto a castello – lo sentivo rumoreggiare con il grafo sopra le tavole, per disegnare l'erba. Ricordo anche che aveva sempre l'*opera intera* di Le Corbusier aperta su Chandigarh. Glauco quindi guardava il momento di massima maturazione del linguaggio del suo maestro, che coincide con la massima semplicità dei suoi progetti e della libertà nel tracciamento delle tavole, per cui le parallele s'intrecciano con una curva, una forma rotondeggiante si associa ad una rigida e gli dà una forma plastica. Ma mentre tutto questo in Le Corbusier avveniva dopo una cinquantina d'anni di duro lavoro professionale, in Glauco arrivava praticamente all'inizio.

Cur. Cosa affascinava Glauco di Le Corbusier, più di tutto?

GG. Quando andammo assieme a Parigi per parlare con Guillermo Jullian de la Fuente della mai realizzata chiesa di Bologna, quindi nella piena effervescenza dei primi anni dell'Oikos,* andammo a vedere la Maison du Brésil, in cui c'è quel corpo come un boomerang... che in realtà è stato progettato da Lucio Costa. Glauco diceva che dopo aver visto quel progetto non fu più capace di progettare come prima, aveva spesso bisogno di guardarlo per capire com'era stato risolto il problema dell'incastro di un corpo nell'altro, e la trasparenza del piano terra. Questo coraggio della contaminazione delle forme per le Corbusier era musica, mentre tutti gli altri che osavano

*Oikos: Centro internazionale di studio, ricerca e documentazione dell'abitare.



Fig. 11 Centro studio e addestramento per il giovane e Convento Passionisti. Ceretolo, Casalecchio di Reno (Bologna). 1957–71.

attardarsi su quella strada producevano solitamente oscenità. L'accademia lecorbusiana è la peggiore di tutte, perché non riesce a superare il godimento della libertà formale del maestro, che spesso parlava appunto di musica descrivendo i suoi progetti, tra l'altro la madre e il fratello erano musicisti. Allora l'edificio del Ceretolo mi ha sempre sorpreso, e mi sorprende dolorosamente ancora oggi a causa delle condizioni in cui versa, perché non è stato capito.

Cur. Quindi l'unico vero tentativo di smuovere la situazione rimane quello di Trebbi.

GG. Esatto. Sua era l'idea di una sorta di super master a livello mondiale, un consorzio che avrebbe avuto a che fare con le università di New York, Washington, Berlino. Aveva anche fatto una lista di tutti i docenti, dagli olandesi ad Álvaro Siza. Se non fosse fallito Tamburini,* sarebbe riuscito a farlo.

*Mario Tamburini, geometra e imprenditore.

Cur. È stato questo, secondo lei, l'unico motivo?

GG. Credo anche la grandezza di tutta l'operazione, quindi la previsione dei costi della manutenzione successiva, e probabilmente è venuta a mancare anche la certezza dei finanziamenti. Esiste un progetto di Glauco per un raddoppio dell'edificio, in lunghezza, sicuramente interessante, ma che secondo me avrebbe tolto al grezzo di quella parte originale la freschezza di una cosa fatta da giovani, da appena laureati. Ricordo che dissi a Glauco "è *troppo* moderna", proprio così. Quella originale era un'opera che entrava nella classicità della modernità, questa invece parlava una voce diversa, era fuori tono, erano passati troppi anni. Allora mi viene sempre in mente la freschezza con cui invece Le Corbusier riuscì a fare la Maison du Brésil.

Cur. Cosa dire invece sul complesso OM? È davvero definibile il capolavoro di Glauco?

GG. Assolutamente sì. La conoscenza con Gandolfi, il direttore, avvenne probabilmente attraverso i fratelli Stani, proprietari dell'omonima ditta per la pubblicità luminosa all'epoca molto importante, il cui stabilimento era vicino. Gandolfi diede carta bianca a Glauco, che inventò – dico così perché io non ricordo di averla mai vista prima, nelle riviste – la famosa "sezione a Y". Questa sarà adottata da Le Corbusier nell'ospedale di Venezia, perché tutte le cosiddette *unité* che si formano nella pianta dell'ospedale si basano su tale trave, colossale, che fu calcolata, non senza difficoltà, dagli ingegneri di Pisa. Il capolavoro del complesso OM sta nella luce, mai tentata prima su una sola trave, per cui a Pisa, quando la caricarono per il collaudo, utilizzarono il parametro del peso di una locomotiva, causando inevitabilmente uno spostamento, ma poi tutto tornò a posto: ciò era la controprova che la cosa funzionava perfettamente. Il sistema era geniale perché non c'erano pilastri in mezzo, l'ideale per un'officina perché i camion non sarebbero stati costretti a fare la gincana col rischio di far venire giù tutto. Fu pubblicata prima su *L'Architecture d'Aujourd'hui*, poi sulla *Rivista italiana del Cemento*, ma non andò su *Casabella*, che era la cosa che avrebbe contato di più.

Cur. Quale potrebbe essere stato il motivo, se ne esiste uno in particolare?

GG. Questa è una lunga storia. Su *Chiesa e Quartiere* fu pubblicato un trafiletto, mi sembra di Luciano Gherardi e di don Savioli, direttore del seminario di Imola – per cui Glauco costruirà 10 anni dopo – che si chiedeva se gli architetti laici potessero o meno progettare una chiesa. Su *Casabella*, e forse anche sul libro *Editoriali di architettura*, pubblicato da Einaudi, arrivò la risposta di Ernesto Nathan Rogers, che tirò in campo Le Corbusier e Ronchamp. In breve, questa cosa andò avanti un po', causando, al di fuori di Bologna, un vero e proprio ostracismo nei confronti degli architetti

*Giuseppe Campos Venuti, urbanista. Assessore all'urbanistica a Bologna dal 1960 al 1966.

*Achille Ardigò (1921–2008), sociologo e docente presso l'Università di Bologna.

che lavoravano per Lercaro, perché l'accusa d'integralismo era sempre a portata di mano: "questi non sono architetti laici, sono di Chiesa". Questa discussione seguì in consiglio comunale, in un dibattito che si tenne tra Campos Venuti* – che dopo accetterà di far parte del comitato per la chiesa di Le Corbusier a Bologna – e il grande sociologo cattolico Ardigò,* che allora era all'opposizione, pur essendo di sinistra.

Cur. Si potrebbe affermare, al di là di questa discussione, che il progetto per l'OM possieda qualcosa di sacro?

GG. Assolutamente sì. L'OM come cattedrale fa venire in mente ancora adesso la luce della navata centrale di San Petronio, Glauco diceva che le due cose coincidevano, e lo dimostrò chiaramente in una pubblicazione perché nessuno ci credeva.

Cur. Come si avvicinò Glauco all'esperienza friulana? Come si arrivò a questa committenza? E cosa significò per lui?

GG. Per Glauco ha rappresentato forse tutto. Un'esperienza, comunque, nata quasi per caso. Un giorno Silvano Varnier si presentò all'Ufficio Nuove Chiese, per chieder-

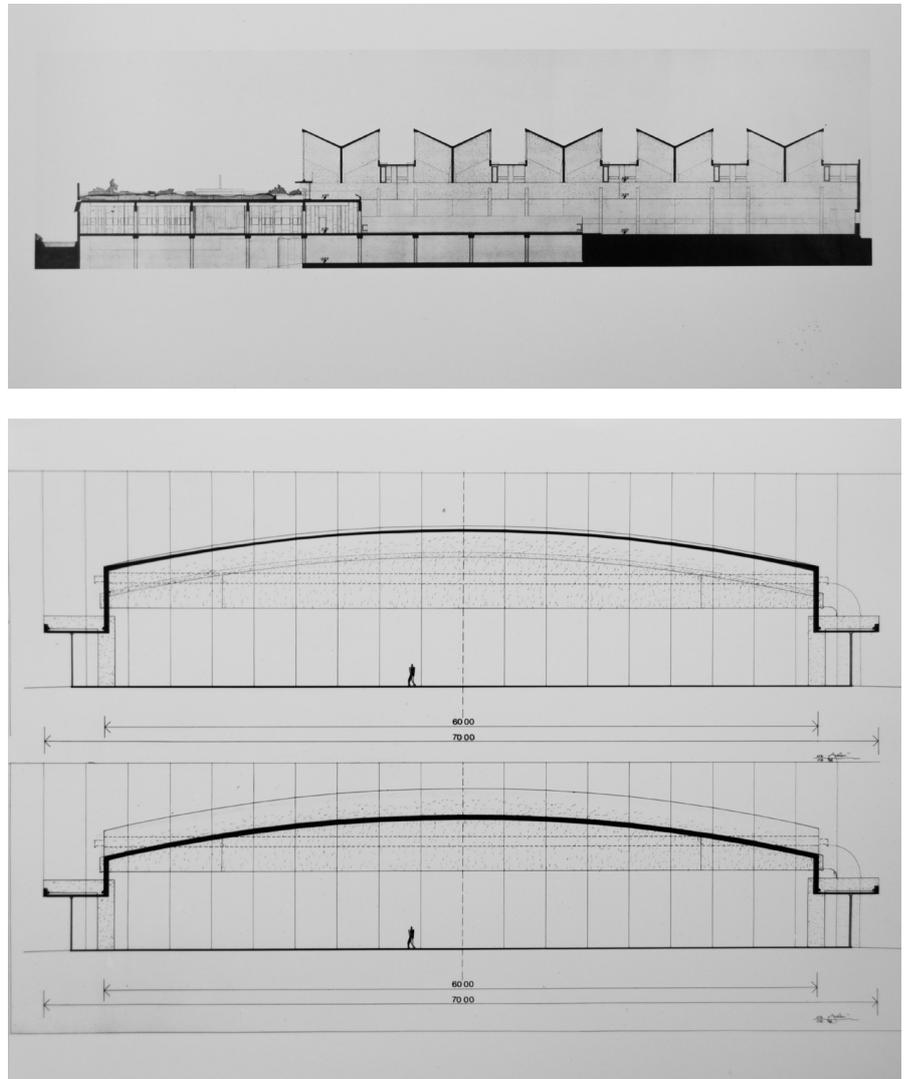


Fig. 12 Complesso Gandolfi-OM, San Lazzaro di Savena (Bologna), 1962–65. Sezione trasversale e longitudinale.

mi se fossi stato in grado di fare con lui l'edificio di Budoia.* Noi non lo conoscevamo: sapemmo in seguito che pochissimo tempo prima si era laureato con Samonà in progettazione, a Venezia, che lì aveva visto una pubblicazione relativa alla cripta di San Pietro, e che era venuto a Bologna con questa idea del centro comunitario. Non ricordo bene cosa stesse facendo Glauco in quel periodo, fatto sta che lui propose di iniziare noi, intanto. Io però ero alle prese con gli ultimi esami e la tesi, e avevo paura di non riuscire a finire. Riuscii comunque a cominciare, diedi alcune dritte, ma poi consigliai di andare avanti con Glauco, che partì subito per quelle zone e fece i primi schizzi. Varnier invece aveva ricevuto l'incarico direttamente dal parroco della paese: lui non aveva nessuna difficoltà a rintracciare i progetti, perché era legato, tramite la moglie, alla famiglia Carraro, socialisti molto potenti in Friuli. A Glauco non sembrò vero che lì i piccoli progetti si potessero dare senza concorso, fornendo così una base d'appoggio costante e duratura. E ne era felice, perché lui aveva il culto della montagna, della pietra, dei materiali della tradizione, che venivano dalla sua infanzia in Trentino, nel paese di nostra madre. Così è nato questo studio, che ha portato prima a una profonda conoscenza della Carnia, perché loro andarono dappertutto, e poi a una continuità del lavoro, che lassù condusse alla realizzazione di quasi cento edifici.

*Centro comunitario di Budoia, Pordenone, 1967–71.

Cur. Come fu accolto, negli stessi luoghi coinvolti, questo imponente lavoro?

GG. Va ammesso che il loro intervento portò a una gelosia, a una rivalità, nei confronti di Glauco e Varnier. Una diffidenza – di cui si è parlato anche di recente, in una conferenza a Riola – non derivata soltanto dal fatto che Glauco fosse bolognese, ma anche da quello che egli dimostrasse di capire la costruzione nei luoghi impervi della montagna e dei suoi piccoli centri, di conoscere la lingua e di riuscire a parlare con le persone del luogo, di amare i luoghi in modo così palese, nonostante appunto la provenienza emiliana. Lui fece addirittura l'impianto di piantumazione con le sue mani. Comunque furono tutti interventi perfettamente assimilati e apprezzati dalla popolazione, per questa capacità di leggere i luoghi. Glauco mi raccontò che quando ci fu la grande scossa – lui era sul treno nei pressi di Venezia per tornare a Bologna – il vagone uscì dai binari, tanta era la forza dell'impatto. Il potere di Glauco fu tanto grande da riuscire a segnalare anche altri architetti che realizzassero lì le loro opere, come Mario Botta e Flora Ruchat-Roncati.*

*Flora Ruchat-Roncati (1937–2012), architetto.

Cur. Volendo cambiare scala, com'era il Glauco designer? C'è una creazione in particolare che potrebbe descrivere?

GG. Potrei raccontare quello che è stato un mezzo fallimento. Nel '72 partecipammo a un concorso internazionale dell'Artemide per una lampada. Ricordo che c'era un cecoslovacco che ci fece diventar matti, perché aveva un disegno che era assolutamente identico al nostro, ad esclusione di una piccola differenza dimensionale. Si trattava di una lampada gonfiabile per la camera dei bambini, immaginata pensando di farla vendere all'Upim più che nei negozi di design, perché sarebbe stato contrario alle nostre ideologie. La lampada rimbalzava, grazie al pvc, e poteva accendersi soltanto in una posizione che si azionava manualmente. La commissione si trovò davanti questi disegni, potendo così pensare che uno dei due avesse copiato dall'altro. I due gruppi, quindi, furono chiamati singolarmente dall'Artemide a Milano, che a noi disse di voler fare *questo* progetto ma che non capiva di chi fosse realmente, perché la meccanica era esattamente la stessa. Siccome i rapporti con la Cecoslovacchia sarebbero stati estremamente difficili, l'altro fu liquidato con una somma che non abbiamo mai saputo, mentre noi ottenemmo la dichiarazione di primo premio e le *royalties*. Ma andò male comunque: si iniziò a fare questa lampada, ma non riuscì

mai a venire uguale a come era nel disegno, come la volevamo noi e come la voleva Artemide: saranno stati realizzati 200 prototipi, messi tutti in un hangar, con tante forme diverse, ma questo *balloon frame* non riusciva a uscire nelle dimensioni che avrebbero permesso alla lampada di essere facilmente costruita e venduta. Hanno tentato, sono andati vicini, poi han detto basta, non riprovandoci più.

Cur. Qual era invece l'approccio di Glauco alla massima scala, ai temi urbani?

GG. Oltre al progetto per il Centro Direzionale di Torino del '62, ce ne sono altri che lo mostrano, e che abbiamo fatto insieme, come quello per Monaco di Baviera, e il famoso concorso della CECA,* in cui le case erano un sistema integrato di blocchi incastrati, con nel mezzo – io sono sempre stato colpito da questa cosa, di cui non riesco ancora a darmi ragione – un oggetto chiesa, che si può dire fosse la chiesa di Firminy, addirittura "tagliata", pubblicata in uno dei primi numeri di *Chiesa e Quartiere*. Glauco vinse il primo premio che prevedeva la realizzazione del quartiere, che però alla fine non venne fatto. Sul tema dei quartieri noi vivevamo della temperatura di Bologna, in cui questi erano realmente parte della città, nutrendosi, attraverso, le infrastrutture della linfa che arrivava dal centro storico.

Cur. Come riceveva tali visioni, il Comune di Bologna?

GG. Si può dire che noi fossimo in forte sinergia con l'amministrazione comunale, anche se ci si è scontrati più volte – questo soprattutto Giorgio, che assumeva in gran parte gli onori e anche gli oneri dei nostri atteggiamenti – a causa delle soluzioni che l'amministrazione e lo IACP propugnavano, ma che secondo noi non andavano bene, come nel caso dell'invasione di case nella valletta di Casaglia: a inizio secolo si scriveva che "Bologna ha fatto le case per i poveri in pianura, quelli per i ricchi in collina", ma bisognava fare l'inverso, perché l'aria salubre, come dicevano gli ingegneri, era in collina, mentre la pianura bolognese è tuttora terribile. Ne sarebbe quindi nata una città sparsa senza nessuna qualità urbana, costruita su un piano inclinato del 2%, dove tutte le strade orizzontali percorrono linee di livello diverse, e gli occhi, quando stai seduto al bar, sono all'altezza della cintura delle persone che passano sul marciapiede di fronte; ciò crea un fenomeno urbanistico e spaziale emozionale, assolutamente straordinario, un po' come a Venezia. Infatti Bologna è detta "la Venezia della terraferma".

Cur. A ogni modo, volendo generalizzare e conoscendo un po' i progetti urbani curati da Glauco, non si può dire che per i nuovi quartieri si traesse sempre linfa dal centro storico. Valutavate caso per caso.

GG. Esattamente, e forse anche in relazione alla nostra maturazione. Si può dire che il nostro primo lavoro sia stato quello affidatoci da Leonardo Benevolo,* quando lui assunse l'incarico di consulente per il centro storico di Bologna, di cui avrebbe dovuto fare tutti i rilievi, perché, se si escludono le tavole del '42, non c'era nulla. Quindi lui, da urbanista, architetto e storico qual era, decise di campionare il centro storico più o meno con gli stessi criteri con cui De Carlo dieci anni dopo campionerà Milano: individuò dei quartieri, come compagini tipologicamente simili, procedendo con delle campionature successive di rilevamento, affidate a noi, che eravamo studenti del secondo e terzo anno della facoltà. Lavoro che alla fine fu fatto, e che credo sia conservato all'Archivio Storico di Bologna. Il quartiere è il nodo di tutte le cose, e Bologna è il luogo dove nasce la politica del centro storico, della conservazione.

Cur. Qual era invece l'opinione di Glauco, a riguardo?

GG. Lui non era assolutamente d'accordo, perché pretendeva, nel pubblico e nel pri-

*Concorso internazionale per un villaggio operaio per addetti della CECA, Lussemburgo, 1959.

*Dal 1963 Leonardo Benevolo e il suo gruppo di lavoro svolsero delle indagini sul centro storico di Bologna, verso il "Piano urbanistico di salvaguardia, restauro e risanamento" varato nel 1969 (reso esecutivo dal 1973).

vato, la liceità d'intervento nel centro storico, propugnando la necessità di normative, prassi e collaborazione tra gli architetti perché nel centro storico potessero essere eseguiti anche edifici moderni, ovviamente solo di grandissima qualità. Così si trovò da solo – forse insieme a Giuseppe Campos Venuti – a sostenere il progetto di Scarpa per Gavina* contro una commissione edilizia che assolutamente non lo voleva. E che infatti all'inizio fermò tutto, poi evidentemente Campos Venuti riuscì a convincerla. Adesso se voi proponeste una cosa moderna a un centro storico vi tirerebbero le scarpe dietro: è passata questa idea.

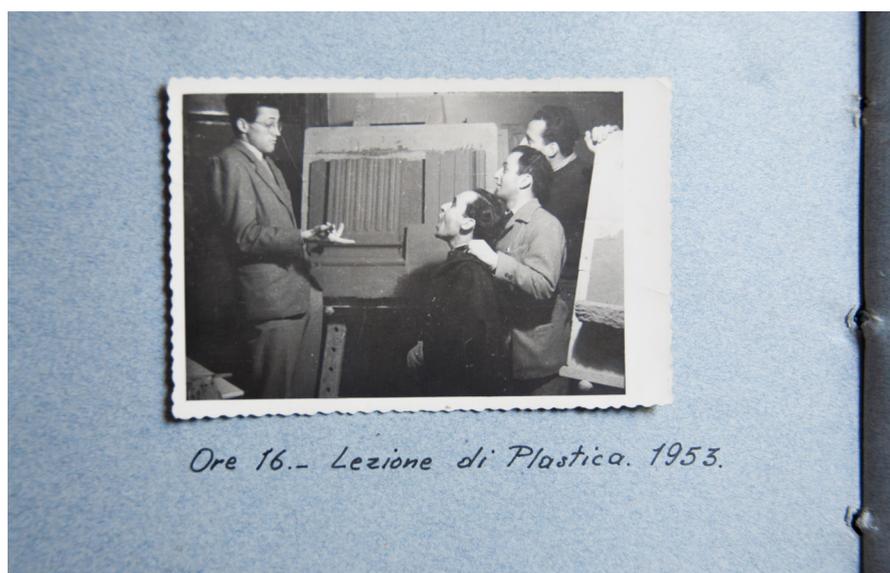
Cur. Iniziando a tirare le fila di questo lungo viaggio, ci sono peculiarità e problematiche che hanno caratterizzato la scena bolognese degli anni '60 e '70 rispetto ad altre situazioni italiane? Sempre che di reale scena si possa parlare?

GG. Secondo me sì, c'è stato un nodo che ha messo insieme vari nomi, e, con questi, aspetti positivi e negativi. Ad esempio ricordo che durante l'inaugurazione di una

*Nel 1961 Carlo Scarpa progettò il negozio per Dino Gavina in via Altabella.



Esame di Plastica Ornamentale, Giugno 1952. -



Ore 16. - Lezione di Plastica. 1953.

Figg. 13-14 Esami e lezioni di Plastica Ornamentale, Università di Firenze, 1952-53.

mostra alla tredicesima Triennale di Milano, della quale io ero commissario per Bologna, Gregotti parlò dei bolognesi come di un gruppo di persone legate da vincoli di forte professionalità, più che di ricerca e di cultura.

Cur. Come prendeste voi questa sorta di definizione?

GG. Si trattava di un'affermazione interessante, ma noi non la vedemmo come un complimento, perché mentre per tutti gli altri si ricercavano delle situazioni di grande sofisticazione, per riuscire a mettere in evidenza i caratteri specifici della loro ricerca e del loro lavoro, sembrava quasi che noi, a causa di una compartecipazione alle problematiche della ricostruzione, avessimo privilegiato il *fare* a tutti i costi. Cioè il *saper fare* materialmente l'architettura.

Cur. Cosa portò Gregotti a questa conclusione, secondo lei?

GG. A mio avviso questa idea non era una nata dalla sua osservazione del lavoro dei bolognesi, ma dalla familiarità con Enea Manfredini,* che aveva partecipato con lui al concorso per diventare assistente – forse di Portaluppi, ma non ricordo bene –, poi vinto da Gregotti. Nel credo di Manfredini, questa idea del *saper fare* doveva precedere qualsiasi altro tipo di speculazione. Al punto che quando noi fondammo *Parametro* lui promise il suo appoggio, che si tradusse in una rubrica che si chiamava “Costruire”, e che portò avanti insieme ai suoi figli, per tutto il periodo di vita della rivista, salvo gli ultimi anni, quando fu gestita solo da Glauco, e tutta questa tradizione di rubriche cadde nel dimenticatoio in favore di una costruzione dei numeri monografici su argomenti già dibattuti all'interno delle università. Quindi non c'è dubbio che si potesse leggere con grande chiarezza questa propensione dei bolognesi al *fare*, che negli anni in cui noi eravamo studenti voleva dire maneggiare gli elementi costruttivi dell'architettura di Enrico Griffini in maniera magistrale, perché noi avevamo come riferimento il suo testo e dovevamo saperlo a memoria, per cui non c'erano segreti, tra mattoni, fondazioni, gronde, tetti.

Cur. Una propensione che derivava, anche ma non solo, dalla didattica fiorentina.

GG. Esatto. Lo stesso Italo Gamberini, uno dei nostri docenti più illustri e tra i progettisti della stazione di Firenze, mostrava chiaramente una grande attenzione al dettaglio, una grande padronanza delle tecniche d'architettura. Firenze era così, viveva di miti, e anche per questo seguire i corsi era terrificante, infatti non si laureava quasi nessuno in cinque anni. Noi eravamo immersi in questo clima di emulazione coi maestri fiorentini, che obbligavano a vedere la cupola di Brunelleschi, a capire com'era fatta, a spiegare com'era organizzato il cantiere, nello stesso tempo a sapere esattamente la letteratura artistica, chi erano gli autori che si erano occupati del tale architetto, che cosa avevano scritto.

Cur. E Bologna come rispondeva a Firenze, in questo senso?

GG. In realtà a Bologna questo *saper fare* tecnologico era nell'ordine delle cose già prima della guerra, proveniente dall'ingegneria, dalla scuola di Attilio Muggia, che era un grande costruttore e un grande tecnico. Unendo quindi queste due città, ne nacque un Glauco “uomo del cantiere”, per cui non esistevano segreti tecnologici, grande lettore delle riviste di architettura, meno dei testi, credo. Anche se nella nostra camera da letto-atelier, con un unico tavolo da disegno, avevamo *Walter Gropius e la Bauhaus* di Argan, *La Città nella storia* di Mumford, i libri di Giedion, quello dei fratelli Niemeyer su Aalto, ma soprattutto il *Neufert*, perché Le Corbusier diceva che non si poteva essere architetti senza averlo – come Alessandro Magno teneva che non si poteva essere architetti senza averlo – assimilabile alla Bibbia, mentre oggi è stato buttato

*Enea Manfredini (1916–2008), architetto.

nel cestino. La mia non vuole essere una posizione reazionaria, ma tante cose non sarebbero sbagliate se si conoscesse bene il *Neufert*.

Cur. Tornando alla didattica bolognese, potrebbe essere questo il motivo per cui non c'è mai stata una vera facoltà di Architettura?

GG. Non so, perché già all'epoca di Melchiorre Bega era nato un dibattito sulle pagine di *Casabella*, se Bologna dovesse o meno avere questa facoltà. Un dibattito comunque avvenuto dopo il progetto di Giuseppe Vaccaro per le case della Cooperativa Mutilati e Invalidi di Guerra,* in cui mostrò una forte attenzione verso il costruire bene, come aveva già fatto a Roma. Però questa cosa si collegava a direttive specifiche del regime, che raccomandava, nell'emergenza della scarsità di materiali che dovevano essere comperati all'estero, l'uso di materiali autarchici di lunga durata. Si pensi anche al marmo della Facoltà di Ingegneria.

*Negli primi anni '30, Giuseppe Vaccaro progettò a Bologna le case per la Cooperativa Mutilati e Invalidi di Guerra (1929–31) e la Facoltà di Ingegneria (1931–35).

Cur. E nel Dopoguerra, com'è stata assimilata, se lo è stata, la lezione di Vaccaro? Come guardavate voi agli architetti della Bologna fascista? C'era la volontà di rompere, in qualche modo?

GG. Secondo me cadde più che altro un silenzio tombale su tutta quell'esperienza. Venivano ammirate come opere di architetti in grado di saper fare, con grandi committenti, che non avevano avuto il timore di realizzare una modernità di regime. Ma il segno più grande era quello lasciato da Gropius, Mies, Le Corbusier, cioè dalla scuola del Movimento Moderno. Io comunque credo che nessuno conoscesse niente del Novecento italiano, forse Glauco era l'unico che apprezzasse Luigi Moretti perché era riuscito a trovare un grande libro dov'era pubblicata la sua opera, innamorandosi dell'uso magistrale del traliccio di pilastri e solai, che lasciavano libere le pareti per essere trattate in qualsivoglia modo. Ma quando iniziammo a lavorare abbandonammo tutto questo, interessandoci soprattutto alla cultura nordeuropea – si pensi alla Chiesa di S. Michele Arcangelo* di Glauco –, e a quella giapponese, grazie all'architetto Luciano Lullini.

*Chiesa e campanile di S. Michele Arcangelo a Le Mogne di Camugnano, Bologna, 1958–63.

Cur. Ma voi all'epoca eravate consapevoli di questa vostra peculiarità rispetto alle altre città italiane? Pensavate di avere delle unicità, o comunque qualcosa *in più*?

GG. Quando Glauco si iscrisse alla facoltà, c'era un professore, di cui non ricordo il nome, che insegnava plastica ornamentale, materia fondamentale, che consisteva nel rilevare a vista i dettagli di palazzi fiorentini, e poi rifarli in creta. Probabilmente questo corso c'era quasi dappertutto, ma era oggetto di varie interpretazioni sull'approccio da seguire: solo rilievo? Solo disegno? Invece Glauco e gli altri alternavano la fase del rilievo a quella da plastificatori. C'era indubbiamente qualcosa in più, nella scuola fiorentina e quindi, di conseguenza, in buona parte della scena bolognese, ma non è che questa cosa ci desse particolare emozione, perché per noi era normale saper fare una malta, per esempio. Ricordo che nei corsi di Gamberini nascevano tra noi bestiali discussioni, persino su come si costruiva una volta a crociera, perché eravamo troppo attenti a queste cose, che conferivano all'architettura l'importanza di fatto costruito bene e duraturo. Ogni cosa doveva andare al suo posto, alla fine.

Cur. E queste scelte tecniche diventavano elementi figurativi, se così si può dire.

GG. I docenti erano attenti non soltanto a rappresentare le cose nella loro essenza, ma a comprendere che cosa significasse la rappresentazione, e il loro sforzo era di far capire, a loro volta, che questa era l'architettura. Esattamente il contrario di quel che succedeva in altre scuole. Gregotti per esempio in una lezione magistrale fece vedere i venti edifici che lui fece costruire in un anno a Lisbona; quando finì gli

studenti erano scioccati, non sapevano che dire e che domande fare. Io gli proposi di spiegare come si erano comportati nel progettare gli infissi di queste pareti vuote. Lui mi rispose: "che razza di domande mi fai?" Quello degli infissi non è mica un problema degli architetti! È del fabbro!" E questa cosa per gli studenti fu devastante. Pensavo alla fatica disumana che avevano fatto Gamberini e agli altri che si erano rotti il cervello per farci capire che quando andavamo dal fabbro noi dovevamo già saper disegnare ciò che lui avrebbe fatto, e che non andavamo lì per farci dare da lui la soluzione, che invece dovevamo portare noi, come si deduceva dai disegni di Scarpa. Questo era il credo sul quale noi eravamo disposti a giurare.

Cur. A tutto ciò era collegata, in qualche modo, la ricostruzione dell'Esprit Nouveau?

GG. Direi proprio di sì. Quando andammo in crisi, decidemmo di ricostruire il padiglione per capire alle origini quale fosse il comportamento degli architetti di fronte a un problema di architettura moderna, che già allora era la barriera al vapore, la tenuta del tetto piano, i giunti in catrame, la posizione della scossalina in zinco. Basta pensare a Gropius e ai suoi litigi a Berlino. E anche la generazione italiana, quella di Figini, Pollini, Quaroni, Rogers, Manfredini, Scarpa, Albini, ha fatto della cura del dettaglio la propria cifra. Figini ci diceva che non bisogna mai dimenticare che l'architettura è anche un'arte. Noi portavamo ancora dentro di noi il modello del Partenone, così come ci era stato insegnato, smontato pezzo per pezzo, dove ogni cosa ubbidiva a una logica formale che rispondeva a un fatto funzionale: se una delle due prevaricava, l'edificio perdeva la sua battaglia. Quindi, volendo ricapitolare: saper fare, padronanza delle tecniche nel rispetto del gesto costruito, della durabilità dei materiali, della cura con cui l'edificio viene realizzato. In questo senso l'insegnamento di Figini è stato per noi di fondamentale importanza.

Cur. Le chiederemmo di raccontarci gli ultimi anni di Glauco, diviso tra il lavoro del presente e il desiderio di archiviare il lavoro del passato.

GG. Un giorno gli dissi che era bene che lui iniziasse a preparare un'opera completa. Preoccupato com'era di fare sempre meglio di chiunque altro, soprattutto quando si trattava di opere che aveva progettato lui, e pensando che nessun altro potesse rilucidare o cambiare qualcosa di ciò che era già avvenuto, si mise lì di santa lena a rifare tutti i suoi disegni. Ciò accadde in occasione della pubblicazione del volume *Costruire l'architettura. Glauco Gresleri, Silvano Varnier*, per la quale Glauco ha rifatto i disegni alla stessa scala e con la stessa grafia. Le fotografie furono fatte tutte dallo stesso fotografo, il famoso Masotti del neorealismo bolognese. Completata questa pubblicazione, è andato avanti, facendo fotoridurre e rilucidare gli altri disegni in maniera tale da avere sempre la stessa omogeneità. E in più continuava a lavorare. Si alzava alle cinque di mattina – come d'altronde ha sempre fatto –, alle sei era in studio, lavorava col grafo, stendeva il lucido sul tavolo – l'ho visto coi miei occhi tante volte – e cominciava a progettare. Qualche volta c'erano degli schizzi, ma perlopiù disegnava a china, tanta era la memoria circa i dimensionamenti, che poteva comporre sul lucido in maniera definitiva. Mi diceva che non riusciva a star dietro ai computer, lui doveva per forza disegnare a mano.

Cur. C'è stata una sorta di evoluzione nel modo di progettare, e di vivere lo studio, anche?

GG. Secondo me questa sua capacità così forte di arrivare immediatamente alla soluzione del progetto lo ha estraniato sempre più dai collaboratori. Ad esempio, lo studio negli ultimi dieci anni è stato portato avanti dal figlio, in aspetti di cui Glauco sicuramente non si curava più molto. Va detto comunque che i ragazzi dimo-

stravano per Glauco sempre grande attaccamento e affetto, alcuni dei quali associati a lui, altri invece che chiedevano di poter fare stage da lui, anche gratuitamente, per imparare. E lui si metteva lì, con la sua esuberanza, a insegnare. Come quando era a Pescara: li prendeva al quinto anno, e insegnava loro a progettare, come fossero al primo anno.

Cur. Lei, pure docente, era d'accordo con questa impostazione?

GG. Per me questo atteggiamento era anche il suo limite, il pensare di poter correggere tutto il mondo, il pretendere che tutto potesse avvenire ogni volta, quasi per miracolo, quasi per contaminazione, stando vicini, invece di scegliere un piccolo gregge più permeabile alle sue idee. Una presunzione che si avvertiva anche quando faceva le sue conferenze: la velleità con cui interveniva nei confronti degli altri era palese. Basta ricordare la polemica con Aldo Rossi per il concorso per il cimitero di Modena, che fu terribile. Sull'architettura ammetteva l'errore, ma non sulla scienza del costruire, su cui non accettava discussioni, se non rafforzando di più il proprio parere.

Cur. Quali sono stati gli ultimi progetti realizzati insieme?

GG. Una delle ultime cose, su incarico dell'allora presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi, è stato il cenotafio di Sant'Anna di Stazzema.* Il progetto fu approvato subito dalla Regione Toscana e da Ciampi, ma quando andò in appalto il costo del ferro triplicò, aprendo a due possibilità: o si sarebbe fatto lo stesso, ma costando il doppio se non di più, oppure si sarebbe tagliata una parte. Si optò all'inizio per la seconda, tagliando l'aula degli incontri, in un progetto che però era stato fatto proprio perché i torpedoni di persone, che sarebbero arrivati per le celebrazioni dai posti più disparati, avrebbero avuto uno spazio per incontrarsi. Ma alla fine l'abbiamo fatto, ed è venuto molto bello, sebbene comunque il progetto previsto inizialmente non fu mai completato. Questo era infatti diviso in tre tranches: nel primo c'era l'edificio, nel secondo la sistemazione del parterre del parco, e nel terzo quella della montagna fino a Viareggio, perché doveva essere vincolata l'intera montagna, trasformata nel grande "parco della pace", come quello di Hiroshima. Erano stati preventivati quasi dieci anni di lavoro, ma cadde tutto: andarono via Ciampi e il sindaco, arrivò il terremoto. Però quel che siamo riusciti a realizzare dà al tutto un'immagine tra il fortissimo e la casa colonica molto interessante. Glauco diede fin dall'inizio una botta fortissima al progetto, con un impianto aaltiano sfalsato, mentre tutto il resto venne di volta in volta, sempre con molta cura e attenzione per il dettaglio. Anche lì tentammo di usare la stessa tecnica vista nella Chiesa di S. Vincenzo, cioè i blocchi di cemento prefabbricato, che però non riuscimmo a trovare della stessa qualità. L'ultima cosa che abbiamo fatto insieme è stato il progetto per la Cassa di Risparmio di Bologna,* che gli suggerì di associare me perché piazza Minghetti era un contesto storico di tale spessore che la Sovrintendenza aveva giudicato non sufficiente la sua relazione storica, che però significava fare una relazione su tutto il centro storico di Bologna. Che io feci, con l'aiuto di alcuni collaboratori. Dopodiché il mio suggerimento a Glauco fu di combattere perché la piazza fosse eccentrica, perfettamente circolare, con il platano tangente a tale circonferenza, liberando così tutta la visione della facciata dell'edificio, a cui avremmo dato una colorazione ottocentesca e tranquilla, non quel brutto grigio che il tempo ha determinato. Senza dimenticare il torrente Aposa. Ma non ci intendemmo con la Sovrintendenza, che voleva fosse cambiata la forma della piazza, considerata già storicizzata nonostante fosse del primo Novecento.

*Parco della Pace, S. Anna di Stazzema (Lucca), 2003–09.

*Restauro del Palazzo delle Poste in piazza Minghetti, per la Cassa di Risparmio di Bologna, 2007.

Cur. In generale com'era lavorare insieme a Glauco? C'è stato uno sviluppo, negli anni, nel modo con cui collaboravate?

GG. Non vorrei sembrare retorico, ma con lui era come andare a San Luca, con questa salita che non finisce mai, formata da rampe e scalini. Non potevano fare un'unica rampa perché avrebbe avuto una pendenza impraticabile, né un'unica scala perché sarebbe stata infattibile fisicamente, allora gli architetti pensarono a un'alternanza di rampe e scale: cambi il passo, ti riposi, ti fermi. Allora io dicevo sempre che noi eravamo come due persone che cominciano a camminare con la stessa gamba, e che poi durante la salita, incontrando le scale e le rampe, cambiavano facilmente gamba, ma altrettanto facilmente si mettevano subito allo stesso passo. E questo lo dicevo sia da un punto di vista politico che pratico. Non avremmo mai potuto gestire una cosa assieme, avevamo due maturazioni politiche e culturali molto diverse, ma eravamo abituati a collaborare al momento della necessità di un progetto particolare. Nonostante ciò, non entravamo mai in discussione, non era necessario perché ci si capiva subito avendo avuto la stessa formazione, gli stessi maestri.

Cur. In cosa consistevano le pur minime differenze di approccio e metodo?

GG. Io trascinavo lui in problematiche di carattere più ampio, da storico dell'architettura. Forse avevo più inventiva nell'organizzazione degli spazi interni, una preoccupazione, quasi *miesiana*, di consentire un flusso più libero dei percorsi, mentre Glauco era abituato a un altro tipo di ragionamento, forse meno malleabile. E si può dire che sia stato così fin dall'inizio. Ma poi la nostra capacità di mettersi d'accordo faceva sì che non ci fosse il problema di rinunciare a una cosa piuttosto che a un'altra. Così abbiamo fatto, tra le altre cose, i grandi concorsi, a Les Halles, la Villette, prima quelli di Roma per il 2000, poi l'aeroporto di Monaco Baviera, la Cassa di Risparmio di Bologna, Vienna, insomma tanti, sempre lavorando all'unisono, perfetti. Un pezzo lo facevo io, uno lui, si attaccava insieme e via. Come se disegnassimo sullo stesso foglio.

Nota: tutte le immagini sono dell'archivio privato di Glauco Gresleri.

Note: all images are property of the private archive of Glauco Gresleri.



Fig. 15 Glauco Gresleri, Università di Firenze, 1953.