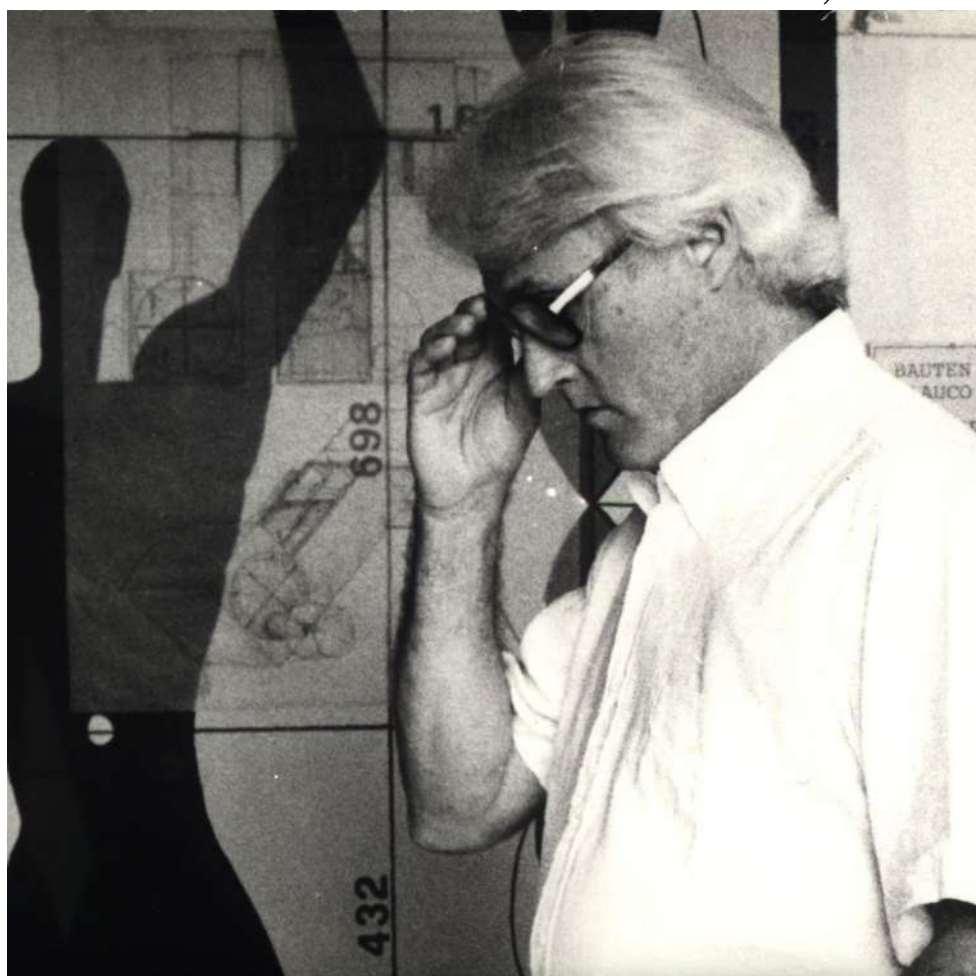


inbo

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

in_bo

ricerche e progetti per il territorio, la città
e l'architettura. ISSN 2036 1602.

in_bo è la rivista bilingue (italiano/inglese), digitale e *open access*, del Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna. Risulta indicizzata nei principali database nazionali e nelle più prestigiose biblioteche internazionali. Nel 2012 è stata inserita nell'elenco ANVUR delle riviste scientifiche ai fini dell'abilitazione.

in_bo is a bilingual (Italian/English) open access e-journal, of the Department of Architecture, University of Bologna. It is indexed in the major national databases and in the most prestigious international libraries. In 2012 it was included in ANVUR (Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes) list of scientific journals for the purpose of the National Scientific Qualification.

A CURA DI / *EDITED BY*

Luigi Bartolomei
Marianna Gaetani
Sofia Nannini

COMITATO SCIENTIFICO DEL NUMERO /
ISSUE SCIENTIFIC COMMITTEE

Giuliano Gresleri, Università di Bologna
Matteo Agnoletto, Università di Bologna
Maria Beatrice Bettazzi, Università di Bologna
Esteban Fernández-Cobián, Universidade da Coruña
Luigi Leoni, Fondazione Frate Sole
Andrea Longhi, Politecnico di Torino
Sergio Pace, Politecnico di Torino
Mons. Giancarlo Santi, Università Cattolica di Milano
Massimiliano Valdinoci, Accademia di Belle Arti di Verona

DIRETTORE RESPONSABILE / *EDITOR IN CHIEF*

Luigi Bartolomei, Università di Bologna

COMITATO SCIENTIFICO / *SCIENTIFIC COMMITTEE*

Ernesto Antonini, Università di Bologna
Sérgio Barreiros Proença, CIAUD
Eduardo Delgado Orusco, Reset Arquitectura
Esteban Fernández-Cobián, Universidade da Coruña
Arzu Gönenç Sorguç, METU
Silvia Malcovati, PolİTO/Fachhochschule Potsdam
Sara Marini, Iuav
Thomas Oles, SLU
Alberto Perez Gomez, McGill University
Claudio Sgarbi, Carleton University
Teresa Stoppani, Architectural Association

COMITATO EDITORIALE / *EDITORIAL BOARD*

Michele F. Barale, Politecnico di Torino
Jacopo Benedetti, Università Roma 3
Andrea Conti, SLU
Francesca Cremasco, architetto PhD
Marianna Gaetani, Politecnico di Torino
Sofia Nannini, Politecnico di Torino
Stefano Politi, Università di Bologna
Alessandro Tognon, Università di Bologna
Matteo Vianello, Iuav

ENTI PROMOTORI DEL NUMERO / *ISSUE PROMOTERS*

CHGH - Centro Studi Cherubino Ghirardacci, Bologna



indice

summary

7

Luigi Bartolomei,
Marianna Gaetani,
Sofia Nannini

Editoriale / Editorial

8

Luigi Bartolomei

Glauco Gresleri (1930–2016)

12

Esteban Fernández-
Cobián

Glauco Gresleri Revisited.
Su i rapporti con la Spagna,
l'architettura sacra e
la rivista *ARA* / Glauco
Gresleri Revisited: On His
Relationship with Spain, His
Religious Architecture and
the *ARA* Magazine

30

Andrea Longhi
+ Glauco Gresleri

Passaggi fisici e spirituali:
l'architettura dei battisteri di
Glauco Gresleri / Physical
and Spiritual Passages:
The Baptisteries of Glauco
Gresleri

38

Alessandra Carlini

Paesaggio della memoria:
dal disastro del Vajont alle
architetture del ricordo.
Glauco Gresleri e i cimiteri
di Erto a Monte e Ponte
Giulio / A Landscape of
Memory: From the Vajont
Tragedy to the Architecture
of Remembrance. Glauco
Gresleri and the Cemeteries
in Erto a Monte e Ponte
Giulio

50

Marco Ferrari

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

62

Lorenzo Mingardi

Per una prossemica dell'architettura. Glauco Gresleri e il villaggio Pilastro a Bologna / Towards and Architectural Proxemics: Glauco Gresleri and the *villaggio* Pilastro in Bologna

76

Giorgio Peghin

Glauco Gresleri e l'educazione all'architettura / Glauco Gresleri and the Architectural Education

84

Vito Quadrato

Architetture di campata. Invenzione strutturale e tecnologica nella costruzione "ad aula" del complesso Gandolfi-OM di Glauco Gresleri / The Bay in Architecture: Structural and Technological Invention in Glauco Gresleri's Gandolfi-OM Complex

100

Luigi Bartolomei, Marianna Gaetani, Sofia Nannini

Intervista a Giuliano Gresleri / Interview with Giuliano Gresleri

124

Luigi Bartolomei, Marianna Gaetani, Sofia Nannini

30 progetti (+1) dall'archivio privato di Glauco Gresleri / 30 Projects (+1) from the Private Archive of Glauco Gresleri

156

Glauco Gresleri

Chiese prima e dopo il terremoto / Churches Before and After the Earthquake

162

Ringraziamenti / Acknowledgements



Biblioteca di Glauco Gresleri, Bologna.

Editoriale

Editorial

Glauco Gresleri (1930–2016)

A dieci anni dalla sua fondazione, *in_bo* ha intrapreso un nuovo corso, che da una parte ha portato al rinnovamento dei membri di Redazione e Comitato Scientifico, dall'altra a una ridefinizione dei suoi obiettivi. Tra questi vi è quello, primario, di dare spazio e voce a quei protagonisti dell'architettura e dell'urbanistica della Bologna del Novecento – spesso relegata ai margini delle *Storie* più note – che non solo abbiano dato un importante contributo alla costruzione e ricostruzione della città, ma che abbiano finito per inserirsi nei più ampi dibattiti nazionali e internazionali.

Durante le prime discussioni avvenute tra noi curatori – ognuno dei quali con propri percorsi e interessi accademici – è emersa la necessità di dedicare il primo di questi volumi al lavoro e alla vita di Glauco Gresleri: la sua scomparsa, avvenuta poco prima, aveva mostrato un vuoto di critica, se si escludono alcuni contributi sparsi, perlopiù ferma agli anni Ottanta. Ciò di fatto interrompeva una lettura della produzione del progettista che sarebbe continuata ancora per almeno due decenni, senza fornire un'interpretazione corale e dotata di quel distacco – temporale ed emotivo – che l'analisi storica richiederebbe.

Riprendendo le parole di Aby Warburg, ci si è allora chiesto come si sarebbe potuto "restituire il timbro" alle "voci inudibili" attraverso cui l'opera di Gresleri si è espressa lungo tutto il secondo Novecento. La risposta è stata cercata sia nei contributi di studiosi che hanno conosciuto personalmente Glauco, sia in ricerche fuori campo, provenienti da scuole e voci diverse. Ecco che quindi questo volume comprende alcuni testi pubblicati su invito e altri che, con entusiasmo e rigore, hanno risposto alla nostra *call for paper*.

Tutti i risultati si sono rivelati, per noi, sorprendenti: è emerso, infatti, un interesse per Gresleri che ha saputo andare oltre lo studio monografico in area bolognese, riuscendo al contrario a collocare l'opera all'interno di un contesto più ampio, dal punto di vista geografico e, soprattutto, contenutistico. Un'opera che, così raccontata, non parla più solo di se stessa, ma è in grado di dialogare con le altre del suo tempo, dando un contributo originale alla Storia del Novecento italiano ed europeo. Ciò che si comprende, alla fine, è che l'architettura, nel caso di Gresleri, non è stata solo progettazione, ma qualcosa di più grande, che include anche tecnica, contesto urbano, memoria, divulgazione.

Insieme a questo nucleo di ricerche, si è poi voluto offrire un ritratto più personale, grazie a una lunga chiacchierata con il fratello Giuliano Gresleri, che con Glauco ha condiviso lunghi anni di lavoro, e di vita. Senza disdegnare la fatica di "ricostruire la naturale unità fra parola e immagine", come scriveva sempre Warburg, crediamo quindi che questo volume possa costituire un'occasione per mostrare la ricchezza e l'importanza dell'archivio di Glauco, oggi ancora custodito all'interno dello Studio Gresleri. Con la speranza che tutti gli schizzi e le tavole, gli appunti e le lettere, da noi consultati in questi mesi di lavoro, troveranno presto la catalogazione scientifica e la collocazione pubblica che meritano.

Luigi Bartolomei
Marianna Gaetani
Sofia Nannini

Luigi Bartolomei

Glauco Gresleri (1930–2016)

Ripubblichiamo l'articolo di Luigi Bartolomei dedicato a Glauco Gresleri, uscito il 21 dicembre 2016 su *Il Giornale dell'Architettura*, a una settimana dalla morte dell'architetto. Il testo è ancora consultabile online a questo [link](#).

We are here re-printing the article by Luigi Bartolomei on Glauco Gresleri. The article was published on 21st December 2016, on the journal *Il Giornale dell'Architettura*, one week after the architect's death. The text can still be read online at this [link](#).



Glauco Gresleri si è spento improvvisamente nella sua Bologna, il 15 dicembre, all'età di 86 anni. Un treno in corsa, come sempre; più giovane dei giovani, più moderno dei moderni. Ci eravamo sentiti di recente, anzi, ripetutamente in quest'ultimo periodo, complici i medesimi interessi intorno al rapporto tra città e architettura sacra, tra forma della chiesa e forma urbana, temi sui quali Glauco aveva lavorato una vita e sui quali si lanciava con la responsabilità militante del testimone ogni volta che lo si invitava a parlarne con ricercatori e studenti. La settimana scorsa ci eravamo sentiti perché, proprio con *Il Giornale dell'Architettura*, si voleva organizzare una visita nei luoghi della ricostruzione del Vajont, di cui Glauco aveva progettato una cappella e un nuovo cimitero. "Di fronte alla tragedia immane", mi diceva al telefono, "tutti i fondi per la ricostruzione vennero impiegati per Longarone. Poi qualcosa rimase per Erto e Casso e allora il sindaco, non so come, arrivò a me e mi chiese se fossi disponibile. Era sabato e io gli dissi: certo, lunedì arrivo! Quello che cercammo di fare, in tutto il progetto, fu recuperare la scala umana. Scavare gli spazi perché gli uomini potessero ritrovarsi nelle proporzioni che conoscevano... perché potessero tornare ad amare la terra". Usava le parole come utensili di uno scultore brutalista, Glauco, ed anche quelle poche della nostra ultima conversazione lo dipingevano tutto: una disponibilità che non era solo cortesia ma anche dovere verso l'annuncio di un'architettura come forma responsabile e significativa, come luogo di rifugio e rivelazione dell'uomo a se stesso; tema, in

fondo, che unifica l'intera sua opera e la rende tutta sacra, che si tratti di chiese, di case, o persino d'industrie (è del 1963 il progetto pluripubblicato e premiato per le Officine OM a San Lazzaro di Savena).

La sorte lo aveva innestato nella Bologna sperimentale e in espansione del cardinale Giacomo Lercaro, il quale "aveva fatto una cosa che sarebbe oggi pazzesca", diceva Glauco, "ossia un atto di fede reale nella giovinezza", affidando l'Ufficio nuove chiese a lui, che si era appena laureato e a Giorgio Trebbi (1926–2002). Alla squadra si sarebbe poi unito l'ancor più giovane fratello Giuliano Gresleri, per plasmare un centro di sperimentazione e progetto di architettura per la liturgia i cui risultati sono ancora tra i più rilevanti e avanzati, come dimostra la chiesa d'esordio di Glauco, la Beata Vergine Immacolata in via Piero della Francesca (1956–62). Protagonista dell'Ufficio nuove chiese, Glauco costruì rapporti con Alvar Aalto, che poi realizzò la chiesa di Riola, con Kenzo Tange (il cui progetto si realizzò solo limitatamente al distretto fieristico), e con Le Corbusier, che Glauco e Giuliano rincorsero a Firenze, nel 1963, recando la missiva dello stesso cardinale Lercaro in cui si proponeva al maestro di redigere un progetto per una chiesa per Bologna, poi mai realizzata.

Per Glauco l'architettura era una missione che lo trascendeva, un sacerdozio esigente, rispetto al quale anche la sua stessa persona veniva secondariamente. Co-fondatore della più avanzata rivista di architettura sacra in Italia (*Chiesa e Quartiere*, 1955–68), medaglia d'oro della Biennale di Salisburgo per l'architettura sacra (1962), accademico di San Luca dal 1983, Glauco era un'anti-archistar che investiva coloro che lo cercavano di un'accoglienza sempre superiore ad ogni aspettativa: "Grazie di essere venuto", diceva, "la sua visita mi onora...". Un paradosso che spesso lasciava i giovani interdetti; tuttavia, lui, appresa la lezione di Lercaro, sui giovani ci scommetteva e nel 2003, quando si trattò di trovare un nuovo caporedattore per la rivista *Parametro*, che era cresciuta da quando Glauco la fondò nel 1970 con Trebbi fino a diventare uno dei principali veicoli del dibattito

internazionale in architettura, ne affidò l'incarico a Matteo Agnoletto, laureatosi appena quattro anni prima a Venezia. Così Glauco cercava *complici* che restassero folgorati non da lui bensì dal suo *progettare continuo*, per un'architettura che trovasse la propria misura nell'uomo, e che dell'uomo fosse una rappresentazione senza sconti, oggettiva e totale, come riverbera nelle sue opere, equilibrio di masse, volumi e accurati dettagli.

Fig. 1 Glauco Gresleri al lavoro con il figlio Lorenzo. Archivio privato di Glauco Gresleri.

Autori Authors

Alessandra Carlini

Architetto, PhD

Architetto, PhD – Progettazione Architettonica (Università Roma Tre). Dal 2000 svolge attività professionale e di ricerca su temi di progettazione architettonica, valorizzazione del patrimonio culturale, paesaggio e architettura funeraria.

Architect, Ph.D. – Architectural Design (Roma Tre University). Since 2000 he has carried out professional and research activities on architectural design, cultural heritage enhancement, landscape and funerary architecture.

Esteban Fernández-Cobían

Universidade da Coruña

Esteban Fernández-Cobían (Vigo, Spain, 1969). Architetto PhD, insegna presso la Scuola di Architettura dell'Università della Coruña (Spagna) e presso UPAEP (Messico). Dal 2007 organizza le Conferenze Internazionali sull'Architettura Religiosa Contemporanea, e ne pubblica gli atti.

Esteban Fernández-Cobían (Vigo, Spain, 1969). Architect PhD, he teaches at the Architecture School of the University of A Coruña (Spain) and at UPAEP (Mexico). Since 2007, he has organised the International Conferences on Contemporary Religious Architecture (CIARC) and has been publishing its proceedings.

Marco Ferrari

luav

Marco Ferrari, architetto, si è laureato allo luav di Venezia, dove attualmente insegna ed è ricercatore in Composizione architettonica e urbana. La materialità dell'architettura e il rapporto tra progetto e città contemporanea sono, a oggi, gli ambiti d'interesse principali della sua ricerca.

Marco Ferrari, architect, graduated from luav in Venice, where he currently teaches and is a researcher in Architectural and Urban Design. The materiality of architecture and the relationship between design and contemporary city are, to date, the main focuses of his research.

Giuliano Gresleri

Università di Bologna

Giuliano Gresleri, architetto. Già professore di Storia dell'Architettura all'Università di Bologna, è membro del Consiglio della Fondation Le Corbusier di Parigi e accademico Clementino. È autore di celebri opere sul Maestro svizzero-francese e sull'architettura italiana degli anni Trenta. Con Jose Oubrerie ha diretto i lavori per la ricostruzione del Padiglione de "L'Esprit Nouveau" a Bologna (1977). È stato capo redattore di *Chiesa e Quartiere* dal 1964 al 1968.

Giuliano Gresleri, architect. Professor in History of Architecture at the University of Bologna. He is a member of the board of the *Fondation Le Corbusier* in Paris, and member of the *Accademia Clementina* in Bologna. He is author of several publications on Le Corbusier and on the history of Italian architecture in the 1930s. Together with Jose Oubrerie he directed the reconstruction works of the *Esprit Nouveau* Pavilion in Bologna (1977). He was editor in chief of the journal *Chiesa e Quartiere* between 1964 and 1968.

Andrea Longhi

Politecnico di Torino

Andrea Longhi, architetto, è professore associato di Storia dell'architettura al Politecnico di Torino - DIST, dove insegna "Storia e critica del patrimonio territoriale"; è inoltre docente al Corso di laurea in "Conservazione e restauro dei beni culturali" dell'Università di Torino (Venaria Reale) e al master in "Architettura e arti per la liturgia" presso il Pontificio Ateneo Sant'Anselmo di Roma.

Andrea Longhi, architect, is associate professor in History of Architecture at Politecnico di Torino - DIST, where he teaches "History and Criticism of Cultural Heritage". He also teaches for the course degree in "Conservation and Restoration of Cultural Heritage" of the University of Turin (Venaria Reale) and for the master course in "Architecture and Arts for Liturgy" at the Pontificio Ateneo Sant'Anselmo in Rome.

Lorenzo Mingardi

Università di Firenze

Lorenzo Mingardi ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Storia dell'architettura e dell'urbanistica all'Università luav di Venezia (2016). Attualmente insegna Storia dell'Architettura all'Università degli Studi di Firenze.

Lorenzo Mingardi holds a PhD degree in History of Architecture and Urban Planning from luav University of Venice (2016). He currently teaches History of Architecture at the University of Florence.

Giorgio Peghin

Università di Cagliari

Giorgio Peghin, laureato in architettura al Politecnico di Milano, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso l'Università di Cagliari, dove attualmente è Professore Associato in Composizione Architettonica e Urbana. Dal 2002 al 2008 è stato redattore della rivista *Parametro*. È autore di saggi e libri sui temi dell'architettura e del paesaggio.

Giorgio Peghin, graduated in Architecture from Politecnico di Milano, received a PhD from the University of Cagliari, where he is currently Associate Professor in Architectural and Urban Design. From 2002 to 2008 he was editor of the journal *Parametro*. He is the author of several essays and books about architecture and landscape.

Vito Quadrato

Politecnico di Bari

Vito Quadrato è dottorando di ricerca (2016) del DR consortile tra il Politecnico di Bari e l'Università di Roma Tre "Architettura: innovazione e patrimonio", curriculum "Progettare in un paese antico", XXXII° ciclo. La tesi è intitolata: "La campata come dispositivo spazio-strutturale nei luoghi della produzione in Italia. (1955–1975) Le esperienze di Aldo Favini e Marco Zanuso".

Vito Quadrato is a Ph.D candidate (2016) of the University of Roma Tre and Polytechnic of Bari doctoral programme "Architecture: Innovation and Heritage", XXXII° Cycle. The Ph.D thesis is titled: "The Bay as Spatial-Structural Device in the Italian Places of Production (1955–1975). Aldo Favini's and Marco Zanuso's Paradigms".



Biblioteca di Glauco Gresleri, Bologna.

Esteban Fernández–Cobián

Universidade da Coruña

Relatore invitato / *Invited paper*

Glauco Gresleri Revisited. Sui rapporti con la Spagna, l'architettura sacra e la rivista *ARA*

Glauco Gresleri Revisited: On His Relationship with Spain, His Religious Architecture and the *ARA* Magazine

Parole chiave: GLAUCO GRESLERI; RIVISTA ARA; ARCHITETTURA SACRA CONTEMPORANEA; SILVANO VARNIER

Keywords: GLAUCO GRESLERI; SPAIN; ARA MAGAZINE; CONTEMPORARY RELIGIOUS ARCHITECTURE; SILVANO VARNIER

Questo testo vuole essere un tributo all'architetto Glauco Gresleri. In particolare, il testo tratta un aspetto poco noto della carriera di Gresleri, ovvero le sue relazioni con la Spagna, direttamente collegate alla sua produzione d'architettura sacra e alle pubblicazioni sulla rivista *ARA* (*Arte Religioso Actual*). Durante gli anni di redazione di *Chiesa e Quartiere* (*CH.+Q.*), Gresleri mantenne vari contatti con architetti e uomini di chiesa spagnoli. Tuttavia, questi rapporti non furono mai particolarmente intensi. Dopo la chiusura della rivista *Chiesa e Quartiere* nel 1968, Gresleri era alla ricerca di nuovi luoghi in cui fosse divulgare i suoi risultati nell'ambito dell'architettura religiosa. Trovò quindi in Spagna il palcoscenico ideale: la giovane rivista *ARA*, diretta del domenicano José Manuel de Aguilar. Si tratta, inoltre, dello stesso momento in cui Gresleri inizia il proprio sodalizio con l'architetto Silvano Varnier. Inaspettatamente, Gresleri e Varnier diventarono lo studio con più presenze tra le pubblicazioni di *ARA*, lungo i ventisette anni di attività della rivista.

This text wants to be a tribute to the architect Glauco Gresleri that regards his relationship with Spain, a lesser known aspect of his career, directly linked to his religious production and its dissemination in the *ARA* (*Arte Religioso Actual*) magazine. During the years in which he was charge of *Chiesa e Quartiere* (*CH.+Q.*), Gresleri maintained contact with some Spanish architects and clerics; but this relationship was neither very extensive nor very intense. After the closing of the publication in 1968, the architect began to look for alternative places to spread his religious architecture, and found in Spain the perfect one: the young magazine *ARA*, directed by the Dominican José Manuel de Aguilar. To that time dates also his association with the architect Silvano Varnier. Unexpectedly, Gresleri and Varnier became the studio with more presence in *ARA* during its twenty-seven years of life.



“Oltre mezzo secolo di ricerca sullo spazio per il sacro (1955-2010)”

A few years ago, during a research stay in Bologna, I had the opportunity to meet with the brothers Glauco and Giuliano Gresleri (Fig. 1). We talked about Cardinal Lercaro, the magazine *Chiesa e Quartiere* (CH.+Q.) and the church of Alvar Aalto in Riola. The conversation was very interesting, and was reflected in several publications.¹ Glauco gave me a copy of Giancarlo Rosa's monograph on his work, *L'ordine del progetto* (1981). I had brought the number 17 (1968) of the *ARA* magazine dedicated to "Italian Themes," so I promised, for my part,

that when I returned to La Coruña I would digitise it and send it to him for archiving. I did it like that. Shortly after, Glauco participated in the II International Conference on Contemporary Religious Architecture (CIARC) which was held in Ourense (Spain) during the month of November 2009. Actually, it was to replace *in extremis* his brother Giuliano, to which an inopportune illness had made it impossible for him to attend the event. The lack of time did not allow him to prepare images to illustrate his session; and yet he managed to make us forget the absence of photographs by spilling passion on the stand. When we returned from Ourense, we exchanged letters and he sent me a compact disc entitled *Glauco Gresleri Architetto. Oltre mezzo secolo di ricerca sullo spazio per il sacro (1955-2010)* (hereinafter, the disc) (Fig. 2). In it, all the religious architecture projects he had made up to that moment were carefully arranged. The relationship is as follows (if nothing is specified otherwise, it is always about parish churches):

- 1955.** Private Chapel in the house of Cardinal Lercaro. Bologna. Unfinished.
- 1956.** Provisional Church of San Vincenzo de' Paoli. San Donato, Bologna.
- 1956.** Provisional Church of San Eugenio. Ravone, Bologna.
- 1956-58.** Church of the Beata Vergine Immacolata. Bologna.
- 1957.** Church of the Beata Vergine Immacolata. Case Finali, Cesena. Draft.
- 1958-63.** Church of San Michele Arcangelo. Mogne, Bologna.²
- 1959-87.** Church of San Giovanni Battista Decollato. Pian di Mugnone, Florence.³
- 1960-64.** Pontifical Regional Seminary Benedetto XV. Colle di Barbiano, Bologna. With Giorgio Trebbi.
- 1961.** Parish Church. La Reina, Santiago de Chile. Draft.⁴
- 1961-68.** Church of San Giovanni Battista Nuovo. Imola, Bologna.⁵
- 1965-66.** Crypt of the Metropolitan Cathedral of San Pietro. Bologna. With Giuliano Gresleri, Francesco Scolozzi and Giorgio Trebbi.
- 1967-69.** Cemetery and chapel. Vajont

Fig. 1 Glauco Gresleri, Esteban Fernández-Cobián and Giuliano Gresleri. Bologna, April 24, 2009. Private archive of Esteban Fernández-Cobián.





Fig. 2 Glauco Gresleri Architetto. "Oltre mezzo secolo di ricerca sullo spazio per il sacro (1955-2010)." Private archive of Esteban Fernández-Cobián.

(Pordenone). With Silvano Varnier.⁶

1968–70. Oratory Madonna di Lourdes (Chapel of Navarons). Spilimbergo, Pordenone. With Silvano Varnier.⁷

1968–71. Gesù Crocifisso. Vajont, Pordenone. With Silvano Varnier.

1969. Chapel in the Antonio Zanussi Student House. Pordenone. With Silvano Varnier.⁸

1970–72. Cemetery. Erto a Monte,⁹ Pordenone. With Silvano Varnier.

1970–74. Parish Church [indeterminate dedication]. Erto Nuova, Pordenone. With Silvano Varnier.¹⁰

1972–74. San Francesco, Pordenone. With Silvano Varnier.

1973–87. Church of San Luigi Riale, Bologna.¹¹

1974. Chapel in the forest. Pian di Balestra, San Benedetto Val di Sambro, Bologna.¹²

1987–88. Oratory of San Lorenzo. Sasso Marconi, Bologna.

1987. San Rocco. San Rocco di

Miglianico, Chieti. Competition project.

1992. Liturgical space Madonna della Fiducia. Monastery of San Biagio, Mondovì, Cuneo. Draft.

1994. Liturgical adaptation of the Cathedral of Santa Maria Assunta, Cividale del Friuli, Udine. Draft.

1994. San Giovanni Battista. Desio, Milan. Competition project. With Roberto Gresleri.

1998. Liturgical adaptation of the Cathedral of Santa Maria Assunta and Santa Giustina. Piacenza. Competition project. With Roberto Gresleri.

1998–2006. Oratory ANSPI Sentinelle del Mattino. San Sisto-Perugia. With Roberto Gresleri.¹³

1997–2000. Santa Maria della Presentazione. Primavalle-Rome. With Roberto Gresleri.¹⁴

2002. Santa Maria del Cammino. San Gottardo-Masa Selico, Belluno. Competition project.

With Claudio Silvestrin.

2005. Santa Maria di Betlemme, Cesena. Competition project. With Roberto Gresleri, Lorenzo Gresleri, Giorgio Nadile, Lucia Gallerani.

As you can see, the relationship includes thirty designs, of which only twenty were built. It must be said that neither the dates nor the denomination of these projects correspond exactly to those that appear on the disc, but that I have corrected them by comparing them with the published bibliography and, above all, by introducing exact geographic data. This imprecision in the terms is particularly noticeable in the works of the environment of Pordenone, which are, precisely, those that were published in *ARA*. This list also shows several stages, marked by collaboration with other architects. The first one, of individual work, goes from 1955 to 1959. In 1960 Glauco Gresleri began to sign with Giorgio Trebbi, with whom without a doubt he had already worked before; this stage arrives until 1966, when the crypt of Bologna was finished. The third stage is the most prolific, and includes his works in Pordenone, designed with the local architect Silvano Varnier. It is the time of *ARA* and it covers from 1967 to 1974. From that year until 1994 – twenty years during which he hardly built churches – he returned to work alone, until in 1994 his son Roberto joined the studio, with whom he shared all his later works. There was only one exception: the Belluno competition, held with Claudio Silvestrin. In another subsequent email (January 14, 2010), Gresleri sent me a second selection of fourteen works, with an attached note that introduced an incipient critical assessment of his career. The architect said he did not want to privilege any work, but only to point out the long way traveled through the various circumstances that had been presented to him: each occasion had been taken as a new opportunity to deepen the research on the sacred space. In spite of everything, perhaps, the works that have reached a greater degree of poetry may have been the Church of the Beata Vergine Immacolata, the oratory of Navarons, the chapel of the Vajont

cemetery and the chapel in the Student House of Pordenone. The church where the evaluation of the individual liturgical functions is more specific is the Gesù Crocifisso in Vajont, while that where the relationship between assembly and officiant of the mass is better achieved is in the humblest solution of the Church of San Giovanni Battista of Imola.¹⁵ So, we have six churches highlighted by the architect. These buildings correspond almost exactly with those published in *ARA* – the only one that is not is the Gesù Crocifisso –, which means that, in fact, Glauco Gresleri considered that his best religious architecture was the one published in Spain. Thus, we will use the sequence of Spanish publications to expose the themes that the architect was taking into account as he was constructing and publishing the various commissions.

Glauco Gresleri and Spain: The First Contacts

The first contacts of Glauco Gresleri with the Spanish magazines were not with *ARA*. In 1965, *Informes de la Construcción* – edited (still today) by the Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento, under the Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) – published the Church of the Beata Vergine Immacolata.¹⁶ The report underlined the sober and novel monumentality of the building, derived from its powerful structure in reinforced concrete. The images were taken during the construction process, without furniture or with temporary furniture, and allow to see how much the use of space has changed from the initial idea of the architect until the current situation. Umberto Daini and Nevio Parmeggiani are listed as collaborators. Four years later, in 1969, the same magazine published the industrial and commercial complex Gandolfi-OM (service and assistance center for motor vehicles) in San Lazzaro di Savena (Bologna), that Glauco would later choose to illustrate the cover of Giancarlo Rosa's monograph, perhaps considering it his most significant work in absolute terms. Finally, it may be appropriate to point out that, in 1979, the church of Aalto in Riola appeared in

Informes de la Construcción.¹⁷ The article, signed by Elissa Aalto, made no mention of the Gresleri brothers, who had been the instigators and first managers of the building;¹⁸ only Cardinal Lercaro, Vezio Nava – who was the director of the works – and several Finnish collaborators were mentioned.

ARA: A Diffuse Relationship

ARA (*Arte Religioso Actual* - Contemporary Religious Art) was published in Spain between 1965 and 1981. The journal was led by the Dominican priest Jose Manuel de Aguilar Otermín (1912–1992), a character of great importance for the development of contemporary religious architecture in Spain.¹⁹

It is difficult to detect how the relationship between Glauco Gresleri and the *ARA* magazine began. The memories of the brothers on this point are confusing. What is clear is that the first article expressly dedicated to Gresleri's work that appeared on *ARA* – the former Seminary Benedetto XV (no. 17, July-September 1968) – was signed by Aguilar. It was dedicated to "Temas italianos", where the churches of Lercaro in Bologna, the reconstruction of Longarone, Collevaenza and several contexts located in various peripheral areas of Rome were discussed.

In the exact same moment, the last issue of the magazine *Chiesa e Quartiere* came out (no. 46/47, June-September 1968). From there, the Gresleri brothers began looking for new forums from which to disseminate their works and their ideas. In Spain, this issue of *ARA* was providential, since it allowed them to contact Aguilar directly, starting a relationship that would last six years, between 1968 and 1973. But, we may ask, what was the real intensity of this relationship? At the end of the article that *ARA* dedicated to the chapel of Spilimbergo, a single note, in quotation marks, claims:

At the end of these reports we have to express our gratitude to the Italian architects Glauco Gresleri and Silvano Varnier, who frequently honor us with their valuable contributions to the *ARA* magazine, which upon cessation of the edition

of 'Chiese e Quartiere' [sic], gave them a fraternal welcome that we greatly enjoy when we renew it.²⁰

Although it is not signed, the author of this note is – almost certainly – Aguilar himself. In fact, in one of his articles for the book on *CH.+Q.*, Glauco Gresleri writes:

With the movement of liturgical reform of Spain, our referents were, as regards the disciplinary exchange, the architect Lapayese del Río, the priest José Manuel de Aguilar op, and the priest-architect Juan Plazaola sj, of Salamanca, author of the text *El arte sacro actual*; while the magazine 'Ara' was constant vehicle of reciprocal information and commentary. Among the other 16 architectural-liturgical culture magazines with which 'Chiesa e Quartiere' maintained the exchange of publications, 'Ara' represented a particular point of symbiosis.²¹

This is the only published reference in which Glauco talks about his relationship with Spain, but in the paragraph there are several incorrect data. It is true that the contacts of *CH.+Q.* with Spain were produced thanks to those three names – as the two brothers claimed in the extensive interview that they granted me –, to which we might have to add the Valencian priest Alfonso Roig Izquierdo, who was the author of the first and only general chronicle about Italian religious architecture that appeared in *ARA*. However, José Lapayese was not an architect, but a painter, and the priest Juan Plazaola was neither an architect, nor of Salamanca, but a philosopher and theologian of San Sebastian. The last statement is also inaccurate: the symbiosis between *ARA* and *CH.+Q.* hardly existed, at least as living publications, because they coincided very little in time (scarce four years). Moreover, in *CH.+Q.* no reference to *ARA* is found, although it does happen in the opposite direction. The truly intense relationship was between Glauco and *ARA* at the beginning of the 1970s, when he published all the churches he built

with Silvano Varnier in the Pordenone area. In short, the only precise memory that Glauco retained forty years later was that of José Manuel de Aguilar. It is likely that the relationship between the Gresleri brothers and *ARA* began at the Second Biennial International of Sacred Art in Salzburg, in 1960. There they met Lapayese, “who knew Italian art very well”.²² Later there will be the visit of two Spanish priests to the Ufficio Nuove Chiese in Bologna, on the occasion of the publication of the *ARA* monograph on Italian topics;²³ it is more than likely that it was Alfonso Roig and José Manuel de Aguilar, the very authors who signed the articles of that number. In any case, these meetings passed to a second or third level in the memory of Gresleri, since in the biographical note in the volume *Gresleri-Varnier*, it can be read that between 1956 and 1958, within the Centro di studio e informazione per l'architettura sacra of Bologna and the magazine *CH.+Q.*, Glauco Gresleri promoted an intense activity concerning sacred architecture in contact with Paris

(*L'Art Sacré*), Cologne (Group of Catholic Artists), Lisbon (MRAR) and Switzerland (Academy of San Lucas).²⁴ There is no news about MAS (*Movimiento Arte Sacro*), which had been created in Madrid in 1955 and that in 1964 would begin to publish the *ARA* magazine.

The Works of *ARA*

ARA published nine works signed by Glauco Gresleri, at least theoretically: the Church of Beata Vergine Immacolata (not in a monographic way, but illustrating, together with others, the article by Alfonso Roig on the churches of Lercaro); the former seminary Benedetto XV; the Cemetery of Vajont; the Chapel of the Casa dello Studente (Student House) of Pordenone; the parish church of San Giovanni Battista, in Imola; the parish church of Sant'Antonio, in Porcia; the Chapel in Navarons; the Parish Center of Budoia; and the New Cemetery in Erto a Monte. The sequence of such publications does not correspond to the chronology of the design or the construction of each work. In addition of

the nine works published in *ARA* there are two that are not found on the disc: the Church of San Antonio in Porcia (1970), and the parochial center of Budoia (1966–71), both located in the vicinity of Pordenone. In *ARA* these two works seem to be signed together with Silvano Varnier, and nevertheless the Church of San Antonio belongs exclusively to Varnier;²⁵ perhaps because of a sort of inertia, the *ARA* staff attributed it to both architects, but indeed its authorship only corresponds to Varnier. On the contrary, the parish center of Budoia was built by the two partners. As it is not a place of worship, but only a parish center close to a church, it is logical that Glauco did not include it on the disk.

Silvano Varnier

At this point, we must introduce the figure of Silvano Varnier (Pordenone, 1935–2010) as a collaborating architect of Glauco Gresleri virtually in all the works that *ARA* published in a monographic manner. Moreover, all the works carried out by the tandem were executed in Friuli-Venezia Giulia, a region located in the northeastern corner of Italy, and specifically near its capital, Pordenone. This is where Varnier lived and worked.²⁶ There is hardly any information about this architect. The obituary published in the newspaper *Messaggero Veneto* on November 28, 2010 provides some interesting data. He is portrayed as a self-made man, a bricklayer's son, of limited economic resources, who managed to get ahead after graduating as a geometer in Udine. Years later, in 1964, already married and with the eldest of his three children in arms, he obtained the title of architect. Varnier was Catholic and he was very committed to his faith: “I would have liked’ – he wrote in a letter some time ago – ‘to pursue the academic career as professor, but I was hampered because of my beliefs as practicing Catholic’”.²⁷ He was the author of many public buildings, many of them ecclesial. As the editor of the note

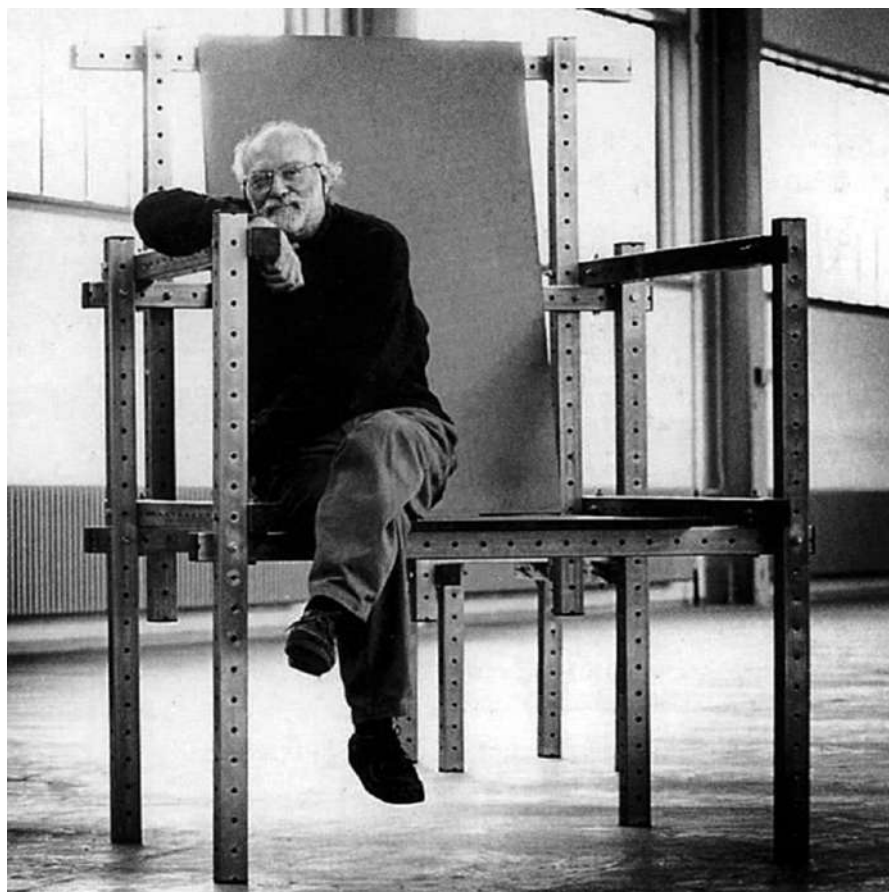


Fig. 3 Silvano Varnier (Pordenone, 1935–2010). Photo edited by Esteban Fernández-Cobián.



Fig. 4 Glauco Gresleri and Giorgio Trebbi. Pontifical Regional Seminar Benedetto XV. Colle Barbiano-Bologna, 1960–64. Gresleri, Glauco. *Glauco Gresleri architetto 1955-2010. Oltre mezzo secolo di ricerca sullo spazio per il sacro*. Compact disc, 2010. Private archive of Esteban Fernández-Cobián.

recalled, following the advice of Cardinal Lercaro, he never planned collective housing buildings “because they are the negation of human relations”.²⁸ And yet, thanks to his friendship with Lercaro, he was able to meet important architects, such as Le Corbusier, Aalto, Tange, Figini or Quaroni, and, above all, he could begin an intense collaboration with Glauco Gresleri in the field of religious architecture. Also in the biographical report that appears in the monograph Gresleri-Varnier, the information on Varnier are very brief.²⁹ Immediately after becoming an architect in 1964, he opened his professional studio in Pordenone. The following year he began to work with the Centro di Studio e Informazione per

l’Architettura Sacra of Bologna, where he met the Gresleri brothers, eventually collaborating in the writing of texts for the magazine *CH.+Q.* In 1965 he participated in an international conference on small churches in Copenhagen, and in 1972 he was invited to the International Exhibition of Sacred Art in Madrid.³⁰ In any case, historiography has relegated him to a discreet background, always in the shadow of Glauco Gresleri, assuming the role of a faithful squire (**Fig. 3**).

Seminary Benedetto XV, Bologna³¹

The first building that was published in *ARA* in a monographic manner was the seminary that Glauco Gresleri built in the hills south of Bologna, designed not with

Varnier but with Giorgio Trebbi (**Fig. 4**). At the beginning of his report, the author of the text, José Manuel de Aguilar, referred to *CH.+Q.*, where the building had initially appeared, although only later would it be published in detail elsewhere.³² Aguilar wrote in first person, relating his personal experiences, since he had the opportunity to live in the building in September of 1967, during a congress.³³ Yet, he was not particularly enthusiastic about the building: he approved it from the architectural point of view, but not from its formative use, as a configurator of the ecclesial formation of the future priests. Our allergy to a monumental triumphalism may inspire an objection that reaches this as many

other seminars. It seems a requirement of humility and even convenience of human sense to adopt minor scales in the personal and in the community.³⁴ Beyond the fact that Aguilar's statement is like the *leitmotiv* of the entire *ARA* magazine, as we shall see, here an interesting topic is being advanced, one that has barely been studied: the immediate functional obsolescence of many of the seminaries or houses of religious formation built in the years of the Second Vatican Council. For various reasons, whose explanation exceeds the scope of this text, during the Seventies, the crisis of vocations in the Catholic Church was enormous and had a direct impact on architecture. A small enumeration can illustrate this idea: the Dominican convent of La Tourette, by Le

Corbusier (Éveux-sur Arbresle, 1953–60); the Abbey of St. John, by Marcel Breuer (Collegeville, Minnesota, 1953–61); the theologate of San Pedro Mártir, by Miguel Fisac (Alcobendas-Madrid, 1955–60); the seminar of St. Peter, by Gillespie, Kidd & Coia (Cardross, Scotland, 1961–6); the school and training center San Martín de Porres, by Fray Coello de Portugal (Armillá, Granada, 1962–4); or the center of formation of the Passionist fathers, by Gresleri himself (Bologna, 1957–71).³⁵ Many of these buildings remained empty or almost empty at the end; and in any case, all of them were already oversized a few years after they had been concluded: "Albatross around the neck", they have been called at some time.³⁶ As far as possible, the seminary Benedetto XV had some luck: it was soon sold, and since the

beginning of the Eighties it has hosted the headquarters of the Codivilla-Putti Research Center and the Polyambulatory of the Rizzoli Orthopedic Institute (IOR).³⁷

Vajont Cemetery

The second building that was published in *ARA* was the cemetery of Vajont, with its chapel (**Fig. 5**). "Work was financed by the Italian State, carried out by the civil engineers of Pordenone, according to the project of the architects Glauco Gresleri and Silvano Varnier".³⁸ The cemetery is understood in the context of the Vajont dam disaster – located some twenty kilometers northwest, upstream –, on the night of October 9, 1963, as a permanent monument to its memory. The old cemetery was devastated by the waters, as well as most of the houses in the

Fig. 5 Glauco Gresleri and Silvano Varnier. Cemetery and chapel. Vajont (Pordenone), 1967–69. Gresleri, Glauco. *Glauco Gresleri architetto 1955-2010. Oltre mezzo secolo di ricerca sullo spazio per il sacro*. Compact disc, 2010. Private archive of Esteban Fernández-Cobián.



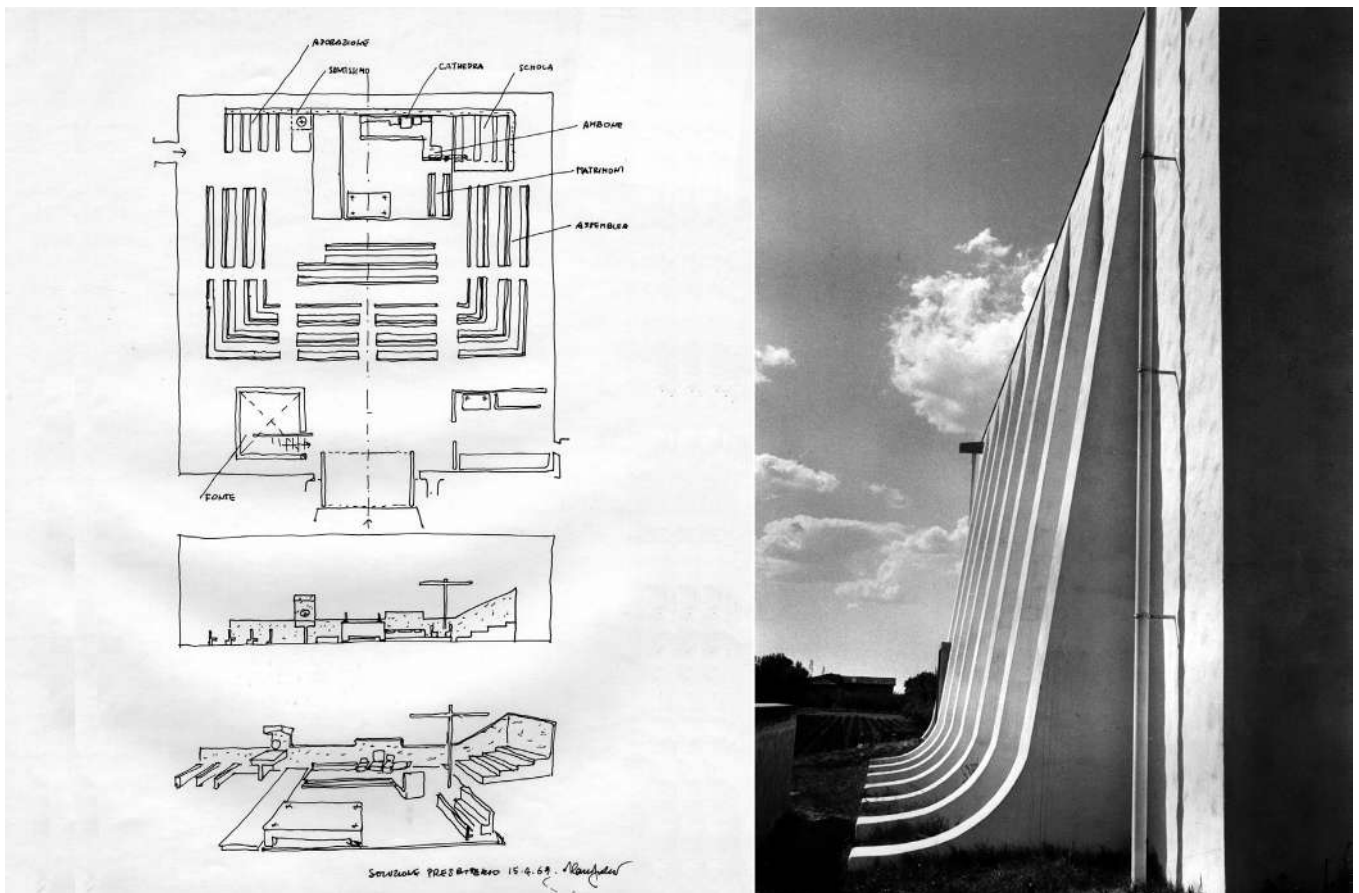


Fig. 6 Glauco Gresleri. San Giovanni Battista Nuovo. Imola (Bologna), 1961–69. Gresleri, Glauco. *Glauco Gresleri architetto 1955-2010. Oltre mezzo secolo di ricerca sullo spazio per il sacro*. Compact disc, 2010. Private archive of Esteban Fernández-Cobián.

town.³⁹ The dead had to be moved to the new cemetery, where the local tradition of burying on land was respected. The funerary chapel is shaped like a fold of the wall that surrounds the enclosure, opening up to the landscape, while the published photographs speak of an almost unreal scenario, and transmit an intense sense of solitude and silence, which can only be understood when one knows the story behind this work. Nowadays, the cemetery is still in use, and even the extension planned by the architects was executed.

The Parish Church of San Giovanni Battista, Imola

In the number 27 of *ARA* (1971), within a section labeled – very much in the style of Aguilar – “For the society of development”, three places of worship raised in urban peripheries were collected. Among them was published this small church composed by

prefabricated pieces (**Fig. 6**): industrial architecture in an industrial environment. Indeed, in a radically different context to Pordenone, Glauco alone – the building is prior to the beginning of his collaboration with Varnier – designed a white cube of prefabricated concrete panels reinforced with buttresses. The vertical rhythm of their chiaroscuro identifies the church on the outside, giving it the appearance of a huge computer chip. The economic resources available were very few. The Italian State contributed for only half of the budget, within its general plan of religious equipment, and the diocese and the parish, for the other half. Even so, the slow progress of the works increased the costs significantly, and the budget of the structure and the cover had to be cut. For this reason, the architect’s effort was focused on giving the assembled community a space where the liturgy could be properly celebrated. Indeed, the space should be generated by a well-

celebrated liturgy: communal, didactic and expressive; hence the liturgical poles were designed with great care, with the altar centered to achieve a family atmosphere. The magazine published these drawings in large size. The place of baptism deserves special attention; not by chance, the church is dedicated to the Precursor.⁴⁰ The baptistery is located in the basement, but it is visible from the entrance. It is a square pond, whose bottom is covered with pebbles. There emerges a dark stone piece through which the water continually slides. The room receives light from above. At its side, the penitential chapel is in shadow. A single comment, with all certainty written by Aguilar, claimed: “Expressive photographs of pastoral value reflect the great liturgical and functional sense of this small Italian temple, so carefully realised”.⁴¹

Chapel of the Casa dello Studente, Pordenone

Among all the projects that Gresleri and Varnier published in Spain, the chapel of the Casa dello Studente (Student House) is the most essential.⁴² It is a minimal space, solved in a minimalist way, which renovated an old chapel and incorporated its annex hallway (Fig. 7). The two architects played with few elements, such as geometry, light, colors and textures. But the absolute protagonist – at least in the story that appeared in the magazine – was the community itself. The space aimed at facilitating the act of meeting: “Outside there was a simultaneous presence of individuals, within the same individuals form an assembly or community”. The light emerges from several cracks that illuminate the different white walls in a flush way; the ground, on the other hand, is soft and dark; a bench – single, continuous, folded and built of untreated wood – surrounds an altar made with the same type of timber. Artificial lighting is limited to a few spotlights embedded in the floor, and a thin line on the altar, to the point that the penumbra is precisely the key to the environment that is to be created: in other words, the essence

of the project. In fact, some modern photographs, with a different light, turn the space into something quite trivial.

Gresleri continued drawing in the manner of Le Corbusier, and aspiring to what his Master aspired: to make space ineffable and transcendent.⁴³

Church of Sant’Antonio, Porcia

The authorship of this church was attributed by *ARA* to Glauco Gresleri and Silvano Varnier, but only belongs to the second.⁴⁴ It is evident that the drawing of the plant is very different from all the others drawn by Glauco with his typical Corbusieran style: in fact, this is not the case. The church is located in the neighborhood of Sant’Antonio, an industrial area of new construction, north of Porcia (Pordenone). Although it is dedicated to Sant’Antonio da Padova, it is labeled by *ARA* as “San Antonio de Porcia”, perhaps referring to the place or to a hypothetical titular saint who had that name. It is a square church with a triangular section; according to Varnier, who is the one who signed the memory, there is no symbolism in it: the essentiality was sought expressly, as well as the absence of formal references. Only the liturgy is important – the act of being

gathered around the altar. A secondary strip, slightly recessed in the pavement, corresponds to the lowest part of the roof, and is destined to the individual sacraments, baptism, Eucharistic adoration, and reconciliation. This aspect is praised expressly in *ARA*, which in a single note adds: “The three liturgical environments – baptism, Eucharistic celebration and reconciliation – reach a very appropriate arrangement and setting in the Church of Sant’Antonio”.⁴⁵ The front wall is made of glass, and relates this church to the chapel of the Polytechnic of Otaniemi by Alvar Aalto and its epigones.⁴⁶ According to Varnier, the transparency of all the windows of this church, radiant with simplicity and evangelical poverty, brings the living nature of the exterior closer and, in a certain way, introduces it into the ecclesial sphere, creating an atmosphere of peace, silence, innocence that invites to prayer (Fig. 8).⁴⁷ Indeed, at that time this church would have delighted Aguilar. The following paragraph, does coincide with the thought of the Dominican, which permeated the entire magazine: “The Christian presence in today’s world – like Christ – manifests itself as ‘Diakonia’ – as a service –, renouncing all excessive

Fig. 7 Glauco Gresleri and Silvano Varnier. Chapel in the Student House Antonio «Lino» Zanussi. Pordenone, 1969. Glauco Gresleri. *Glauco Gresleri architetto 1955-2010. Oltre mezzo secolo di ricerca sullo spazio per il sacro*. Compact disc, 2010. Private archive of Esteban Fernández-Cobián.

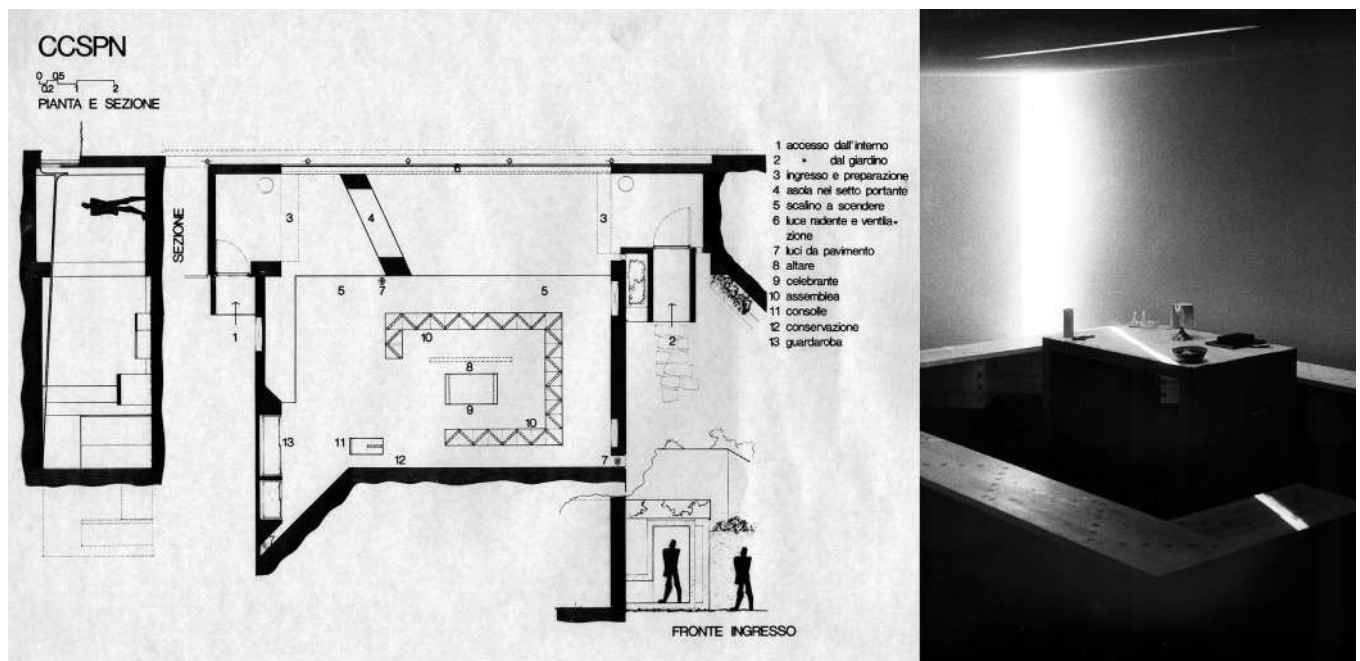




Fig. 8 Silvano Varnier. Sant'Antonio. Sant'Antonio-Porcia (Pordenone), 1970. Silvano Varnier. "Iglesia de San Antonio. Porcia-Pordenone-Italia. Arquitos: Glauco Gresleri y Silvano Varnier". *ARA* 31 (1972): 4–8.

or superfluous spending, and the 'kolosal' and ostentatious, even if it was done in avant-garde architecture".⁴⁸ There is no doubt that Varnier and he were vibrating on the same wavelength. Finally, it should be noted that after its publication in *ARA*, a new metallic bell tower was built attached to the south wall of the church.

Chapel in Spilimbergo

ARA dedicated to this building its cover of number 31 (1972) (**Fig. 9**). The key to understanding this chapel is found in the first paragraph of the memory, where it is stated that the construction could not just be a church in the ordinary sense, as this word would have meant – at the same time – too much and too little. Too much, because the area had not reached a sufficient density to have parochial autonomy; too little, because the construction should also have become an appropriate space for paraliturgical or

simply community events in the area.⁴⁹ Thus, we are facing a multipurpose space – which was very typical of the early Seventies –, designed as a place that not only offered possibilities, but also wanted to be a promoter of meeting opportunities. The adjectives that the architects dedicated to the building introduce us to the universe of suggestions with which they intended to qualify it. In this sense, the lower space would be young, available, livable, flexible, free and familiar, while the upper level – the properly liturgical one – would be ordered, simple and safe. From the formal point of view, it is an intensely sculptural construction, of non-geometric geometries, expressive and poor at the same time. Today we tend to think that a less formal determination of space facilitates versatility, by not restricting the activities to be performed, but at that time the curve was still

considered – even more if its layout was random – as a provider of freedom. In any case, Glauco Gresleri considered this as his best religious work. He was very proud that Rudolf Stegers had included the project in his manual *Sacred Buildings*. Four pages were dedicated to it, when most of the other works only had two, and the author even remembered that at the time this project was known as the "the Italian Ronchamp".⁵⁰

Parish Center in Budoia

The Parish Center in Budoia (Pordenone), appeared in *ARA* number 35 (1973), signed by Glauco Gresleri and Silvano Varnier.⁵¹ Strictly speaking, it is not a place of worship, but a small building that supports the church, and therefore it does not appear on the disc. The references of the enclosure are clearly referred to the work of Iannis Xenakis for the convent of La Tourette, which will become a constant in the production of the tandem, both religious and civil architecture. In the book Gresleri-Varnier, this is the first building that is illustrated, since it was the first collaboration between both architects (**Fig. 10**). But in *ARA* it looks like a filling work, where not even the images are well chosen and it is difficult to appreciate the quality of the proposal. The architects articulated the different rooms around the courtyards, generating cross views that enrich the architecture with a pleasant feeling of open space. The light is abundant. The most notable space in the complex is the double-height auditorium, which is accessed from both the upper entrance of the building and the lower one, with a direct connection between both streets. Its appearance has something of a University assembly, with the students sitting informally in corridors and stairs. Aguilar, in the editorial, summed up the values of the project highlighting its "environment of formative dynamism".⁵²

The New Cemetery in Erto a Monte

The last project that Glauco Gresleri published in *ARA* was the new cemetery in Erto a Monte, also designed with Silvano Varnier.⁵³ Erto was a small town, located upstream of the Vajont dam. When, in 1966, Mount Toc collapsed

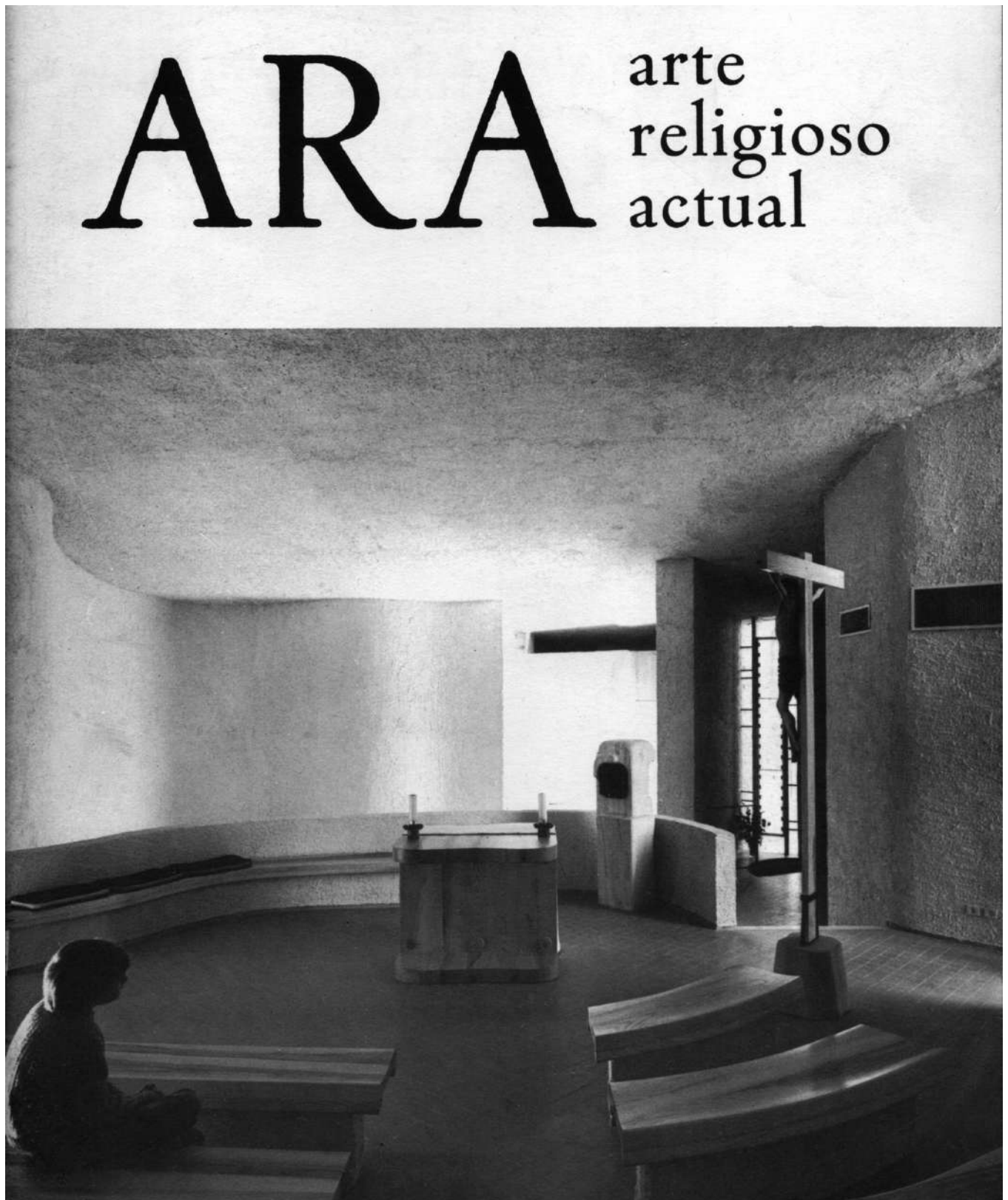


Fig. 9 Glauco Gresleri and Silvano Varnier. Oratory Madonna di Lourdes. Spilimbergo (Pordenone), 1968–70. Cover of ARA 31 (1972).



Fig. 10 Glauco Gresleri and Silvano Varnier. Parish Center. Budoia (Pordenone), 1967–71. Glauco Gresleri, and Silvano Varnier. *Gresleri-Varnier: costruire l'architettura*. Milano: Electa, 1981.

before the dam, the river water level rose several kilometers to the east and destroyed everything in its path. This cemetery was framed between the state actions of reconstruction of the town, initially called Erto Nuovo – then recovered the old name –, and intended to be the resting place of those affected by that catastrophe. However, the building was never used, and today, it is still abandoned. The cemetery is very simple, maybe too much. Four stepped platforms are delimited longitudinally by a set of curved screens of reinforced concrete, and crosswise, by walls of local stone, which also define the stairs. The visitor can sit on long benches and remain silent, facing the horizon, with the memory of the loved one (**Fig. 11**). For Gresleri and Varnier, what really determined the project were the feelings experienced in the place, something that the photographs could not convey; hence the remarkable length of the memory

they wrote. The architects explained that “architecture is not used as a promoter of intense feelings, but rather acts as a functional support of the spiritual journey that the visitor is living, according to a very accepted concept of functionality”.⁵⁴ Effectively, this cemetery is understood as a poetic reaction to the impressive mountain landscape within the context of the disaster of the dam, as an invitation to “open arms in symbolic crucifixion”, affirming a will of balance and harmony with the environment: “psychophysical discharge first, spiritual later, towards hidden supersensible dimensions, which semi-consciously elevate us to the most transcendental”.⁵⁵ This unity with nature, the bearer of divine references, was also highlighted by Giuseppe Samonà in the preface that opens the volume *Gresleri-Varnier*;⁵⁶ but in *ARA*, no allusion to such topic is made.

Mutual Transfers

In the introduction that he wrote to present the project of the cemetery of Erto a Monte, Aguilar recalled the long collaboration that both architects had with the magazine, always with works made in the Pordenone province. In his opinion, in the work of formal renewal of Gresleri and Varnier, the pastoral and aesthetic criteria had responded to the same inspiration, that was the post-conciliar renewal. He proposed them as models to be imitated, by the maturity they reflected, the underlying attitudes that were transparent, and the authenticity they conveyed. “Once again – in a difficult subject – the spirit and the plastic qualities have been able to create the right spiritual and beautiful solution, humble and evocative at the same time”.⁵⁷ As it was coming from Aguilar, I cannot think of a greater compliment. During the early Seventies, when *ARA* had a wider diffusion, Gresleri and Varnier

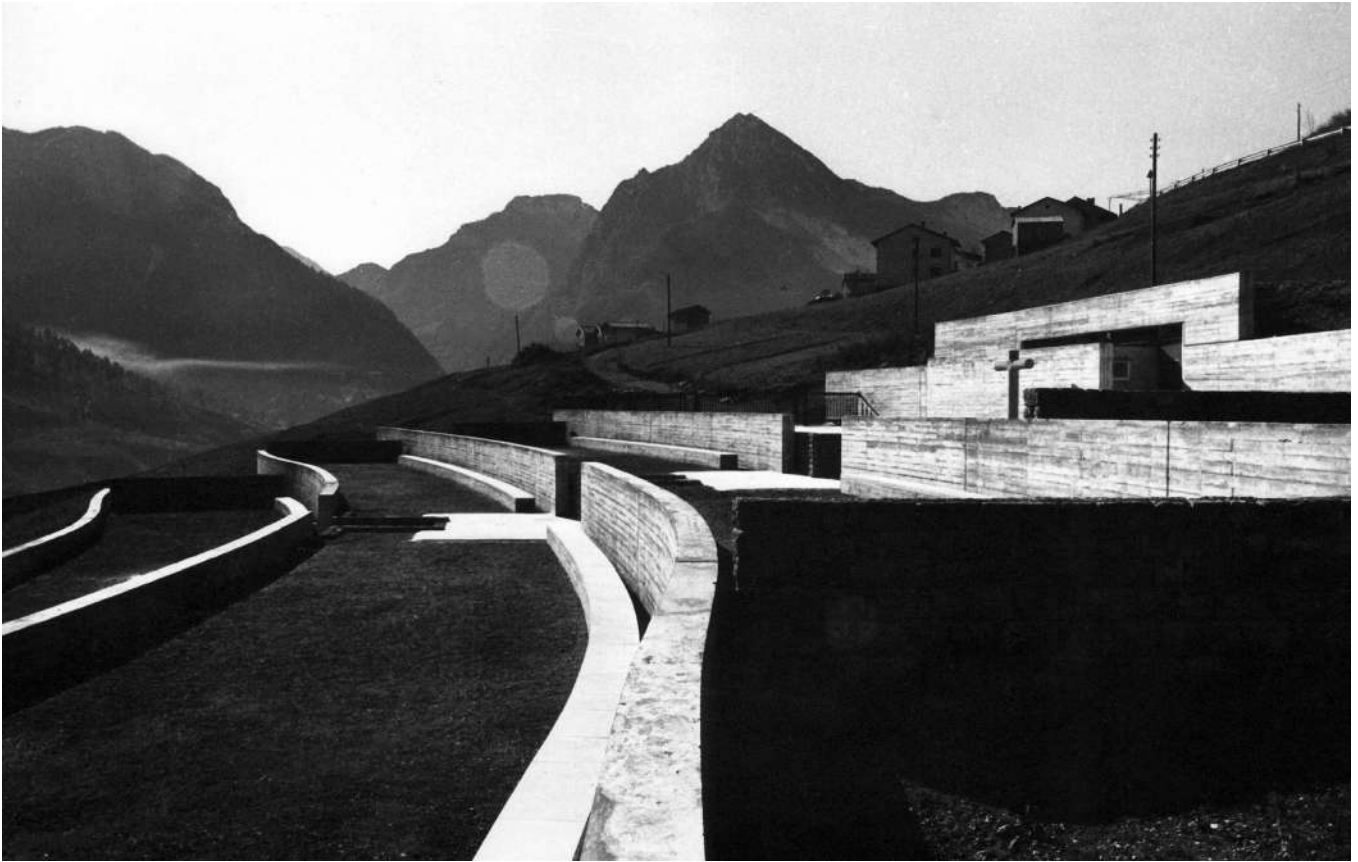


Fig. 11 Glauco Gresleri and Silvano Varnier. Cemetery. Erto a Monte (Pordenone), 1970–72. Glauco Gresleri. *Glauco Gresleri architetto 1955-2010. Oltre mezzo secolo di ricerca sullo spazio per il sacro*. Compact disc, 2010. Private archive of Esteban Fernández-Cobián.

were among the few foreign architects who published regularly on it. The harmony between the Italian architects and the publications of the journal was intense, to the point that they constituted the tandem with the greatest presence in the journal, in absolute terms. Eight works: one by Glauco Gresleri with Giorgio Trebbi; another by Glauco Gresleri alone; five of Gresleri-Varnier, and one of Silvano Varnier alone (although in *ARA* it was attributed to both). The following architects with more presence in the magazine were the Belgians Roger Bastin (four works) and Jean Cossé (three works), already at a great distance. Their architecture, being so refined, brutalist and essential, reflected the broad religious culture of its authors and their Christian commitment. In addition, they were supported by the authority of Cardinal Lercaro and by the trajectory of many years of work in *CH.+Q.* Their work was radically modern and deeply rooted in the Corbusieran tradition, with which it

shared graphics, composition, materials, light control systems (skylights, brise-soleil, rhythmic mullions), circulations, etc. In fact, we could say that Le Corbusier was present in *ARA* through Glauco Gresleri's work. For its part, *ARA* gave the architects a forum to exhibit their religious production, in times where specialised magazines – such as *Arte Cristiana* (Italy, 1913–), *Art d'Eglise* (Belgium, 1931/80), *L'art sacré* (France, 1935–69), *Das Münster* (Germany, 1947–), *Fede e arte* (Italy, 1953–67), *Chiesa e Quartiere* (Italy, 1955–68), *Kunst und Kirche* (Austria, 1961–), etc. –, did not go through their best moment. The relationship between Glauco Gresleri and *ARA* remained constant between 1968 and 1973. Then, it disappeared for several years and re-emerged on the occasion of the completion of the church of Aalto in Riola, a complex work that had several phases in its design process and whose execution lasted for decades. Some erroneous data had been

published about this building, so Glauco decided to write “a long and kind letter” in order to clarify the issue,⁵⁸ and sent it to Joaquín Loraque de la Hoz, the author of the article, who in turn wrote a new text, although with badly spelled written names (such as “Gleslieri”, “Trebbi”, “Scovozzi”, “Ferdinanco Forlay”, “Ellissa” [Aalto], etc.). This was Gresleri's last mention in *ARA*: the magazine would end with the following number. Anyway, in 1981 Glauco Gresleri had nothing to offer the *ARA* magazine anymore. Although neither the new church of Erto (1970–4), nor that of San Francesco in Pordenone (1972–4) or the small chapel in the forest of Pian di Balestra (San Benedetto Val di Sambro, Bologna, 1974), had appeared in the magazine, at the beginning of the Eighties they seemed distant in time. The parish church of San Luigi, in the district of Riale, designed in 1973, would not be completed until 1987, the same year that Glauco designed the oratory of San Lorenzo, in Sasso Marconi

(Bologna). In fact, from 1974 to 1987 the architect spent thirteen long years with little dedication to the ecclesiastical programme, contrary to all his previous intense activity in this field. This should not come as a surprise, since this absence of religious commissions was a generalised fact in almost all of Europe, coinciding with the so-called *post-conciliar* crisis.

Epilogue: Ourense 2009

The last phase of Glauco Gresleri's relationship with Spain took place forty years later, on the occasion of his participation in the II CIARC, which was held in Ourense from November 12 to 14, 2009. The architect was invited to exhibit one of his favorite themes: the work of Cardinal Lercaro at the head of the Diocese of Bologna during sixteen, intense years (1952–68) – “years of fire”,⁵⁹ in his own words – and his personal collaboration as coordinator at the Ufficio Nuove Chiese. The conference revolved around several important topics:

the spatial discovery of the Mass by Lercaro, the idea that building a church is an act of love, the peaceful conquest of the periphery of Bologna, urban management and its dissemination – from which emerged the header of the magazine *CH.+Q.* –, to finish talking about the crypt of the cathedral of Bologna, symbol of the triumph and the fall from grace of one of the most influential cardinals of the Catholic Church during the Vatican Council II. As usual, he gave almost every conference with his eyes closed, intensely clenching his fists and modulating his voice to convey all the emotion that those heroic moments had meant for the group of young people who collaborated with Cardinal Lercaro. After the congress, I could see how his intervention had left a deep impression among the attendees (**Fig. 12**). His intervention was a song to the audacity, or if you like, the narration of an epic with heroic overtones in which oozed the pride of acknowledging himself as a protagonist – despite he was only

twenty-five years at that time – of one of the crucial episodes for 20th-century religious architecture. It was a pity that he did not have the right graphic support. However, despite the fact that he spoke in Italian and that the simultaneous translation was very good, many of us left the headphones to listen live to the wave of enthusiasm that he projected on the audience. Seldom have I seen a speaker like that, giving it all that way.⁶⁰ Glauco Gresleri still remains an architect practically unknown in Spain. Indeed, his architectural work must still be discovered by those who wish to build spaces for Christian worship, with depth and radicalism, since the challenges that he had to face during his youth in his own country were, to a large extent, similar to those that continue to exist today in many parts of the world. His lessons are still current.

Fig. 12 Glauco Gresleri intervening during the II CIARC (Ourense, November 13, 2009). In the foreground, Luigi Leoni and the Bishop of Ourense, mons. Luis Quintero Fiuza. Private archive of Esteban Fernández-Cobián.



Note

Footnotes

¹ Esteban Fernández-Cobián, "La iglesia de Alvar Aalto en Riola di Vergato. Italia. Conversación con sus constructores Glauco y Giuliano Gresleri," *Academia* XXII 1 (2010): 68–75; Esteban Fernández-Cobián, "Bologna, Lercaro y la revista Chiesa e Quartiere. Una conversación con Glauco y Giuliano Gresleri," *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* 1 (2011): 63–72, <https://doi.org/10.17979/bac.2011.1.0.964>; Esteban Fernández-Cobián, "La arquitectura religiosa española y las revistas extranjeras: el caso de Chiesa e Quartiere," in *Las revistas de arquitectura (1900–1975): crónicas, manifiestos, propaganda (Actas del VIII Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Moderna)* (Pamplona: T6, 2012), 465–674; Esteban Fernández-Cobián, *Escritos sobre arquitectura religiosa contemporánea* (Buenos Aires: Diseño, 2013), 190–211.

² On the disc it says 1961–2. Throughout the text I will assume as correct the dates in Giancarlo Rosa, *Glauco Gresleri. L'ordine del progetto* (Rome: Kappa, 1988), which coincide with those in: Glauco Gresleri, and Silvano Varnier, *Gresleri-Varnier. Costruire l'architettura* (Milano: Electa, 1981).

³ Glauco locates it in Fiesole, since Pian di Mugnone is a forest that is close to this Tuscan town.

⁴ It is possible that it refers to a competition to build the new church of San Carlos Borromeo, in La Reina, a neighborhood located in the extreme east of the city of Santiago de Chile, but I could not confirm it.

⁵ On the disc the timeframe is 1961–65.

⁶ After the disaster of the homonymous dam, the town of Vajont was completely destroyed and rebuilt: that is why Gresleri refers to him as Nuova Vajont. At present it is simply called Vajont.

⁷ Gresleri calls it "liturgical space" or "oratory of Navarons". In *ARA* it is cited as a chapel or as a church of Navarons

di Spilimbergo. The usual name is Navarons di Spilimbergo, nevertheless the building is in Spilimbergo, in the Borgo Navarons, in Via della Concordia. It is not in Navarons, which is another nearby town.

⁸ On the disc the date is 1968.

⁹ There is a certain confusion in the denominations: Erto e Casso is the demarcation where the collapse took place, which only has two towns: Erto and Casso. The town of Erto Nuova was built a little above the old town of Erto, but nowadays nobody distinguishes them by their names. The set is simply Erto, although in the texts of those years it is common to find references to Erto a Valle, Erto a Monte, Nuovo Erto, Erto Nuova.

¹⁰ At present, the building houses "Vajont Eco Museum, Local History Museum". In one of the doors there is still an episcopal shield. Maybe, now, it's just a chapel and the parish center has become a museum, or vice versa.

¹¹ Glauco calls it "San Luigi a Riale. Casalecchio di Reno". Giancarlo Rosa indicates that there was a first project of 1961–62 with Giorgio Trebbi (p. 146), but in the disc there is no reference to it.

¹² It does not appear in Rosa. However, Gresleri was built in Pian di Balestra, a family holiday home that does appear well documented in Rosa.

¹³ On the disc, Gresleri only says "San Sisto - Chiesa parrocchiale a Perugia". With these data, it has not been easy to locate the church, because it is not dedicated to San Sisto, but located in the neighborhood of San Sisto, just outside the city of Perugia.

¹⁴ The church is on the Via Torrecchia, and for that reason, on the disc, Gresleri places it in Rome-Torrecchia, instead of Primavalle-Roma (the 27th neighborhood of the city).

¹⁵ "Forse, quelle opere che più hanno aggiunto un grado di poesia architettonica ritengo siano la Beata Vergine Immacolata; l'oratorio di Navarons, la cappella del cimitero di Vajont e la cappella alla casa dello studente di Pordenone. La chiesa ove la valorizzazione delle singole funzioni liturgiche è più specificata è la Chiesa di Gesù Crocifisso a Vajont, mentre quella

in cui è più raggiunto il rapporto tra assemblea e officatura liturgica della messa è nella soluzione poverissima della chiesa di San Giovanni Battista di Imola" (e-mail from Glauco Gresleri to the author, 14 October 2010).

¹⁶ Glauco Gresleri, "Iglesia de la Beata Vergine Immacolata, en Bologna - Italia," *Informes de la Construcción* 174 (1965): 27–33, <http://dx.doi.org/10.3989/ic.1965.v18.i174.4322>.

¹⁷ Elissa Aalto, "Iglesia en Riola, Italia," *Informes de la Construcción* 312 (1979): 13–8, <http://dx.doi.org/10.3989/ic.1979.v32.i312.2460>.

¹⁸ Glauco Gresleri, and Giuliano Gresleri, *Alvar Aalto: la chiesa di Riola* (Bologna: Compositori, 2004); Esteban Fernández-Cobián, "La iglesia de Alvar Aalto en Riola di Vergato, Italia. Conversación con sus constructores Glauco y Giuliano Gresleri," *Academia* XXII 1 (2010): 68–75.

¹⁹ To date, the most complete study about *ARA* is the book by Elena García Crespo, *Los altares de la renovación. Arte, Arquitectura y Liturgia en la revista ARA* (1964/81) (Madrid: San Esteban, 2015). In the second chapter (pp. 51–85), there is a short biography of Aguilar.

²⁰ Glauco Gresleri, and Silvano Varnier, "Capilla de Navarons di Spilimbergo. Arqtos: Glauco Gresleri y Silvano Varnier," *ARA* 31 (1972): 12. Translation by the author.

²¹ Glauco Gresleri, "Entro il movimento europeo: il Centro di studio," in *Chiesa e Quartiere. Storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*, ed. María Beatrice Bettazzi, Glauco Gresleri and Giuliano Gresleri (Bologna: Compositori, 2004), 159–71. Translation by the author.

²² Fernández-Cobián, *Escritos*, 202.

²³ Fernández-Cobián, *Escritos*, 205.

²⁴ Gresleri, *Gresleri-Varnier*, 167.

²⁵ This is the case, for example, in Gresleri, *Gresleri-Varnier*, 167, and in the tourist page of the Pordenone region; in other less reliable sources – such as, for example, the tourist page of the Alto Livenza region –, the error remains.

²⁶ As a curiosity, it can be remembered that at the end of the Eighties, Mario Botta built, precisely there, one of his most famous churches: the church of Beato Odorico (1987–92).

- ²⁷ Stefano Polzot, "Addio all'architetto Silvano Varnier," *Messaggero Veneto*, 28 November 2010, accessed on 28 March 2019, <https://bit.ly/2FDgysj>.
- ²⁸ "Seguendo l'ammonimento del cardinal Lercaro, non progettò mai condomini 'perché sono la negazione dei rapporti umani'" (Polzot, "Addio").
- ²⁹ Gresleri, *Gresleri-Varnier*, 167-9.
- ³⁰ I have not been able to identify any of these events.
- ³¹ The titles of each one of these epigraphs are the same that appeared in *ARA*; the magazine did not usually record dates.
- ³² In addition to *CH.+Q.* 44 (1967): 38, Giancarlo Rosa cites, among those other places, *Casabella* 322 (1968): 26–31, and *L'industria italiana del cemento* 9 (1968): 533–74, without titles.
- ³³ Aguilar wrote about SIAC, but I have not managed to know what event he was referring to. Maybe he referred to the Seminario Internazionale di Arte Contemporaneo, or the Seminario Internazionale di Artisti Cattolici.
- ³⁴ José Manuel Aguilar Otermín, "Seminario Benedicto XV (Bologna). Arquitectos: Glauco Gresleri y Giorgio Trebbi," *ARA* 17 (1968): 102.
- ³⁵ Centro di studio e addestramento professionale e convento del Padri Passionisti, al Ceretolo di Casalecchio di Reno (Bologna). (Realizzato per stralci poi abbandonato al vandalismo sino [sic] alla distruzione)" (Rosa, ed., *L'ordine del progetto*, 144).
- ³⁶ BBC News. "Modernist ruin is an 'albatross around our neck' says church", 12 January 2019, accessed 20 May 2019, <https://bbc.in/2JSyGSX>. This metaphor is derived from the poem "Rime of the Ancient Mariner" by Samuel Taylor Coleridge; in English, it is said that someone with a heavy load or problem has "an albatross around the neck", which in the poem was, precisely, the punishment that the crew imposed on the sailor who killed the albatross.
- ³⁷ Andrea Paltrinieri, "Ex-Seminario Benedetto XV. Opera di valore dell'architettura italiana del '900," accessed 29 April 2019, <http://bit.ly/2vtL838>.
- ³⁸ [Glauco Gresleri, and Silvano Varnier], "Camposanto de Vajont," *ARA* 24 (1970): 52.
- ³⁹ Octavio Domosti, "Vajont, el Titanic de las presas," *JotDown*, June 2012, accessed 9 April 2019, <https://bit.ly/2uWAscW>.
- ⁴⁰ Andrea Longhi, "Lugares para el bautismo, reformas y modernidad en los decenios centrales del siglo XX. La mesa dúplice del Vaticano II y los tres polos litúrgicos del mundo protestante," *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea* 5 (2017): 188–209, <https://doi.org/10.17979/aarc.2017.5.0.5151>.
- ⁴¹ He added: "The disproportion of male assistance to community worship does not fail to inspire us with concern.". See: Glauco Gresleri, "Parroquia de San Juan Bautista. Via Selice-Imola-Italia. Arqto. Glauco Gresleri, Bologna," *ARA* 27 (1971): 30. Indeed, the images that were sent to *ARA* showed an exclusive feminine participation in the cult; in the photos of the disc, the proportion between the sexes is already more balanced.
- ⁴² Glauco Gresleri, and Silvano Varnier, "Capilla de la casa del estudiante. Pordenone-Italia. Arquitectos: Glauco Gresleri y Silvano Varnier," *ARA* 30 (1971): 156–8.
- ⁴³ Gresleri and Varnier, "Capilla de la casa del estudiante," 158.
- ⁴⁴ Silvano Varnier, "Iglesia de San Antonio. Porcia-Pordenone-Italia. Arqtos: Glauco Gresleri [sic] y Silvano Varnier," *ARA* 31 (1972): 4–8. Strangely, on the Proloco ProPorcia website, they also attribute it to the two (Proloco ProPorcia, "Chiesa Parrocchiale di Sant'Antonio," accessed 25 April 2019, <http://bit.ly/2YJK3kt>).
- ⁴⁵ Varnier, "Iglesia de San Antonio," 7.
- ⁴⁶ Esteban Fernández-Cobián, "¿Son protestantes nuestras iglesias modernas? La recepción en España de la capilla del Politécnico de Otaniemi," *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea* 5 (2017): 66–85, <https://doi.org/10.17979/aarc.2017.5.0.5143>.
- ⁴⁷ Proloco ProPorcia, "Chiesa Parrocchiale di Sant'Antonio," accessed 25 April 2019, <http://bit.ly/2YJK3kt>.
- ⁴⁸ Varnier, "Iglesia de San Antonio," 5. Paragraphs like this one, on the other hand widely shared by the Spanish ecclesial hierarchy of the moment, help to understand the absence in *ARA* of important works of religious architecture, such as the Aragonese sanctuary of Torreciudad, as Elena García Crespo points out in her book on the *ARA* magazine (García Crespo, *Los altares de la renovación*, 252).
- ⁴⁹ Glauco Gresleri, and Silvano Varnier, "Capilla de Navarons di Spilimbergo. Arqtos: Glauco Gresleri y Silvano Varnier," *ARA* 31 (1972): 9.
- ⁵⁰ Rudolf Stegers, *Sacred Buildings. A Design Manual* (Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 2008), 120.
- ⁵¹ Glauco Gresleri, and Silvano Varnier, "Centro parroquial de Budoia. Pordenone-Italia. Arquitectos: Glauco Gresleri y Silvano Varnier," *ARA* 35 (1973): 13–8.
- ⁵² *ARA* (José Manuel de Aguilar Otermín), "Editorial. Objetivo difícil," *ARA* 35 (1973): 3.
- ⁵³ Glauco Gresleri, and Silvano Varnier, "Nuevo cementerio en Erto a Monte. Pordenone-Italia. Arquitectos: Glauco Gresleri y Silvano Varnier," *ARA* 36 (1973): 58-62. On the disc, the town is indiscriminately called Erto a Monte or Erto Nuovo. Erto e Casso is the area that encompasses the villages of Erto and Casso.
- ⁵⁴ Gresleri, "Nuevo cementerio en Erto a Monte," 60–1.
- ⁵⁵ Gresleri, "Nuevo cementerio en Erto a Monte," 58.
- ⁵⁶ Giuseppe Samonà, Prefazione, in Gresleri, *Gresleri-Varnier*, 7-9.
- ⁵⁷ Gresleri, "Nuevo cementerio en Erto a Monte," 58.
- ⁵⁸ Joaquín Loraque de la Hoz, "Más datos sobre Riola," *ARA* 67/68 (1981): 20.
- ⁵⁹ "Il riandare con la memoria a quei lontani anni 'di fuoco', ci riempie sempre di emozione e di forza. Il nostro guppo [sic], ben più vasto, annoverando anche personaggi come Luciano Lillini, Franco Scolozzi, Umberto Daini, Vittorio Martinuzzi, aveva in Giorgio Trebbi, Giuliano e me, la 'testa di ponte' pronta a tutto [...]" (Letter from Glauco Gresleri to the author, Bologna, 27 April 2009).
- ⁶⁰ The text is available in English: Glauco Gresleri, "Lercaro and the Beginning of Modern Liturgical Architecture," in *Between Concept and Identity*, ed.

Esteban Fernández-Cobián (Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2014), 93–118. And in Spanish in: Glauco Gresleri, "Lercaro y el principio de la arquitectura moderna al servicio de la liturgia," *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-1* (2009): 36-53, <https://doi.org/10.17979/aarc.2009.2.1.5037>. He also participated in one of the round tables: Giorgio Della Longa, Glauco Gresleri, et al., "El espacio sagrado en la sociedad globalizada: entre el concepto y la identidad (mesa redonda)," *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-1* (2009): 54-69, <https://doi.org/10.17979/aarc.2009.2.1.5038>.

Bibliografía Bibliography

- Aalto, Elissa.** "Iglesia en Riola, Italia." *Informes de la Construcción* 312 (1979): 13-8, <http://dx.doi.org/10.3989/ic.1979.v32.i312.2460>.
- Aguilar Otermín, José Manuel.** "Seminario Benedicto XV (Bologna). Arquitectos: Glauco Gresleri y Giorgio Trebbi." *ARA* 17 (1968): 102–4. *ARA* (José Manuel de Aguilar Otermín), "Editorial. Objetivo difícil," *ARA* 35 (1973): 2–3.
- BBC News.** "Modernist ruin is an 'albatross around our neck' says church", 12 January 2019. Accessed 20 May 2019, <https://bbc.in/2JSyGSX>.
- Bettazzi, Maria Beatrice, Glauco Gresleri, and Giuliano Gresleri. *Chiesa e Quartiere. Storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*. Bologna: Compositori, 2004.
- Centro Culturale Casa Antonio Zanussi Pordenone.** "Cappella. Progetto degli architetti Glauco Gresleri e Silvano Varnier." Accessed 28 March 2019, <https://bit.ly/2V1tWNA>.
- "Chiesetta di S. Antonio." *Pordenone with love*. Accessed 28 March 2019, <https://bit.ly/2Yy7Fcy>.
- "Chiesa Parrocchiale di Sant'Antonio." *Proloco ProPorcia*. Accessed 25 April 2019, <http://bit.ly/2YJK3kt>.
- Della Longa, Giorgio, Glauco Gresleri, et al.** "El espacio sagrado en la sociedad globalizada: entre el concepto y la identidad (mesa redonda)." *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-1* (2009): 54–69, <https://doi.org/10.17979/aarc.2009.2.1.5038>.
- Domosti, Octavio.** "Vajont, el Titanic de las presas." *JotDown*, June 2012. Accessed 9 April 2019, <https://bit.ly/2uWAscW>.
- Fernández-Cobián, Esteban, ed.** *Between Concept and Identity*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2014.
- Fernández-Cobián, Esteban.** "¿Son protestantes nuestras iglesias

modernas? La recepción en España de la capilla del Politécnico de Otaniemi." *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 5* (2017): 66–85, <https://doi.org/10.17979/aarc.2017.5.0.5143>.

Fernández-Cobián, Esteban. "Bologna, Lercaro y la revista Chiesa e Quartiere. Una conversación con Glauco y Giuliano Gresleri," *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea 1* (2011): 63–72, <https://doi.org/10.17979/bac.2011.1.0.964>.

Fernández-Cobián, Esteban. "La arquitectura religiosa española y las revistas extranjeras: el caso de Chiesa e Quartiere." In *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda* (Actas del VIII Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Moderna), 465-674. Pamplona: T6, 2012.

Fernández-Cobián, Esteban. "La arquitectura religiosa española y las revistas extranjeras: el caso de Chiesa e Quartiere." In *Escritos sobre arquitectura religiosa contemporánea*, 190-211. Buenos Aires: Diseño, 2013.

Fernández-Cobián, Esteban. "La iglesia de Alvar Aalto en Riola di Vergato. Italia. Conversación con sus constructores Glauco y Giuliano Gresleri." *Academia XXII 1* (2010): 68–75.

García Crespo, Elena. Los altares de la renovación. Arte, Arquitectura y Liturgia en la revista *ARA* (1964/81). Madrid: San Esteban, 2015.

Gresleri, Giuliano. "Quid agam?." *Chiesa e Quartiere* 46/47 (1968): 2–3.

[Gresleri, Glauco, and Silvano Varnier]. "Camposanto de Vajont." *ARA* 24 (1970): 52–8 + back cover.

Gresleri, Glauco, and Giuliano Gresleri. *Alvar Aalto: la chiesa di Riola*. Bologna: Compositori, 2004.

Gresleri, Glauco, and Silvano Varnier. "Capilla de la casa del estudiante. Pordenone-Italia. Arquitectos: Glauco Gresleri y Silvano Varnier." *ARA* 30 (1971): 156–8.

Gresleri, Glauco, and Silvano Varnier. "Capilla de Navarons di Spilimbergo. Arqts: Glauco Gresleri y Silvano Varnier." *ARA* 31 (1972): 9–13 + cover.

Gresleri, Glauco, and Silvano Varnier. "Centro parroquial de Budoia. Pordenone-Italia. Arquitectos: Glauco

- Gresleri y Silvano Varnier." *ARA* 35 (1973): 13–8.
- Gresleri, Glauco, and Silvano Varnier.** "Nuevo cementerio en Erto a Monte. Pordenone-Italia. Arquitectos: Glauco Gresleri y Silvano Varnier." *ARA* 36 (1973): 58–62 + interior back cover.
- Gresleri, Glauco, and Silvano Varnier.** *Gresleri-Varnier. Costruire l'architettura.* Milano: Electa, 1981.
- Gresleri, Glauco.** "Centro de servicio y asistencia para vehículos-automóviles, Italia." *Informes de la Construcción* 22 (1969): 61–8, <http://dx.doi.org/10.3989/ic.1969.v22.i214.3663>.
- Gresleri, Glauco.** "Entro il movimento europeo: il Centro di studio." In *Chiesa e Quartiere. Storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*, edited by Maria Beatrice Bettazzi, Glauco Gresleri and Giuliano Gresleri, 159–71. Bologna: Compositori, 2004.
- Gresleri, Glauco.** "Iglesia de la Beata Vergine Immacolata, en Bolonia – Italia." *Informes de la Construcción* 174 (1965): 27–33, <http://dx.doi.org/10.3989/ic.1965.v18.i174.4322>.
- Gresleri, Glauco.** "Lercaro y el principio de la arquitectura moderna al servicio de la liturgia." *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea* 2–1 (2009): 36–53, <https://doi.org/10.17979/aarc.2009.2.1.5037>.
- Gresleri, Glauco.** "Parroquia de San Juan Bautista. Via Selice-Imola-Italia. Arqto. Glauco Gresleri, Bolonia." *ARA* 27 (1971): 24–9 + back cover.
- Gresleri, Glauco.** *Glauco Gresleri architetto 1955-2010. Oltre mezzo secolo di ricerca sullo spazio per il sacro.* Compact disc, 2010. Private Archive of Esteban Fernández-Cobián.
- Gresleri, Glauco.** "Lercaro and the Beginning of Modern Liturgical Architecture." In *Between Concept and Identity*, edited by Esteban Fernández-Cobián, 93–118. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2014.
- Longhi, Andrea.** "Lugares para el bautismo, reformas y modernidad en los decenios centrales del siglo XX. La mesa dúplice del Vaticano II y los tres polos litúrgicos del mundo protestante." *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea* 5 (2017): 188–209, <https://doi.org/10.17979/aarc.2017.5.0.5151>.
- Loraque de la Hoz, Joaquín.** "Centro parroquial de Riola." *ARA* 65/66 (1980): 190–7.
- Loraque de la Hoz, Joaquín.** "Más datos sobre Riola." *ARA* 67/68 (1981): 20–1.
- Paltrinieri, Andrea. "Ex-Seminario Benedetto XV. Opera di valore dell'architettura italiana del '900." Accessed 29 April 2019, <http://bit.ly/2vtL838>.
- Polzot, Stefano.** "Addio all'architetto Silvano Varnier." *Messaggero Veneto*, 28 November de 2010. Accessed 28 Marzo 2019, <https://bit.ly/2FDgysj>.
- Roig Izquierdo, Alfonso.** "Las iglesias del Cardenal Lercaro." *ARA* 17 (1968): 84–97.
- Rosa, Giancarlo, ed.** Glauco Gresleri. *L'ordine del progetto.* Roma: Kappa, 1988.
- Stegers, Rudolf.** *Sacred Buildings. A Design Manual.* Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 2008.
- Varnier, Silvano.** "Iglesia de San Antonio. Porcia-Pordenone-Italia. Arqtos: Glauco Gresleri [sic] y Silvano Varnier." *ARA* 31 (1972): 4–8.

Andrea Longhi

Politecnico di Torino

Relatore invitato / *Invited paper*

Passaggi fisici e spirituali: l'architettura dei battisteri di Glauco Gresleri

Physical and Spiritual Passages: The Baptisteries of Glauco Gresleri

Parole chiave: GLAUCO GRESLERI; BATTISTERI; PASSAGGI; ARCHITETTURA SACRA
Keywords: GLAUCO GRESLERI; BAPTISTERIES; PASSAGES; RELIGIOUS ARCHITECTURE

Ripubblichiamo di seguito il saggio "Architettura: i luoghi dello stare e i luoghi del passaggio" di Glauco Gresleri, apparso per la prima volta su *d'Architettura. Rivista italiana di architettura* (vol. 26, Gennaio-Aprile 2005). Il testo è preceduto da un'introduzione di Andrea Longhi, che ringraziamo per averci gentilmente fornito il materiale e per la collaborazione. Le parole di Gresleri sono state per l'occasione editate dai curatori del numero, per allinearle alle linee guida della rivista.

We are here re-printing the essay "Architettura: i luoghi dello stare e i luoghi del passaggio" written by Glauco Gresleri, first published on the journal *d'Architettura. Rivista italiana di architettura* (vol. 26, January-April 2005). The text is introduced by a foreword by Andrea Longhi: we wish to thank him for the material and for his collaboration. For our issue, Gresleri's words have undergone some edits, in order to adjust them to the journal guidelines.



Quando la redazione della rivista *d'Architettura* ha deciso nel 2004 di dedicare un fascicolo ai "Cambiamenti di stato",¹ il tema religioso non poteva essere eluso. Nella sequenza dei progetti documentati dalla rivista hanno trovato quindi spazio complessi ecclesiastici ridestinati ad altra funzione, ma anche *cambiamenti di stato* rilevanti dal punto di vista umano. Se la *stiva da mort* di Caminada e il tempio crematorio di Ciravolo rappresentano modi con cui l'architettura accompagna il congedo del corpo dalla vita terrena, una sezione sulle *architetture per il luogo del battesimo* commenta il modo in cui la nascita, nella religione cristiana, è associata a un *cambiamento di stato* di tipo sacramentale, che avviene solitamente dentro un'architettura specificamente dedicata all'*iniziazione* di tale cambiamento.² Pochi mesi prima un volume interdisciplinare sull'architettura dei battisteri aveva evidenziato il ruolo di Glauco Gresleri nel quadro delle sperimentazioni post-conciliari,³ e il direttore della rivista Giovanni Leoni aveva ritenuto che la testimonianza di uno dei più noti progettisti di chiese del secondo Novecento ben potesse discutere il rap-

porto tra *cambiamento* e *liturgia*.

Evitando ogni possibile deriva di funzionalismo liturgico o di didascalismo confessionale, Glauco preparò per la rivista un testo di teoria dell'architettura sul concetto di *passaggio*, inteso come cambiamento di *posizione fisica*, ma anche come variazione di *posizione mentale*. La liturgia – tramite i passaggi sacramentali e il senso del rito – viene considerata in questo breve saggio uno degli strumenti che associa realtà spirituale e realtà materiale. Solo a seguito di questa premessa l'autore passa quindi ad affrontare il tema del battesimo e del battistero, inquadrato nel *tempo*, prima ancora che nello *spazio*, e in ogni caso con una concezione di spazio relazionale. Il passaggio verso la grazia e la trasformazione del sacro e del santo sono le cornici concettuali in cui si situa la selezione di alcuni fonti battesimali, realizzati da Gresleri in quarant'anni di carriera e da lui stesso commentati.⁴

Nel quadro degli studi sull'attività teorica e costruttiva di Glauco Gresleri, la possibilità di ripresentare questo suo scritto – rimasto forse poco noto tra gli studiosi dell'architettura di chiese – ci consente di apprezzare come la liturgia sia diventata, nel corso dei decenni, una chiave di lettura totalizzante nell'esperienza progettuale gresleriana, senza limitarsi alle chiese. Non una funzione, quindi, o un'attività richiesta da committenti esigenti, ma una chiave di lettura dell'esperienza umana e del rapporto tra spazio e tempo,

tra corporeità e immaterialità, tra liminalità e attraversamento, tra sacramento e vita, tra iniziazione e salvezza intese come condizioni umane, più che dogmi dottrinali.

Note

Footnotes

¹ *d'Architettura. Rivista italiana di architettura* 26 (Gennaio–Aprile 2005).

² Si veda l'intervista a Silvano Maggiani e il saggio di Gresleri qui riproposto, pubblicati in: Andrea Longhi, cur., "Architetture per il luogo del battesimo". *d'Architettura. Rivista italiana di architettura* 26 (Gennaio–Aprile 2005):132–41.

³ Paolo Mauro Sudano, "Il battistero

nella chiesa contemporanea," in *L'architettura del battistero. Storia e progetto*, cur. Andrea Longhi (Skira: Milano 2003), 176–80.

⁴ Questi fonti e altri sono presentati da Paolo Mauro Sudano, "Il luogo del battesimo nella chiesa contemporanea: esempi dall'Italia," in *Il battistero. Atti del V Convegno liturgico internazionale*, cur. Gof-

fredo Boselli (Qiqajon: Magnano 2008), 137–49, e da Andrea Longhi, "Architetture per il battesimo: memoria, liturgia, progetti," in *Casa di Dio. Progettazione e adeguamento di chiese nel terzo millennio*, cur. Michele Anderle, et al. (Centro Di: Firenze 2005), 75–6.

Glauco Gresleri

Architettura: i luoghi dello stare e i luoghi del passaggio

Per comprendere come la disciplina dello spazio sia in grado di spiegare il concetto di *passaggio*, si aprono subito due settori di indagine tra loro divergenti. Il primo riguarda la fisicità di un movimento che l'uomo compie nello spazio e nel tempo, passando da una posizione a un'altra in un tempo puntuale. Spostandosi egli compie un tragitto, persegue un movimento, abbandona una posizione pregressa per assumerne una nuova. Compie cioè – nel caso di una spazialità più complessa che implichi la terza dimensione – anche un attraversamento. Questo evento aveva significato fondante nelle culture primitive, ove il senso di ancoraggio al sito esprimeva valore ancestrale, perché vita e luogo erano più strettamente connessi. Nella cultura orientale il *Mandala* è il segno del passaggio, e indica sia l'atto dell'attraversamento che il *sito* puntuale in cui – e attraverso cui – ciò avviene. Quando Remo scavalca il solco dell'aratro, eseguito da Romolo per definire uno spazio chiudendolo entro una figurazione fisica, compie un sacrilegio, perché dissacra il valore simbolico che il solco racchiudeva. Come l'Architettura abbia saputo cogliere il valore del momento del *passaggio* è dimostrato da tutta la storia della creazione costruttiva dell'uomo. Dal tunnel dell'igloo, dalla tenda a caduta della capanna di pelli del pellerossa, al portale arcuato nel recinto degli insediamenti nordici a protezione delle chiese, ma anche delle greggi, alle monumentali strombature ornate di figu-

re di santi in progressione scalare degli ingressi nelle cattedrali gotiche, il momento spazio-tempo del *passaggio* riceve una connotazione emblematica.

Ma se questo fenomeno, connesso con la casualità concreta della situazione fisica del passaggio, trova rispondenza nella sfera dell'architettura, una seconda situazione di più sottile accadimento viene a trovarsi quando tale passaggio, anziché consumato in un atto materiale, si colloca entro una sfera che attiene al comportamento psichico e spirituale. Quando cioè l'uomo, nella sua valenza di essere pensante, consuma un evento che sposta il suo retaggio psichico da un livello a un altro successivo. In altre parole, quando si manifesta un passaggio non da un *sito* a un altro, ma da una *posizione mentale* a una diversa. Questo momento è presente in ogni condizione del comportamento umano e in ogni uomo. Quando Archimede, immerso nell'acqua, intuisce le leggi del comportamento dei corpi immersi e sortisce gridando l'esplosiva parola *eureka*, egli si sposta da un luogo opaco della mente a un altro di maggior lucidità intellettuale, con il grido a segnalare l'emozione di tale passaggio. Se la storia racconta l'*ictus* mentale ma tace sul luogo in cui è avvenuto l'accadimento, è perché tale spazio non era progettato – potremmo dire – per quel qualcosa così fuori programma.

Per verificare come l'architettura sia attinente ai *passaggi* di natura spirituale che

si realizzano in certi spazi – e attraverso di essi – appare interessante rivolgere attenzione a quelli della liturgia cristiana del battesimo, cioè il moto di un fedele che, avendo accolto la parola di Dio, dalla semplice situazione di creatura umana, inizia il cammino di una fede che ha deciso di vivere. Questo passaggio sacramentale, nella sua dinamica simbolica, coinvolge due realtà essenziali, quella divina e quella umana, che convivono nella realtà profonda del gesto che si fa segno e rito.

Il rito, in particolare, comporta un tempo – dell'azione compiuta – e un luogo – naturale o artificiale –, ed è entro la consequenzialità di tale situazione che il sito, quando si organizza spazialmente e costruttivamente come tale, diventa *segno significante* del passaggio.

Segno e rito diventano consustanziali l'uno all'altro, immersi in un *tempo* (che può anche essere tale da sottolineare l'evento salvifico, come nel caso di quello pasquale), divenendo insieme espressione del momento e del luogo di mediazione nel cammino della salvezza tra mondo esterno e Chiesa. Si pongono insieme come strumenti simbolici in grado di partecipare alla significazione del sacramento, all'*illuminato* di Dio e alla *cuncta familia* che, riunita, assiste al passaggio della nuova vita rinata in Cristo per accoglierla in sé.

Entro tale presa di coscienza del valore



Figg. 1–3 Chiesa di San Giovanni Battista, Imola (1961–69). Archivio privato di Glauco Gresleri.

fondativo della rinascita verso la grazia, che il neofita realizza col battesimo, si colloca la sostanza disciplinare del *costruire* un luogo che sia conforme a questa concezione e sia, nella sua disponibilità funzionale, espressivo e didascalico in tal senso. Esso deve assurgere a una forza di verità in grado di manifestare simbolicamente il *passaggio*, rendendone tutta la portata spirituale. La sola citazione dei battisteri nelle città medievali – Firenze e Parma ne sono esempi chiave, collocati al centro del tessuto urbano come perni dell'intera spazialità architettonica e comunitaria – sublima in maniera emblematica il luogo attraverso il quale tutta la società ha intrapreso il cammino della salvezza.

Certo è che il passaggio attraverso il sacramento battesimale acquista significazione folgorante quando riguarda la persona adulta, che vi si accosta con una preparazione profonda che lo rende consapevole della sua nascita alla vita di Grazia, ovvero concependo questo passaggio come premio, riconoscimento e momento santificante della sua vita pregressa e dell'azione di acculturazione per la propria crescita spirituale. La versione più esaustiva della cerimonia, con preparazione, spoliatura, vestimento del camice bianco, immersione nell'acqua purificatrice e ricezione del segno benedificante – al quale la cultura sacrale riferisce la presenza misterica dello Spirito Santo –, rappresenta uno dei momenti più significativi dell'arco liturgico della

vita cristiana. Non si può non citare qui l'esempio dei fonti incassati, ove le due scale, a scendere e a salire, rendevano visivamente il *passaggio attraverso l'acqua*, dando significazione esaltante a tale momento.

Oggi il dibattito liturgico relativo al sacramento del battesimo ha portato a una profonda verifica della sua collocazione nell'ambito dell'impianto ecclesiale, a favorire via via il concetto dell'iniziazione catecumenale, quello della partecipazione attiva dei fedeli già riuniti per la celebrazione eucaristica, quello della versione comunitaria come fenomeno interessante più fedeli e più famiglie. Questa collocazione è strettamente connessa con la *plantatio* generale della chiesa, al punto da influenzare l'intera organizzazione architettonica. Motivazioni con cui verificare la scelta dell'ubicazione sono ben sviluppate e articolate in testi come *Liturgia e Arte* di Vincenzo Gatti¹ e *Architetti di Chiese* di Crispino Valenziano². Anche sulla forma, sul carattere e sulla struttura del polo liturgico questi componi indagini e letture critiche di ampio contributo informativo.

Ma è certo che la situazione spirituale per una carica emozionale d'invenzione creativa è insita nella pienezza della consapevolezza e della concentrazione mentale sul fenomeno di *accadimento* che il battesimo rappresenta. Niente può aiutare l'istinto creativo quanto il dare significanza a questo *passo verso la salvezza*.

Come per entrare nello spirito ideativo dello spazio ecclesiale s'impone la certezza che è solo la consapevolezza cosciente del mistero eucaristico a poter rendere da *sacri* a *santi* gli uomini con la loro partecipazione cosciente all'assemblea, così l'immersione mentale nella concezione dell'evento salvifico, rappresentato dal *passaggio* verso la grazia, costituisce la carica creativa alla immaginazione della struttura spaziale e architettonica che manifesti l'eccezionalità dell'evento cristiano.

A titolo solo didascalico, e al fine di aiutare il riferimento concettuale con soluzioni reali, pare qui utile riferirsi ad alcuni casi di opere realizzate.

Chiesa di San Giovanni Battista, Imola (progetto del 1961, lavori conclusi nel 1969)

Si colloca a fianco del torrente "dei Mulini" che alimentava quelli posti sulla via Selice. Il senso della presenza dell'acqua in coincidenza con la dedizione della chiesa ha spinto l'atto creativo a dare significazione al fonte (**Figg.1–4**), ponendolo in vista dallo spazio assembleare, in un piano fondativo posto a livello inferiore, come se stesse per ricevere l'acqua direttamente dal torrente. Il fonte si colloca all'incrocio tra due sorgenti luminose: dal fianco, tramite una profonda feritoia, e dal cielo della navata superiore, come sorgente zenitale. La cerimonia avviene su una predella in legno di cipresso po-

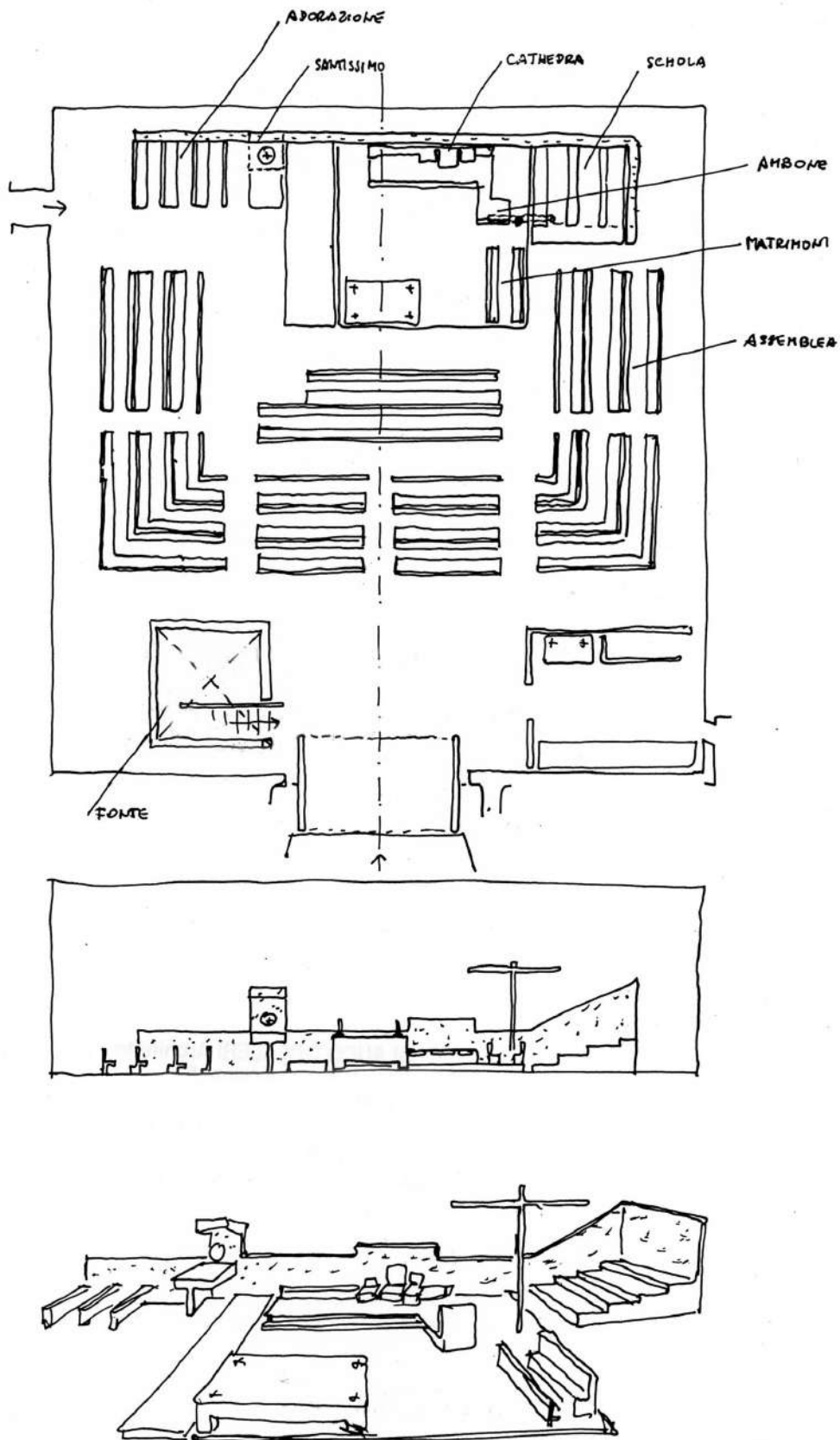


Fig. 4 Chiesa di San Giovanni Battista, Imola (1961–69). Soluzione presbiterio. Archivio privato di Glauco Gresleri.

sta entro una grande vasca d'acqua col fondo in ciottoli naturali. L'acqua scorre da una forma di fontana libera facendo deposito in una conca dalla quale il ministro attinge in diretta. A cerimonia avvenuta, il corteo sale attraverso il grande fornice di apertura sotto la luce che piove dal soffitto, per dirigersi verso l'altare passando attraverso l'assemblea riunita per il sacrificio eucaristico. Sia l'effetto del percorso processuale, che il suo *sortire* nello spazio di luce della navata, rende

bene il concetto del passaggio dalla morte dell'anima alla rinascita nella grazia del Signore.

Chiesa del Crocifisso, Vajont (con Silvano Varnier; progetto del 1968, lavori conclusi nel 1971)

Il fonte battesimale (Figg. 5-6) riceve una collocazione emblematica, anche qui in un piano ribassato come ad avvicinarsi alla falda della terra. Il sito è inondato di una luce organizzata da un diedro rientrante nello spazio interno, interessato da un'ampia apertura a filo pavimento e da un soffitto vetrato. Tutto l'alveo

della chiesa è fortemente caratterizzato attraverso l'illuminazione naturale, che segnala la centralità dell'altare tramite un tiburio rovescio e la posizione del fonte battesimale, il cui spazio quadrangolare risulta sfolgorante di luce colorata per la vetrata a filo col pavimento di padre Costantino Ruggeri, e per la riflessione attraverso il soffitto trasparente che illumina le pareti superiori della scatola muraria della navata. Il fonte è ricavato da un blocco unico di porfido, con una forma che consente la collocazione di un bacile di conservazione, un piano che sottintende l'azione battesimale, e un incavo per la visibilità dell'acqua a scendere. Di grande significazione il percorso dei celebranti che, muovendosi dalla posizione centrale della navata e rimanendo in vista dai fedeli riuniti in assemblea, compiono un ampio percorso lungo un ambulacro, e gradualmente scendono sino ad arrivare all'ampio spazio della cerimonia.

Figg. 5-6 Chiesa del Crocifisso, Vajont (1968-71). Archivio privato di Glauco Gresleri.



Chiesa di San Bartolomeo, Nuovo Erto a Monte (con Silvano Varnier; progetto del 1970, lavori conclusi nel 1974)

La chiesa, di dimensioni proporzionate al piccolo abitato, risolve in un unico vano i luoghi e le funzioni eminenti. Il tutto è inondato dalla luce piovente da una grande parete di vetrocemento, poi convogliata dalla copertura rivestita in legno naturale. Il fonte è avanti a tutti, si stacca dall'isola presbiteriale come a denunciare la sua presenza liturgica. Un blocco di granito rosso forma il bacile dell'acqua. Tutto è semplice e naturale, quasi a suggerire un gesto familiare, alla presenza dei fedeli in assemblea.

Chiesa di San Francesco, Pordenone (con Silvano Varnier; progetto del 1972, lavori conclusi nel 1974)

La disposizione lineare dell'organizzazione liturgica permette una relazione vis à vis tra l'assemblea e la sequenza dei momenti liturgici. In tempo reale si partecipa così al mistero della gratitudine Eucaristica, all'azione canora della *Schola*, alla subordinazione nei confronti della Presidenza, all'ascolto della Parola, alla partecipazione della Conservazione, al rito del Battesimo. Questo avviene in



Fig. 7 Chiesa di San Francesco, Pordenone (1972–74). Archivio privato di Glauco Gresleri.

capo allo sviluppo lineare del presbiterio, sotto la grande cupola a prisma vetrato e a fianco della trasparenza del tripode strutturale posto ad est, la cui base è immersa in una vasca d'acqua a bordo dello spazio verde esterno. Acqua e luce entrano quindi dal mattino a investire l'elemento eminentiale del fonte (**Fig. 7**), che dal proprio culmine fa uscire acqua corrente che ristagna entro un piccolo bacile, ove la mano benedicente pesca per l'abluzione, per poi scendere a vista in una canaletta intagliata nel pavimento e ricollegarsi alla grande vasca esterna passando sotto la vetrata.

Chiesa di Santa Maria della Presentazione, Roma (progetto del 1996, lavori conclusi nel 2000)

La chiesa come luogo della luce. Dall'alto, incanalata lungo una forma a lame in croce che fa scivolare la luminosità direttamente sull'altare; nel fondo absidale, per un lucernario ad andamento curvo che bagna il muro rendendolo vibrante; sui fianchi, per tagli aperti verso il soffitto

Fig. 8 Chiesa di Santa Maria della Presentazione, Roma (1996–2000). Archivio privato di Glauco Gresleri.



a renderlo proiettore di luce; lungo il pavimento, perché la luce ne faccia leggere la superficie.

Il fonte qui è collocato sull'area presbiterale, in rispetto ad una situazione pregressa nata dalla ristrettezza degli spazi nella soluzione provvisoria ove i battesimi erano celebrati in seno all'assemblea eucaristica con integrazione degli spazi precipui. Il progetto l'ha previsto così, nello spazio absidale dell'area presbiterale, a cavallo di una vasca d'acqua alimentata da una fontana a cascata che dalla strada esterna (**Fig. 8**), più alta, piomba in una polla posta tra la chiesa e la sala parrocchiale. Il percorso iniziatico percorrendo dall'ingresso tutta la navata, si porta in uno spazio di preparazione a fianco del presbiterio, dalla parte opposta del fonte. Nella cerimonia si sale al presbiterio, per poi calare nel gradino ribassato del fonte circondato dall'acqua (**Fig. 9**). Familiari e

parenti stretti si collocano su una panca che fornisce occasione d'ordine in una ansa angolata, che costituisce un fondale abitato di grande significato liturgico. I fedeli, dalle loro posizioni d'assemblea, assistono e partecipano. A sacramento consumato i battezzati e i congiunti scendono lateralmente dal fianco del presbiterio, e raggiungono le prime file di banchi che sono rimaste libere in attesa dei neo *illuminati*.

7 Marzo 2005

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

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

Note Footnotes

¹ Vincenzo Gatti, *Liturgia e arte* (Bologna: EDB, 2001).

² Crispino Valenzino, *Architetti e chiese* (Palermo: L'Epos, 1995). Ristampato con una nuova premessa presso (Bologna: EDB, 2005).

Fig. 9 Chiesa di Santa Maria della Presentazione, Roma (1996–2000). Archivio privato di Glauco Gresleri.



Alessandra Carlini

Architetto, PhD

Paesaggio della memoria: dal disastro del Vajont alle architetture del ricordo.

Glauco Gresleri e i cimiteri di Erto a Monte e Ponte Giulio

A Landscape of Memory: From the Vajont Tragedy to the Architecture of Remembrance. Glauco Gresleri and the Cemeteries in Erto a Monte and Ponte Giulio

Parole chiave: PAESAGGIO; ARCHITETTURA FUNERARIA; PATRIMONIO CULTURALE; SPAZIO PUBBLICO; GLAUCO GRESLERI
Keywords: LANDSCAPE; FUNERARY ARCHITECTURE; CULTURAL HERITAGE; PUBLIC SPACE; GLAUCO GRESLERI

Se, come scrive Marc Augé, "i paesaggi sono fatti culturali", la relazione tra paesaggio funerario e identità culturale è quanto mai vitale deposito di conoscenza. Con tale premessa, questo saggio intende mettere a fuoco il contributo di Glauco Gresleri alla definizione di un paesaggio della memoria a seguito del disastro del Vajont. Nei luoghi martoriati dagli eventi del 1963 un gruppo di giovani architetti (Gianni Avon, Francesco Tentori e Marco Zanuso per il cimitero di Longarone; Glauco Gresleri e Silvano Varnier per i cimiteri di Ponte Giulio ed Erto a Monte) viene incaricato della progettazione dei complessi funerari necessari. L'operazione si carica di un evidente portato simbolico: non è solo una risposta all'emergenza funzionale, ma un'occasione per ricostruire l'identità di luoghi ormai irricognoscibili. Gresleri interviene in questo contesto imponendo il progetto di architettura come impegno civile, capace di rileggere, con sensibilità, le flebili tracce ancora presenti nei luoghi stravolti dalla catastrofe. Se l'attualità presenta spesso amministrazioni distratte dai numeri e appagate dalla semplice risposta funzionale alle esigenze dell'abitare, questi cimiteri mostrano la loro attualità legandosi al tema del paesaggio, recuperando immagini, dimensioni, materie radicate nelle tradizioni locali, rispettose del carattere dei luoghi e delle forme del territorio.

If "landscapes are cultural facts", as written by Marc Augé, the relationship between funerary landscape and cultural identity is a vital storage of knowledge. With this premise, this paper focuses on Glauco Gresleri's contribution to the definition of a landscape of memory after the Vajont disaster. In the places disfigured by the events of 1963 a group of young architects (Gianni Avon, Francesco Tentori and Marco Zanuso for the cemetery of Longarone, Glauco Gresleri and Silvano Varnier for the cemeteries of Ponte Giulio and Erto a Monte) designed the necessary funerary installations. This operation was charged with an evident symbolic value. It was not just an answer to the functional emergency, but an opportunity to reconstruct the identity of places that were by then unrecognizable. In this context Gresleri proposed the architectural project as a civil commitment, able to reread, with sensitivity, the faint traces still present in the places devastated by the catastrophe. If today's administrations are usually distracted by mere numbers and satisfied by the functional response to the needs of dwelling, these cemeteries show their relevance by linking their role to the landscape itself, recovering images, dimensions, materials rooted in local traditions, respectful of the character of the places and of the forms of territory.



*Restando fedele
a ciò che mi è più caro e che è la cosa
più importante,
impedendo in tal maniera che si can-
celli con gli anni,
sentirò poi forse
del tutto inatteso
il brivido della durata
e ogni volta per gesti di poco conto
nel chiudere con cautela la porta,
nello sbucciare con cura una mela,
nel varcare con attenzione la soglia,
nel chinarmi a raccogliere un filo*
Peter Handke, *Canto alla durata*¹

L'elaborazione del lutto e la ricostruzione edilizia

All'indomani del disastro un territorio martoriato deve essere restituito agli usi quotidiani. Lungo le valli "segnate in gironi danteschi",³ come le descrive Claudio Magris, la diga mostra ancora la sua titanica presenza, quasi per nulla intaccata dalla forza dell'onda di piena, che invece compromette irrimediabilmente i paesi vicini e annulla gli abitati di fondovalle. L'Italia è stordita, l'opinione pubblica disorientata. Il contesto storico, politico ed economico del paese è quello delineato da Italo Calvino ne *La speculazione edilizia* del 1957. Sono gli anni in cui Pier Paolo Pasolini denuncia i processi di omologazione culturale e Francesco Rosi gira "Le mani sulla città". Se in questi fatti si riconoscono le certezze guidate dal malaffare e dalla connivenza, il tragico epilogo della diga S.A.D.E. aggiunge una nuova sfumatura al ritratto restituito dalla cronaca: racconta di una fiducia incondizionata nel progresso, nella poderosa, titanica possibilità di controllare tutto; racconta delle incertezze e dei ritardi, della difficoltà ad arrendersi davanti alle evidenze sollevate da chi aveva, di quei territori, una conoscenza che viene dall'esperienza. Da nord a sud l'Italia mostra le fragilità del suo patrimonio. Gli architetti dello IUAV diretto da Giuseppe Samonà rispondono all'emergenza della ricostruzione disegnando i nuovi insediamenti.⁴ Il rapporto con le popolazioni locali non sarà facile, e dalle testimonianze di alcuni dei protagonisti di allora emerge talvolta l'amarezza del rimpianto. Gianni Avon, autore di uno dei cimiteri realizzati dal Genio Civile, ricorda la diffidenza delle popolazioni rurali e contadine, davanti al nuovo linguaggio architettonico e ai vincoli degli *standard* proposti dalla modernità.

[Nei progetti per i cimiteri del Vajont] si riflette forse l'esperienza di chi ha direttamente partecipato – con la catastrofe del 1963 – al dramma di una comunità privata anche della propria fisionomia insediativa. La scelta di un profilo basso per il nuovo camposanto, il proposito di attenuarne la presenza nel contesto e di realizzarlo in forme vicine più



Fig. 1 Foto d'epoca del "paesaggio lunare" prodotto dall'onda di piena riversata nella valle. La spianata di detriti, fango e macerie sostituisce l'immagine dell'abitato di Longarone, ormai scomparso. Sullo sfondo, la presenza incombente della diga. Tina Merlin, *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso Vajont*, p. 85.

Prima del 1963, Vajont era solo il nome di un torrente. In un'Italia in pieno *boom* economico, la diga costruita dal Gruppo S.A.D.E. (Società Adriatica di Elettricità di Venezia) l'aveva trasformato in un ampio bacino idrico, interrompendo il suo impetuoso incedere a valle, verso il Piave. La sera del 9 ottobre 1963, durante la terza prova d'invaso, la costa settentrionale del monte Toc si distacca con un fronte di frana di quasi 3 km, scivola lungo il versante e si riversa nel bacino artificiale. In pochi secondi l'impatto con l'acqua solleva un'onda di piena che sconvolge gli abitati di Erto e Casso, lungo le sponde, prima di abbattersi sul fondovalle veneto, su Longarone, Pirago, Maè, Villanova, Rivalta. All'alba del giorno dopo, il livello del Piave si alza di cinque metri sommergendo gli abitati. Il "paesaggio lunare"² descritto da molti testimoni è una spianata di fango da cui affiorano poche macerie. Vajont smette di essere solo il nome di un torrente e diventa il nome di un disastro (**Fig. 1**).

Nei luoghi stravolti dagli eventi, un gruppo di giovani architetti (Gianni Avon, Francesco Tentori e Marco Zanuso per il cimitero di Longarone; Glauco Gresleri e Silvano Varnier per i cimiteri di Ponte Giulio ed Erto a Monte) viene incaricato della progettazione dei complessi funerari necessari alla ricostruzione. Non è solo una risposta all'evidente emergenza funzionale, ma ancor più un'occasione per ricostruire l'identità di luoghi ormai irricognoscibili: architetture per consentire ai sopravvissuti di ricucire il passato e prefigurare un nuovo futuro.

alla tradizione rurale che agli standard cittadini, tutto questo ci appare come un tacito risarcimento nei confronti di chi ha dovuto subire un eccesso di ratio progettuale.⁵

Il problema della ricostruzione dell'identità locale si pone con la stessa urgenza delle emergenze infrastrutturali. La strategia d'intervento si muove su tre scale: una visione territoriale, una progettazione urbanistica, un sistema di interventi puntuali. La prima cerca di dare coesione infrastrutturale al territorio attraverso un programma di ampio respiro, avanzando un'ipotesi di pianificazione che anticipa i comprensori territoriali.⁶ La seconda tenta di imporre agli abitati i nuovi standard e le regole insediative sperimentate dal Movimento Moderno. Vengono costruiti, nel corso di lunghe vicende politiche e amministrative, paesi nuovi: Erto a Monte, Longarone, Vajont in località Ponte Giulio. La terza lavora sui luoghi deputati da sempre a perpetuare il ricordo e a prendersi cura

dell'elaborazione del lutto. Piccoli cimiteri vengono realizzati sotto la direzione del Genio Civile per far fronte allo *shock* fisico ed emotivo, al trauma della perdita repentina (**Fig. 2**). Si tratta di cimiteri che hanno delle specificità legate alla dinamica degli eventi traumatici: accomunano un'intera comunità nel dolore dello stesso ricordo; superano la dilatazione temporale della perdita dei cari, perché qui la distanza tra la vita e la morte è durata solo pochi secondi per un'intera comunità; accolgono sentimenti di pietà per i morti mescolati alla rabbia dei vivi per una tragedia "che doveva essere evitata".⁷ La morte qui coinvolge una comunità nella sua interezza: ognuno è toccato direttamente dal lutto; memoria personale e memoria sociale si sovrappongono; ricordo individuale e ricordo collettivo si confondono.⁸ La strategia adottata in prima istanza è quella di realizzare piccoli cimiteri comunali, evitando il modello del memoriale, del cimitero commemorativo,⁹ nella convinzione che sia più importante ridare identità alle

singole comunità. Ci sono importanti precedenti in queste terre che conoscevano la tragedia della Grande Guerra – i mausolei, i cimiteri di guerra – ma quella del Vajont è diversa, è una tragedia civile. La costruzione di un camposanto si carica quindi di una forte componente etica: ridare coesione a comunità segnate da un tragico evento collettivo, che si sentono deportate, incomprese dalla politica urbanistica, travolte dai processi di modernizzazione.

Nuovi cimiteri per un paesaggio della memoria

Gresleri interviene in questo contesto imponendo il progetto di architettura come impegno civile, capace di rileggere, con sensibilità, le flebili tracce ancora presenti nei luoghi stravolti dalla catastrofe. Per il camposanto di Erto viene individuata un'area poco più a monte di quel che resta dell'abitato, nella stessa valle del torrente Vajont, mentre il camposanto e la cappella di Ponte Giulio trovano spazio molto a più a valle, presso Maniago,

Fig. 2 L'assetto orografico del territorio interessato dalla ricostruzione, con indicazione dei nuclei urbani e dei cimiteri realizzati dal Genio Civile. In particolare, per il nuovo abitato di Vajont, viene individuata un'area in località Ponte Giulio (Maniago), presso il fiume Cellina.

1. Cimitero di Longarone, in località Muda Maè (arch. Avon, Tentori e Zanuso, 1966–72).
2. Cimitero di Erto a Monte, in località Stortan (arch. Gresleri e Varnier, 1970–72).
3. Cimitero di Vajont, in località Ponte Giulio (arch. Gresleri e Varnier, 1967–69).

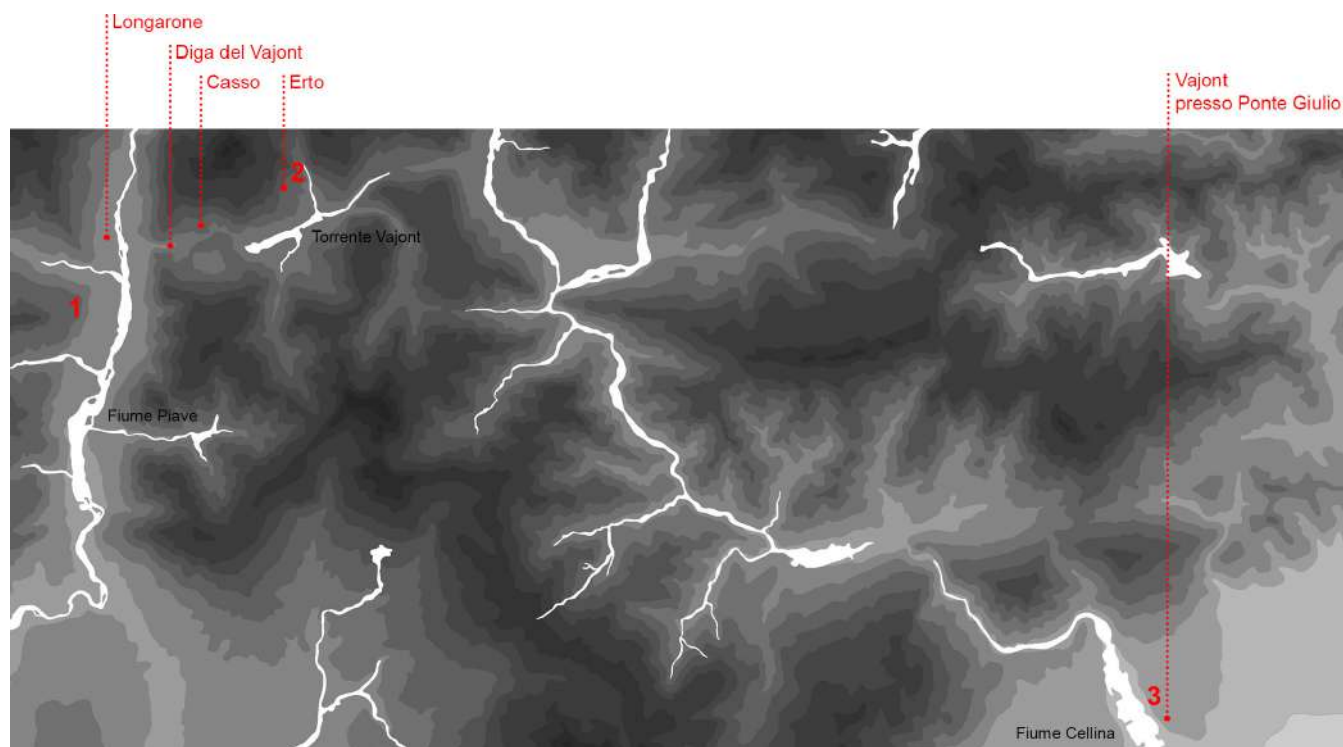




Fig. 3 I tre cimiteri realizzati dal Genio Civile nel contesto dei lavori di ricostruzione. Da sinistra: Cimitero di Longarone; Cimitero di Erto a Monte; Cimitero di Vajont.

in luoghi in cui il fiume non arriva più. Anche per il cimitero di Muda Maè – progettato da Avon, Tentori e Zanuso – le scelte insediative sono simili, e il nuovo camposanto, configurato come una lunga trincea, occupa una radura sul versante opposto alla gola del Vajont, lungo il pendio del contrafforte montuoso in Riva di Maè (**Fig. 3**).¹⁰ Dove possibile, i luoghi individuati non sono quelli alterati dagli eventi: non è il fondovalle coperto dalla spianata di fango e detriti, ma sono ancora i declivi, le sponde erte, i costoni, i versanti esposti alle valli, le zone alte che per secoli avevano accolto insediamenti e attività umane, e, con loro, la storia di una comunità. Le architetture funerarie che seguono la tragedia del Vajont sembrano condividere principio insediativo e valori costruttivi: sono architetture di suolo, fortemente radicate nella tradizione montana. Assecondano, svelandoli, i caratteri orografici del territorio, quasi a voler recuperare un sereno rapporto con la natura. Si allontanano dalla tradizione tipologica del camposanto recinto per recuperare giaciture che spiegano le ragioni del sito, rispondendo alle esigenze di una comunità privata anche della propria fisionomia insediativa. Prendono forma dalla storia di questo territorio, terra di confine, continuamente segnata da trincee, sbarramenti e presidi, tipici tanto del paesaggio agricolo quanto di quello militare. Sono architetture che sembrano recuperare quella consapevolezza radicata nella cultura popolare, immateriale, fatta di saperi antichi, tramandati dalla tradizione orale, nascosti dietro l'origine delle parole e affidata alla saggezza dei toponimi. Le popolazioni locali conoscevano la franosità delle loro montagne. Lo avevano chiamato Monte Toc, perché nel dialetto popolare *patoc*, *toc*, vuol dire *gusto*. La pratica dei terrazzamenti permette ancora di regolarizzare le scarpate e sottrarre ai monti lo spazio per le attività dell'uomo, mentre la cinta del camposanto è costruita come uno dei tanti muri, quasi a secco, che la cura del territorio ha tramandato nell'anonimato della tradizione agricola e pastorale per definire i poderi. Sono cimiteri recinti che non prevedono monumenti, per i quali si scelgono i materiali del luogo, i più resistenti al corso del tempo. La pietra è

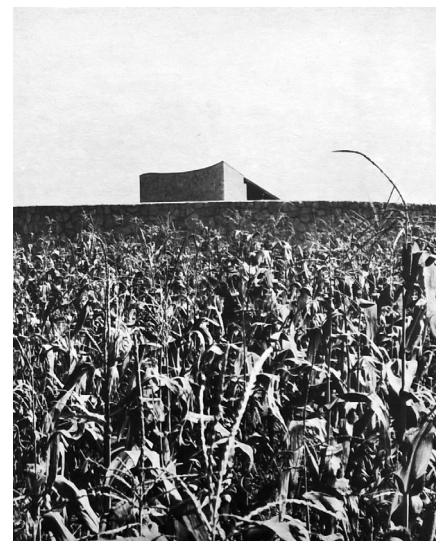
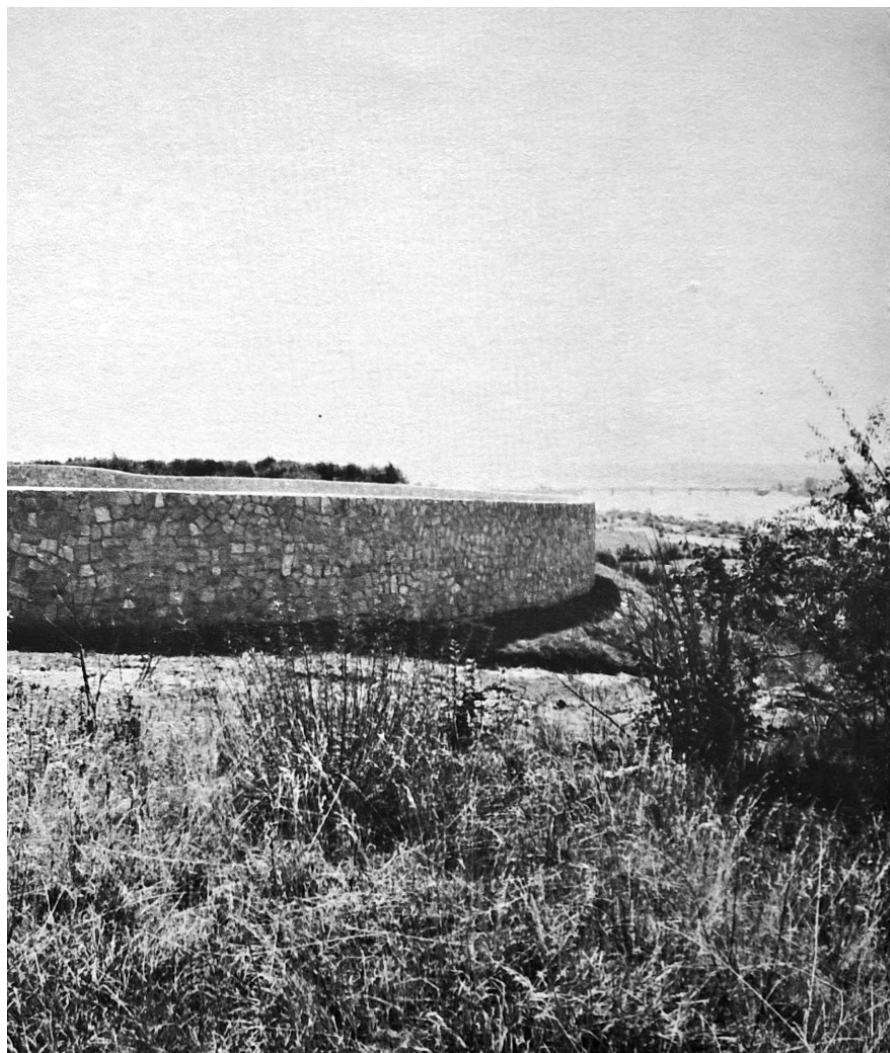


Fig. 4 Cimitero di Vajont. La foto risale all'epoca dell'inaugurazione e ne mostra l'inserimento nel contesto paesaggistico della piana di Maniago. Sullo sfondo si intravede il greto del fiume Cellina.

Fig. 5 Cimitero di Vajont. Il recinto è un lungo muro di confine, in pietra, come le tante recinzioni che demarcano i poderi chiudendo le visuali. Dietro il muro svetta la copertura della cappella per le cerimonie.

Fig. 6 Cimitero di Vajont. Una volta all'interno, il muro di bordo è ancora l'elemento fortemente caratterizzante lo spazio.

Luciano Padovese, *Al luogo del Giulio. Il camposanto di Vajont*, 1970.

Il nuovo paese viene progettato dal nulla, a partire da uno studio condotto da Giuseppe Samonà. Il nome è Vajont, perché chi decide di trasferirsi chiede di conservare il ricordo della vecchia vallata almeno nel nome del nuovo Comune.

Questa gente [...] è scesa dai monti lasciando ai declivi sul lago il poco di pascoli e colture, il troppo di fatica, e pianto, e orrore. E portandosi dietro l'immensa nostalgia d'esule, con nel cuore il grigio di vecchie case amucchiate, strette, quasi a proteggersi assieme.¹³

Per mantenere un legame ideale con le proprie radici, tutti i toponimi ripropongono località, monti, cime, torrenti che circondano Erto e Casso: solo nei nomi si può recuperare la memoria di quei luoghi, perché qui il paesaggio è diverso e l'oriz-

a spacco, il calcestruzzo è faccia vista, nella tradizione del *béton brut*, lavorato nella sua valenza lapidea: ruvido, per riconnettersi alla grana e alla sincerità dei materiali dell'edilizia storica. Le materie e le tecniche recuperano la schiettezza dei tradizionali agglomerati urbani fatti di sassi sottratti alle montagne e tenuti insieme con poca malta, incastonati fra le gole, arrampicati sui costoni. In questo modo, ogni cimitero cerca di riproporre un tassello, un campione dimostrativo delle qualità di paesaggio, in una logica insediativa nella quale "il frammento [...]

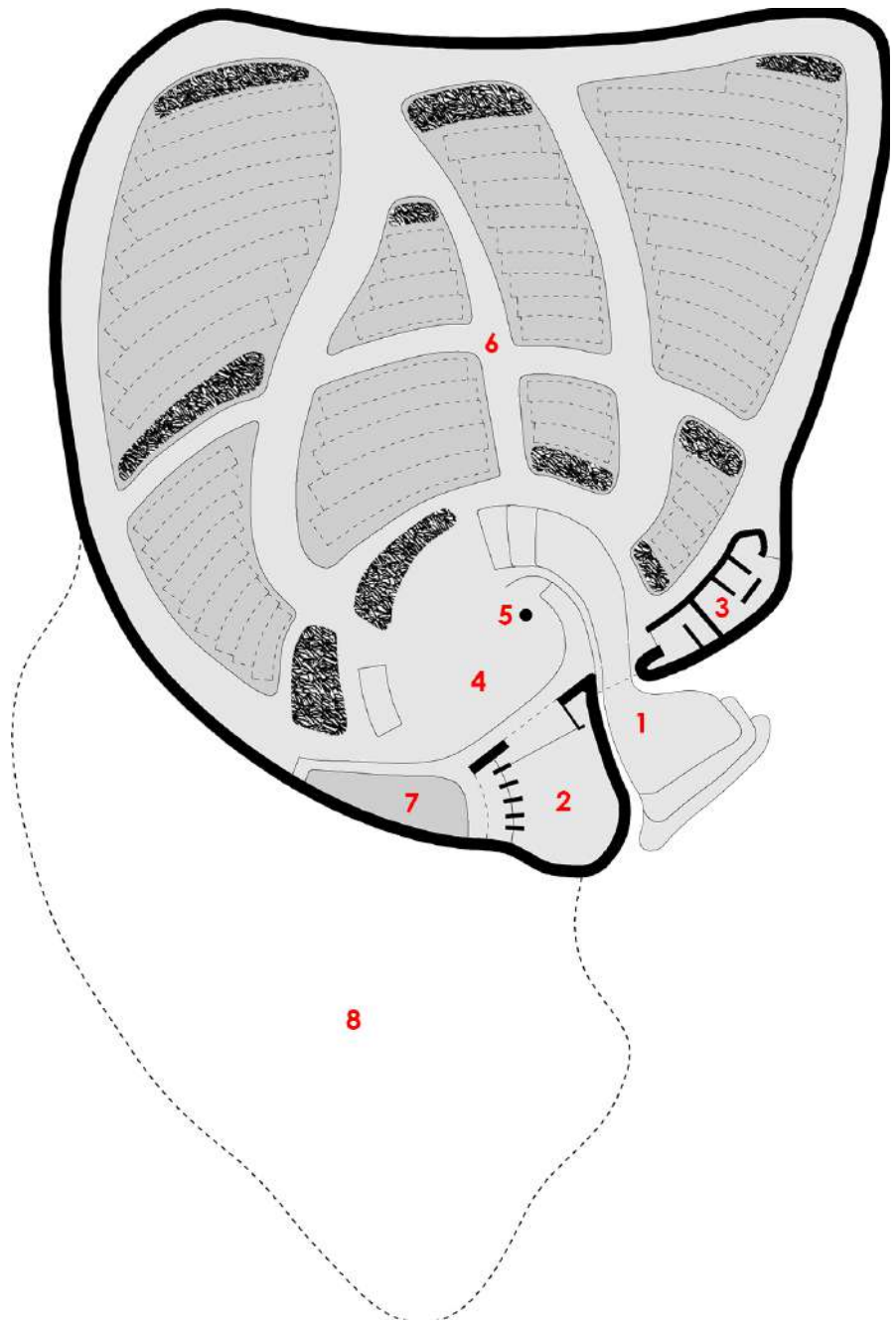
vale il tutto".¹¹ Il territorio e il paesaggio mettono a disposizione la grammatica e la sintassi dei processi compositivi, e l'architetto si mette in ascolto.

Glauco Gresleri e il cimitero di Ponte Giulio nel nuovo Comune di Vajont (1967-1969)¹²

Il 23 aprile del 1971 il Consiglio Comunale si riunisce a Cimolais. La seduta si svolge all'aperto, e la decisione da prendere è dolorosa: riguarda la scissione della frazione in località Ponte Giulio, nella piana di Maniago, dal Comune di Erto-Casso.

zonte non è più frastagliato dal susseguirsi delle prime creste dolomitiche, ma arreso a ricongiungersi docilmente alle lagune di Venezia e Grado, lasciandosi alle spalle la valle dove il Monte Toc si era riversato provocando le onde di piena. Il torrente che scorre non è più il Vajont, bensì il Cellina, e c'è un passo, quello di Sant'Osvaldo, a separare le due valli. Tutto è diverso qui, all'imbocco della piana maniaghese, dove alla profondità delle gole dolomitiche si sostituisce l'estensione di un suolo privo di accenti, dove lo sguardo riesce a cogliere le distanze in un colpo d'occhio. Il cimitero progettato da Glauco Gresleri e Silvano Varnier registra le differenze geografiche, e nel disegno propone un impianto disteso, recinto, adagiato sulla sponda sinistra del Cellina, a ridosso del nuovo abitato di Vajont (Fig. 4). Arrivando dal paese, dalla sua maglia cartesiana che ricorda la logica insediativa del *castrum* romano, dalle sue strade, severamente ordinate in ranghi, il muro del cimitero sorprende per la sua geometria, per le giaciture libere del suo andamento, per le scelte materiche della sua consistenza costruttiva. Sembra cercare un legame con la fascia montana sullo sfondo, piuttosto che arrendersi alla logica urbanistica, ai colori, alle materie del più vicino abitato. Una sorta di risarcimento per chi davanti agli occhi ha ancora la pietra viva delle montagne, quella continuità materica e cromatica che contraddistingue i borghi costruiti strappando sassi ai costoni di roccia: "La progettazione e la realizzazione di questo cimitero costituisce l'occasione di riproporre questo vincolo di continuità, riallacciando alla vita del nuovo paese tradizioni e ricordi".¹⁴ Il recinto è quindi un lungo muro di confine, in pietra (Fig.

5). Assomiglia a quelle robuste recinzioni che demarcano i poderi chiudendo le visuali. È un muro qualunque, come i tanti, montati quasi a secco, che si incontrano in montagna, tirati su spesso usando le pietre sottratte al suolo per l'aratura e per il pascolo. Il recinto si avvolge e realizza tutto: il muro di bordo che demarca il suolo consacrato, la cappella per le cerimonie di commiato, i locali di servizio che occupano lo spessore del confine e misurano la profondità dell'atrio d'accesso, cosicché l'ingresso al cimitero avvie-



ne attraversando una profonda soglia di passaggio tra esterno e interno. Il recinto ammette un unico varco, disegnato dalle trasparenze dell'ampia cancellata in graticci di ferro. Una volta all'interno, il muro di bordo è ancora l'elemento fortemente caratterizzante lo spazio: sostiene visivamente il profilo delle montagne sullo sfondo; isola lo spazio interno dall'urbanizzazione circostante; definisce i limiti del cimitero senza incontrare alcun ostacolo alla vista, perché tutte le sepolture sono a terra e segnate da semplici lapidi

Fig. 7 Cimitero di Vajont. Planimetria dell'impianto cimiteriale e dell'area individuata per il successivo ampliamento.

Legenda

1. Ingresso
2. Cappella per le cerimonie di commiato
3. Locali di servizio
4. Sagrato della cappella e luogo per le celebrazioni all'aperto
5. Croce
6. "Assemblea dei defunti", campi di inumazione
7. Campo dei bambini
8. Area di ampliamento



Fig. 8 Cimitero di Erto a Monte. I muri controterra che realizzano i terrazzamenti per le sepolture a terra si confondono con i tanti segni di uso del suolo che rivestono la base del Monte Borgà. *L'Architecture d'Aujourd'hui* 170 (1973).

(**Fig. 6**). Rileggendo i disegni di progetto¹⁵ si intuisce la cura con la quale questi vuoti sono stati conformati. Le tombe seguono andamenti concentrici che dipartono dal sagrato della cappella – pensato anche come luogo per le celebrazioni all'aperto – e vengono ordinate in settori a raggiera in modo da sottolineare il senso di comunione e di raccoglimento. “Assemblea dei defunti”, viene chiamato il campo delle sepolture, nella legenda

che accompagna la planimetria (**Fig. 7**), a sottolineare il senso di comunione così ben descritto da Luciano Padovese: “Comunità di chi riposa, ormai, assieme a chi ancora sta soffrendo sulla terra, con dentro nostalgia d'esule”.¹⁶

Cimitero di Erto a Monte (1970–72)

Il cimitero di Erto¹⁷ si insinua tra le propaggini del monte Borgà, lungo la Val Zemola, sulla sponda orientata ad accogliere il sole del mattino. La località è Stortan, a monte della vecchia Erto. Risalendo il versante dal fondovalle, dove scorre il torrente Vajont, si incontrano tracce di vita passata, resti ormai trasfigurati dalla violenza della catastrofe e dal trascorrere del tempo. Lo scenario del monte Toc, con la parete innaturalmente inclinata e spoglia di vegetazione, testimonia ancora oggi, a distanza di più di cinquant'anni, la violenza del disastro. Con fatica si arriva al piccolo cimitero di Erto a Monte. Chi ha negli occhi le immagini delle pubblicazioni degli anni della sua costruzione fa fatica a riconoscere, in questi luoghi, quegli scatti. Il cimitero non fu mai occupato, ma ancora le sue linee sinuose e i suoi muri di margine definiscono limiti e chiariscono l'atto fondativo del luogo. Un piccolo cimitero mai attivato, perché la comunità locale ha continuato a usare il vecchio camposanto come segno di riscatto nei confronti di una politica che troppo spesso ha fatto piovere decisioni dall'alto. Il fronte è esposto, e il declivio montano è modellato in pieghe che sembrano ampi panneggi rivolti alla valle. Le pendenze, ripide, richiedono quegli interventi di terrazzamento che da sempre hanno sottratto alle scarpate lo spazio per l'uomo: interventi legati al suolo, fortemente radicati nella tradizione rurale della cura del territorio. Lo stesso principio insediativo che per secoli ha dettato le regole agli abitati e ai campi regolarizza la scarpata, definendo lo spazio per le sepolture a terra. Se lo si osserva da lontano, raggiungendo l'altro versante della valle, questo cimitero si confonde, oggi più che mai, con i tanti segni che rivestono la base del Monte Borgà. Alle quote interessate dall'azione dell'uomo, i terrazzamenti sono solo alcune delle pieghe assunte dal pendio per effetto degli interventi di antropiz-

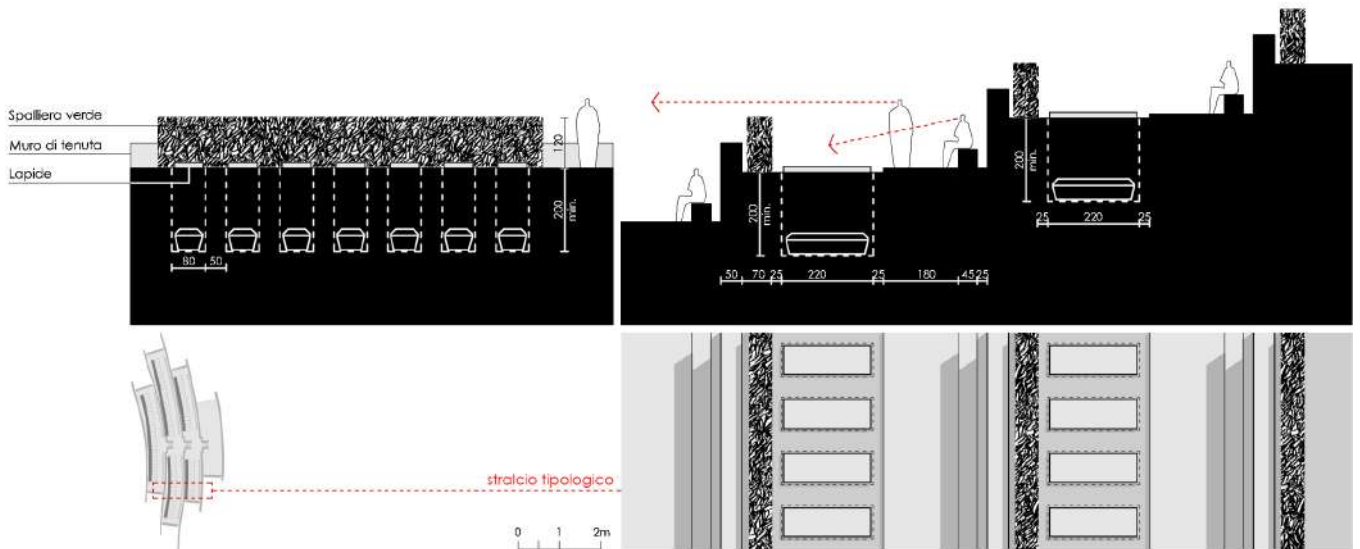


Fig. 9 Cimitero di Erto a Monte. Planimetria e stralcio tipologico che spiega il rapporto tra tecnica di sepoltura, principio insediativo e forma del paesaggio cimiteriale.

zazione, sempre necessari per risolvere la severità di queste terre e piegarle agli usi dell'abitare (**Fig. 8**). Bisogna rileggere i documenti di progetto per cogliere il disegno generale dell'impianto, perché chi oggi si reca in questo luogo, e si attarda di fronte alla valle, non contempla alcuna tomba. Nei disegni di progetto¹⁸ la successione di terrazzamenti realizza, in sequenza, il muro, la seduta, la tomba, la siepe. La vegetazione di bordo protegge il dislivello e limita la vista amplificando lo scenario naturale dell'orizzonte. Questa logica insediativa prefigura facili strategie di crescita, reiterando la stessa grammatica compositiva (**Fig. 9**). Piuttosto che avvolgersi a definire rigidamente lo spazio di un campo geometrico, i muri di tenuta si snodano lungo le pendenze, secondo andamenti paralleli, idealmente prolungabili, ognuno alla sua quota (**Fig. 10**). Ancora oggi si accede dall'alto, mentre gradonate concatenate raccordano tra loro i terrazzamenti che, snodandosi lungo il versante e accompagnandone il profilo, organizzano sistemi lineari di sepolture a terra. Scendendo rapidamente i dislivelli, si sente la ripidità di questi rilievi risuonare nel nome di Erto. Come avviene negli antichi borghi arroccati lungo i pendii, attraversati longitudinalmente da strade di spina che si snodano lungo la montagna seguendo docilmente le curve di livello, anche in questo cimitero i percorsi che accompagnano le sepolture

avvengono in quota, lungo sentieri stretti, perché questo concede la montagna. Come spesso accade, le forme risalgono il tempo.

I luoghi dello spirito

I luoghi dello spirito è il titolo di un saggio scritto da Gresleri nel 1991,¹⁹ nel quale egli indaga le relazioni che possono esistere tra un luogo e l'anima di chi lo abita, sottolineando come a tutti noi sia capitato di sperimentare "[...] situazioni di luogo ove il senso di presenza di una carica di spiritualità è vivo e reale".²⁰ Un'empatia spesso attivata dai ricordi, dalle stratificazioni culturali, dall'educazione estetica, dall'esperienza individuale. La riflessione architettonica sul tema del sacro attraversa tutta la sua carriera professionale, accompagnata da una lunga elaborazione teorica maturata negli anni della conduzione della rivista *Chiesa e Quartiere* (1955–68) e ancora prima, da neo-laureato, presso l'Ufficio Nuove Chiese, centro di sperimentazione e progetto di architettura sacra. In questo contesto si inserisce l'esperienza dei luoghi di sepoltura, dei cimiteri per il Vajont.

C'era energia in quel luogo. [...] Un architetto non può fare nulla in contrasto con quello che il luogo già esprime. Avevo quarant'anni quando andai a Erto e fissai dritto negli occhi il Monte Toc. Dissi al mio compagno

di tacere perché non disturbasse la sacralità di quel luogo. 'Ascolta!' gli dissi e rimasi incantato dallo spazio. Se questo non è un luogo sacro, non lo è nessun altro, mi dissi. Sentivo che il silenzio della valle era diventato il mio silenzio e capii che il cimitero non doveva assolutamente alterare questa energia. [...] Il luogo esprimeva una sua sacralità inviolabile.²¹

Se il lutto individuale passa attraverso l'assenza della persona cara, dopo il disastro, al vuoto provocato dalla perdita dei congiunti, si aggiunge il vuoto dovuto alla perdita di quei luoghi che hanno stratificato ricordi, identità, la storia materiale e immateriale di un'intera comunità: una morte collettiva rende sacro un intero territorio.

Di fronte alla tragedia immane [...] tutti i fondi per la ricostruzione vennero impiegati per Longarone. Poi qualcosa rimase per Erto e Casso e allora il sindaco, non so come, arrivò a me e mi chiese se fossi disponibile. Era sabato e io gli dissi: certo, lunedì arrivo! Quello che cercammo di fare, in tutto il progetto, fu recuperare la scala umana. Scavare gli spazi perché gli uomini potessero ritrovarsi nelle proporzioni che conoscevano. [...] perché potessero tornare ad

amare la terra.²²

Per questi cimiteri Gresleri predilige la tipologia funeraria con sepolture a terra. Per interferire il meno possibile con lo scenario naturale, ma forse anche perché, tra tutte le pratiche, l'inumazione richiama l'atto di rigenerazione legato al mito della Terra-Madre: perché, come scrive Mircea Eliade "l'uomo [...] ha in questo modo la possibilità di rinascere insieme alla vegetazione".²³ Il paesaggio stesso si fa quindi "luogo della memoria" nel senso segnato dallo storico francese Pierre Nora:²⁴ in cui il lutto, da momento privato, diventa pubblica condivisione di cordoglio, strumento per tenere viva la memoria, alimentare il ricordo, arrestare l'oblio; facendosi testimone degli eventi, nel quale i vuoti sono eloquenti più dei pieni, con un potere evocativo, che lo rende "luogo dello spirito". Poiché, come ricorda Nora, la memoria "è sempre in

evoluzione, soggetta a tutte le utilizzazioni e manipolazioni; [...] si nutre di ricordi sfumati; [...] colloca il ricordo nell'ambito del sacro".²⁵

Conclusioni

Se l'attualità presenta spesso amministrazioni distratte dai numeri e appagate dalla semplice risposta funzionale alle esigenze dell'abitare, il progetto dei cimiteri del Vajont mostra la sua attualità legandosi al tema del paesaggio. Questi spazi di sepoltura offrono basse densità, esempi di un più sereno rapporto con i luoghi e con il portato identitario delle comunità locali. Prefigurano una strada alternativa al cimitero intensivo, dove sfugge il senso del sacro. Cercano continuità con la natura non addomesticata del luogo, quasi a volere risarcire la comunità ferita enfatizzando il ritorno dei corpi alla terra. Assumono le qualità peculiari del paesaggio – il rilievo del crinale, i pendii

verso la valle, la bordura del profilo dolomitico – come grammatica compositiva e strumento di epifania: un frammento ha la forza di evocare, rendere manifesto. In un momento in cui la crisi culturale coinvolge, più in generale, lo spazio pubblico, la città e l'architettura – spesso smarrite davanti alla capacità di interpretare valori condivisi – queste esperienze mostrano una strada alternativa al progressivo diffondersi delle costruzioni, che non sono in grado di trovare ragione nelle potenzialità espressive offerte dalla natura dei luoghi e dalle forme del ricordo. Dove i caratteri identitari sono un condensato tangibile di storia, ricordi e memoria, le materie e la sintassi del progetto possono essere recuperati più naturalmente di quanto accada in contesti dispersi o densificati, sfuggenti o snaturati. Se nel progettare i nuovi nuclei urbani del Vajont si è cercato di trasferire modelli abitativi nuovi, spesso estranei alle abitudini lo-



Fig. 10 Cimitero di Erto a Monte. L'interno, con la successione dei terrazzamenti per le sepolture a terra. L'andamento curvilineo dei muri di tenuta accompagna l'orografica del versante. *L'Architecture d'Aujourd'hui* 170 (1973).

cali, nei cimiteri si recuperano immagini, dimensioni, materie più familiari, radicate nelle tradizioni locali, rispettose dei caratteri dei luoghi e delle forme del territorio. Se i nuovi abitati sono spesso troppo simili tra loro e troppo diversi da quelli ancora vivi nella memoria delle comunità locali, i cimiteri sono invece specificatamente connaturati nelle forme messe a disposizione dal luogo; cercano di reinterpretarne i segni tangibili, le memorie recenti e lontane. Luoghi nei quali possano convivere due dimensioni: quella collettiva, dell'identificazione sociale di una comunità, delle sue tradizioni, della sua lunga durata, e quella individuale, legata all'intimità del ricordo personale. Come scrive l'antropologo francese Marc Augé:

Ogni paesaggio suscita due tipi di memorie: una memoria collettiva inserita in uno spazio di natura o nell'ambito di persistenze monumentali; il medesimo spazio contiene e accoglie però anche un insieme infinito di singole immagini e di ricordi individuali. [...] Esiste dunque una doppia diversità di paesaggi, che si proietta nello spazio e nel tempo. Una diversità geografica e climatica evidente per tutti e, al di là di questa, una diversità fatta di sguardi particolari, esperienze e storie individuali.²⁶

Così, visitando questi cimiteri, si può sentire quel "brivido della durata" descritto dal poeta tedesco Peter Handke, attivato da "gesti di poco conto" che in architettura si traducono in forme quotidiane, familiari: forme che attingono ad un passato secolare, deposito di memorie sedimentate, sostanza del ricordo. Anche se il cimitero di Erto non fu mai occupato, aggirandosi tra i muri controterra dei terrazzamenti, un senso di spiritualità s'impone gradualmente. Appare oggi come allora, se non fosse per i segni del tempo, a raccontare la catastrofe e trasmetterne la memoria.

Nota: tutti i disegni sono di Alessandra Carlini.

Note: all drawings by Alessandra Carlini.

Note

Footnotes

¹«Bei der Sache bleibend, / die mir lieb und die Hauptsache ist, / solcherart ihr Verjähren verhindernd, / fühle ich dann vielleicht, / und ausschließlich unvermutet, / den Schauer der Dauer, / und jedesmal am Nebensächlichen, / beim behutsamen Schließen einer Tür, / beim sorgfältigen Schälén eines Apfels, / beim aufmerksamen Überschreiten einer Schwelle, / beim Sichbücken nach einem Nähfaden.» Handke, Peter, *Canto alla durata* (Torino: Einaudi, 1995), 23.

²L'espressione viene utilizzata per la prima volta da Giampaolo Pansa, La Stampa, prima pagina, 11 ottobre 1963.

³ Claudio Magris, *Microcosmi* (Milano: Garzanti, 1997), 41.

⁴ Per un approfondimento della storia urbanistica legata alla ricostruzione successiva al disastro vedi Maurizio Reberschak, e Ivo Mattozzi, *Il Vajont dopo il Vajont* (1963–2000) (Venezia: Marsilio, 2009), in particolare Pier Luigi Cervellati, "Identità perduta e assenza dell'urbanistica," 167–84.

⁵ Ferruccio Luppi, Guido Zucconi, e Licio Damiani, cur., *Gianni Avon. Architetture e progetti 1947–1997* (Venezia: Marsilio, 2000), 155.

⁶ Piano urbanistico comprensoriale del Vajont, Giuseppe Samonà (con Costantino Dardi, Emilio Mattioni, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Luciano Semerani, Massimo Tessari), 1965–71.

⁷ Per un approfondimento sulla lunga storia delle vicende giudiziarie che negli anni successivi alla catastrofe hanno cercato di individuare le responsabilità, vedi le inchieste di Tina Merlin: Tina Merlin, *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso Vajont* (Milano: La Pietra, 1983); si veda anche la restituzione teatrale di Marco Paolini – Marco Paolini, e Gabriele Vacis, *Il racconto del Vajont* (Milano: Garzanti, 2014) – che, attraverso la diretta andata in onda in prima serata su RAI 2 nel 1997, ha avuto un ruolo decisivo nel riportare la storia del Vajont alla memoria nazionale.

⁸ Le cronache documentano un bilancio di quasi 2000 morti su una popolazione di circa 5000 persone.

⁹ Un cimitero commemorativo, il Cimitero delle vittime del Vajont, verrà comunque realizzato nel 2003, monumentalizzando l'area che a Longarone, in località Fortogna, viene destinata d'urgenza ad accogliere le salme all'indomani della tragedia. L'immagine attuale dell'impianto è fortemente condizionata dalla discussa rimozione delle lapidi originarie e dall'omologazione dei segnapoli funerari.

¹⁰ Per un approfondimento sul cimitero di Longarone vedi: Alessandra Carlini, "Cimitero di Longarone," in *Cimiteri*, cur. Luigi Franciosini (Roma: Mancosu Editore, 2012), 40–53; Alfonso Acocella, *L'architettura di pietra* (Firenze: Lucense-Alinea, 2004), 624; Ferruccio Luppi, Guido Zucconi, e Licio Damiani, cur. Gianni Avon. *Architetture e progetti 1947–1997*, 155.

¹¹ Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni* (Torino: Bollati Boringhieri, 2008), 183–4.

¹² Per una bibliografia completa sul Cimitero di Vajont vedi: Giancarlo Rosa, cur., *Glauco Gresleri: l'ordine del progetto* (Roma: Edizioni Kappa, 1988), 148.

¹³ Luciano Padovese, *Al luogo del giulio. Il camposanto di Vajont* (Edizioni Doretti: Udine, 1970), testo con pagine non numerate.

¹⁴ *Casabella* 344 (Gennaio 1970), Scheda 036.

¹⁵ I disegni di progetto sono stati pubblicati in: Glauco Gresleri, e Silvano Varnier, *Costruire l'architettura* (Milano: Electa, 1981); Rosa, *Glauco Gresleri; Casabella* 344, Scheda 036.

¹⁶ Padovese, Luciano, *Al luogo del Giulio. Il camposanto di Vajont*, testo con pagine non numerate.

¹⁷ Per una bibliografia completa sul Cimitero di Erto a Monte, si veda: Rosa, *Glauco Gresleri*, 149.

¹⁸ I disegni di progetto sono stati pubblicati in: Gresleri, *Costruire l'architettura*; Rosa, *Glauco Gresleri; L'Architecture d'Aujourd'hui* 170 (1973): xix.

¹⁹ Il saggio è pubblicato in Glauco Gresleri, *I luoghi e lo spirito* (Venezia: Arsenale Editrice, 1991), 63–9.

²⁰ Gresleri, *I luoghi e lo spirito*, 65.

²¹ Conferenza a cura della Fondazione

Benetton per la presentazione del libro *Il luogo e il sacro* a cura di Domenico Luciani (Treviso: Edizioni della Fondazione Benetton Studi Ricerche, 2012), presso Palazzo Bomben, Treviso, <http://www.tg0.it/doc.php?foglio=2&doc=1749> (ultima consultazione: Novembre 2018).

²² La frase di Gresleri è citata in: Glauco Gresleri (1930–2016), ricordo di Luigi Bartolomei pubblicato ne Il Giornale dell'Architettura.com del 21 dicembre 2016: <http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2016/12/21/glauco-gresleri-1930-2016/> (ultima consultazione: Novembre 2018).

²³ Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, 142.

²⁴ Si riporta la definizione data da Pierre Nora di "luogo della memoria": "[...] è una unità significativa, d'ordine materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ha reso un elemento simbolico di una qualche comunità [...]. [...] rende visibile ciò che non lo è: la storia [...] e unisce in un unico campo due discipline: la storia appunto e la geografia". Per un approfondimento del tema: Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire*, Vol. 3 (Paris: Gallimard, 1992), 20. Traduzione a cura dell'autrice.

²⁵ Pierre Nora, "Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux," in *Les Lieux de Mémoire*, Vol. 1 (Paris: Gallimard, 1984), xix. Traduzione a cura dell'autrice.

²⁶ Marc Augé, "Qui e Altrove nell'era della globalizzazione," in *Nuovi Argomenti*, Lezioni di vero 78 (2017): 109–12.

Bibliografia

Bibliography

- Acocella, Alfonso.** *L'architettura di pietra*. Firenze: Lucense-Alinea, 2004.
- Augé, Marc.** "Qui e Altrove nell'era della globalizzazione." *Nuovi Argomenti*, Lezioni di vero 78, (Aprile-Giugno 2017): 109–12.
- Bachelard, Gaston.** *La terra e le forze: le immagini della volontà*. Como: Red, 1989.
- Bartolomei, Luigi.** "Glauco Gresleri (1930–2016)." *Il Giornale dell'Architettura*, 21 dicembre 2016, <http://ilgiornale-dellarchitettura.com/web/2016/12/21/glauco-gresleri-1930-2016/>.
- Eliade, Mircea.** *Trattato di storia delle religioni*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- Franciosini, Luigi.** *Cimiteri*. Roma: Mancosu Editore, 2012.
- Franciosini, Luigi, e Alessandra Carlini.** "Cimiteri nella natura, come natura, come città". *in_bo. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura* 3, n. 4 (2012): 129–50. DOI: [10.6092/issn.2036-1602/3252](https://doi.org/10.6092/issn.2036-1602/3252).
- Gresleri, Glauco.** *I luoghi e lo spirito*. Venezia: Arsenale Editrice, 1991.
- Gresleri, Glauco, e Silvano Varnier.** *Costruire l'architettura*. Milano: Electa, 1981.
- Grimal, Pierre.** *L'arte dei giardini. Una breve storia*. Roma: Donzelli, 2005.
- Handke, Peter.** *Canto alla durata*. Torino: Einaudi, 1995.
- Heidegger, Martin.** "Costruire abitare pensare." In *Martin Heidegger. Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo. Milano: Mursia, 1976, 96–108.
- Lewin, Kurt.** *Paesaggio di guerra*. Milano: Mimesis, Eterotopie, 2017.
- Luciani, Domenico.** *Il luogo e il sacro*. Treviso: Canova, 2012.
- Luppi, Ferruccio, Guido Zucconi, e Licio Damiani, cur.** *Gianni Avon. Architetture e progetti 1947–1997*. Venezia: Marsilio, 2000.
- Magris, Claudio.** *Microcosmi*. Milano: Garzanti, 1997.
- Merlin, Tina.** *Sulla pelle viva. Come si costruisce una catastrofe. Il caso Vajont*. Milano: La Pietra, 1983.
- Morin, Edgar.** *L'uomo e la morte*. Roma: Meltemi, 2002.
- Nora, Pierre.** *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.
- Norberg-Schulz, Christian.** *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*. Milano: Electa, 1979.
- Padovese, Luciano.** *Al luogo del Giulio. Il camposanto di Vajont*. Udine: Edizioni Doretti, 1970.
- Paolini, Marco, e Gabriele Vacis.** *Il racconto del Vajont*. Milano: Garzanti, 2014.
- Ragon, Michel.** *Lo spazio della morte. Saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*. Napoli: Guida, 1986.
- Reberschak, Maurizio, e Ivo Mattozzi.** *Il Vajont dopo il Vajont (1963-2000)*. Venezia: Marsilio, 2009.
- Rosa, Giancarlo, cur.** *Glauco Gresleri: l'ordine del progetto*. Roma: Edizioni Kappa, 1988.
- Scheda 036. *Casabella 344* (Gennaio 1970).
- AA-Actualités. *L'Architecture d'Aujourd'hui* 170 (1973): xix.

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.



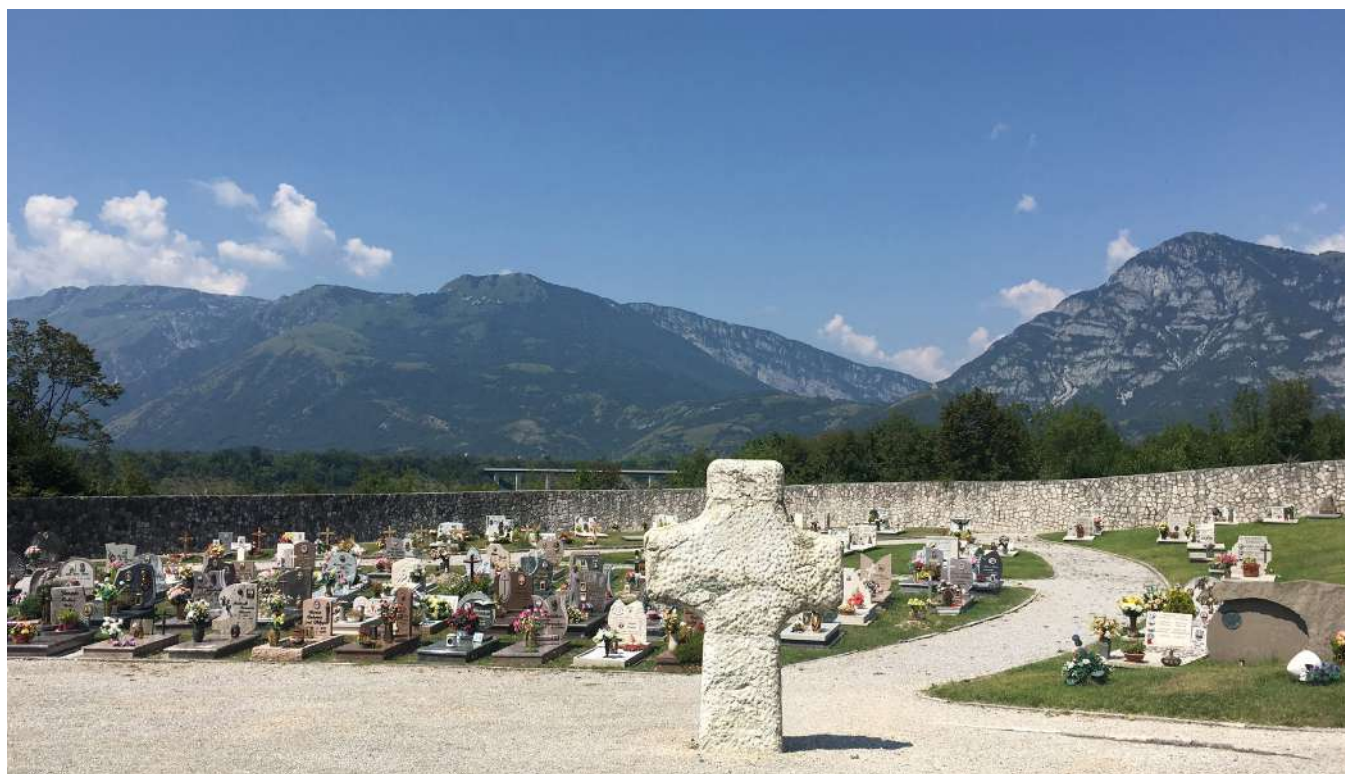


Fig. 2 Cimitero di Vajont. L'interno del camposanto verso le montagne.

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.

Lorenzo Mingardi

Università di Firenze

Per una prossemica dell'architettura. Glauco Gresleri e il villaggio Pilastro a Bologna

Towards an Architectural Proxemics: Glauco Gresleri and the *villaggio* Pilastro in Bologna

Parole chiave: GRESLERI; PILASTRO; PROSSEMICA; PRINCIPIO INSEDIATIVO; SPAZIO PUBBLICO
Keywords: GRESLERI; PILASTRO; PROXEMICS; URBAN MODEL; PUBLIC SPACE

Nel 1960 l'Istituto Autonomo Case Popolari di Bologna (IACP) incarica gli architetti Glauco Gresleri, Giorgio Trebbi, Francesco Santini e l'ingegnere Giorgio Brighetti di progettare un piano urbanistico per un'area assai estesa e periferica. Di questo progetto verrà realizzata solo una parte che costituirà il primo nucleo del Villaggio Pilastro. La proposta è paradigmatica del pensiero di Gresleri, che ha sempre concepito l'architettura in un continuo rapporto tra vuoto e costruito: la cornice entro la quale si svolge la vita della comunità. Questo contributo intende mettere a fuoco come, nel caso del Pilastro, tale principio venga declinato in forma urbanistica e architettonica. Gresleri, insieme agli altri progettisti, disegna infatti un frammento di città in cui il principio insediativo è caratterizzato da una varia disposizione degli edifici residenziali e pubblici, atti a generare, grazie alla loro vicinanza, degli spazi in cui la vita cittadina avrebbe potuto svilupparsi con straordinaria intensità. Questa ricerca evidenzia la particolare attenzione e capacità di Gresleri nell'affrontare il tema dello spazio pubblico al di fuori dell'alloggio, creando degli ambienti urbani in cui la comunità degli abitanti si incontra e si riconosce come tale. Oltre al progetto urbanistico, egli realizza uno dei primi edifici residenziali del Pilastro. La cura per i vuoti esterni indirizza la progettazione dei volumi che compongono l'edificio e la loro disposizione reciproca: i lotti del fabbricato si snodano liberamente per generare degli spazi aperti sempre diversi e catalizzatori di vita sociale.

In 1960 the *Istituto Autonomo Case Popolari* (IACP) in Bologna commissioned to Glauco Gresleri, Giorgio Trebbi, Francesco Santini and Giorgio Brighetti the project of an urban plan for a very large and suburban area of Bologna, the so-called *villaggio* Pilastro. Only part of it will be built. The proposal was paradigmatic of Gresleri's planning thought, which had always conceived architecture in a continuous relationship between what is empty and what is built, to create spaces where the life of the community takes place. This contribution intends to focus on how this principle was declined in both urban planning and architectural form, in the Pilastro district case. Together with the other designers, Gresleri in fact drew a fragment of cities in which the settlement principle was characterised by a careful and varied arrangement of residential and public buildings, able to generate spaces in which city life could have developed with greater intensity. This paper studies the particular attention and ability of Gresleri in addressing the issue of public space outside of the specificity of housing, creating urban environments in which the community can live a proper life: spaces whose quality aimed at allowing the greatest number of possible interactions between people and their environment. In addition to the urban project, he designed and realised one of the first residential buildings in the Pilastro. The interest and care for the external voids inevitably led to a design of the buildings and their mutual arrangement: the staircases became pivots between the lots of the building that could freely unwind to generate always different open spaces for social life.



L'oggetto di questo libro non è esattamente il vuoto, sarebbe piuttosto quello che vi è intorno, o dentro. All'inizio, insomma, non c'è un gran che: il nulla, l'impalpabile, il praticamente immateriale: c'è la distesa, l'esterno, quello che ci è esterno, ciò in mezzo a cui ci spostiamo, l'ambiente, lo spazio tutt'intorno

Georges Perec, *Specie di spazi*¹

Il Pilastro² è un villaggio residenziale di origine popolare nato su iniziativa dell'Istituto Autonomo Case Popolari (IACP) di Bologna nel 1959, ma completato – attraverso varianti, ripensamenti e aggiunte – solo alla fine degli anni Ottanta. Dietro alla spavalda facciata del Virgolone, edificio simbolo del quartiere, il Pilastro nasconde una fragile identità urbana dovuta alla stratificazione delle diverse idee di città dei numerosi progettisti che nel corso degli anni sono stati coinvolti per la sua definizione. Lo sviluppo eterogeneo del disegno urbanistico del villaggio testi-

monia assai efficacemente la sua lunga vicenda.

Glauco Gresleri è stato tra i protagonisti della fase iniziale della pianificazione del villaggio: il 28 dicembre 1959, insieme a Francesco Santini, Giorgio Trebbi e all'ingegnere Giorgio Brighetti, viene infatti incaricato dall'Istituto di progettare un enorme villaggio popolare per quindicimila abitanti in un'area di oltre ottanta ettari situata all'estrema periferia est della città. L'operazione è ambiziosa perché coinvolge terreni che non sono ancora di proprietà dell'IACP: quaranta ettari sono già acquisiti, ma l'altra metà sarebbe stata ottenuta solo più avanti grazie a procedure di espropriazione da parte del Comune.

La particolare collocazione del villaggio è dovuta a un preciso momento storico della politica urbanistica bolognese: il progetto nasce nella stagione di maggiore ottimismo sulla crescita della città. È stato infatti da poco approvato dal Ministero dei Lavori Pubblici il Piano Regolatore Comunale (1958), redatto da un gruppo di progettisti capitanato da Plinio Marconi, che prevede di lì a poco una Bologna da 1 milione di abitanti. Vi è un notevole bisogno di case popolari dove alloggiare i cittadini delle classi meno abbienti e la popolazione che arriva dalla campagna in cerca di fortuna in città. Non bastano

i nuovi quartieri progettati dall'INA-Casa nella prima metà degli anni Cinquanta, quindi gli enti che si occupano di edilizia popolare hanno carta bianca dal Comune per costruire nuovi alloggi anche in aree molto distanti dalla città consolidata, in aperta campagna e fuori dalle stesse previsioni di crescita sancite dal PRG. Lo IACP sfrutta infatti un articolo delle Norme Tecniche di Attuazione che concede agli enti dell'edilizia economica e popolare di utilizzare le zone agricole a scopo residenziale.³

Prima del Pilastro, Gresleri aveva già lavorato con lo IACP bolognese: nel 1957 aveva fatto parte del gruppo di progettisti capitanato da Luigi De Filla e Francesco Santini, che si era occupato della progettazione di alcuni edifici del quartiere coordinato CEP Barca,⁴ disegnato nel suo insieme urbanistico dal capogruppo Giuseppe Vaccaro. Nel 1958, insieme a Giorgio Trebbi – di cui era stato anche collega alla Facoltà di Architettura di Firenze –, aveva inoltre progettato il complesso Borgatella S. Donato in via Andreini. Sempre con Trebbi, durante tutto l'episcopato del Cardinal Giacomo Lercaro è coinvolto in numerose iniziative che proprio in quel momento, nella seconda metà degli anni Cinquanta, fungevano da importanti catalizzatori di forze culturali e professionali per la crescita della città: il Centro

Fig. 1 Quartiere autosufficiente detto "Il Pilastro", planimetria, 1960. Archivio privato di Glauco Gresleri.



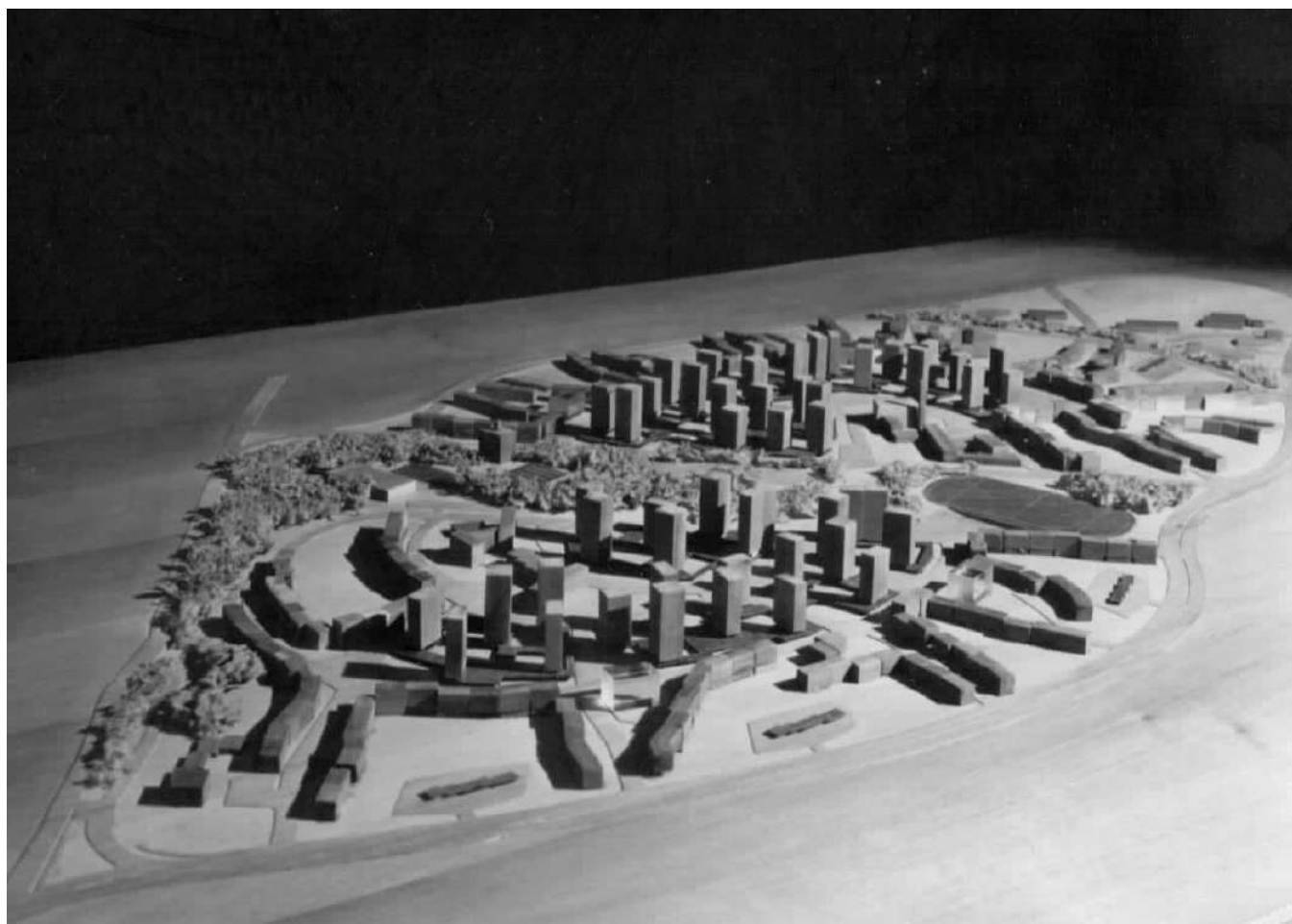
Arcivescovile bolognese di studio e informazione per l'architettura sacra, l'Ufficio Nuove Chiese, e la redazione della rivista *Chiesa e Quartiere*.⁵ Alla fine degli anni Cinquanta, nonostante la giovane età – si era laureato nel 1956, a ventisei anni – Gresleri è dunque già uno dei protagonisti della scena architettonica bolognese. Il 15 febbraio 1960 Gresleri, Trebbi, Santini e Brighetti consegnano allo IACP il piano urbanistico per il quartiere (**Fig. 1**). Il 10 aprile dello stesso anno, come portavoce del gruppo, Gresleri presenta il progetto alla Commissione Tecnica Consultiva dello IACP, che lo approva e lo presenta al Comune il 28 dicembre.⁶ L'assessore all'urbanistica Giuseppe Campos Venuti, da poco insediato a Palazzo D'Accursio, è totalmente in disaccordo con il suo predecessore Giorgio Conato e con le strategie amministrative che avevano sino a quel momento caratterizzato lo sviluppo periferico della città:⁷ egli

trova il villaggio troppo ampio per un'area così distante dalla prima periferia della città, quindi indica all'Istituto di ridurne notevolmente lo sviluppo limitandolo ai soli terreni già acquisiti. Gresleri e gli altri formulano così un nuovo piano, che è approvato nell'ottobre 1962. In seguito, per la legge 18 aprile 1962 n. 167, il Pilastro è inserito nel Piano per l'Edilizia Economica e Popolare (PEEP) di Bologna e può quindi ottenere i finanziamenti statali per la sua costruzione.⁸ I primi edifici, tra cui quello di Gresleri, sono completati nel luglio 1966: il Pilastro viene inaugurato con una cerimonia che vede tra i protagonisti il sindaco Guido Fanti e il Cardinal Lercaro. Di questo piano viene però realizzata solo una parte: dal 1968 al 1986 si susseguono ben cinque varianti – 1968, 1975, in cui si introdurrà il Virgolone, 1981, 1984 e 1985 – che modificheranno completamente il disegno iniziale, conferendo al Pilastro l'aspetto che vediamo

ancora oggi.

Il primo disegno urbanistico del villaggio, poi rifiutato dall'amministrazione comunale, è condizionato da un'inadeguata preesistenza: due linee elettriche ad alta tensione a uso del vicino scalo ferroviario di San Donato che attraversano tutto il sito dell'intervento, entro le quali non si può edificare. In un'area priva di suggerimenti naturali e di principi urbani, è questo vincolo che costituisce il punto di partenza del progetto: gli architetti scelgono di creare un grande parco tra le linee elettriche, che costituisce non solo la continuità del villaggio con la campagna circostante – e il luogo dove "i nuovi cittadini possono raccogliersi nel riposo, nell'incontro [...], nello svago, nel non smarrito contatto con la natura",⁹ – bensì assume il ruolo di vero e proprio cuore del nascente villaggio, attorno al quale vengono collocati gli edifici pubblici più importanti: la chiesa, il cinema, la sede distaccata del Comune,

Fig. 2 Plastico della prima versione del Pilastro, 1960. Archivio privato di Glauco Gresleri.



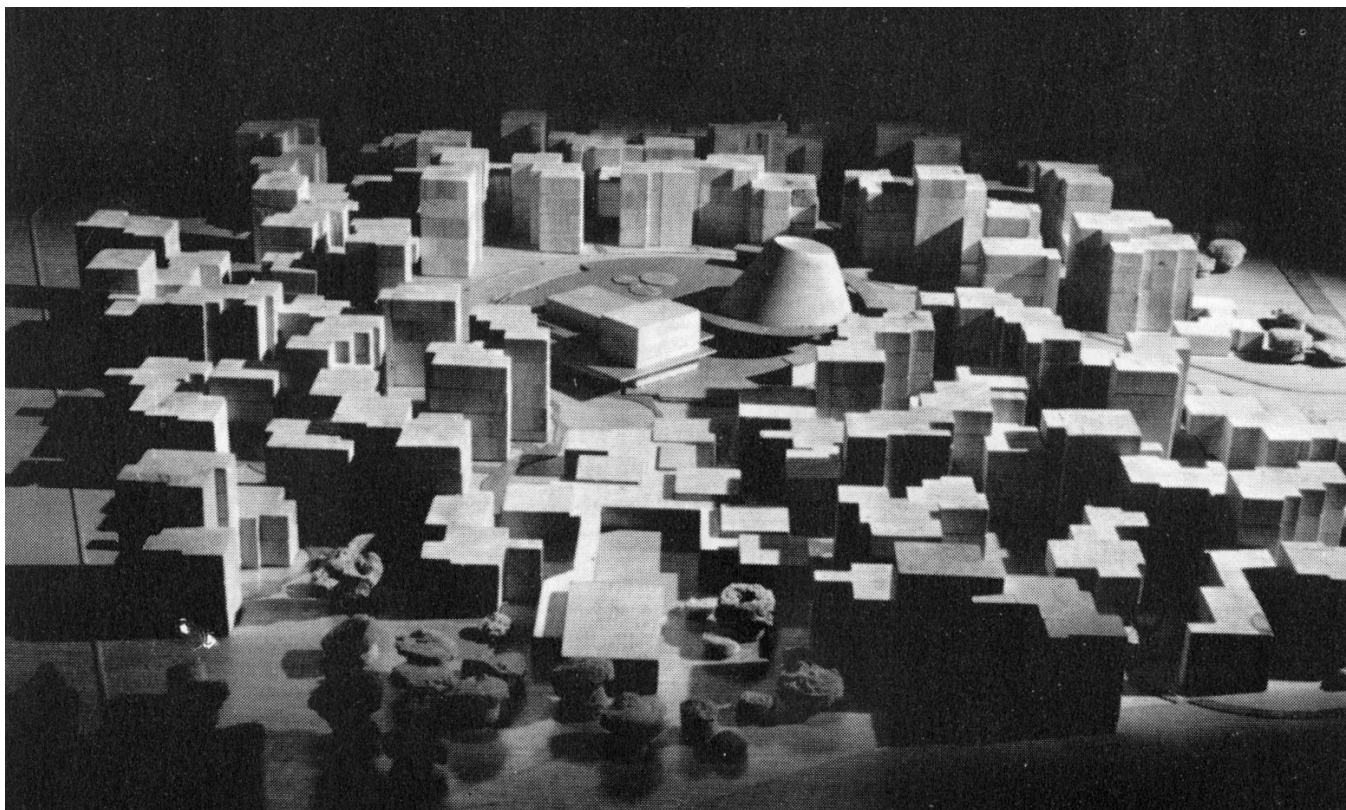


Fig. 3 Concorso promosso dall'Alta Autorità della Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio (CECA). Plastico di concorso, 1959. Archivio privato Glauco Gresleri.

il mercato coperto, le scuole. Oltre al parco e a questi edifici, si sviluppa la trama del tessuto residenziale del villaggio con un andamento speculare da entrambi i lati delle linee elettriche. Il parco è il referente fisico e visivo di tutto il villaggio: l'andamento a *crescent* che i due nuclei assumono verso di esso testimonia la gravitazione delle residenze verso l'area mediana (**Fig. 2**).

È chiara l'idea di fondo che i progettisti vogliono esplicitare: si vuole costruire dal nulla un pezzo di città – una “nuova città” come viene scritto nella relazione di progetto¹⁰ – e quindi si utilizzano diverse tipologie edilizie (case a torre, case in linea e case a schiera) e una continua combinazione di spazi pubblici e spazi privati per ricreare, in un'area così desolata, le dinamiche tipiche della vita di relazione cittadina ricca di percorsi: “Tutto il quartiere vuole svilupparsi con ragionata ed ordinata spontaneità compositiva, rifuggendo da certi rigorismi che ne vincolerebbero il naturale respiro. Libero sviluppo di forme e di volumi in cui gli uo-

mini di ogni condizione possano sentirsi a proprio agio”.¹¹

L'intero tessuto del villaggio si dispone per aggregazioni di singoli elementi o di proposizioni isolate, ma accostate l'una in successione all'altra. Le torri, collegate tra loro da piastre che ospitano uffici e attività commerciali, vengono poste verso il parco, mentre gli edifici in linea ad altezze variabili dai tre ai cinque piani, con negozi al piano terreno, si snodano liberamente lungo le strade radiali esterne e le case basse disposte a schiera concludono ai margini la cinta residenziale. La *silhouette* altimetrica del villaggio è perciò digradante verso l'esterno per conferire sì una maggiore identità e importanza al centro del villaggio – che per la sua conformazione volumetrica ci ricorda la *Bologna turrita* del plastico di Angelo Finelli¹² –, ma anche per far godere a tutti i nuovi cittadini del Pilastro della vista della campagna circostante e, anche se assai da lontano, del profilo del centro storico.

Il progetto urbanistico del villaggio è firmato di Santini, Trebbi, Gresleri e Brighet-

ti. Ma quali sono gli equilibri all'interno del gruppo? Brighetti è un ingegnere e si occupa quasi esclusivamente di problematiche tecniche: è infatti suo il progetto per la centrale termica del Pilastro, poi realizzata successivamente. Santini è indubbiamente l'architetto con maggior esperienza, infatti nei primi disegni realizzati per il Pilastro accanto al suo nome è segnato il ruolo di “capogruppo”¹³, ma egli ha poco tempo da dedicare alla progettazione del Pilastro: tra la fine del 1959 e l'inizio del 1960 è assai impegnato nella messa a punto degli esecutivi per alcuni edifici del quartiere Barca e in altri progetti.¹⁴ Risulta perciò del tutto plausibile che la paternità del disegno del villaggio spetti ai soli Gresleri e Trebbi. Purtroppo è risultato impossibile accedere all'archivio di Giorgio Trebbi per acquisire dati preziosi, ma un ulteriore dato che ci suggerisce di assegnare l'appartenenza del progetto solo ai due è rappresentato da alcune somiglianze tra il Pilastro e i loro coevi lavori. Negli stessi mesi infatti, insieme a Mario Federico Roggero, Gresleri

e Trebbi stavano lavorando al concorso di idee promosso dalla Alta Autorità della Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio (CECA) per un quartiere operaio (Fig. 3). Questo progetto, che otterrà il primo premio, presenta infatti delle notevoli somiglianze con il primo piano per il Pilastro: sia per il grande vuoto centrale, sia per la densa concentrazione di edifici a torre. Nella relazione per il concorso si legge:

Gli alloggi non sono stati considerati unità isolate, bensì come cellule di un tutto organico. Il quartiere è stato concepito in una forma urbanistica unitaria imperniata su una piazza che ne costituisce il cuore e intorno alla quale erano disposti gli edifici pubblici [...] Questo progetto cerca di porsi soprattutto all'altezza della dignità umana, ricreando spazi vivibili assai integrati tra loro.¹⁵

Inoltre, Gresleri e Trebbi di lì a poco metteranno a punto il progetto per il concorso del 1962 per il Centro Direzionale di Torino nel quale è notevole lo sviluppo degli edifici a torre addensati in un tessuto residenziale caratterizzato da "valore espressivo unitario nella sua organicità complessiva".¹⁶ Come al Pilastro, anche in questo caso le strade a grande scorri-

mento non si sovrappongono al tessuto degli edifici per non invadere l'intimità degli spazi pedonali tra le case: a Bologna le strade circondano l'abitato, mentre qui sono sopraelevate (Fig. 4).

Se è plausibile ipotizzare che la paternità del progetto del Pilastro sia di Gresleri e Trebbi, impossibile è comprendere quanto ci sia dell'uno e quanto dell'altro: lo stretto rapporto di collaborazione e amicizia tra i due può portare a ipotizzare che possa essere stato un vero e proprio lavoro a quattro mani. Questo è probabilmente avvenuto, come suggerito dalla testimonianza di Gresleri, con la saltuaria supervisione di Santini per correggere e modificare alcuni aspetti marginali del disegno urbanistico.¹⁷

Il progetto per il Pilastro si inserisce indubbiamente nel solco dell'esperienza dei quartieri INA-Casa, che in Italia sono il punto di riferimento per ogni intervento di edilizia pubblica dopo la Seconda Guerra Mondiale.¹⁸ L'avvio del primo settennio del Piano aveva coinciso con l'intensificarsi del dibattito relativo alla costruzione delle case popolari: per la prima volta, su ampia scala, la cultura architettonica italiana eleggeva l'edilizia economica a tema di dignità e prestigio, su cui ogni professionista aveva il compito morale di misurarsi; dopo le distruzioni della guerra, il Paese ripartiva economicamente

dalla ricostruzione del suo tessuto edilizio.¹⁹

Il Piano INA-Casa promuoveva la costruzione di quartieri non più guidati da regole e allineamenti geometrici come quelli progettati tra le due guerre mondiali, bensì piccoli villaggi caratterizzati da principi insediativi articolati. I progettisti del Pilastro hanno modo di vivere l'inizio del Piano Fanfani a Bologna: come già ricordato, Gresleri, Trebbi e Santini erano stati coinvolti nella vicenda della Barca, e quest'ultimo aveva avuto un ruolo da protagonista anche nei quartieri INA-Casa di Borgo Panigale (1951-1957) a ovest e Due Madonne (1953-1957) a est, entrambi collocati poco più a nord rispetto all'asse della via Emilia.

La Gestione INA-Casa aveva pubblicato nel 1949, nel 1950 e nel 1956 tre manuali, suggerendo agli architetti impegnati nella progettazione dei quartieri finanziati dal Piano Fanfani di realizzare composizioni urbanistiche

varie, mosse, articolate [...] con vedute in ogni parte diverse e dotate di bella vegetazione, dove ogni edificio abbia la sua distinta fisionomia, ed ogni uomo ritrovi senza fatica la propria personalità [...] I tipi edilizi dovranno essere articolati, uniti in una serie continua o spezzata, e il

Fig. 4 Centro direzionale di Torino. Plastico di concorso, 1962. Archivio privato di Glauco Gresleri.



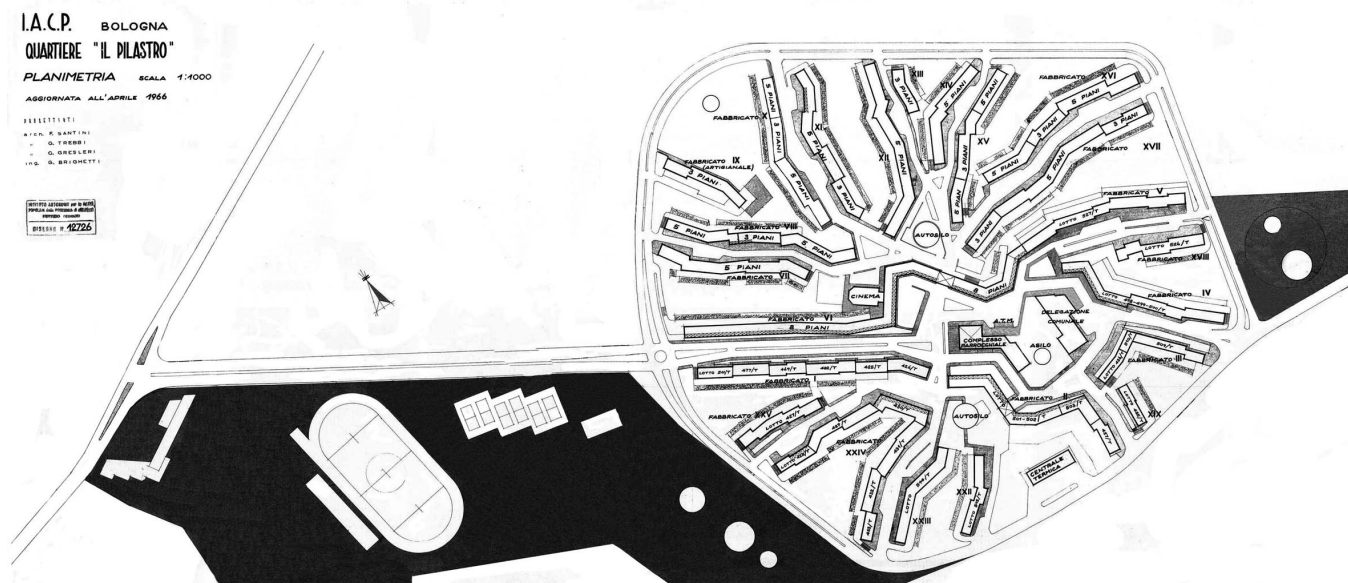


Fig. 5 Quartiere "Il Pilastro", versione definitiva. Planimetria, 1966. Archivio privato di Glauco Gresleri.

numero dei piani differenziato per comporre un insieme vario.²⁰

Queste indicazioni vengono seguite alla lettera anche al Pilastro, che aspira a essere, come già detto, una piccola città:

Un nucleo, un quartiere, sono qualcosa di più [...] della semplice somma dei singoli addendi: essi sono unità sociali [...] Occorrono piani urbanistici che non siano un semplice tracciato geometrico, ma il risultato dello sviluppo coerente di un pensiero sociale. Gli esempi delle città giardino inglesi [...] dei quartieri svedesi sono concrete dimostrazioni che queste nuove unità sociali non sono pure utopie.²¹

Queste parole di Giovanni Astengo, relative ai quartieri INA-Casa, ci aiutano a introdurre due influenze che sicuramente hanno pesato nel Piano Fanfani e quindi anche nella formulazione del primo progetto del Pilastro. Il modello della città giardino inglese è legato a una determinata esperienza geografica, politica ed economica, non trasponibile nella realtà italiana del secondo dopoguerra. Tuttavia possiamo registrare delle similitudini, riconosciute dallo stesso Gresleri²², tra alcuni esempi inglesi e il disegno urbanistico del villaggio: non solo per la po-

sizione centrale del parco, ma anche per la trama residenziale ondulata attorno a esso. A sottolineare l'interesse ancora vivo all'inizio degli anni Sessanta per le elaborazioni di Ebenezer Howard, la casa editrice bolognese Calderini – nella collana di opere di urbanistica e di architettura *Città nuova*, diretta da Pier Luigi Giordani, ingegnere in contatto con Trebbi e Gresleri²³ – ripubblica nel 1962 il testo integrale *Garden Cities of Tomorrow* con il titolo *L'idea della città giardino*.²⁴ Già agli inizi del Novecento le città giardino erano state al centro di numerosi studi e ciò testimonia una certa vicinanza storica tra l'edilizia economica e popolare italiana e i modelli inglesi. Nel 1911, il direttore dell'Istituto Case Popolari di Milano Alessandro Schiavi aveva raccolto i resoconti delle sue visite a Letchworth, a Hampstead e in altri luoghi in *Le case a buon mercato e le città giardino*.²⁵ Inoltre per un intero anno, dal 1909 al 1910, era stata significativamente pubblicata e in parte finanziata dallo stesso ICP la rivista *Le case popolari e la città giardino*,²⁶ che pare ufficializzare le relazioni tra il prototipo inglese ed il problema della mancanza di alloggi popolari in Italia, che già a quella data era particolarmente sentito.

Anche dopo la guerra gli IACP italiani sono attenti a quanto viene costruito all'estero, non solo in Inghilterra. L'Istituto di Bologna è particolarmente interessato

all'edilizia popolare nordica: sono conservati numerosi documenti che attestano le missioni dei membri del consiglio di amministrazione in Svezia e Danimarca per un esame diretto dei quartieri popolari²⁷. Gresleri e Trebbi avevano approfondito questa architettura fin da studenti²⁸ e indubbiamente al Pilastro ritroviamo molti elementi di quartieri come Kärtrorp (1948) di Sven Backström o Vällingby (1953) a Stoccolma di Sven Markelius, Hjalmar Klemming, Paul Hedqvist, Gunnar Jacobson, Sven Backström, e Leif Reinius: entrambi sono caratterizzati da un andamento non geometrico bensì *paesaggistico* della rete viaria, e da una notevole varietà di tipologie edilizie, con una voluta contrapposizione tra gli edifici a torre, che segnalano il centro dell'intervento e gli edifici in linea che si snodano nell'intorno. Gli spazi tra questi edifici determinano l'elemento morfologico tipico dell'interpretazione nordica e anglosassone del quartiere: l'unità di vicinato; un ambiente parzialmente racchiuso da edifici, sempre vario e articolato; uno spazio che sintetizza il carattere naturalistico e sociologico del "verde sotto casa" per il gioco dei bambini e non solo. Il primo progetto per il Pilastro nasce proprio da queste suggestioni che elevano i vuoti, risultanti di una misurata disposizione, degli edifici, a un ruolo di fondamentale importanza: "spazi di vita nei quali poteva



Fig. 6 Cantiere dell'edificio di Glauco Gresleri al Pilastrò, 1965. Archivio privato di Glauco Gresleri.

succedere qualcosa".²⁹

L'interesse e la cura di Gresleri e Trebbi per gli ambienti esterni alle case si ripercuote inevitabilmente sullo studio delle tipologie edilizie da utilizzare, ma, soprattutto, sulla loro disposizione reciproca: la variazione di questo parametro produce, di volta in volta, spazi diversificati in cui possono moltiplicarsi le occasioni di incontro tra gli abitanti. È la giusta distanza tra un edificio e l'altro che definisce la qualità degli spazi aperti: attraverso il disegno urbanistico, i progettisti mettono in scena dei brani di città che si intrecciano gli uni con gli altri, grazie a edifici regolati da precise forme di corrispondenza nella lontananza.

Nel corso della prima metà degli anni Cinquanta, all'interno del dibattito culturale architettonico nazionale e internazionale, si verifica un forte cambiamento di assunti e indirizzi rispetto a quelli portati avanti negli anni tra le due guerre. Sull'onda lunga dei Congressi Internazionali di

Architettura Moderna (CIAM) del 1951 e del 1953 – in cui viene discussa la possibilità che il progetto architettonico debba necessariamente essere una risultante di diverse discipline non solo strettamente relative alla materia, ma anche sociali, antropologiche e psicologiche –, anche in Italia gli architetti iniziano a prendere in considerazione i testi di scienze sociali e a utilizzarli operativamente nel loro mestiere. Proprio negli stessi mesi della redazione del Pilastrò, l'antropologo Edward Hall, uno studioso assai caro a Gresleri che lo cita in numerosi suoi scritti successivi alla redazione del progetto,³⁰ scrive il saggio *The Silent Language*,³¹ nel quale formula gli assunti che lo porteranno di lì a poco a teorizzare il concetto di *prossemica* nel celebre testo *The Hidden Dimension* del 1966.³² Per usare le parole di Umberto Eco, che cura la prefazione alla prima edizione italiana del libro, la prossemica è quella "dimensione nascosta [che] ci parla della vita di tutti i

giorni [...] La nuova dimensione è quella dei comportamenti culturali della comunità in cui viviamo, che appaiono densi di significato". Hall indaga le relazioni tra i soggetti (umani e animali) e il loro posizionarsi nello spazio: definire una distanza significa collocarsi rispetto a qualcun altro o qualcos'altro, comportando la necessità di definirsi in quanto soggetto in un luogo.

Trasponendo l'assunto in architettura, è quindi di fondamentale importanza attribuire un significato agli spazi vuoti tra gli edifici: "lo spazio parla"³³. Trebbi e Gresleri studiano con particolare cura i labirintici spazi di collegamento tra le torri, caratterizzandoli con basse piastre, interrotte da patii e giardini, attraverso le quali gli abitanti possono avere la possibilità di trovare infinite strade da percorrere: "all'interno dell'insediamento la spazialità è caratterizzata dai blocchi scattanti che creano cannocchiali visivi direzionali accidentati da molti elementi: i muri pe-

rimetrali delle piastre, le corti, gli alberi, tutti in un rapporto immediato e vario con chi percorre tali spazi³⁴. Il vuoto che separa i volumi delle torri offre al nuovo *cittadino* del Pilastro la possibilità di osservare il dialogo tra un edificio e l'altro. Ma non solo questo: le torri sono punti di riferimento continui percepibili anche attraverso i bassi volumi delle piastre, e quindi l'abitante ha sempre un traguardo visivo che lo aiuta a misurare lo spazio:

Quando niente arresta il nostro sguardo, il nostro sguardo va molto lontano. Ma, se non incontra niente, non vede niente; non vede che quel che incontra: lo spazio è ciò che arresta lo sguardo, ciò su cui inciampa la vista: l'ostacolo: [...] un angolo, un punto di fuga: lo spazio è quando c'è un angolo, quando c'è un arresto, quando bisogna girare perché si ricominci.³⁵

Come si è già ricordato, Campos Venuti boccia il progetto,³⁶ così tra l'agosto 1961 e il novembre 1963 Gresleri e Trebbi devono mettere a punto, dopo diversi studi³⁷, un nuovo piano, considerando solamente i terreni di proprietà dello IACP (Fig. 5): anni dopo, Trebbi ricorderà che fu "un'operazione irta di difficoltà che scivolò nel compromesso".³⁸ La contrazione del progetto non permette di sviluppare gli stessi principi insediativi del disegno originario. L'area è stata tassativamente dimezzata, ma da parte dello IACP viene mantenuta la stessa previsione di abitanti³⁹: aumenta così in maniera spropositata la densità edilizia, e quindi gli attenti studi sulle distanze tra i fabbricati che tanto avevano coinvolto intellettualmente i progettisti nel primo progetto risultavano completamente da rivedere.

I terreni di proprietà dell'Istituto si trovano leggermente più a nord delle due linee elettriche, perciò nel nuovo progetto scompare il parco lineare e il cuore del villaggio è una piazza, elemento ordinatore, in cui vengono collocati gli edifici pubblici essenziali per la vita degli abitanti. Nel progetto precedente vi era una distribuzione più complessa dei luoghi di interesse comunitario: numerosi uffici e negozi erano dislocati, senza un ordine gerarchico centripeto, nelle piastre di col-



Fig. 7 Inaugurazione dell'edificio di Glauco Gresleri al Pilastro, 1966. Archivio Storico ACER Bologna.

legamento delle torri e nei piani terreni degli edifici in linea. Nel nuovo progetto si riducono quindi notevolmente le dinamiche articolate *cittadine* perché vengono ridotte le possibilità dei percorsi: lo sviluppo radiale dei fabbricati, tutti orientati verso il cuore del villaggio, accentua il rapporto residenze-centro anziché quello reciproco tra gli edifici.

Nel nuovo disegno gli edifici residenziali che circondano la piazza sono porticati in modo da creare una sorta di ampio chiostro conventuale in cui gli abitanti hanno la possibilità di incontrarsi e riconoscersi come comunità. Rispetto al piano originale scompaiono le torri e le case a schiera: "Le torri nel nuovo progetto non avevano significato. Nel vecchio piano c'era il rilancio dell'area verde al centro, e quindi gli edifici alti avevano una certa risonanza ed erano indispensabili come punto di riferimento di una parte verso l'altra".⁴⁰ Rinunciando perciò a una significativa varietà formale, tutte le abitazioni sono all'interno di edifici in linea di diverse altezze, dai tre agli otto piani. Tuttavia, nonostante lo stravolgimento dimensionale e formale del piano originale, gli spazi esterni tra gli edifici rimangono mutevoli pur ricorrendo a una sola tipologia edilizia. È infatti assai leggibile nel lavoro dei progettisti la volontà di non perdere

il contatto con i principi insediativi che, come detto, avevano caratterizzato in larga parte la progettazione dei quartieri dell'INA-Casa disseminati per l'Italia.

Diversamente dal primo progetto, in questa seconda versione non sono leggibili i modelli inglesi e scandinavi, bensì emergono con maggior chiarezza i riferimenti al tessuto edilizio storico delle nostre città. A partire dall'inizio degli anni Quaranta - con uno sviluppo in crescendo, testimoniato anche dall'avvio del piano INA-Casa - è assai vivo l'interesse di progettisti e intellettuali italiani nei confronti dell'urbanistica medioevale che connatura i centri storici italiani. Tra i molti esempi di questo indirizzo, basti pensare agli studi di Luigi Piccinato⁴¹, alla "Mostra dell'architettura spontanea" curata da Giancarlo De Carlo, Giuseppe Samonà e Ezio Cerutti per la IX Triennale del 1951⁴² - alla quale collaborano, tra gli altri, Edoardo Detti e Giovanni Michelucci -, e al lavoro di Carlo Ludovico Ragghianti, che attraverso i suoi *critofilm* - *Comunità millenarie* (1954), *Lucca città comunale e Storia di una piazza* (1955), *Terre alte di Toscana* (1961) - stava indagando l'unicità del tessuto storico.⁴³ È in questo *humus* culturale che nasce il secondo progetto del Pilastro, la cui forte densità, sottolineata dalla poca distanza tra un fabbricato



Fig. 8 Edificio di Glauco Gresleri al Pilastro, 1975. Archivio privato di Glauco Gresleri.

e l'altro, mostra senza dubbio il carattere di gusto medioevale del principio insediativo. Le sezioni stradali sono infatti assai contenute perché le automobili non avrebbero dovuto circolare dentro il villaggio, ma esclusivamente sul viale che lo circonda:

Le strade non sono pensate per percorrerle né in automobile né in bicicletta, ma sono pensate per essere

percorse a piedi [...] [Assegnando così] alla casa degli spazi di relazione in grado di stabilire un rapporto abitativo che non fosse infastidito dall'asse di scorrimento.⁴⁴

Il secondo progetto viene approvato dal Comune nell'ottobre 1962, ma, per dare il via alla costruzione degli edifici, occorre attendere il 16 gennaio 1964, quando il consiglio comunale approva l'immissio-

ne del Pilastro nel PEEP di Bologna potendo così godere di finanziamenti statali per dare avvio ai cantieri.⁴⁵

Allo scopo di conferire varietà all'insieme architettonico del Pilastro, i tre architetti si spartiscono la progettazione di altrettanti edifici mentre i restanti sono affidati ad altri progettisti: Luigi Vignali, Enea Trenti, Italo Bianco, Giovanni Gandolfi e Pier Maria Lugli. All'ingegner Brighetti spetta invece il compito, oltre che di pro-

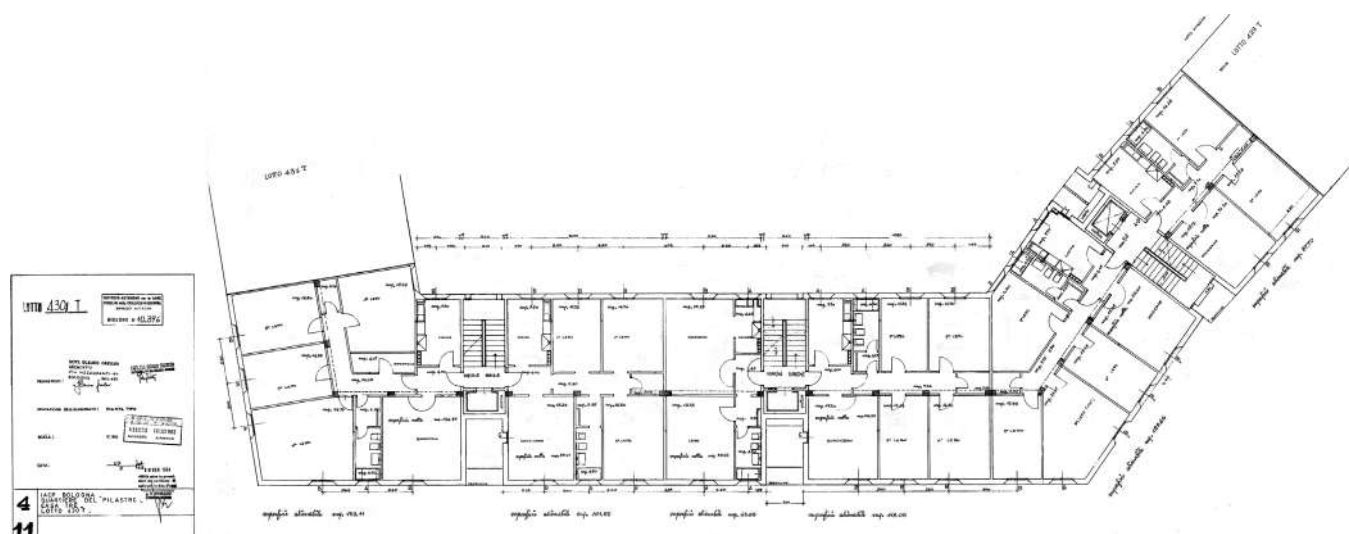


Fig. 9 Pianta tipo dell'edificio di Glauco Gresleri al Pilastro, 1966. Archivio Storico ACER Bologna.

gettare la centrale elettrica, di supervisionare gli impianti e le strutture di alcuni fabbricati. Gresleri si occupa di un solo edificio e la sua architettura è già costruita quando il villaggio – sebbene ancora incompleto – viene inaugurato il 9 luglio 1966 (Figg. 6–7).

Gresleri esprime la sua idea di città anche alla scala architettonica, non solo a quella urbanistica (Fig. 8). Il suo edificio infatti è composto da volumi distinti, disegnati appositamente per generare all'esterno degli spazi adatti all'incontro: si tratta di una caratteristica fondamentale che contraddistingue tutta la sua produzione architettonica. Sebbene egli non guardi Le Corbusier con la solita ammirazione – come invece aveva fatto nel 1957 a Casalecchio, nel 1959 per l'Oratorio di San Giacomo⁴⁶ e come farà per tutta la sua vita – Ludovico Quaroni gli dirà bonariamente: “la presenza del fantasma di Le Corbusier ha ‘colorato’ non poche tue costruzioni”⁴⁷ – si tratta decisamente del più modernista tra i primi fabbricati realizzati al Pilastro. Gli altri edifici già completati nel giorno dell'inaugurazione del villaggio presentano infatti, seppur riformulati in chiave moderna, elementi vernacolari come lesene e costoloni. Il fabbricato di Gresleri è l'unico con una copertura piana, ed è caratterizzato da una distribuzione interna degli appartamenti che non vede la presenza dei lunghi corridoi che invece caratterizzano, ad esempio, le piante del vicino edificio

di Santini (Fig. 9). L'interesse e la cura di Gresleri per i vuoti esterni indirizza inevitabilmente la progettazione dei volumi che compongono l'edificio: i corpi di fabbrica piegati provocano un sistema di dilatazioni e compressioni in grado di specificare il carattere degli spazi aperti. I corpi scala fungono da perni tra i volumi che si diversificano sia per l'altezza – tre o cinque piani – sia per il colore dell'intonaco – giallo acceso, rosso, verde acido.

Così Gresleri spiega il progetto:

La soluzione compositiva è giocata con pochi attributi compositivi, essa si avvale solo del gioco altimetrico delle diverse altezze, della bucatura finestrata interessata dagli sprofondamenti di sguinci esterni e dai nodi di piegatura della quinta edilizia rappresentata dai corpi scala.⁴⁸

Gli evidenti cromatismi in facciata, presenti anche nell'edificio di Santini, costituiscono un'indubbia novità per l'edilizia popolare bolognese costruita fino a quel momento, abituata a colori d'intonaco più pacati. Ma l'utilizzo di tonalità vivaci è una volontà espressa dalla direzione dell'Istituto; così infatti il presidente dello IACP, l'ingegnere Elio Mattioni, descrive il Pilastro durante l'inaugurazione: “Tutta l'armoniosità ed espressività del nuovo quartiere sono affidate al gioco ragionato dei volumi ed alle squillanti tonalità degli intonaci”.⁴⁹ L'unico elemento dell'edificio

che rimanda a elementi storicisti è lo zoccolo a scarpa: “A terra, una zoccolatura inclinata di raccordo con il terreno, accentua l'astrazione dei volumi non sormontati da sporti del coperto”.⁵⁰

A sessant'anni dal primo progetto rifiutato dal Comune, il Pilastro è oggi un inserto urbano consolidato che ha raggiunto nel corso del tempo un'estensione di circa 80 ettari: esattamente quanto previsto dallo IACP nel 1959. La sua forma incerta, dovuta alle tante varianti e ai numerosi progettisti che si sono occupati del villaggio, testimonia le scelte improvvise da parte dell'amministrazione pubblica che non ha voluto, quando ne avrebbe avuto la possibilità, accogliere il disegno unitario per il complesso. La mancanza di lungimiranza nel prevedere lo sviluppo del territorio non è certo una peculiarità della sola amministrazione bolognese, ma il Pilastro non è l'unica testimonianza giunta fino a noi di analfabetismo urbanistico a Bologna nella seconda metà del Novecento: basti pensare all'accantonamento del Piano di Bologna Nord di Kenzo Tange, considerato in quel momento troppo ampio, quando tutta l'area interessata dal piano comunque risulta attualmente edificata, ma senza una definita trama urbana.⁵¹

Le modifiche apportate al villaggio a partire dal 1968, quando il Pilastro viene *aggiornato* con gli *standard* urbanistici introdotti dal Decreto ministeriale 2 aprile 1968 n. 1444, hanno penalizzato

l'elemento che più aveva contraddistinto la sua trama originale: lo spazio pubblico. La parte *nuova* del Pilastro disegnata interamente dall'ufficio PEEP dell'amministrazione comunale è sì dotata di enormi spazi verdi e servizi, ma non è un brano di città progettato alla scala dell'uomo. Solamente i nuclei prodotti da un progetto architettonico che tenga conto dei complessi rapporti tra gli edifici e lo spazio che si genera tra loro possono comporre dei luoghi urbani confortevoli. Questo non può avvenire quando la crescita della trama urbana è affidata a una pianificazione basata meramente su indici numerici.⁵²

Il visitatore a conoscenza della vicenda del Pilastro, passeggiando oggi nel deserto parco Pasolini (**Fig. 10**) o per gli spazi privi di qualità a ridosso delle quattro torri di fronte al Virgolone, non può far altro che rammaricarsi per l'occasione perduta. L'allestimento urbano che Gresleri e Trebbi avevano approntato per il villaggio avrebbe elevato la prestazione degli spazi pubblici: da semplici aree di risulta tra un edificio e l'altro, come appaiono oggi, a luoghi invece vissuti e carichi di potenzialità, perché disegnati con criterio. Il Pilastro avrebbe potuto essere città, ovvero un insieme di "emozioni spaziali: slarghi e calli, rampe, sottopassi, gallerie e piazze, gli orizzonti dilatati e i cannocchiali visivi, ma soprattutto la correlazione di tali elementi entro il gioco di una meccanica

di cui le nostre città traboccano esempi incredibili e con i quali tutti i giorni ci raffrontiamo distrattamente".⁵³

Fig. 10 Parco Pier Paolo Pasolini al Pilastro, 1976. Archivio privato di Nicola Zamboni.



Note

Footnotes

Abbreviazioni

ASCBo = Archivio Storico del Comune di Bologna

ABB = Archivio Tecnico dell'ACER di Bologna

AGG = Archivio privato di Glauco Gresleri

¹ Georges Perec, *Specie di spazi* (Torino: Bollati Boringhieri, 2015), 1.

² La denominazione "Pilastro", immediatamente adottata dallo IACP per l'area in oggetto, deriva dalla presenza sull'area di una piccola strada chiamata via del Pilastro. L'origine del nome è dovuta alla presenza di un piccolo pilastro, segno del passaggio di un'antica arteria romana.

³ ASCBo, PRG di Bologna, "Norme tecniche di Attuazione," 1955, Articolo 6, lettera E.

⁴ Quartiere coordinato tra INA-Casa, IACP, Istituto nazionale per le case degli impiegati statali (INCIS), United Nations Relief and Rehabilitation Administration (UNRRA CASAS).

⁵ Glauco Gresleri, Maria Beatrice Bettazzi, e Giuliano Gresleri, *Chiesa e Quartiere. Storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna* (Bologna: Compositori, 2004).

⁶ AAB, Il Pilastro (sistemazione Urbanistica). Le date sono raccolte in un foglio ciclostilato denominato "Quartiere Pilastro. Urbanistica".

⁷ Per approfondimenti si veda: Alberto Pedrazzini, "I quartieri della ricostruzione a Bologna," in *La grande ricostruzione: il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, cur. Paola Di Biagi (Roma: Donzelli, 2001), 373–85.

⁸ AAB, "Il Pilastro (sistemazione Urbanistica)", Convenzione di lottizzazione con il Comune di Bologna, 16 marzo 1963, rep. n. 6481/2353.

⁹ AAB, "Il Pilastro (sistemazione Urbanistica)", Francesco Santini, Giorgio Trebbi, Glauco Gresleri, e Giorgio Brighetti, "Pilastro. Relazione illustrativa di progetto", 1960, 1.

¹⁰ Santini, "Pilastro", 4.

¹¹ Santini, "Pilastro", 5.

¹² Il plastico di Bologna turrita, realizzato da Finelli e reso noto nel 1917, mostra la città medievale racchiusa entro la cerchia muraria del Mille, con il suo incredibile numero di torri, le piccole case porticate, i vicoli e i canali. La ricostruzione che egli propone deriva soprattutto dalla lettura di opere di carattere storico, tra cui il primo meticoloso studio sulle torri gentilizie di Bologna, scritto dal conte Giovanni Gozzadini nel 1875. Angelo Finelli, *Bologna nel Mille. Identificazione della cerchia che le appartenne a quel tempo. Studi storici-archeologici-topografici e ricostruzioni* (Bologna: Stabilimenti poligrafici riuniti, 1927).

¹³ AAB, "Il Pilastro (sistemazione Urbanistica)", "Villaggio "Il Pilastro", eliocopia, 15 febbraio 1960.

¹⁴ AAB, "Il Pilastro (sistemazione Urbanistica)", lettera di Francesco Santini a Gaspere Scazzari, Bologna 24 gennaio 1960, prot. n. 8790.

¹⁵ "Concorso internazionale di Architettura per un quartiere operaio. Alta Autorità della Ceca Lussemburgo," *Parametro* 112 (Dicembre 1982): 28.

¹⁶ Glauco Gresleri, e Giorgio Trebbi, "Relazione del progetto Toro Seduto 12. Progetto segnalato," *Casabella-Continuità* 278 (Agosto 1963): 45.

¹⁷ Intervista dell'autore a Glauco Gresleri. Bologna, 11 gennaio 2010.

¹⁸ Per approfondimenti sull'importanza dell'INA-Casa nelle altre coeve realizzazioni di edilizia popolare si rimanda in particolare ai testi: Paola Di Biagi, "La «città pubblica» e l'Ina-Casa," in *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, cur. Paola Di Biagi, 3–31; Paolo Nicoloso, "Genealogie del Piano Fanfani 1939–1950," in Ferruccio Luppi e Paolo Nicoloso, cur., *Il Piano Fanfani in Friuli. Storia e architettura dell'INA-Casa* (Prato: Editrice Leonardo, 2001), 31–64.

¹⁹ Per approfondimenti sul dibattito architettonico in Italia subito dopo la Seconda Guerra Mondiale si veda: Carlo Melograni, *Architetture nell'Italia della ricostruzione* (Macerata: Quodlibet, 2015), 14–114.

²⁰ Piano Incremento Occupazione Operaia Case per lavoratori, 2. *Suggerimenti,*

esempi e norme per la progettazione urbanistica (Roma 1950), 8.

²¹ Giovanni Astengo, "Nuovi quartieri in Italia," *Urbanistica* 7 (1951): 9.

²² Intervista dell'autore a Glauco Gresleri.

²³ Si veda: Pier Luigi Giordani, Luciano Lullini, e Giorgio Trebbi, *Atti del Primo Congresso Nazionale di Architettura Sacra (Bologna, Università degli Studi, 23 - 25 settembre 1955), Dieci anni di architettura sacra in Italia 1945 - 1955* (Bologna: Centro di Studio e Informazione per l'Architettura Sacra - Edizione dell'Ufficio Tecnico Organizzativo Arcivescovile, 1956).

²⁴ Pier Luigi Giordani, cur., *Ebenezer Howard, L'idea della città giardino* (Bologna: Calderini, 1972).

²⁵ L'edizione più recente è: Alessandro Schiavi, *Le case a buon mercato e le città giardino* (Milano: FrancoAngeli, 1985).

²⁶ La rivista *Le case popolari e la città giardino* era edita dalla casa editrice Bestetti e Tumminelli di Milano.

²⁷ AAB, "Il Pilastro (sistemazione Urbanistica)", Consiglio di Amministrazione dello IACP, 20/9/1961, oggetto 3.

²⁸ Intervista dell'autore a Glauco Gresleri. Numerosi sono inoltre i numeri di *Parametro*, la rivista fondata da Glauco Gresleri e Giorgio Trebbi in cui si parla di architettura nordica. Come ad esempio *Parametro* 42 (Dicembre 1975), dedicato alla Danimarca; *Parametro* 106 (Giugno 1982), dedicato alla Finlandia.

²⁹ Intervista dell'autore a Glauco Gresleri.

³⁰ "Il problema emergente per l'urbanistica è ancora sempre un problema accrescitivo e non sembra che per esso le soluzioni sin qui ottenute si discostino tanto da quelle proposteci per altro ambiente da E. T. Hall". Glauco Gresleri, "La capacità di scala o degli architetti alla quarta dimensione," *Parametro* 6 (Marzo-Aprile 1971): 4.

³¹ Edward Hall, *The Silent Language* (New York: Doubleday, 1959).

³² Edward Hall, *La dimensione nascosta* (Milano: Bompiani, 1968).

³³ Umberto Eco, "Edward T. Hall e la prossemica," in Hall, *La dimensione nascosta*, vi.

³⁴ Intervista dell'autore a Glauco Gresleri.

³⁵ Perec, *Specie di spazi*, 97.

³⁶ Il nuovo corso urbanistico del Comune segue politiche diverse rispetto agli anni precedenti: lo IACP non è più il partner

privilegiato per le realizzazioni di edilizia economica e popolare in città. Il suo posto è preso dal Consorzio delle Cooperative di Produzione e Lavoro di Bologna che sarà protagonista indiscusso di molte realizzazioni del PEEP bolognese negli anni Sessanta e Settanta. Nel 1960 Campus Venuti voleva che le aree su cui costruire i nuovi quartieri popolari si trovassero il più vicino possibile al centro e reputava "anacronistici [...] i modelli comunitari perseguiti dal gruppo di Santini, Trebbi, Gresleri". Giovanni Cristina, *Il Pilastro. Storia di una periferia nella Bologna del dopoguerra* (Milano: FrancoAngeli, 2017), 126. Il Comune in quel momento non poté recidere completamente lo sviluppo del Pilastro perché lo IACP aveva già ottenuto dei precedenti permessi, ma lo limitò contenendone l'entità, non dando il via agli espropri che sarebbero stati necessari per la realizzazione del progetto tout-court. Glauco Gresleri ha altresì fatto notare come le mancate affinità politiche tra la classe dirigente dell'Istituto - dichiaratamente democristiana - e il nuovo assessore all'urbanistica - marcatamente comunista - non furono certo di aiuto per l'approvazione del progetto. Intervista dell'autore a Glauco Gresleri.

³⁷ Tra la bocciatura del primo progetto e la presentazione della versione definitiva del secondo piano, presentato in Comune il 3 ottobre 1962, i progettisti formulano diverse ipotesi, ma tutte simili al progetto finale. All'Archivio Tecnico dell'ACER Bologna sono conservate tre versioni del secondo piano datate 23 agosto 1961, 20 marzo 1962, 3 luglio 1962 e 17 settembre 1962.

³⁸ Giorgio Trebbi, "Quartiere da correggere," *Il Resto del Carlino*, edizione di Bologna, 5 novembre 1986, 22.

³⁹ AAB, Il Pilastro (Sistemazione Urbanistica). "Computo dei volumi." La cubatura del secondo piano è di circa 870000 metri cubi, prot. n. 17482.

⁴⁰ Intervista dell'autore a Glauco Gresleri.

⁴¹ Luigi Piccinato produce dagli anni Trenta alcune ricerche sulla storia delle città medievali e prepara la stesura del manuale *Urbanistica*, che pubblica come dispensa universitaria nel 1943. In seguito questi studi confluiranno nel testo *Urbanistica medievale*. Luigi Picci-

nato, *Urbanistica medievale* (Bari: Dedalo, 1978).

⁴² Si veda Agnoldomenico Pica, *IX Triennale di Milano - catalogo* (Milano: SAME, 1951), 89-99.

⁴³ Giovanni Fanelli, "L'analisi della forma urbana," in Edoardo Detti, Gian Franco Di Pietro, e Giovanni Fanelli, *Città murate e sviluppo contemporaneo. 42 centri della Toscana* (Lucca: Edizioni CISCU, 1968), 39-59.

⁴⁴ Intervista dell'autore a Glauco Gresleri.

⁴⁵ Sia il Comune che lo IACP hanno fretta di iniziare i lavori di costruzione: nonostante il villaggio non sia una realizzazione ben voluta dall'assessorato all'urbanistica, l'amministrazione comunale ha bisogno di alloggi popolari e lo IACP ha già ottenuto parere favorevole dalla Commissione Consultiva Edilizia del Comune sulla costruzione di alcuni lotti, e per questi ha già appaltato i lavori (ASCBo, Verbali della Commissione Consultiva Edilizia del 9 luglio 1963 e del 12 luglio 1963). Per tali ragioni, economiche e di necessità, in tutta fretta il consiglio comunale del 16 gennaio 1964 (ASCBo, Consiglio Comunale del 16 gennaio 1964, n. 447) delibera l'integrazione del Piano per le zone per l'edilizia economiche e popolare includendo in esso anche il Pilastro. Nell'estate di quell'anno si inizia a costruire.

⁴⁶ "Centro Studi e Addestramento per il Giovane e Convento Passionisti a Cereolo di Casalecchio di Reno e Oratorio di San Giacomo fuori le mura, Battaglia (BO)," in *Glauco Gresleri. L'ordine del progetto*, cur. Giancarlo Rosa (Bologna: Edizioni Kappa, 1988), 32-3.

⁴⁷ "Conversazioni sull'architettura. 10 quesiti di Glauco Gresleri a Ludovico Quaroni," in *Glauco Gresleri*, cur. Rosa, 26.

⁴⁸ AGG, "Edificio Tre, Pilastro, Relazione di progetto".

⁴⁹ AAB, "Inaugurazione del villaggio Pilastro", *Notiziario IACP* 23 (1966), 7.

⁵⁰ AGG, "Edificio Tre, Pilastro, Relazione di progetto".

⁵¹ Per approfondimenti sulla vicenda del Piano Bologna Nord si veda: Franco Morelli, Carlo Vietti, e Alessandro Petralia, *Kenzo Tange a Bologna* (Bologna: Tempi Nuovi, 2009); Giuliano Gresleri, Glauco Gresleri, e Francesca Talò, *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna* (Bologna: Bononia

University Press, 2010).

⁵² Gli architetti Luciano Ghedini e Franco Morelli si occupano della variante-Pilastro del 1968, mentre quella del 1975 è firmata dal solo Morelli. Per una descrizione degli interventi urbanistici relativi alle varianti si veda: AAB, Franco Morelli, Luciano Ghedini, *Relazione illustrativa variante PEEP Pilastro*, 1968; Franco Morelli, *Relazione illustrativa variante PEEP Pilastro*, 1975. Per una trattazione più completa sui PEEP di Bologna si rimanda a: Giuseppe Campos Venuti, *Amministrare l'urbanistica* (Torino: Einaudi, 1967), 64-73. Figure fuori testo alle pp. 64-65; Luciano Leonardi, Franco Morelli, e Carlo Vietti, *La storia del Peep. Politica urbanistica ed edilizia a Bologna dagli anni Sessanta al Piano strutturale comunale* (Bologna: Edizioni Tempinovi, 2008).

⁵³ Glauco Gresleri, "Digressioni su un concorso di architettura moderna," *Parametro* 63 (Gennaio-Febbraio 1978): 12.

Fonti archivistiche Archival Sources

"Atti del consiglio comunale." Archivio Storico del Comune di Bologna (ASCBo)

"Il Pilastro (sistemazione urbanistica)." Archivio Tecnico dell'ACER di Bologna (AAB)

Archivio privato di Glauco Gresleri (AGG)

Bibliografia Bibliography

Astengo, Giovanni. "Nuovi quartieri in Italia." *Urbanistica* 7 (1951): 9–13.

Campos Venuti, Giuseppe. *Amministrare l'urbanistica*. Torino: Einaudi, 1967.

Cristina, Giovanni. *Il Pilastro. Storia di una periferia nella Bologna del dopoguerra*. Milano: FrancoAngeli, 2017.

Deti, Edoardo, Gian Franco Di Pietro, e Giovanni Fanelli. *Città murate e sviluppo contemporaneo. 42 centri della Toscana*. Lucca: Edizioni CISCU, 1968.

Di Biagi, Paola, cur. *La grande ricostruzione: il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*. Roma: Donzelli, 2001.

Finelli, Angelo. *Bologna nel Mille. Identificazione della cerchia che le appartenne a quel tempo. Studi storici-archeologici-topografici e ricostruzioni*. Bologna: Stabilimenti poligrafici riuniti, 1927.

Giordani, Pier Luigi, Luciano Lullini, e Giorgio Trebbi. *Atti del Primo Congresso Nazionale di Architettura Sacra (Bologna, Università degli Studi, 23 – 25 settembre 1955). Dieci anni di architettura sacra in Italia 1945–1955*. Bologna: Centro di Studio e Informazione per l'Architettura

Sacra – Edizione dell'Ufficio Tecnico Organizzativo Arcivescovile, 1956.

Giordani, Pier Luigi, cur. *Ebenezer Howard, L'idea della città giardino*. Bologna: Calderini, 1972.

Gresleri, Glauco, e Giorgio Trebbi.

"Relazione del progetto Toro Seduto 12. Progetto segnalato." *Casabella-Continuità* 278 (Agosto 1963): 45.

Gresleri, Glauco. "La capacità di scala o degli architetti alla quarta dimensione." *Parametro* 6 (Marzo-Aprile 1971): 4–5.

Gresleri, Glauco. "Digressioni su un concorso di architettura moderna". *Parametro* 63 (Gennaio-Febbraio 1978): 11–2.

Gresleri, Glauco, Beatrice Bettazzi, e

Giuliano Gresleri. *Chiesa e Quartiere.*

Storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna. Bologna: Compositori, 2004.

Gresleri, Giuliano, Glauco Gresleri, e

Francesca Talò. *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna*. Bologna: Bononia University Press, 2010.

Hall, Edward. *La dimensione nascosta*. Milano: Bompiani, 1968.

Leonardi, Luciano, Franco Morelli, e

Carlo Vietti. *La storia del Peep. Politica urbanistica ed edilizia a Bologna dagli anni Sessanta al Piano strutturale comunale*. Bologna: Edizioni Tempinovi, 2008.

Luppi, Ferruccio e Paolo Nicoloso, cur.

Il Piano Fanfani in Friuli. Storia e architettura dell'INA-Casa. Prato: Editrice Leonardo, 2001.

Melograni, Carlo. *Architetture nell'Italia della ricostruzione*. Macerata: Quodlibet, 2015.

Morelli, Franco, Carlo Vietti, e Ales-

sandro Petralia. *Kenzo Tange a Bologna*. Bologna: Tempi Nuovi, 2009.

Perec, Georges. *Specie di spazi*. Torino: Bollati Boringhieri, 2015.

Piano Incremento Occupazione Operaia Case per Lavoratori. 2. *Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica*. Roma: 1950

Pica, Agnoldomenico. *IX Triennale di Milano – Catalogo*. Milano: SAME, 1951.

Piccinato, Luigi. *Urbanistica medievale*. Bari: Dedalo, 1978.

Rosa, Giancarlo, cur. *Glauco Gresleri.*

L'ordine del progetto. Bologna: Edizioni Kappa, 1988.

Schiavi, Alessandro. *Le case a buon mercato e le città giardino*. Milano: Fran-

coAngeli, 1985.

Trebbi, Giorgio. "Quartiere da correggere." *Il Resto del Carlino*, 5 Novembre 1986.

Giorgio Peghin
Università di Cagliari

Glauco Gresleri e l'educazione all'architettura Glauco Gresleri and the Architectural Education

Parole chiave: ARCHITETTURA; FORMAZIONE; RIVISTA; PARAMETRO; GRESLERI
Keywords: ARCHITECTURE; EDUCATION; JOURNAL; PARAMETRO; GRESLERI

La figura di Glauco Gresleri si è espressa, oltre che nella professione di architetto, nell'intenso e continuo impegno nell'educazione all'architettura, con forme e strumenti differenti da quelli tipici del contesto accademico, in una continua verifica dei presupposti teorici e pratici del mestiere, filtrati attraverso l'attività di coordinamento e direzione delle principali riviste che ha contribuito a fondare, *Chiesa e Quartiere* e *Parametro*, nelle quali la riflessione tematica e l'approfondimento critico erano sempre orientati alla trasmissione di saperi e contenuti mai dogmatici, al confronto civile tra idee diverse, in altre parole alla formazione di cittadini democratici. Non c'è stata, nel suo lavoro divulgativo e professionale, la propensione a rincorrere tematiche effimere, anche per la consapevolezza della limitatezza operativa che uno sguardo superficiale sulla contemporaneità avrebbe provocato, con l'indebolimento, quindi, della funzione pedagogica dell'architettura. La sua testimonianza trova così, negli scritti e nell'esperienza costruita, il luogo ideale in cui esprimere e offrire sempre il suo pensiero come contributo a un'architettura di sostanza e critica verso un formalismo non supportato da una chiara e coerente motivazione di ordine economico, tecnico, sociale e culturale. L'educazione all'architettura è stata, per Gresleri, il modo più naturale e diretto per condividere la sua passione civile e religiosa, il significato di un mestiere, e l'impegno costante e mai rinunciatario verso il progressivo miglioramento della comunità e del suo territorio.

The figure of Glauco Gresleri goes beyond his professional works, as he particularly expressed himself in the intense and continuous commitment to the architectural education. This was achieved through different means, not only those typical of the academic context, in a continuous verification of the theoretical and practical assumptions. These were filtered through the coordination and direction of the main journals that he co-founded, *Chiesa e Quartiere* and *Parametro*, in which the thematic reflection and critical analysis were always oriented to the transmission of knowledge and content. This knowledge was never dogmatic: on the contrary, it was concerned with civil confrontation between different ideas – in other words, it aimed at the education of democratic citizens. In his informative and professional work, there was no propensity to pursue ephemeral themes. This was also due to the awareness of the operational limitations that a superficial glance at the contemporaneity would have provoked, with the weakening, therefore, of the pedagogical function of architecture. Thus, both in his writings and in his building experience, his testimony finds the ideal place in which to express and offer his thoughts. Such ideas are a contribution to an architecture of substance and criticism towards a formalism not supported by a clear and coherent economic, technical, social and cultural motivation. For Gresleri, the education of architecture has been the most natural and direct way to share his civil and religious passions, the true meaning of a profession and the constant and never renouncing commitment to the progressive improvement of the community and its territory.



La figura di Glauco Gresleri si è espressa, oltre che nella professione, anche nell'intenso e continuo impegno nell'educazione all'architettura, con forme e strumenti differenti da quelli in uso nel contesto accademico, per trasmettere un pensiero critico che, nel suo caso, coincideva con un'etica e uno stile di vita in cui si manifestava la profonda consapevolezza del ruolo e dell'importanza, in una società civile, della buona e colta architettura. Per Gresleri, infatti, l'educazione consisteva in una continua verifica dei presupposti teorici e pratici del mestiere, filtrati attraverso l'attività di coordinamento e direzione delle riviste che ha contribuito a fondare, *Chiesa e Quartiere* (Figg. 1-2) e *Parametro* (Figg. 3-4), nelle quali la riflessione tematica e l'approfondimento critico erano sempre orientati alla trasmissione di saperi e contenuti, al confronto civile tra idee diverse e, in altre parole, alla formazione di cittadini democratici.

Nel suo lavoro editoriale e professionale non c'è stata la propensione a rincorrere tematiche effimere, anche per la consapevolezza della limitatezza operativa che uno sguardo superficiale sulla contemporaneità avrebbe provocato, con l'indebolimento, quindi, della funzione pedagogica e dell'efficacia politica del suo impegno culturale. Forse l'esito della sua profonda religiosità – mai dogmatica, tesa alla comprensione profonda delle ragioni della fede e della vita –, la partecipazione attiva all'esperienza cattolica e il profondo impegno sociale e politico, che negli anni del secondo dopoguerra caratterizzava parte di questa esperienza, sono il necessario filtro per comprendere il suo atteggiamento verso l'architettura, e la continua attenzione al coinvolgimento di giovani ricercatori e architetti nelle sue iniziative culturali. Sembra utile, allora, evidenziare alcuni temi che, direttamen-

te o indirettamente, Gresleri ha affrontato nella sua eterogenea espressione di professione e teoria, di opera costruita e pensiero scritto.

La prima delle questioni, non in ordine di valore, investe il progetto di architettura come strumento per la costruzione del paesaggio contemporaneo. Nonostante si ritenga che il progetto sia il prodotto di molteplici elementi, tecnici, culturali, storici, spesso prevale, al contrario, l'illusione che la somma delle conoscenze disciplinarmente separate possa dare come risultato un sapere completo. L'immagine allegorica della torre di Babele¹ raffigura, allora, la natura ambigua dell'architettura contemporanea: una scienza oggettiva e razionale consapevole della *confusio linguarum* di un sapere complesso che difficilmente può dominare con gli strumenti del passato. Nel 1971 Gresleri, riflettendo sull'arretratezza della disciplina urbanistica rispetto alle complesse sfide della contemporaneità, scriveva:

Il tecnico pianificatore è ancora un progettista che trasporta nel campo urbano il mestiere architettonico, senza avere ancora trovato, come prolungamenti machluniani, gli strumenti d'indagine ed operativi che gli permettano di operare a livelli superiori al solito campo ristretto. Piccole belle architetture [...] non mancano in ogni dove; spazi a dimensione controllata per l'uso di pochi uomini e per il loro piccolo intorno fisico-umano-sociale; ma con forma e dimensione d'isola rispetto ad un mare ben più dilatato [...]. L'architetto progetta ancora secondo un metro medioevale [...]. La stessa mancata coscienza del territorio è forse riconducibile alla scarsa capacità di proiezione su grande scala degli interessi operativi e d'indagine [...]. A questa dimensione gli stessi strumenti tradizionali d'indagine, di rappresentazione e di formalizzazione non sono più adatti e tale inadeguatezza va intesa ora come primo ostacolo da superare. L'espansione spaziale, l'accumulazione sempre crescente dei dati da assumere, l'accelerazione dei processi temporali

superano ormai come esigenze le possibilità di controllo e di formalizzazione degli architetti e richiedono da parte di essi domestichezza con strumenti ben più prolungati che non la loro memoria e la loro biblioteca. Occorre una metodologia che sia adeguata alla scala. Occorrono architetti alla quarta dimensione.²

È il tema della multidisciplinarietà che si contrappone all'autonomia disciplinare; è la difficile integrazione tra scienza e arte; è la specificità dell'architettura come scienza del costruire o espressione dell'arte. Questioni che hanno segnato le forme e i contenuti del dibattito architettonico nel secondo Dopoguerra e che le pagine di *Parametro* hanno documentato in più occasioni.³ Negli anni Sessanta e Settanta in Italia si era tentato, infatti, un discorso sull'integrazione tra le differenti componenti del progetto, quella tecnica e quella culturale, in un momento nel quale le materie scientifiche rappresentavano ancora un riferimento nella definizione delle competenze professionali.⁴ Rispetto a quel dibattito, il binomio tra il costruttore e l'intellettuale sembra essersi dissolto, e lo sfondo condiviso per diverse generazioni – l'uomo, la casa, la città – inizia ad apparire secondario, sostituito dalla retorica del *problem solving*, dall'individualismo risolutore e dalla prevalenza dell'immagine sulla sostanza, e risulta spesso trascurato dalla letteratura d'architettura, interessata ai più miti e disimpegnanti problemi della forma e della moda:

Al boom edilizio delle residenze degli anni '60, che nessuna scienza urbanistica è riuscita a controllare, sta succedendo un boom ancora più pericoloso: quello dei servizi, necessari o semplicemente imposti da una politica che nel fare ha i ritorni finanziari voluti, al punto che dovremo prepararci al ché ad un'edificazione selvaggia da parte dei costruttori di case, ne succeda una ancor più deleteria degli amministratori che utilizzeranno gli scampoli del territorio per infradiciarli di ciarpame parcheggistico, di viabilità dissennate, di centri sociali e culturali che la

società non potrà gestire economicamente. Il problema fondamentale è quello di ricomporre in un quadro complessivo il problema della città e delle aree urbanizzate, in parallelo alla trasformazione così veloce che la società sta vivendo, ove non possono più valere e criteri d'intervento settoriali, ma ove occorre essere in grado di attivarsi secondo linee semplici e significative entro un quadro assoluto di sintesi.⁵

L'assenza di una chiara posizione delle scuole di architettura su questo argomento è denunciata da Gresleri come una crisi oramai sistemica anche dell'università italiana, sottolineando come l'allontanamento della formazione da una prospettiva professionalizzante in favore di un quasi esclusivo campo speculativo e analitico, o peggio in una deriva *purovisibilista*, avrebbe allontanato l'architettura dallo *status* di disciplina sintesi di scienza e arte:

Abbiamo già pianto e ci siamo strappati i capelli altre volte sulla mancata disciplinarietà della scuola italiana che non è in grado di preparare operatori tecnici capaci di controllare il progetto e l'esecuzione nei suoi parametri costruttivi, ma ora la caduta è più profonda. Passata la fase alienante del post-moderno che ha allontanato una intera classe professionale dal progetto buttandola allo sbaraglio sul balbettio da operetta della sagoma esterna, ora la scuo-

Fig. 1 Alcuni numeri di *Chiesa e Quartiere*. Archivio privato di Glauco Gresleri.





Fig. 2 L'ultimo numero di *Chiesa e Quartiere*. Archivio privato di Glauco Gresleri.

la insegna a falsificare, a rendere prima di avere, a mostrare prima di possedere, al curare immagini senza insegnare la dottrina professionale per giungere al controllo della materia architettonica. Non una pianta relazione ad un prospetto. Non una sezione che permetta di leggere gli spazi. Non uno schema che indichi come sia pensata la struttura!⁶

Gresleri non rinuncia, quindi, all'architettura

come disciplina necessaria per la società contemporanea e all'architetto come colui che rappresenta la capacità tecnica di formalizzare il pensiero astratto. Il suo contributo può essere colto, infatti, nella sintesi tra modernità e storia, consapevole delle difficili conseguenze di una perdita di posizione, nella cultura come nella prassi sociale, che hanno portato all'indebolimento della dialettica necessaria in ogni sistema democratico. Tutta la sua opera è segnata, in questo

senso, da una visione dell'architettura non condizionata dalle mode effimere – quelle che, dopo il Movimento Moderno, si sono susseguite come espressione di un suo superamento senza mai cogliere gli aspetti operativi di tale esperienza, limitandosi a uno sterile dibattito sulla forma e dimenticando il valore di campo progressista che il Moderno aveva tracciato.

Senza timori reverenziali verso il passa-



Fig. 3 Il primo numero di *Parametro* (Maggio-Giugno 1970). Archivio privato di Glauco Gresleri.

to, bensì con una solida consapevolezza dell'attualità del Moderno, Gresleri apparteneva culturalmente a quella straordinaria vicenda di un gruppo di *giovani* – tra i quali Giancarlo De Carlo e Giorgio Trebbi – spesso discriminato da una certa *élite* di intellettuali dell'architettura, che dialogavano in un contesto internazionale per riformare la prassi e la teoria del Moderno come superamento delle derive stilistiche dell'*International Style*. La sua presenza attiva nel dibattito dell'architettura non si è mai esaurita, anche quando la sua Bologna sembrava esclusa dal sistema di luoghi – Milano, Venezia, Roma – entro i quali tendeva a ridursi l'esperienza architettonica italiana.

Nella sua *Parametro* ha continuato a testimoniare un'educazione all'architettura vissuta non nella trasmissione di saperi finiti, dogmatici, assoluti, bensì nella continua verifica e condivisione di una riflessione sul progetto che, attraverso un lavoro comune di ricerca sulle domande che l'architettura deve porsi continua-

mente o sui temi che potevano tradursi in materiali per l'attualità, si configurava come perno sul quale ancorare nuove nozioni per la contemporaneità:

***Parametro* è nata da una confluenza casuale di personaggi bolognesi e non che. Comunicando tra loro e scoprendo comunanza sul modo di pensare i problemi della relazione uomo-ambiente, hanno creduto nella possibilità di 'dilatare' tale pensiero attraverso un progetto editoriale che superasse le diversità reciproche di posizione culturale e che, anzi, assumesse queste come lievito per dare sapore e vivacità al contenuto. Ed è in tale scambio dialettico che ha così potuto trovare tanta vitalità per oltre un terzo di secolo.⁷**

Contrapponendosi a una diffusa cultura del progetto come imitazione di forme e stili nella loro inconsistenza superficiale, scriveva:

Non si tratta di imitare l'architettura del passato costruendo incongruenti decorazioni che non corrispondono né ai nostri tempi, né alle nostre necessità [...], allo stesso modo, introdurre elementi di architettura popolare importata da altre regioni, distruggerà l'unità e l'armonia che sono sopravvissute nel corso dei secoli. È necessaria, dunque, una disciplina continua e costante di limitazione alle forme autentiche.⁸

La regola e l'imitazione costituiscono i presupposti per ogni discorso sull'architettura. In particolare il termine *imitazione*, che se inteso come replica acritica o emulazione è l'evidente espressione di una limitata capacità di interpretare il presente, può rappresentare al contrario l'attitudine a trarre dalla realtà aspetti ed elementi utili per il progetto, questione fondamentale per l'apprendimento di un mestiere.⁹ Su questo argomento Gresleri si era espresso con chiarezza in un precedente editoriale dedicato alla crisi della

nostra epoca:

Noi siamo solo ciò che possiamo apprendere; ciò che possiamo scoprire dalle idee nelle cose che esistono perché altri le hanno elaborate preparate e costruite [...]. Il pensiero, la filosofia, la lingua, i processi scientifici, la cultura materiale, l'accesso al mistero, tramite i valori della religione, la sublimazione verso la misura astratta tramite le arti [...]. Siamo ciò che abbiamo potuto leggere e ciò che la capacità intellettuale di elaborare e connettere il già visto e conosciuto, ti consente nel procedere, oltre, nell'intuire, nel pensare, e nel fare. È entro questa concretezza drammatica che il poter disporre delle verità e delle realtà, esistenti (perché già fatto da altri), diventa essenziale al nostro processo di sviluppo mentale e reale. Ogni nostra esistenza è anello di una catena che parte da qua per arrivare là.¹⁰

In questo senso, il sapere architettonico è custodito nelle opere o nei progetti, ma rimane il difficile compito di trasferire il *saper fare*. È come il complicato passaggio tra la parola e la cosa, tra l'atto descrittivo e il soggetto reale della descrizione, un meccanismo naturale per chi lo pratica ma che appare complesso nel momento in cui si vogliono rivelarne il funzionamento, il senso e le corrispondenze.

Per Gresleri il difficile rapporto tra teoria e prassi è la conseguenza di un'educazione troppo spesso sostenuta da una cultura di tipo neo-umanistico non contaminata dal *virus* dell'applicazione pratica, mentre appare orientato e ispirato dal principio dell'esperienza attiva e creativa dell'individuo, che si basa su un'educazione che si svolge nella prassi e attraverso la prassi, elemento essenziale dell'educazione *learning by doing*.¹¹ E nei suoi editoriali si esprimeva, quindi, soprattutto per *educare* a un'architettura di sostanza, critica

di un *formalismo* non supportato da una chiara e coerente motivazione di ordine economico, tecnico, sociale e culturale:

E se vi è una 'etica' nel fare architettura, nel proporre cioè progetti per ipotetiche realizzazioni, essa sembra consistere nel produrre l'insieme di sistemi, forme, strutture, organismi e realizzazioni organiche tra gli elementi perché il progetto, cioè l'immaginazione della creatività, trovi possibilità di crescere costruttivamente secondo una logica naturale. E secondo il principio del 'più nel meno' che attiene non solo alla 'fatica' dei materiali e delle strutture, ma anche a quella, più penosa, della categoria umana che tale 'cosa' deve pagare e mantenere nel tempo. Non sembra vi sia etica nel proporre una costruzione che esteticamente soddisfa come *ex tempore* di scuola d'arte, ma che chiama in causa processi di statica così complessi che,

Fig. 4 Alcuni numeri di *Parametro*. Archivio privato di Glauco Gresleri.



anche se risolti in chiave statica da creativi strutturali di altissimo livello, superino di fatto ogni possibile supporto economico da parte di una società umana che, per scarsità di risorse finanziarie, già deve rinunciare alla realizzazione di servizi ed impianti primari. Naturalmente parliamo del progetto del Palazzo dei Congressi di Roma.¹²

L'ultima stagione di *Parametro*, che si avviava a celebrare i trentacinque anni di attività, si è connotata per una sempre più accentuata attenzione alle storie, anche locali, sempre disposte a suggerire questioni generali, come quella dedicata alle città di fondazione in Sardegna;¹³ ai temi monografici che esploravano campi dell'architettura, come l'architettura al femminile,¹⁴ i luoghi della guerra,¹⁵ le conseguenze delle catastrofi naturali;¹⁶ alla dimensione teorica dell'architettura, con numeri dedicati al paesaggio,¹⁷ a temi come quelli del pittoresco,¹⁸ al ruolo delle riviste nella diffusione della cultura del progetto, come per l'americana *Any*, al ruolo della storia nel progetto.¹⁹ Si è trattato di un momento nel quale una nuova e giovane redazione si è trovata a lavorare accanto a un Direttore che, come un entusiasta ragazzino, dialogava, ascoltava, integrava riflessioni e idee, senza mai imporre il suo punto di vista sull'architettura, ma offrendo, al contrario, gli spunti per una coesione intorno ad alcune questioni mai concluse, come quella della centralità della città e della casa:

Punto fondamentale della struttura organizzata è ancora la casa dell'uomo, che non può più essere quella messa a punto dalla società ottocentesca, non quella dei razionalisti degli anni trenta e ancora neppure la tipologia così bene calibrata (per quegli anni) attraverso gli studi della GESCAL. Chi studia ora il problema della casa dell'oggi? Che non sono certo quelle di buon design delle riviste patinate. E in parallelo il nuovo spazio urbano. Che deve essere luogo di emozioni a forte capacità di clonazione degli individui da singoli a membri di comunità, smettendo di caricare i centri storici per illudere

che sia il 'nostro' intervento di oggi a dare carica a ciò che altri hanno già fatto ben prima di noi, è in stato di attesa di una reale riproposizione. Se non saremo noi capaci di costruire strade e piazze ad effetto città, senza ricorrere con pseudo richiami storia, memoria e referenti già consumati, con l'intuizione di nuovo plasma che arrivi a interpretare le nuove esigenze antropologiche e sociali per dare ad esse risposta [...], non vi sarà futuro sostenibile.²⁰

L'educazione all'architettura è stata, per Gresleri, il modo più naturale e diretto per offrire e condividere la sua passione civile e religiosa, il significato di un mestiere, e l'impegno costante e mai rinunciatario verso il progressivo miglioramento della comunità e del suo territorio. Non è mai stato l'accumulo informale di conoscenze bensì un processo che intuiva il cambiamento, lo capiva e lo includeva in un percorso di sintesi tra ciò che è stato e ciò che sarebbe avvenuto. La compresenza di elementi della tradizione e spinte innovative non hanno mai costituito, per Gresleri, un problema educativo né tantomeno culturale, pur in un contesto in cui la crisi dell'*episteme* occidentale aveva influito sull'unità e l'ordine delle conoscenze come progressione del sapere. Oggi – in un periodo in cui i cambiamenti profondi e la difficoltà nel delineare una visione chiara delle prospettive a lungo termine rendono difficile la trasmissione di un sapere condiviso come insieme di elementi indispensabili alla costituzione di una scienza, e di una disciplina nella sua prospettiva storica – la lezione di Glauco Gresleri e la sua straordinaria generosità intellettuale incoraggiano a guardare oltre la superficie delle cose, senza alcuna reverenza nei confronti della storia passata o delle mode future, cercando di cogliere, sempre, il senso profondo della contemporaneità.

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

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

Note

Footnotes

¹ Ludovico Quaroni intitolerà una raccolta di testi sull'architettura, *La torre di Babele* (Venezia: Marsilio, 1967), a indicare lo sforzo notevole nella costruzione di un discorso sull'architettura coerente e definitivo. L'introduzione, scritta da Aldo Rossi, evidenzia infatti l'analogia tra questa leggendaria figura della torre e il significato sotteso, cioè il tentativo dell'uomo, in tutte le epoche, di aspirare comunque alla razionalità in tutti i suoi aspetti.

² Glauco Gresleri, "La capacità di scala o degli architetti alla quarta dimensione," *Parametro* 6 (1971): 5.

³ Si veda il numero monografico "Ap-punti sull'università italiana," *Parametro* 44 (Marzo 1976). A tal riguardo è singolare l'impegno delle riviste italiane che, dedicando numeri monografici al tema, hanno contribuito alla diffusione e documentazione di questo dibattito. Tra queste si segnalano: "Dibattito sulle scuole di architettura in Italia," *Casabella-Continuità* 287 (Maggio 1964); "Facoltà di Architettura: la ricerca progettuale," *Controspazio* 5-6 (Maggio-Giugno 1972); "Università: progettiamo il mutamento," *Casabella* 423 (Marzo 1977).

⁴ "Il '68 è un punto di riferimento preciso che segna veramente la fine di un'era. Le discipline tecniche, una volta esplicitamente finalizzate alla progettazione architettonica, diventano vuote esercitazioni accademiche o di mestiere; vengono via via abbandonate dalle masse studentesche e dietro ad esse lentamente si profila la gravissima crisi che investirà di lì a poco le discipline scientifiche di base"; Salvatore Di Pasquale, "Scienza e progetto," *Casabella* 423 (Marzo 1977): 33.

⁵ Glauco Gresleri, "Parametro cambia," *Parametro* 232 (Gennaio-Febbraio 2001): 22.

⁶ Glauco Gresleri, "Il progetto è morto. Viva il progetto," *Parametro* 249 (Gennaio-Febbraio 2004): 16.

⁷ Glauco Gresleri, "Parametro verso

quota trentacinque," *Parametro* 252–253 (Luglio-Ottobre 2004): 16.

⁸ Glauco Gresleri, "Sulla casa mediterranea," *Parametro* 227 (Gennaio-Febbraio 1999): 93.

⁹ Il processo di apprendimento, scrive Carlos Martí Arís in un testo inedito del 2008, "comincia con l'osservazione attenta e curiosa dei fenomeni, e prosegue attraverso l'imitazione, con l'intento di ripetere con le nostre mani, guidati dal pensiero, quello che ci piace e ci attrae"; Carlos Martí Arís, *Transcripción / Creación. Seis notas sobre el aprendizaje* (Barcelona: ESTAB, 2008).

¹⁰ Glauco Gresleri, "Moderni come le rovine," *Parametro* 225 (Settembre-Ottobre 1998): 14.

¹¹ Tomás Maldonado, *Avanguardia e razionalità* (Torino: Einaudi, 1974), 79–98.

¹² Glauco Gresleri, "Etica, estetica, statica," *Parametro* 243 (Gennaio-Febbraio 2003): 8.

¹³ *Parametro* 235 (Luglio-Ottobre 2001).

¹⁴ *Parametro* 257 (Maggio-Giugno 2005).

¹⁵ *Parametro* 272 (Novembre-Dicembre 2007).

¹⁶ *Parametro* 251 (Maggio-Giugno 2004).

¹⁷ *Parametro* 245 (Maggio-Giugno 2003).

¹⁸ *Parametro* 264–265 (Luglio-Ottobre 2006).

¹⁹ *Parametro* 252–253 (Luglio-Ottobre 2004).

²⁰ Gresleri, "Parametro cambia," 22.

Bibliografia

Bibliography

Di Pasquale, Salvatore. "Scienza e progetto." *Casabella* 423 (Marzo 1977): 33.

Gresleri, Glauco. "La capacità di scala o degli architetti alla quarta dimensione." *Parametro* 6 (1971): 5.

Gresleri, Glauco. "Sulla casa mediterranea." *Parametro* 227 (1999): 93.

Gresleri, Glauco. "Moderni come le rovine." *Parametro* 225 (1998): 14.

Gresleri, Glauco. "Parametro cambia." *Parametro* 232 (2001): 22.

Gresleri, Glauco. "Etica, estetica, statica." *Parametro* 243 (2003): 8.

Gresleri, Glauco. "Il progetto è morto. Viva il progetto." *Parametro* 249 (2004): 16.

Gresleri, Glauco. "Parametro verso quota trentacinque." *Parametro* 252–253 (2004): 16.

Maldonado, Tomás. *Avanguardia e razionalità*. Torino: Einaudi, 1974.

Martí Arís, Carlos. *Transcripción / Creación. Seis notas sobre el aprendizaje*. Barcelona: ESTAB, 2008.

Quaroni, Ludovico. *La torre di Babele*. Venezia: Marsilio editore, 1967.

Vito Quadrato
Politecnico di Bari

Architetture di campata. Invenzione strutturale e tecnologica nella costruzione “ad aula” del complesso Gandolfi-OM di Glauco Gresleri

The Bay in Architecture: Structural and Technological Invention in Glauco Gresleri's Gandolfi-OM Complex

Parole chiave: ARCHITETTURA INDUSTRIALE; CULTURA TECNICA; COSTRUZIONE; PRECOMPRESSIONE; FORMA E STRUTTURA
Keywords: INDUSTRIAL ARCHITECTURE; TECHNIC CULTURE; CONSTRUCTION; PRESTRESSED CONCRETE; STRUCTURE AND FORM

La relazione tra espressività architettonica e “concezione strutturale” è certamente uno dei temi cardine del Secondo Dopoguerra italiano. All'interno di questo orizzonte, la campata si trasforma nel nucleo problematico fondativo del progetto della fabbrica, come dispositivo concettuale che regola l'assieme tra gli elementi costruttivi. In questo senso tale ricerca vuole indagare la specifica esperienza di Glauco Gresleri nel progetto del complesso OM a San Lazzaro di Savena (1962–65), in cui l'autore affronta infatti il problema tipologico/strutturale della costruzione “ad aula”. L'opera viene analizzata attraverso due chiavi di lettura: la prima misura l'innovazione apportata da Gresleri attraverso un confronto con lo scenario della “concezione strutturale”, con particolare riferimento a quegli autori che si occuperanno del problema tipologico-costruttivo dell'aula nei luoghi della produzione; la seconda individua la tendenza ad assimilare il congegno costruttivo della campata a un sofisticato dispositivo integrato definibile come struttura-utensile. Questa doppia lettura ha lo scopo di comprendere le significative innovazioni apportate da Gresleri, che contribuiscono all'avanzamento della cultura tecnica e progettuale dell'Italia del secondo Novecento.

The relationship between architectural expressiveness and structural design is a fundamental topic of the Postwar Italian debate. As part of this topic, the bay is the conceptual device that regulates the relationship between constructive elements. In this sense, the paper investigates Glauco Gresleri's design for the OM complex in San Lazzaro di Savena (1962–65). In the concept this hangar Gresleri deals with the typological-structural issue, concerning the construction of the “hall”. The architectural challenge is to cover a structural span of 60 metres through the structural type of the reinforced concrete portal frame with a prestressed rafter. This paper investigates this architectural work focusing on two aspects. Firstly, it tackles the innovation used by Gresleri's design through a comparison with the theory behind the so-called “concezione strutturale”, with particular reference to the authors who deal with the issue of the construction of a “hall” type applied to industrial architectures. Secondly, it focuses on the tendency to transform the constructive mechanism of the bay to an integrated device that tackles the issue of the skylight, water drainage and ventilation system. This double reading has the goal to understand Gresleri's important innovation, to prove the significant progress embodied by the architect's work to the technological and architectural culture of Postwar Italy.



In architettura, la campata è quel dispositivo concettuale e operativo che regola la relazione tra gli elementi costruttivi, articolandone la sintassi e l'irriducibile unità spazio-strutturale. Nella sua accezione etimologica proveniente dal latino *campus*, la campata quindi non è semplicemente la distanza lineare tra due piedritti, bensì quel meccanismo di costruzione che prevede, nel suo costituirsi, già un atto di delimitazione spaziale, acquisendo così un carattere tridimensionale.¹ Il concetto di campata trova una sua definizione compiuta a partire dall'esperienza manualistica del "classicismo strutturale".² In particolare, il suo valore sarà esplicitato dalla *Histoire de l'Architecture* di Auguste Choisy, pubblicata nel 1899.³ L'ingegnere francese eleva la campata a chiave di lettura per la decifrazione anatomica dell'architettura storica: l'idea alla base del suo lavoro è quella di scomporre l'organismo architettonico nella minima unità di relazione che lega fondazioni, elementi verticali e orizzontamenti al fine di prefigurarne/verificarne la messa in opera. Se, come è stato rilevato, l'*Histoire de l'Architecture* è una "storia tendenziosa propedeutica al progetto", la campata è quel sistema che determina il carattere della costruzione e ne svela il meccanismo.⁴ I disegni di Choisy delle cattedrali gotiche spiegano chiaramente il concetto di campata applicato a una struttura discreta focalizzandone almeno tre caratteristiche: il riconoscimento di un genoma spaziale costituito da fondazioni, sostegni ed elementi di copertura che stabilisce la possibilità di una reiterazione seriale; la natura tridimensionale della campata come sistema che "coniuga pianta e sezione" attraverso una logica di ferrea interdipendenza

in fase creativa;⁵ un sistema di controllo particolarmente efficace nel caso in cui lo schema strutturale adotti l'idea di una materia preformata e non conformata. Si trova un'effettiva corrispondenza di questi aspetti nel capitolo della *Histoire* che indaga l'architettura gotica dove la storia della campata diventa una storia di "*combinaison de résistances*" strutturali. La campata assume cioè un ruolo determinante nella "*maçonnerie élastique*" gotica proprio in relazione all'"*esprit de combinaison*" tipico di queste maestranze.⁶ Questa idea proto-moderna di Choisy è rilevata da Reyner Banham: "[...] sembra probabile che egli sia interessato non alla pura armonia delle proporzioni, ma all'uso di moduli dimensionali che presuppongano l'uso della scala, derivanti dalla moltiplicazione di un elemento strutturale standard".⁷ Nella dimensione crescente di industrializzazione e prefabbricazione dell'edilizia e nello slittamento operativo del progetto dal tipo verso il prototipo, la campata – così come era stata enucleata dal "classicismo strutturale" dell'Ottocento – assume un ruolo fondativo rispetto al progetto di architettura del Moderno. Lo spostamento concettuale dal "cosa" al "come" dell'architettura che Gevork Hartoonian rileva come uno dei connotati negativi del Moderno poiché favorisce la perdita dell'espressività della costruzione, introduce nuovi paradigmi nell'architettura, che non necessariamente coincideranno con una rinuncia alla componente artigianale nel processo di industrializzazione.⁸ Questo nuovo rapporto tra atto tecnico e costruzione porta con sé fenomeni collaterali a quello appena enunciato. Innanzitutto, si creano le premesse per un rinnovato interesse verso il linguaggio della costruzione: se l'architettura è scomponibile in elementi legati tra loro da rapporti proporzionali e sintattici – così come era stato in passato ad esempio nella stagione dell'"architettura sintattica", secondo la nota definizione del Rinascimento italiano proposta da Arnaldo Bruschi,⁹ e in quella illustrata da Choisy del gotico –, si crea un nuovo terreno comune dove a elementi di forma corrispondono precisamente elementi di struttura.¹⁰ In questo ambito la campata trova una nuova centralità come sistema di coordinamento tra le parti che concor-

rono a formare l'organismo architettonico definendone il sintagma grammaticale. Il secondo aspetto riguarda una conseguenza del fenomeno: i concetti di architettura ed edilizia (nel senso ingegneristico del termine) tendono a riavvicinarsi, poiché il progetto torna ad intendersi come "ostinata ricerca anticipatrice della costruzione",¹¹ proprio perché il momento ideativo ha necessità della maggiore corrispondenza possibile con quello costruttivo. Pertanto, la campata ritrova la sua condizione di momento primigenio del progetto, come sistema che definisce sia l'unità costruttiva garantendone l'istanza espressiva, sia l'unità spaziale, regolando la concezione del "tessuto costruttivo"¹² a cui tale unità dà origine. In questo rigoroso sistema di "domande e risposte",¹³ l'architetto si inserisce in uno spazio ristretto nel quale preservare una dimensione autoriale e una volontà di forma. In altri termini, l'architetto non è più libero di connotare simbolicamente e figurativamente un edificio al di fuori delle sue intime ragioni costruttive.¹⁴ Il terzo aspetto riguarda il fenomeno del recupero della coincidenza tra il momento della morfogenesi e quello dell'individuazione della logica costruttiva che esprime il senso della materia. Esiste cioè un'istanza poetica della costruzione nel processo di trasposizione dalla fase ideativa (poetica *ante rem*) fino alla messa in opera in cantiere (poetica *in re*).¹⁵ Questo è particolarmente vero nel caso della prefabbricazione strutturale:

La processualità del progetto imita e preorganizza lo stesso montaggio effettivo dell'opera, la temporalità del suo procedimento di esecuzione. [...] È così che la dimensione dell'immaginario spaziale – la genesi della forma – è collegata in modo dinamico con il senso della materia.¹⁶

La campata diventa dunque quel sistema attraverso il quale interrogare la materia ed esplorarne la natura statico-figurativa che le è propria, all'interno di un'idea di tipo architettonico che tende a coincidere con il tipo strutturale.¹⁷ Sono questi, dunque, gli aspetti connotanti delle nuove "architetture di campata" nel Moderno, che in Italia troveranno tra gli anni Cin-

quanta e Settanta uno specifico campo di applicazione nei luoghi della produzione. All'interno di questo scenario – dove i temi della prefabbricazione strutturale, dell'economia e ripetibilità dei mezzi, e del problema impiantistico sono alla base del programma edilizio, e radicalizzano il rapporto forma-struttura –, solo gli architetti che propongono un "atteggiamento positivo verso il mondo della produzione, la fiducia di poterlo condizionare con le idee, la passione di superare le difficoltà conseguenti" troveranno la possibilità di esprimere una loro dimensione autoriale.¹⁸ In questo senso c'è una convivenza e una consonanza metodologica tra queste figure e i grandi ingegneri della scuola della "concezione strutturale", che come rilevato da Sergio Poretti "è univocamente basata sul cemento armato".¹⁹ Così alle esperienze di Pier Luigi Nervi (1891–1979), Riccardo Morandi (1902–1989), Sergio Musmeci (1926–1981) in area romana, Aldo Favini (1916–2013) e Silvano Zorzi (1921–1994) in area milanese, si affiancano quelle di Angelo Mangiarotti (1921–2012), Marco Zanuso (1916–2001), Vico Magistretti (1920–2006), Carlo Mollino (1905–1973), Eduardo Vittoria (1923–2009) e Leonardo Ricci (1918–2004), spesso attraverso occasioni di collaborazione con gli stessi ingegneri.²⁰ Glauco Gresleri è certamente una delle poche figure del panorama architettonico di quegli anni a sapersi calare perfettamente nella difficile realtà costruttiva appena descritta. Egli non solo appartiene alla cerchia degli architetti che intervengono con "testi costruiti"²¹ all'interno del dibattito sul progetto della fabbrica, ma fa parte di un novero ancora più ristretto che opera nel campo in cui l'impegno strutturale dell'edificio travalica notevolmente quello in cui tradizionalmente viene coinvolto un architetto, che è quello della tipologia della costruzione ad aula.

Costruire l'aula in cemento armato per i luoghi della produzione. Orizzonti di sviluppo tecnologico tra gli anni Cinquanta e Settanta

In generale, il programma della committenza industriale prevede tre aspetti molto precisi che determinano l'assetto tipologico-strutturale del manufatto: la più

ampia campata possibile – che si sposa con la necessità di assecondare flessibilmente gli usi e le variazioni dei flussi di lavoro –, un sofisticato dispositivo di illuminazione degli spazi interni, un discreto livello di integrabilità tra la struttura e l'apparato impiantistico. Questi stringenti aspetti del programma generano una necessità di luci strutturali compatibili con schemi piuttosto circoscritti: la prima classe di luci oscilla tra i 10 e i 20 metri, la seconda tra i 25 e i 60 metri. Alla prima categoria appartengono le fabbriche organizzate per campate strutturali reiterate, alla seconda quelle organizzate su campata unica. I modelli figurativi ed archetipici corrispondenti a questi schemi strutturali sono dunque quello della "basilica", intesa come organismo dato dalla reiterazione di più navate/gallerie su modulo cellulare, e quello dell'"aula", dove la posizione dei sostegni tende a coincidere con il perimetro del fabbricato, demandando al sistema di copertura la delimitazione dello spazio interno.²² È quindi condivisibile che, tra le due tipologie presentate, quella che maggiormente lascia spazio all'invenzione strutturale sia proprio l'aula, soprattutto nella definizione del modello statico che definisce il percorso dello scarico dei gravi, attraverso il sistema di copertura. Nella stagione della "concezione strutturale", da un punto di vista squisitamente ingegneristico, si assiste alla concretizzazione di un aspetto metodologico interessante nella costruzione ad aula: non è il calcolo strutturale a determinare forma e linguaggio della costruzione, poiché esso è momento di verifica secondario nel processo configurativo del congegno costruttivo.²³ Si tratta quindi di determinare all'interno di una serie di variabili la forma più corretta, la sua possibilità matematica non è l'elemento determinante bensì ne conferma soltanto l'effettiva fattibilità costruttiva. Il problema della costruzione dell'aula connota fortemente il progetto nel Moderno, assurgendo in certi casi a "tema principale dello sviluppo architettonico", secondo Siegfried Giedion,²⁴ un problema che raggiunge il massimo livello di complessità nell'impiego del sistema costruttivo in cemento armato. Sergio Poretti e Tullia Iori rilevano due metodologie principali di utilizzo di tale

logica costruttiva, nella scuola di ingegneria tra gli anni Cinquanta e Settanta: la prima esplora le proprietà meccaniche che il calcestruzzo armato acquista con la tecnica di precompressione, la seconda le proprietà geometriche, ovvero la resistenza che il cemento armato acquista per forma.²⁵ Questa dialettica, a volte ibrida nella sua applicazione, è particolarmente visibile nella tipologia strutturale del telaio a campata unica, largamente impiegato nei luoghi della produzione per conquistare luci strutturali che sfiorano i 100 metri, che vede in Nervi e Morandi i capostipiti di due paradigmatici approcci morfogenetici e di sviluppo tecnologico, soprattutto nel quinquennio che va dal 1949 al 1955. Sulla scorta delle esperienze delle aviorimesse a struttura geodetica e del progetto dell'Arco dell'Impero per l'Esposizione Universale di Roma del 1942, nel dopoguerra Nervi applica la tipologia strutturale dell'arco parabolico suddiviso in conci ai magazzini per il deposito del sale a Margherita di Savoia e Tortona.²⁶ Sebbene il processo costruttivo preveda la scomposizione in componenti degli elementi strutturali, il funzionamento statico dell'arco è basato sulla resistenza per forma, deviando una combinazione di sforzi di compressione e flessione verso le spalle, ovvero verso il perimetro della struttura.²⁷ Riccardo Morandi, invece, realizza tra il '50 e il '57 due stabilimenti industriali a Castellaccio e Colleferro, applicando il brevetto di precompressione che egli stesso aveva elaborato nel 1948.²⁸ In questi progetti egli lavora sulla figura del telaio semplice, potenziato nella sua possibilità di sostenere un'ampia luce strutturale proprio dall'aumento della resistenza meccanica per mezzo della tecnica di precompressione. Attraverso le preliminari esperienze di Nervi e Morandi già si assiste alla tendenza del progettista, nel caso del progetto dei luoghi della produzione, a ricondursi a un sistema strutturale semplice e per certi versi universale, all'interno del quale l'architetto/ingegnere è indotto dalla necessità di razionalizzare il più possibile il processo costruttivo sintetizzando la fase ideativa nell'impostazione del rapporto montante/corrente. Sebbene entrambi gli elementi, soprattutto nel caso di continuum monolitico, siano soggetti tanto a forze

di compressione quanto di trazione, è il corrente a dover assicurare la resistenza ai maggiori sforzi di flessione, mentre il montante deve assicurare, in assenza di aggiuntivi elementi di controvento, la stabilità ai carichi orizzontali.²⁹ Sulla scia di tali esperienze, a partire dalla fine degli anni Cinquanta sono documentate sulle riviste specializzate³⁰ le principali sperimentazioni sul tipo dell'aula in cemento armato per i luoghi della produzione. Una prima linea di ricerca, nel solco di Morandi, demanda alla tecnica della pre-compressione di entrambi gli elementi la risoluzione del problema strutturale, com'è il caso dello stabilimento Pepsi Cola a Napoli di Ugo Carputi (1966), di quello della filatura Arianna di Corona e Del Signore (1962) e di quello a Piacenza di Vico Magistretti (1953). In questi casi l'innovazione tecnologico-espressiva si concentra esclusivamente sui sistemi secondari di copertura che tramite la tas-

sellazione o l'inclinazione degli elementi di irrigidimento trasversale della struttura, elabora un sofisticato dispositivo di illuminazione zenitale. Una seconda linea, sulla scorta delle possibilità espressive mostrate da Nervi, indaga il campo della resistenza per forma: è il caso dello stabilimento Raffo a Pietrasanta (1956) di Sergio Musmeci che propone il tipo della soletta corrugata autoportante,³¹ e dello stabilimento Peroni a Miano di Luigi Racheli e Ugo Viale (1952-56) che lavorano sul tipo della volta conoidica. Una terza linea di ricerca si concentra invece sull'elaborazione costruttivo-tecnologica del montante che assume i connotati del pilastro bifido, o a "V". Come rileva Curt Siegel, infatti:

"il collegamento rigido tra pilastro ed architrave conduce logicamente a quello che noi chiamiamo pilastro a V. [...] La costruzione intelaiata è il

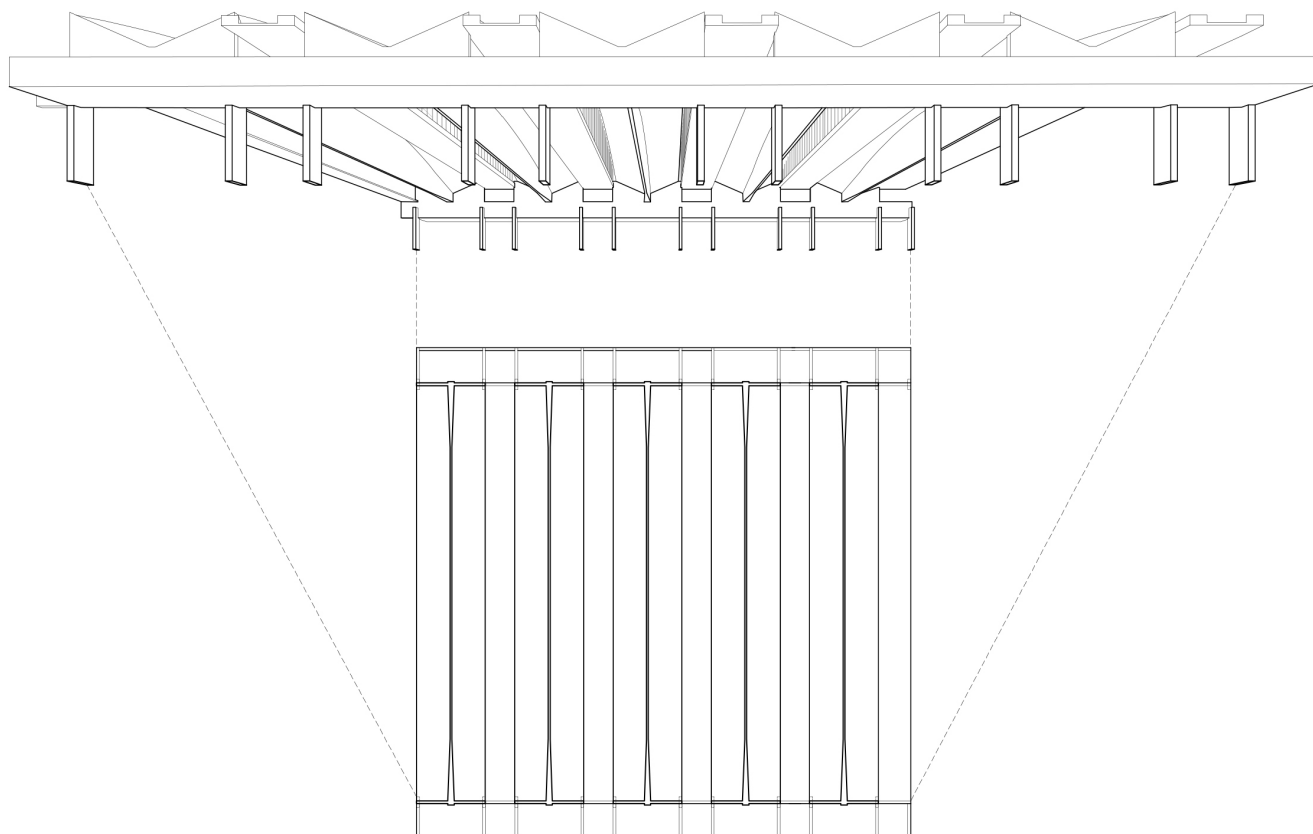
punto di partenza di un mondo della forma decisamente nuovo e si fonda per conseguenza sul pilastro a 'V' moderno".³²

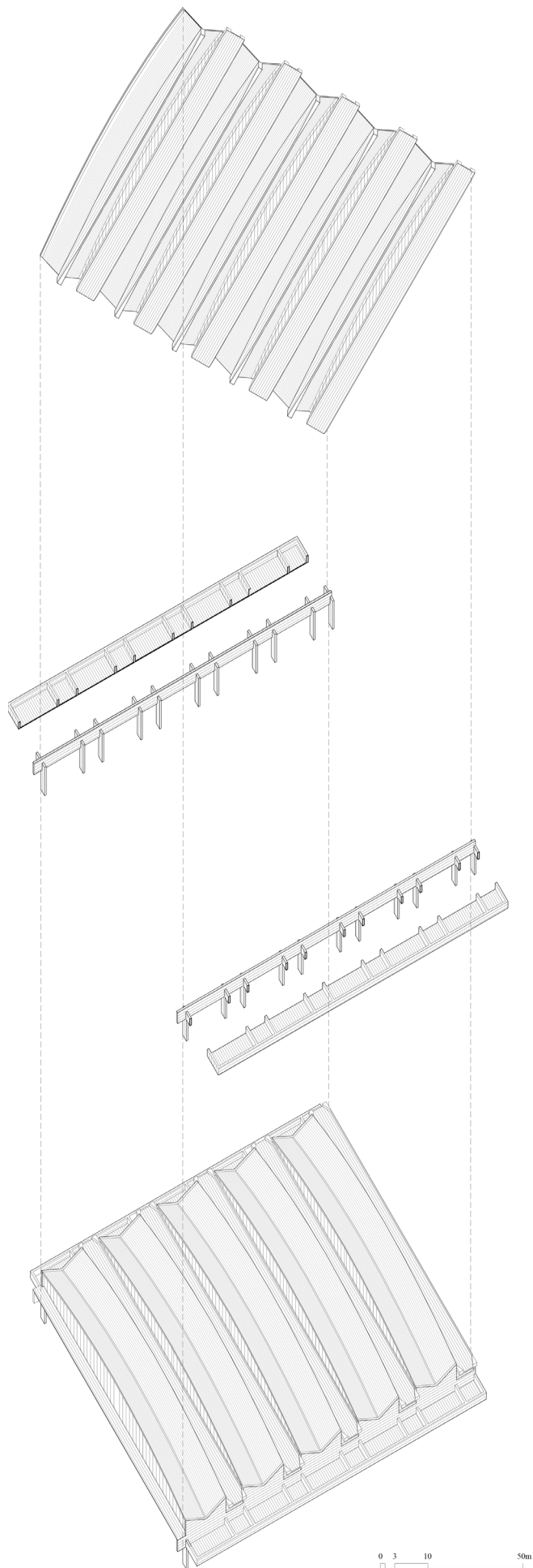
All'interno di questo filone particolarmente significative sono la centrale termoelettrica ad Augusta di Giuseppe Samonà (1955-59), nella declinazione del pilastro a forcella, e lo stabilimento filatura a Capalle di Leonardo Ricci (1960-61), attraverso la declinazione del pilastro bifido.

Il complesso Gandolfi-OM a San Lazzaro di Savena. La campata come dispositivo spazio-strutturale

Nel quadro sinteticamente descritto, Glauco Gresleri percorrerà una strada autonoma, seppur ricettivo alle sperimentazioni esposte. Ciò è probabilmente giustificabile dal notevole bagaglio di esperienze e opere che l'architetto bolognese accumula prima di approdare all'incarico

Fig. 1 Prospettiva centrale dal basso, che mostra la successione ritmica delle campate, l'alternanza ABABA delle campate e con esse la compressione e decompressione dello spazio. Tutte le figure sono opera dell'autore, realizzate sulla base dell'apparato grafico pubblicato in: Glauco Gresleri, E. Baratelli, E. Stucki, & H. Hofacker, e Luca Sanpaulesi, "Un complesso di servizio ed assistenza autoveicoli a Bologna San Lazzaro." *L'Industria italiana del cemento* 5 (1967): 311-26.





per il complesso OM, che rappresenta, come si vedrà, un caso paradigmatico della costruzione ad aula per i luoghi della produzione. Nella prima fase di produzione architettonica (1954–62), Gresleri matura infatti una precisa logica d'impiego del sistema costruttivo in cemento armato, con particolare riguardo alle sue potenzialità espressive. I momenti chiave in questo senso sono certamente due opere realizzate tra la metà degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta. La prima è la Chiesa della Beata Vergine Immacolata a Bologna (1956–61), dove Gresleri avvia una riflessione sulle possibilità espressive di sistemi strutturali semplici: lo spazio liturgico si articola attraverso la reiterazione di tre campate costituite da quattro telai in cemento armato gerarchizzati unicamente dal dispositivo deputato all'illuminazione zenitale, un canon à lumière di lecorbuseriana memoria. La seconda è il Collegio per i Padri Passionisti "Istituto del Fanciullo" avviato nel '57, dove la riflessione si concentra invece sul linguaggio della facciata del telaio multiplo in cemento armato.³³ L'apice di questa fase sperimentale della produzione di Gresleri in cemento armato è rappresentato proprio dall'incarico per lo stabilimento della Gandolfi-OM, che segna la definitiva consacrazione dell'architetto: il progetto verrà infatti pubblicato su più di quindici riviste nazionali e internazionali.³⁴ Il complesso, situato nell'attuale zona industriale di San Lazzaro di Savena (oggi sede di un centro commerciale), si innesta sulla via Emilia. Collocato in posizione baricentrica rispetto al corpo servizi a sud-est e della zona mensa a nord-est, che cingono il perimetro dell'intero complesso, l'edificio caratterizzato dal maggior impegno strutturale e tecnologico è certamente quello dedicato alle lavorazioni meccaniche e all'esposizione dei veicoli. Esso è quindi tipologicamente ricollegabile al tema della costruzione ad aula trattato nel paragrafo precedente, considerando l'impianto strutturale a campata unica, con una luce di 70 metri, su perimetro quadrato (**Fig. 1**). La definizione degli elementi della campata è per Gresleri il momento primigenio della concezione architettonica del manufatto, come testimoniano alcuni schizzi preliminari.³⁵ Nella sua planimetria l'edificio è

infatti ridotto a una struttura di travi che si articola attraverso la reiterazione di cinque campate (9,74m x 70m), costituite da quattro pilastri a base rettangolare e l'elemento di copertura. Quest'ultimo poggia su una trave parete che, supportata dai pilastri, attraversa il perimetro della fabbrica, irrigidendo trasversalmente le cinque unità spazio-strutturali. Ciascuna campata è intervallata da uno iato, lungo 4,26 metri, secondo uno schema planimetrico ABABAB. La comprensione dell'organismo architettonico, che in pianta risulta estremamente schematico, ha bisogno di assumere come proiezione di riferimento la sezione e l'assonometria, per essere indagato nella sua espressività. Proprio come per i disegni delle architetture antiche di Choisy, decifrare anatomicamente l'officina autoveicoli e comprenderne il valore significa indagarne l'unità definita dal sistema della campata spazio-strutturale, attraverso cui si snoda il processo progettuale (**Fig. 2**).

L'invenzione strutturale attraverso il progetto della campata. La trave-volta

È infatti lo stesso Gresleri a ribadire come sia la soluzione strutturale a conferire carattere all'intero complesso.³⁶ Non sembra un caso che l'architetto voglia riservarsi un ruolo partecipe del processo costruttivo anche all'interno del cantiere, adempiendo al ruolo di direttore dei lavori. Il particolare sforzo ideativo, che a Gresleri interessa verificare nella messa in opera, è la concezione dell'elemento-tipo della copertura che costituisce il dispositivo topologicamente e gerarchicamente connotante l'intera campata (**Figg. 3–4**). Tale elemento viene concepito a partire dalla sezione, che negli schizzi preliminari presenta forma a "V", per poi svilupparsi nella forma a "Y".³⁷ Questa metodologia morfogenetica dell'elemento trave, che parte dall'analisi della sezione dell'elemento, trova un'analogia piuttosto evidente con quella di uno dei protagonisti della concezione strutturale, Aldo Favini. L'ingegnere milanese, proprio attraverso i progetti per alcuni stabilimenti industriali, costituisce una sorta di alfabeto strutturale di elementi-tipo di copertura in proiezione verticale: dalla trave-concilio a "X" e a "T" elaborati nel progetto per la chiesa di Baranzate e per il deposito del-

Fig. 2 Assonometria isometrica dell'organismo architettonico: nella sequenza in alto l'edificio viene scopercchiato per mostrare la relazione tra pianta e copertura, attraverso la vista dal basso.

la Birra Poretti a Mestre, a quelle della tipologia a cassone (a doppia "C") per lo stabilimento Perugia e per il centro Kodak a Marcianise. Il lavoro sulla sezione dell'elemento dipende, come per Gresleri, dal principale problema statico delle strutture di travi, che è la deformazione dell'elemento sotto gli sforzi di flessione, a causa della luce strutturale impegnativa. La scomposizione dell'elemento-trave in sezioni trasversali successive consente di concepire una forma che, a seconda della variazione del momento, possa garantire una resistenza ottimale punto per punto. Trattandosi di elementi precompressi, la seconda concausa di questa scelta metodologica è la necessità di garantire, sezione per sezione, la massa di calcestruzzo sufficiente per allocare i cavi scorrevoli che verranno post-tesi dopo la messa in opera, senza che questi possano entrare in conflitto con l'armatura ordinaria dell'elemento. Ma la somiglianza certamente più evidente dell'elemento-tipo progettato da Gresleri con la produzione alfabetica di Favini è quella con il brevetto del coppone ALFA, registrato nel 1967. Scrive infatti Favini:

Questo elemento di copertura in cemento armato prefabbricato e precompresso [...] è un elemento a volta sottile con costolatura di irrigidimento, della luce di m 17,50 e della larghezza di m 2,50: un elemento che accoppia i vantaggi di una volta sottile a quelli di un coppone costolato a T [...] affidando alla sottile arcuata soletta inferiore il compito di assorbire gli sforzi trasmessi dai carichi verticali simmetrici e alle travi superiori quelli dissimmetrici.³⁸

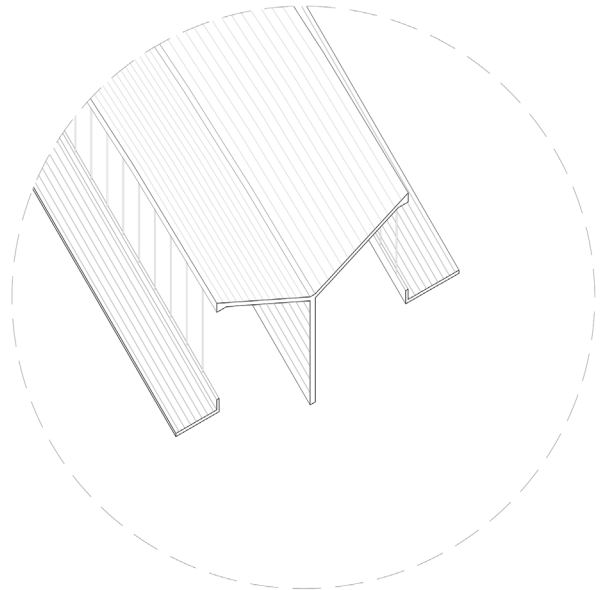
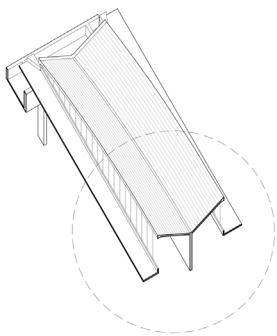
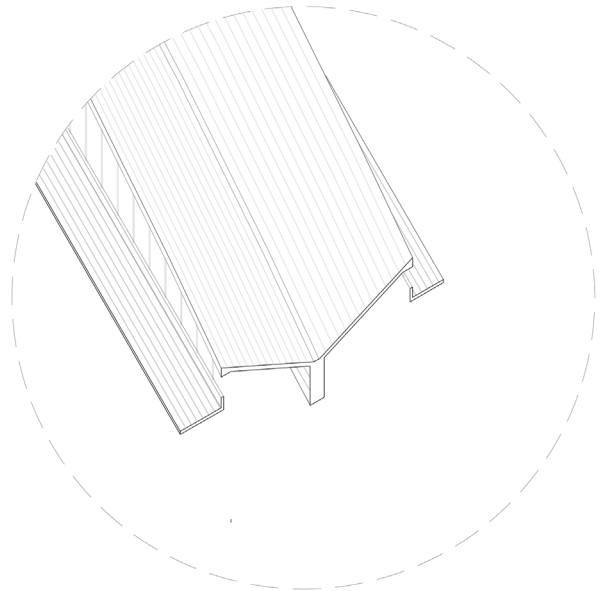
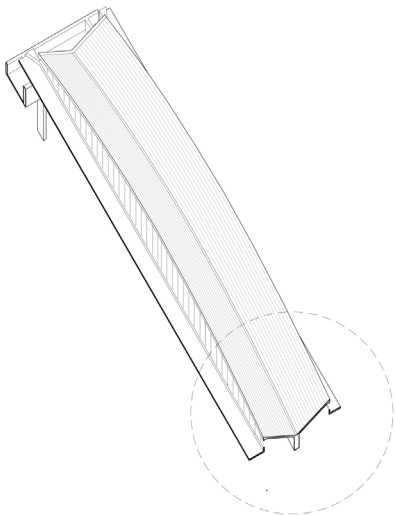
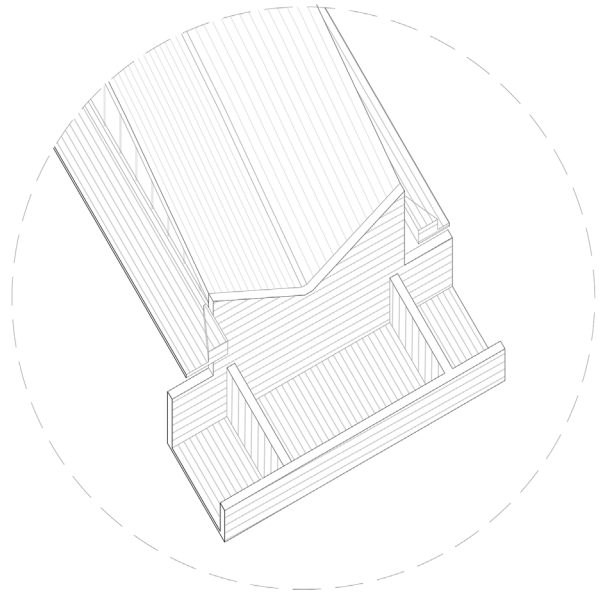
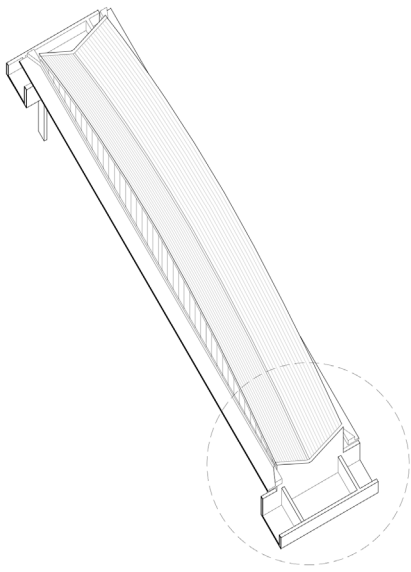
Seppur posteriore alla realizzazione del complesso OM, il confronto con il brevetto di Favini fa comprendere l'assonanza delle ragioni strutturali della forma dell'elemento-trave prefabbricato. Tuttavia, la soluzione proposta da Gresleri risulta ancor più coraggiosa, alla luce della data della registrazione del brevetto e delle dimensioni del coppone ALFA: la concezione dell'elemento non solo è anticipatrice rispetto a uno dei più pubblicati strutturalisti italiani del tempo, ma viene proposta su una luce strutturale cinque volte mag-

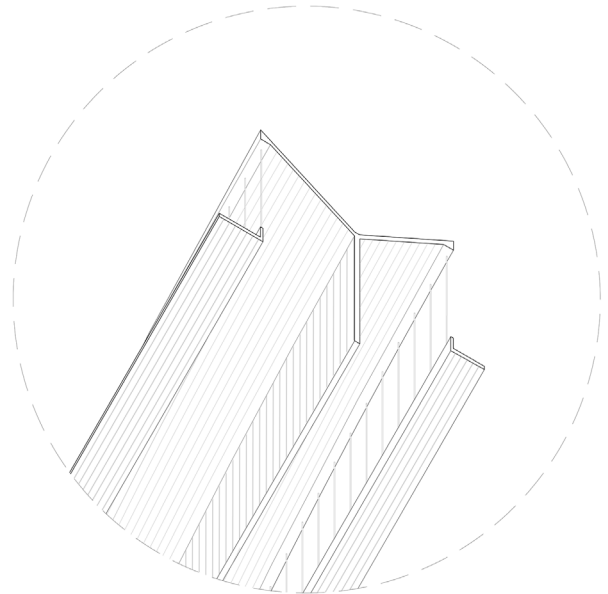
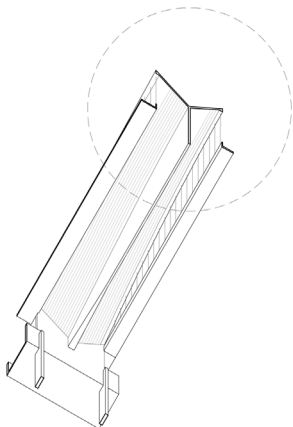
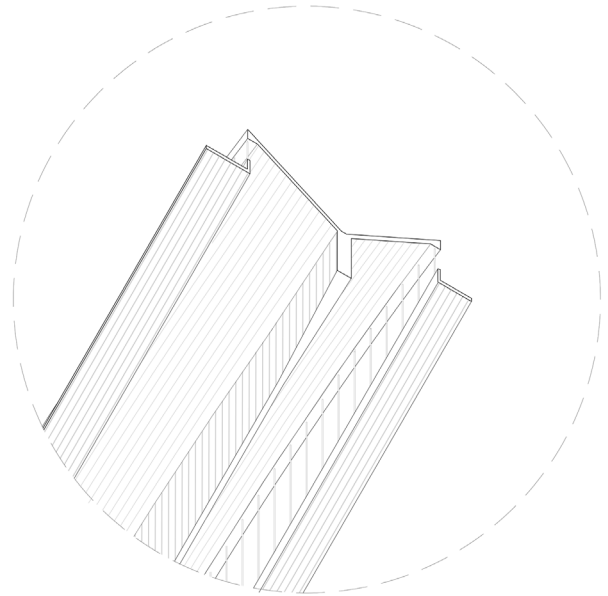
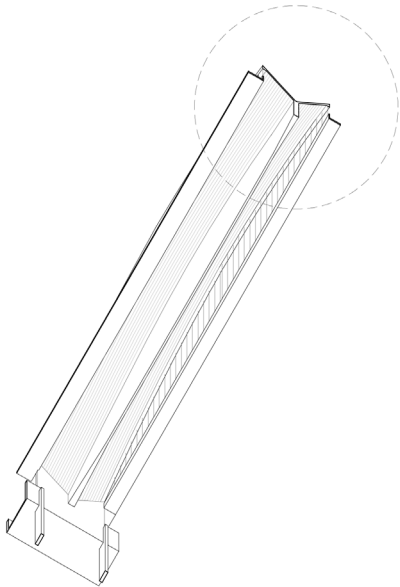
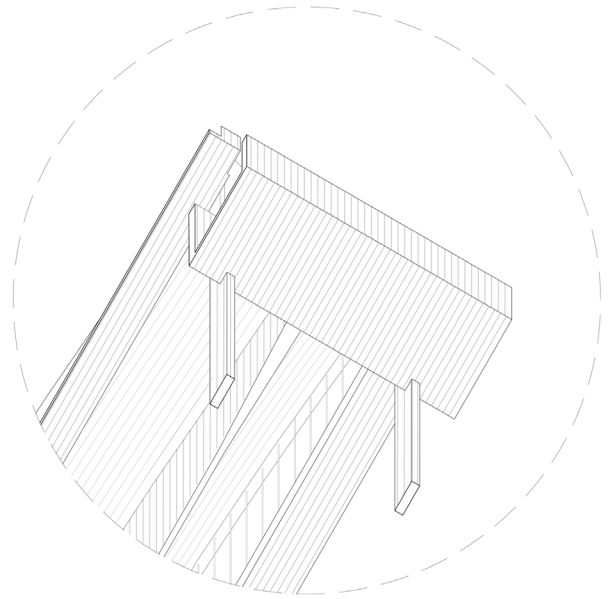
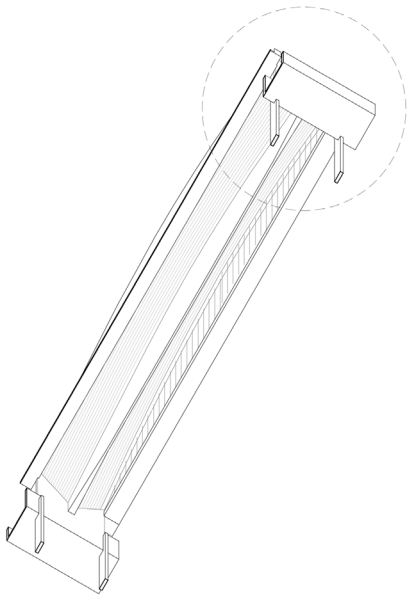
giore, come elemento di copertura primario e non secondario. La necessità di trasformare questa ardita intuizione strutturale in opera costruita spinge Gresleri ad avvalersi della collaborazione degli ingegneri Baratelli e Sanpaolesi per l'approfondimento della soluzione statica, e della consulenza dello studio svizzero Stucki & Hofacker per quanto riguarda la precompressione dell'elemento-trave.³⁹ Come si legge nella relazione di progetto pubblicata su *L'Industria italiana del cemento*, gli aspetti da indagare e verificare del sistema strutturale sono due: la stabilità torsionale del sistema trave-volta e dei pilastri, che "può essere paragonato a un telaio con trasverso precompresso"; l'incidenza effettiva delle ali a sezione variabile della trave nella resistenza al momento flettente, quindi la contestuale valutazione della combinazione di un sistema superiore resistente per forma e quello inferiore della nervatura centrale maggiorata nella resistenza meccanica dai cavi di precompressione. Verificare che il primo problema sia risolto significa valutare la relazione tra la trave-volta e la trave-parete perimetrale: quest'ultima viene infatti utilizzata come elemento di mediazione, nella resistenza alle deformazioni, tra l'elemento di copertura e i due pilastri sottostanti. La trave-parete risulta effettivamente flessibile tanto a torsione quanto a flessione. Per valutare il secondo problema, invece, i progettisti si avvalgono di prove sui materiali effettuate presso l'Università di Bologna, attraverso le quali si giunge alla conclusione che

circa la metà del peso proprio della volta viene trasmesso a flessione, mentre il resto è distribuito dall'effetto dell'arco [...]. Come conseguenza del funzionamento ad arco si evidenziano momenti flettenti trasversali assai inferiori a quelli corrispondenti a un funzionamento a mensola, e assai prossimi a quelli risultati dall'ipotesi di progetto.⁴⁰

Particolarmente interessante, al di là del fatto che le ipotesi di Gresleri vengono confermate in sede di verifica, è la sostanziale coincidenza tra la scelta delle proiezioni attraverso le quali è rap-

Fig. 3 Focus assonometrico dal basso sulla campata principale.





0 1 10 30m

0 1 3 5 10m

presentata la prima ideazione dell'elemento dell'architetto, e quelli sui quali gli ingegneri disegnano i diagrammi di verifica. Ciò dimostra da un lato l'attitudine di Gresleri a osservare e concepire l'architettura con l'occhio dell'ingegnere, dall'altro come il progetto non sia stato ingegnerizzato a seguito dei calcoli di verifica, poiché conservava *in nuce*, ossia già negli schizzi preliminari, un equilibrio binomio tra forma e struttura.⁴¹ In questo progetto esistono cioè le premesse metodologiche di quella che Guido Nardi ha definito "progettazione euristica":

in campo architettonico il termine euristico [...] può essere assunto per indicare quella fase preliminare del progetto, in cui la considerazione degli aspetti esecutivi è già presente anche se in via approssimativa. [...] Il progetto euristico si precisa quindi come impostazione generale del problema all'interno del quale sono già presenti elementi che consentono di sviluppare nel dettaglio le singole parti. [...] La fase euristica del progetto considera i problemi esecutivi in quanto è solo attraverso la considerazione preliminare di questi problemi che l'idea progettuale può definirsi nella sua compiutezza.⁴²

La campata come dispositivo tecnologico. La struttura utensile

Il secondo problema del progetto dell'autorimessa è, come si è già accennato, quello di dover soddisfare un elevato requisito impiantistico che richiede soluzioni impegnative tanto all'interno dell'edificio (sistema di ventilazione meccanizzata, illuminazione naturale e artificiale, collocazione dei bracci meccanici, sistemi di chiusura) quanto all'esterno (sistema di displuvio delle acque meteoriche, sistemi di ombreggiamento e controllo delle sorgenti luminose naturali). Da un punto di vista figurativo si pone dunque

Fig. 4 Focus assonometrico dall'alto sulla campata principale. Procedendo dal basso verso l'alto, si approfondiscono: il sistema trave-pilastro-pensilina; la sezione in prossimità dell'appoggio, dove l'elemento trave-volta aumenta lo spessore resistente; la sezione in prossimità della mezzeria, dove il trave-volta raggiunge lo spessore minimo resistente.

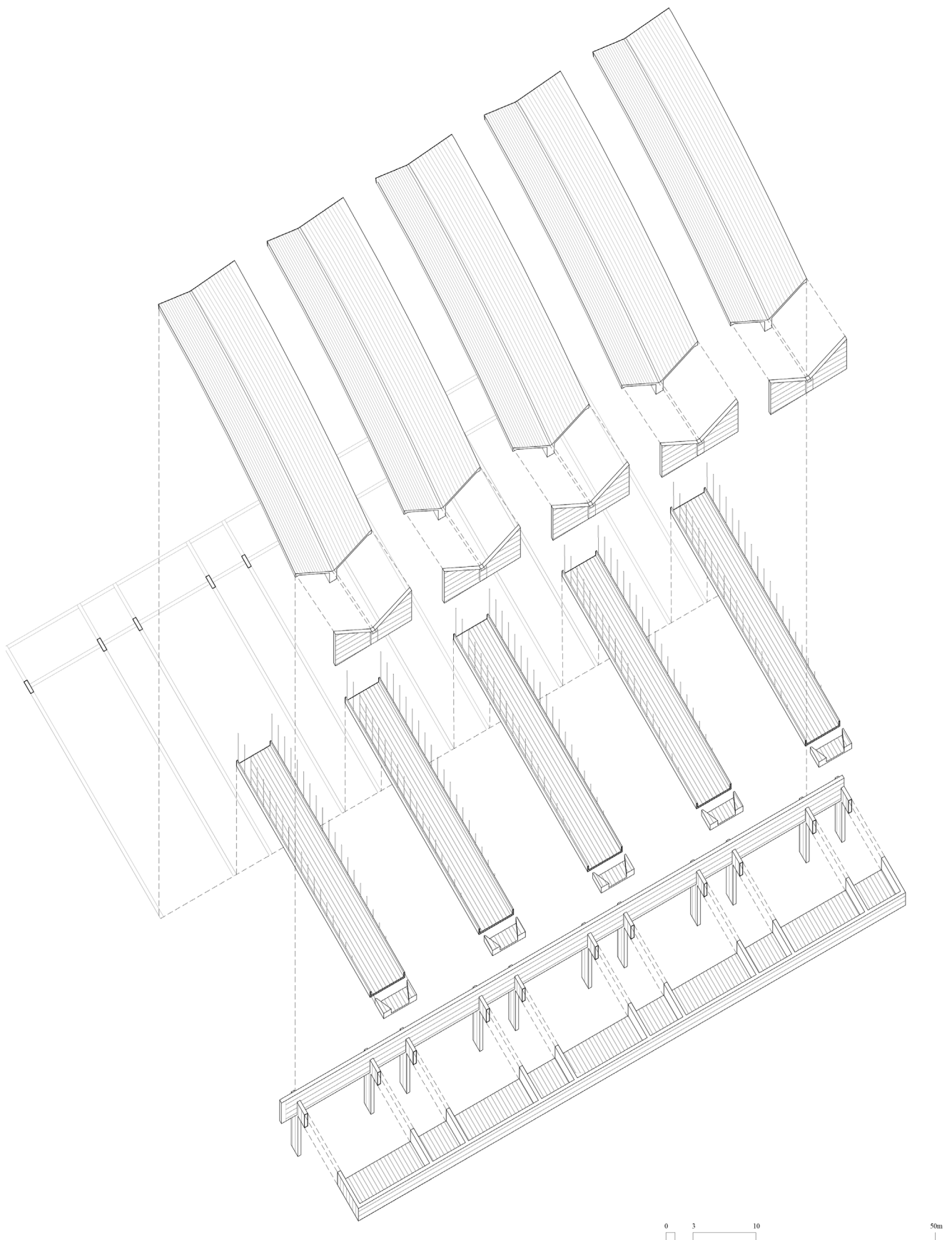
un problema di relazione tra l'esibizione della mole tecnologica e il linguaggio strutturale, indagandone le possibilità di convivenza. In questo senso, per analizzare il progetto di Gresleri riguardo alla risposta tecnologica del manufatto, bisogna approfondire alcuni elementi della campata, sin qui volutamente tralasciati nella descrizione. Si è già considerato lo iato che l'architetto aveva previsto nello schema planimetrico, tra una campata e l'altra. Il sistema di copertura adottato in questi intervalli si compone di una serie di solette in laterocemento, dello spessore di 14 centimetri, sottoposte alle travi-volta precedentemente indagate. Tali solette sono infatti appese tramite tiranti metallici ai bordi rinforzati delle ali della trave-volta, e sono ordite in parallelo al sistema strutturale primario. Questo gesto elementare consente di dotare l'edificio di un sofisticato apparato tecnologico, all'interno di quella che Gresleri chiamerà "copertura attrezzata integrale". Alla luce dell'orientamento nord-est dell'intero corpo di fabbrica, la soletta funge anzitutto da riflettore dei raggi solari, che in un sistema combinato di deviazioni vengono riflessi sul setto verticale della sezione ad "Y" della trave-volta, generando una luce diffusa, ottimale per uno spazio di lavorazione.⁴³ Sottoposti alla soletta vi sono poi canali metallici che risolvono il problema della climatizzazione e ventilazione interna dell'edificio, assecondando la trama lineare disegnata nello spazio dall'elemento strutturale. Tali condutture si riconducono ai propri terminali sfruttando l'asola creata tra la sezione trasversale della soletta e la trave parete. Superiormente, invece, i tiranti metallici che sottopongono alle travi-volta le solette fungono anche da appoggio per i montanti dei sistemi di chiusura deputati all'illuminazione zenitale. L'estradosso delle solette, infine, si trasforma in un letto di displuvio delle acque meteoriche che tramite doccioni terminali trasferisce l'acqua sulla pensilina sottostante, che a sua volta la riconduce a terra. Tale pensilina è ottenuta mediante la stessa soluzione strutturale: i pilastri conformavano con le travi dei telai zoppi, che creano un oggetto sulla facciata attraverso uno sbalzo di 5 metri, dotando il prospetto di un'ampia zona di ombreggiamento al di

sopra delle pareti vetrate intercluse tra i sostegni. Questi accorgimenti vengono immaginati senza soluzione di continuità con l'elemento strutturale che si trasforma dunque in elemento tecnologico integrato. Il controllo del dettaglio tecnologico-strutturale si trasforma in risoluzione del linguaggio della facciata: la trave-parete conforma un profilo del tetto a "V", che corrisponde a quello della retrostante trave-volta; nell'intersezione della V, l'elemento di testata che sigilla i cavi di precompressione si trasforma in oggetto plastico à réaction poétique, così come i doccioni che diventavano elementi di scansione ritmica delle campate. **(Fig. 5)** Il problema impiantistico, quindi, non viene considerato da Gresleri come scorporato dall'intera concezione strutturale dell'organismo architettonico, bensì come un momento contestuale della riflessione sul linguaggio del cemento armato e sulla definizione topologica degli elementi della campata. Questo aspetto ricollega la sua esperienza a uno dei dibattiti centrali della cultura tecnologica nella stagione del Moderno, quello sulla relazione linguistica tra impianto e soluzione architettonica:

un tema [...] di progressiva affermazione sotto il profilo compositivo che è appunto rappresentato dal valorizzare oppure eludere questa presenza impiantistica nell'organismo edificato [...] e che riguarda una figuratività architettonica molto esplicita.⁴⁴

Se nell'ambito del progetto della fabbrica tale aspetto si radicalizza, non sembra azzardato paragonare l'esperienza di Gresleri con quella di un altro assiduo progettista di fabbriche, il contemporaneo Marco Zanuso:

Nei suoi stabilimenti industriali la struttura non ha unicamente funzione portante, ma diventa di volta in volta anche qualcosa d'altro: sostruzione degli elementi di illuminazione zenitale, supporto per i canali di smaltimento delle acque piovane e per le canalizzazioni di condizionamento dell'aria, o, ancora veicolo per il trasporto di energia. Così la



sequenza dei progetti di Zanuso per l'industria può essere letta come una progressiva complessificazione del sistema trave pilastro, che incorpora di volta in volta ulteriori funzioni.⁴⁵

Gli elementi di struttura diventano, per Zanuso, elementi di forma solo una volta passati al vaglio dell'istanza tecnologica secondo un'idea che Manolo de Giorgi definisce "impianto-struttura [...]"; l'orizzontale e il verticale trilitico si arricchiscono di condutture e non si limiteranno a sorreggere ma porteranno linfa vitale dell'architettura. L'impiantostruttura si sintetizza in un nuovo ordine".⁴⁶ Anche per Gresleri questo aspetto riveste un ruolo centrale, come afferma Giancarlo Rosa:

nell'istante in cui si immette nel circuito delle scelte progettuali il controllo completo delle alternative tecnologiche, insieme all'esperienza nell'uso dei materiali e delle loro potenzialità tecnico-espressive, che l'idea esatta dell'insieme si concretizza in un'autentica architettura costruita.⁴⁷

Gli elementi strutturali, preservando un proprio sistema di relazione topologica e tettonica interni, si trasformano dunque in utensili tecnici, in grado di assicurare non solo una validità statica, spaziale e figurativa ma anche tecnologica, ovvero diventando componenti di un congegno che risponde univocamente alla molteplicità della domanda architettonica.

Conclusioni

Il progetto per il complesso OM dimostra la centralità della figura di Gresleri all'interno della cultura tecnica del secondo dopoguerra italiano, attraverso un sofisticato e inscindibile binomio tra struttura e tecnologia. Questo equilibrio ricercato dall'autore è illustrato molto bene in una conversazione tra l'architetto bolognese e Ludovico Quaroni dell'estate del 1986. Nell'analizzare il rapporto tra invenzione architettonica e tecnologia, quest'ultimo individua una linea metodologica molto

chiara:

Quando io esamino [...] un tuo progetto ho l'impressione [...] che non esista un "passaggio" tra forma e sostanza, dove forma è il risultato architettonico dell'organismo visibile e vivibile, mentre sostanza è la contemporanea risposta tecnica alla domanda della Committenza [...] Apparentemente la forma resta estranea al processo, tutto imperniato alla risoluzione dei conflitti possibili tra funzione d'uso e funzione resistente: ma è probabile che quella forma non resti in disparte a guardare passiva, le operazioni progettuali, e che anzi le guidi essa stessa.⁴⁸

Testimonianza di questa "limpida logica" è secondo Quaroni proprio il progetto per il complesso OM.⁴⁹ Questo aspetto si lega alla capacità di Gresleri di "dominare la materia" declinandola, con un solo gesto, in chiave strutturale, tecnologica e architettonica.⁵⁰ Quella che Cornoldi definisce "l'ostinata ricerca del progetto inteso come anticipazione della sua costruzione" delinea la figura di Gresleri prima come architetto-artigiano e solo in un secondo momento come architetto-disegnatore. Il luogo dove egli esercita questa artigianalità non è quello delle tecniche costruttive consolidate, ma quello sperimentale e stringente dell'industria edilizia del dopoguerra italiano. Questo contesto è per Gresleri, come per Angelo Mangiarotti, la premessa indispensabile:

Un'idea di architettura viaggia oltre il tempo e lo spazio, purché l'evoluzione sia concettuale e adeguata alla tecnologia moderna, non limitata a un'imitazione pedissequa di alcuni elementi formali.⁵¹

In questo saggio si è dunque analizzata la similarità metodologica che avvicina Gresleri ad alcune esperienze della concezione strutturale italiana. Con particolare riferimento alla concezione del progetto per il complesso OM si può dunque affermare che, sull'aspetto metodologico adottato nella costruzione ad aula per l'industria, Gresleri si pone a cavallo tra la sperimentazione di Nervi, legata alla resistenza per forma, e quella di Moran-

di e Favini, legata invece alla resistenza meccanica. L'elemento della trave-volta sintetizza in sé entrambi i principi, perché adotta la resistenza per forma nel conformare la parte superiore dell'elemento, costituita dalle due ali a sezione parabolica, e affida alla "resistenza meccanica" la sezione inferiore dell'elemento, le cui proprietà meccaniche sono ottimizzate attraverso l'introduzione dei sei cavi di precompressione. Si è inoltre ritrovata, introducendo la categoria della struttura utensile, una similitudine operativa con i lavori per le fabbriche olivettiane di Marco Zanuso. Si può pertanto avanzare, da un punto di vista storico-critico, l'ipotesi di una vicinanza di Gresleri all'idea della "concezione strutturale" del secondo dopoguerra, utilizzando il criterio della similitudine metodologica con gli autori presentati. È infatti proprio l'aspetto metodologico a segnalare una significatività dell'opera di Gresleri. Il processo di "umanizzazione della tecnica", di "personalizzazione dei processi operativi", cioè quello che Poretti definisce "positivismo umanistico", riconosce la componente artigianale come centrale nel processo edilizio che spesso risulta invece investito, soprattutto nel caso del progetto dei luoghi della produzione, da una tendenza omologante.⁵¹ In questo orizzonte operativo, la campata diventa strumento di espressività tanto per l'architetto quanto per l'ingegnere, ritrovando un suo valore di universalità e classicità anche nella differenziazione dei saperi e delle tecniche nell'architettura del Moderno; uno statuto ontologico della costruzione espresso con chiarezza dal complesso OM di Gresleri.

Fig. 5 Esploso assonometrico dell'organismo architettonico. L'edificio viene scomposto, indagando ciascuna singola figura, che si mostra così nel suo valore auto-poietico e topologicamente specifico.

Note

Footnotes

¹ "Campata", Vocabolario Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/campata/>, ultimo accesso 26 Novembre 2018.

² Per la definizione di "classicismo strutturale" si veda: Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna* (Bologna: Zanichelli, 1982), 10.

³ Auguste Choisy, *Histoire de l'Architecture*, Tome II (Parigi: Librairie Georges Baranger, 1943).

⁴ Martina Landsberger, "La lezione di Auguste Choisy," *Parametro* 255 (Gennaio-Febbraio 2004): 25–31.

"Esiste una sorta di analogia tra il metodo usato da Choisy nella composizione della sua Storia e quello che un architetto, o Choisy stesso, potrebbe/dovrebbe usare nell'affrontare il progetto di architettura". Per la definizione della campata come meccanismo di costruzione, confronta Elisabetta Vasumi Roveri, "Histoire De l'Architecture: una storia nell'ombra," *Parametro* 255: 46–55. "Il metodo di rappresentazione in assonometria, del tutto originale per l'epoca, riassume bene alcuni punti del suo pensiero sull'oggetto architettonico. Choisy concepisce un modo di rappresentazione che diviene strumento analitico e geometrico in grado di smontare l'edificio come un meccanismo".

⁵ Jacques Gubler, "La campata è un tipo?" *Casabella* 509-510 (Gennaio-Febbraio 1985): 76–83.

⁶ Choisy, *Historie de l'Architecture*, 259.

⁷ Reyner Banham, *Architettura della prima età della macchina* (Milano: Marinotti Edizioni, 2005), 26–33.

⁸ Gevork Hartoonian, *Ontology of Construction. On Nihilism of Technology in Theories and Modern Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 16.

⁹ Arnaldo Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento* (Milano: Mondadori Electa, 2004), 20.

¹⁰ Si veda: Bruno Reichlin, "Prefazione," in Marco Zanuso. *Scritti sulle tecniche di*

produzione e di progetto, cur. Roberta Grignolo (Cinisello Balsamo: Mendrisio Academy Press, 2013), VII–XV.

¹¹ Adriano Cornoldi, "Costruire l'architettura," in *Glauco Gresleri e Silvano Varnier. Costruire l'architettura*, cur. Glauco Gresleri e Silvano Varnier (Milano: Electa, 1981), 11–20.

¹² Il termine è coniato da Luigi Moretti nelle pagine del famoso saggio sulla rivista *Spazio*. Confronta: Luigi Moretti, "Strutture e sequenze di spazi," *Spazio* 7 (1952-53): 11–20.

¹³ Gubler, "La campata è un tipo?": 76–83.

¹⁴ Quest'ultimo concetto è spesso presente nel pensiero e negli scritti di Pier Luigi Nervi, che fonda la sua concezione progettuale sullo stretto rapporto tra estetica e tecnica, ovvero tra bellezza e sincerità costruttiva di un'opera costruita e sulla convinzione che l'architettura debba essere frutto dell'aderenza alle leggi naturali, tematiche riassunte nella sua nota formula dello "stile di verità". Su questi temi si veda: Giovanni Leoni, "Stile di verità". La lezione inascoltata di Pier Luigi Nervi," in *La lezione di Pier Luigi Nervi*, cur. Annalisa Trentin e Tomaso Trombetti (Milano, Bruno Mondadori, 2010), 161–8; Annalisa Trentin, "L'immutabile "Style de Verité" dans l'Oeuvre de Pier Luigi Nervi," in *Pérennités. Textes offerts à Patrick Mestelan sous la direction de Bruno Marchand* (Lausanne: EPFL Press, 2012), 64–85; Micaela Antonucci, "Pier Luigi Nervi/Louis I. Kahn. Estetica dell'ingegnere e monumentalità architettonica," in *Pier Luigi Nervi. Gli stadi per il calcio*, cur. Micaela Antonucci, Annalisa Trentin e Tomaso Trombetti (Bologna: Bononia University Press, 2014), 43–55.

¹⁵ Il concetto di poetica ante rem e in re nel progetto di architettura è argomentato da Guido Nardi, "Genius Artis e Genius Materialis," in *La casa tra tecniche e sogno*, cur. Marisa Bertoldini (Milano: Franco Angeli, 1989), 122–77. Ora in Guido Nardi, *Percorsi di un pensiero progettuale* (Milano: Maggioli, 2010), 86–100.

¹⁶ Angelo Mangiarotti, Luisa Bonesi, e Lorenzo Magnani, *In nome dell'Architettura* (Milano: Jaca Book, 1987), 41.

¹⁷ Anche in questo caso, è interessante il riferimento a Nervi: la sua è quella che egli stesso definisce "architettura strut-

turale", in cui il procedimento costruttivo è parte integrante del processo progettuale, come scrive nella sua monografia *Costruire correttamente* pubblicata nel 1955. Si veda inoltre il recente volume: Thomas Leslie, *Beauty's Rigor. Patterns of Production in The Work of Pier Luigi Nervi* (Urbana: University of Illinois Press, 2018).

¹⁸ Cornoldi, "Costruire l'architettura," 11–20.

¹⁹ L'espressione "la concezione strutturale" è coniata nell'ambito di un programma Prin 2008, coordinato da Carlo Olmo. Si segnala la pubblicazione contenente gli atti del seminario tenuto a Torino il 5, 6 e 7 Dicembre 2012. Paolo Desideri, Alessandro De Magistris, Carlo Olmo, Marco Pogacnik, e Stefano Sorace, cur., *La concezione strutturale. Ingegneria e architettura in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta* (Torino: Allemandi, 2012). All'interno del volume la relazione tra scuola di ingegneria italiana e la tecnica costruttiva del cemento armato è argomentata in Tullia Iori e Sergio Poretti, "Ascesa e declino della scuola italiana di ingegneria," 181–94.

²⁰ Si sono citati a titolo esemplificativo e non esaustivo alcune delle più grandi personalità della scuola dell'ingegneria italiana e degli architetti che registrano collaborazioni con tali ingegneri. Per un approfondimento si rimanda, oltre al volume su citato su "La concezione strutturale", all'atlante "L'architettura italiana degli anni '50 e '60: figure, forme e tecniche costruttive" realizzato dallo Iuav di Venezia con responsabile scientifico Marco Pogacnik, consultabile al sito: <http://atlante.iuav.it> (ultimo accesso: 11 Marzo 2019).

²¹ Cornoldi, "Costruire l'architettura," 11–20.

²² Il termine "basilica" per definire questa classe di strutture con riferimento alla fabbrica è coniato da Armando Melis, nel manuale tipologico sugli edifici industriali. Si veda: Armando Melis, *Gli edifici per le industrie* (Torino: Lattes Editore, 1953), 19. Si fa invece riferimento al termine "aula" nella definizione proposta da Antonio Monestirolì: "[...] spazio indiviso [...] in cui in un solo colpo d'occhio, tutte le attività [...] sono visibili e manifeste". Si veda: Antonio Monestirolì, "Mies e la sua

scuola," in *Le architetture ad aula: Il paradigma Mies Van Der Rohe*, cur. Renato Capozzi (Napoli: Clean Edizioni, 2011), 6.

²³ Argan approfondirà nel suo saggio sull'architettura di Nervi il rapporto tra processo logico-matematico e processo intuitivo-creativo, ribadendo il primato di quest'ultimo metodo di progetto.

Si veda: Giulio Carlo Argan, "Pier Luigi Nervi," in *Progetto e destino* (Milano: Il Saggiatore, 1965), 244–57. Si veda anche a tale proposito la recente analisi in: Tomaso Trombetti, "Il tecnico filosofo: ricostruzione di una disciplina," in *Cantiere Nervi. La costruzione di un'identità*, cur. Gloria Bianchino e Dario Costi (Milano: Skira 2012), 46–50.

²⁴ Sigfried Giedion, *Spazio, tempo, architettura* (Milano: Hoepli, 1984), 234.

²⁵ Tullia Iori e Sergio Poretti, "L'Ingegneria italiana tra positivismo e umanesimo," in *Storia dell'Ingegneria Strutturale Italiana. SXXI 4*, cur. Tullia Iori e Sergio Poretti (Roma: Gangemi, 2017), 11–24.

²⁶ A tal proposito si veda: Mariangela Bitondi, e Federica Stella, "L'esperienza formale e strutturale di Pier Luigi Nervi nei depositi del sale di Margherita di Savoia e Tortona," in *Concrete. Architettura e Tecnica. Atti del convegno internazionale* (Napoli: Luciano Editore, 2016), 87–98.

²⁷ Sono citate solo alcune delle numerose applicazioni della tipologia dell'arco parabolico nelle strutture industriali da parte di Nervi. Per un maggior approfondimento si veda l'atlante: Marcello Modica, e Francesca Santarella, *Paraboloidi. Un patrimonio dimenticato dell'architettura moderna* (Firenze: Edifir, 2014). Per una panoramica e un approfondimento critico sugli edifici di Nervi per l'industria, si segnala: Sergio Pace, cur., *Pier Luigi Nervi. Torino, La Committenza Industriale, Le culture architettoniche e politecniche italiane* (Cinisello Balsamo: Silvana Editore, 2011).

²⁸ Mario Paolo Petrangeli, "Tecnologia e innovazione tipologica," in *Riccardo Morandi. Architettura, innovazione, tecnologia e progetti*, cur. Giuseppe Imbesi, Maurizio Morandi e Francesco Moschini (Roma: Gangemi editore, 1998), 97–110. Sull'esperienza di Morandi a Colferro si veda: Marzia Marandola, "Riccardo Morandi e Colferro: una Città Operaia d'Autore per la Bombrini Parodi Delfino,"

in *Quaderni di storia dell'architettura. Dipartimento di storia, disegno e restauro dell'architettura. Giornate di studio in onore di Arnaldo Bruschi*, cur. Flavia Cantatore, Francesco Paolo Fiore, Maurizio Ricci, Augusto Roca De Amicis e Paola Zampa (Roma: Bonsignori, 2014), 225–34.

²⁹ Si veda: Mario Salvadori, e Roberto Heller, *Le strutture in architettura* (Milano: Etas Kompass, 1964), 184.

³⁰ Si segnalano in questo senso i numeri del decennio 1960-1970 delle riviste *L'industria italiana del cemento*, *Architettura: cronache e storia*, *Edilizia Moderna* e la recente sistematizzazione nell'atlante già citato "L'architettura italiana degli anni '50 e '60: figure, forme e tecniche costruttive".

³¹ Per un approfondimento sugli edifici industriali di Musmeci si veda: Alessandro Brodini, "Le coperture a grande luce nell'opera di Sergio Musmeci," in *La concezione strutturale*, 253–62.

³² Curt Siegel, *Struttura e forma nell'architettura moderna* (Bologna: C.E.L.I. Edizioni, 1968), 86. Il riferimento di Siegel al pilastro a "V" come matrice del linguaggio strutturale moderno è inoltre ripreso nel saggio di Marco Pogacnik, "L'estetica dell'impersonale," in *La concezione strutturale*, 21–34.

³³ Per una bibliografia generale dell'auto-re si segnalano due volumi monografici principali: il primo documenta le opere del periodo maturo (1966–73): Glauco Gresleri, e Silvano Varnier, *Costruire l'architettura* (Milano: Mondadori Electa, 1981). Il secondo documenta una panoramica più ampia ed esaustiva dell'attività progettuale dell'autore: Giancarlo Rosa, *Glauco Gresleri. L'ordine del progetto* (Roma: Kappa Editore, 1988).

³⁴ Tra le riviste nazionali più note si segnalano: *Casabella* 307 (1966): 46–51; *L'Industria Italiana del Cemento* 5 (1967): 311–26; *L'Architetto* 5 (1968): 18–22; *L'Architettura* 157 (1968): 520–1; tra le riviste internazionali si segnalano: la svizzera *Schweizerische Bauzeitung* 17 (1967): 304–7; la francese *L'Architecture d'Aujourd'hui* 133 (1967): XXXIV; la spagnola (curata da Eduardo Torroja) *Informes De La Construcción*, Vol. 22, 214 (1969): 61–68. Per un prospetto completo sulle pubblicazioni riguardanti quest'opera consultare la sezione "Progetti ed opere

principali" contenuta in: Rosa, *Glauco Gresleri*, 146.

³⁵ Rosa, *Glauco Gresleri*, 79-80. A pagina 79 a destra (fig. 99) compare uno schizzo preliminare dell'autore con didascalia: "Nascita dell'idea". A pagina 80 (fig. 100) la didascalia recita: "Schizzi di dimensionamento".

³⁶ Glauco Gresleri, E. Baratelli, E. Stucki & H. Hofacker, e Luca Sanpaulesi, "Un complesso di servizio ed assistenza autoveicoli a Bologna San Lazzaro," *L'Industria italiana del cemento* 5 (1967): 311–26.

³⁷ Negli schizzi segnalati alla nota 24, si osserva come nel disegno preliminare la trave a volta presenta ancora sezione a "V" per poi evolversi nel disegno successivo alla definitiva sezione ad "Y".

³⁸ Aldo Favini, "Nuove forme in cemento armato precompresso," *Domus* 474 (1967): 76-9. Ora consultabile per stralci sul sito della Fondazione Favini all'indirizzo: <http://www.fondazionefavini.it/opere/coppone-al-fa/> (ultimo accesso: 30 Novembre 2018).

³⁹ Il duo svizzero, proveniente dall'ETH di Zurigo, ha realizzato diversi ponti in precompresso, tra cui il viadotto di Melide.

⁴⁰ Gresleri, "Un complesso di servizio ed assistenza autoveicoli a Bologna San Lazzaro," 318–25.

⁴¹ Si confrontino i disegni preliminari tratti da Rosa, *Glauco Gresleri*, 79–80, con quelli della parte sul collaudo statico in Gresleri, "Un Complesso di Servizio ed Assistenza Autoveicoli a Bologna San Lazzaro," 323.

⁴² Nardi, *Percorsi di un pensiero progettuale*, 82–5.

⁴³ Gresleri, "Un complesso di servizio ed assistenza autoveicoli a Bologna San Lazzaro," 313.

⁴⁴ Enzo Frateili, e Andrea Cocito, *Architettura e comfort. Il linguaggio architettonico degli impianti* (Milano: Clup Città Studi, 1991), 66.

⁴⁵ Roberta Grignolo, "Marco Zanuso tra tecniche di produzione e tecniche di progetto," in *Marco Zanuso*, 39.

⁴⁶ Manolo De Giorgi, "Un vedutista lombardo del XX secolo," in *Marco Zanuso Architetto*, cur. Manolo De Giorgi (Milano: Skira, 1999), 19.

⁴⁷ Rosa, *Glauco Gresleri*, 7.

⁴⁸ Glauco Gresleri, e Ludovico Quaroni,

“Conversazioni sull'architettura,” in *Glauco Gresleri*, 11.

⁴⁹ Gresleri, “Conversazioni sull'architettura,” 12.

⁵⁰ Gresleri, “Conversazioni sull'architettura,” 20.

⁵¹ Mangiarotti, *In nome dell'Architettura*, didascalia TAV. 47–8.

⁵² Sergio Poretti riprende questi concetti in diverse delle sue pubblicazioni. Poiché ritenuto sintetico della linea di ricerca che analizza la storia della costruzione in cemento armato nell'Italia del dopoguerra, se ne riporta l'ultimo in ordine di tempo, elaborato insieme a Tullia Iori. Si veda: Iori, “L'Ingegneria Italiana tra Positivismo e Umanesimo.”

Bibliografia

Bibliography

- Antonucci, Micaela.** "Pier Luigi Nervi/ Louis I. Kahn. Estetica dell'ingegnere e monumentalità architettonica." In *Pier Luigi Nervi. Gli stadi per il calcio*, a cura di Micaela Antonucci, Annalisa Trentin e Tomaso Trombetti, 43–55. Bologna: Bologna University Press, 2014.
- Argan, Giulio Carlo.** "Pierluigi Nervi." In *Progetto e destino*, a cura di Giulio Carlo Argan, 244–57. Milano: Il Saggiatore, 1965.
- Banham, Reyner.** *Architettura della prima età della macchina*. Milano: Marinotti Edizioni, 2005.
- Bitondi, Mariangela, e Federica Stella.** "L'esperienza formale e strutturale di Pier Luigi Nervi nei depositi del sale di Margherita di Savoia e Tortona." In *Concrete. Architettura e Tecnica. Atti del convegno internazionale*, 87–98. Napoli: Luciano Editore, 2016.
- Pogacnik, Marco.** "L'Estetica dell'impersonale." Tullia Iori, e Sergio Poretti. "Ascesa e declino della scuola italiana di ingegneria." **Alessandro Brodini.** "Le coperture a grande luce nell'opera di Sergio Musmeci." In *La concezione strutturale. Ingegneria e architettura in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, a cura di Paolo Desideri, Alessandro De Magistris, Carlo Olmo, Marco Pogacnik e Stefano Sorace, 21–34, 181–94 e 253–62. Torino: Allemandi, 2012.
- Bruschi, Arnaldo.** *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*. Milano: Mondadori Electa, 2004.
- Choisy, Auguste.** *Histoire de l'Architecture*. Tome II. Parigi: Librairie Georges Baranger, 1943.
- Cornoldi, Adriano.** "Costruire l'architettura." In *Glauco Gresleri e Silvano Varnier. Costruire l'architettura*, a cura di Glauco Gresleri e Silvano Varnier, 11–20. Milano: Electa, 1981.
- De Giorgi, Manolo.** "Un vedutista lombardo del XX secolo." In *Marco Zanuso Architetto*, a cura di Manolo De Giorgi, 11–36. Milano: Skira, 1999.
- Frampton, Kenneth.** *Storia dell'architettura moderna*. Bologna: Zanichelli, 1982.
- Frateili, Enzo, e Andrea Cocito.** *Architettura e comfort. Il linguaggio architettonico degli impianti*. Milano: Clup Città Studi, 1991.
- Favini, Aldo.** "Nuove forme in cemento armato precompresso." *Domus* 474 (1967): 76–9.
- Giedion, Sigfried.** *Spazio, Tempo, Architettura*. Milano: Hoepli, 1984.
- Gresleri, Glauco, E. Baratelli, E. Stucki, & H. Hofacker, e Luca Sanpaolesi.** "Un complesso di servizio ed assistenza autoveicoli a Bologna San Lazzaro." *L'Industria italiana del cemento* 5 (1967): 311–26.
- Grignolo, Roberta.** "Marco Zanuso tra tecniche di produzione e tecniche di progetto." In *Marco Zanuso. Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, a cura di Roberta Grignolo, 26–39. Cinisello Balsamo: Mendrisio Academy Press, 2013.
- Gubler, Jacques.** "La campata è un tipo?" *Casabella* 509-510 (1985): 76–83.
- Hartoonian, Gevork.** *Ontology of Construction. On Nihilism of Technology in Theories and Modern Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Iori, Tullia, e Sergio Poretti.** "L'ingegneria italiana tra positivismo e umanesimo." In *Storia dell'Ingegneria Strutturale Italiana. SIXXI 4*, a cura di Tullia Iori e Sergio Poretti, 11–24. Roma: Gangemi, 2017.
- Landsberger, Martina.** "La Lezione di Auguste Choisy." *Parametro* 255 (Gennaio-Febbraio 2004): 25–31.
- Leoni, Giovanni.** "Stile di Verità". La lezione inascoltata di Pier Luigi Nervi." In *La Lezione di Pier Luigi Nervi*, a cura di Annalisa Trentin e Tomaso Trombetti, 161–8. Milano: Bruno Mondadori, 2010.
- Leslie, Thomas.** *Beauty's Rigor. Patterns of Production in the Work of Pier Luigi Nervi*. Urbana: University of Illinois Press, 2018.
- Mangiarotti, Angelo, Luisa Bonesio, e Lorenzo Magnani.** *In nome dell'architettura*. Milano: Jaca Book, 1987.
- Marandola, Marzia.** "Riccardo Morandi e Colferro: una città operaia d'autore per la Bombrini Parodi Delfino." In *Quaderni di storia dell'architettura. Dipartimento di storia, disegno e restauro dell'architettura. Giornate di studio in onore di Arnaldo Bruschi*, a cura di Flavia Cantatore, Francesco Paolo Fiore, Maurizio Ricci, Augusto Roca De Amicis e Paola Zampa, 225–34. Roma: Bonsignori, 2014.
- Melis, Armando.** *Gli edifici per le industrie*. Torino: Lattes Editore, 1953.
- Modica, Marcello, e Francesca Santarella.** *Paraboloidi. Un patrimonio dimenticato dell'architettura moderna*. Firenze: Edifir, 2014.
- Monestiroli, Antonio.** "Mies e la sua scuola." In *Le Architetture ad aula: Il Paradigma Mies Van Der Rohe*, a cura di Renato Capozzi, 6. Napoli: Clean Edizioni, 2011.
- Moretti, Luigi.** "Strutture e sequenze di spazi." *Spazio 7* (1952-53): 11–20.
- Nardi, Guido.** *Percorsi di un pensiero progettuale*. Milano: Maggioli, 2010.
- Pace, Sergio, cur.** *Pier Luigi Nervi. Torino, La committenza Industriale, le culture architettoniche e politecniche italiane*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2011.
- Petrangeli, Mario Paolo.** "Tecnologia e innovazione tipologica." In *Riccardo Morandi. Architettura, Innovazione, Tecnologia e Progetti*, a cura di Giovanni Imbesi, Marco Morandi e Francesco Moschini, 97–110. Roma: Gangemi Editore, 1998.
- Rosa, Giancarlo, cur.** *Glauco Gresleri. L'ordine del progetto*. Roma: Kappa Editore, 1988.
- Salvadori, Mario, e Roberto Heller.** *Le strutture in architettura*. Milano: Etas Kompass, 1964.
- Siegel, Curt.** *Struttura e forma nell'architettura moderna*. Bologna: C.E.L.I. Edizioni, 1968.
- Trombetti, Tomaso.** "Il tecnico filosofo: ricostruzione di una disciplina." In *Cantiere Nervi. La Costruzione di un'identità*, a cura di Gloria Bianchino e Dario Costi, 46–50. Milano: Skira 2012.
- Trentin, Annalisa.** "L'immutabile "Style de Verité" dans l'Oeuvre de Pier Luigi Nervi." In *Pérennités, Textes offerts à Patrick Mestelan sous la direction de Bruno Marchand*, 64–85. Lausanne: EPFL Press, 2012.
- Vasumi Roveri, Elisabetta.** "L'Histoire de l'Architecture: una Storia nell'Ombra." *Parametro* 255 (2004): 46–55.

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?

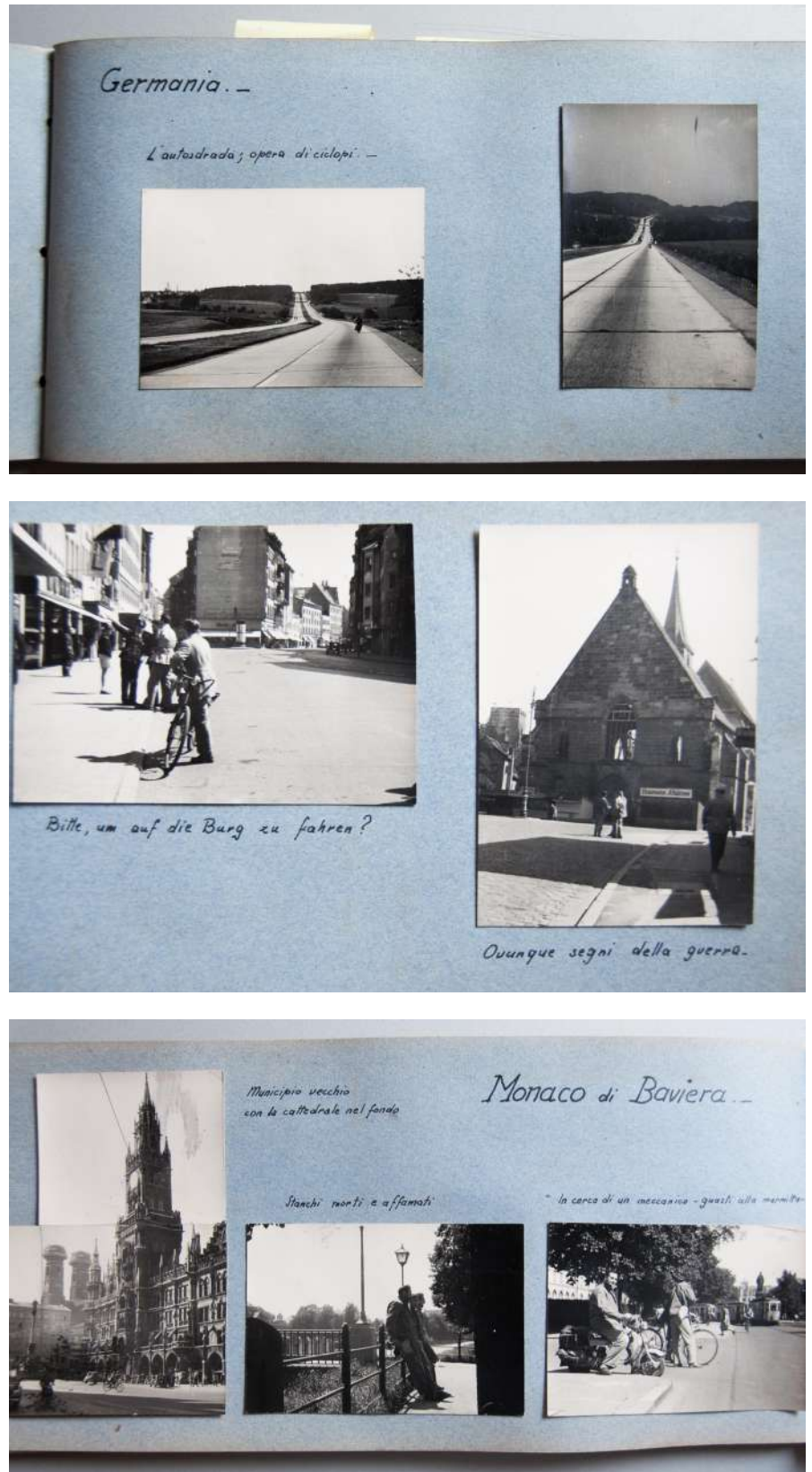
GG. Glauco parlava di lui con profondo rispetto. Era stato compagno di scuola di nostra madre alle scuole tecniche di Trento, e pare persino che gli avesse fatto la corte. Comunque l'ultima parte della tesi fu curata da Rodolfo Raspollini,* succeduto a Libera nell'insegnamento di quella che allora veniva 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 Gaudì, 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

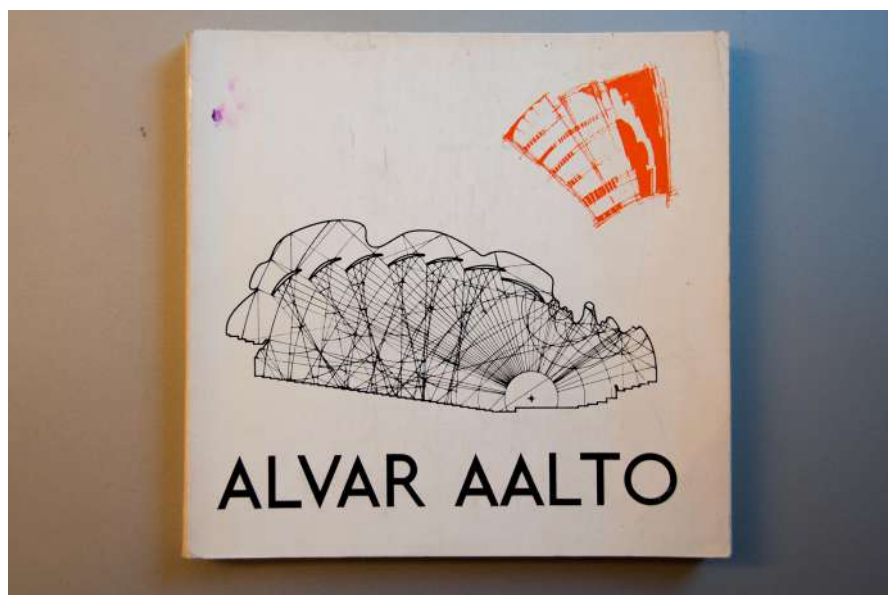


Fig. 9 Catalogo della mostra su Alvar Aalto, curata da Leonardo Mosso e organizzata tra il 14 novembre 1965 e il 9 gennaio 1966 presso palazzo Strozzi, Firenze.



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 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.

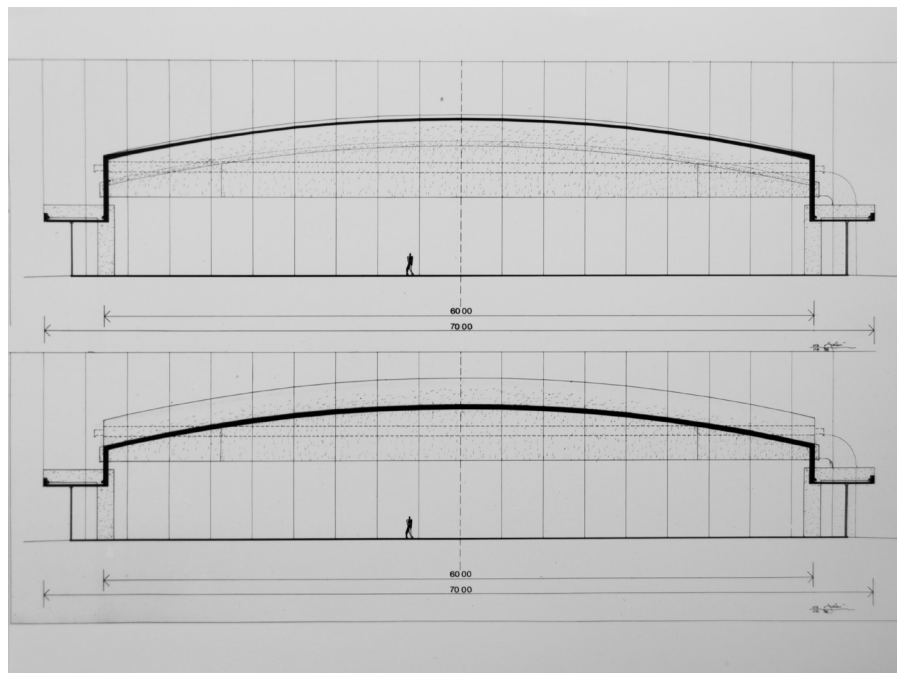
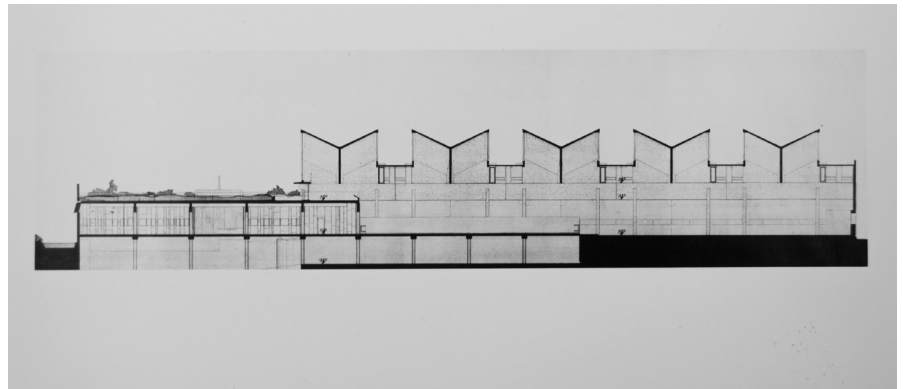
che lavoravano per Lercaro, perché l'accusa d'integralismo era sempre a portata di mano: "questi non sono architetti laici, sono di Chiesa". Questa discussione seguì in consiglio comunale, in un dibattito che si tenne tra Campos Venuti* – che dopo accetterà di far parte del comitato per la chiesa di 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-



Figg. 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 camperà 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.

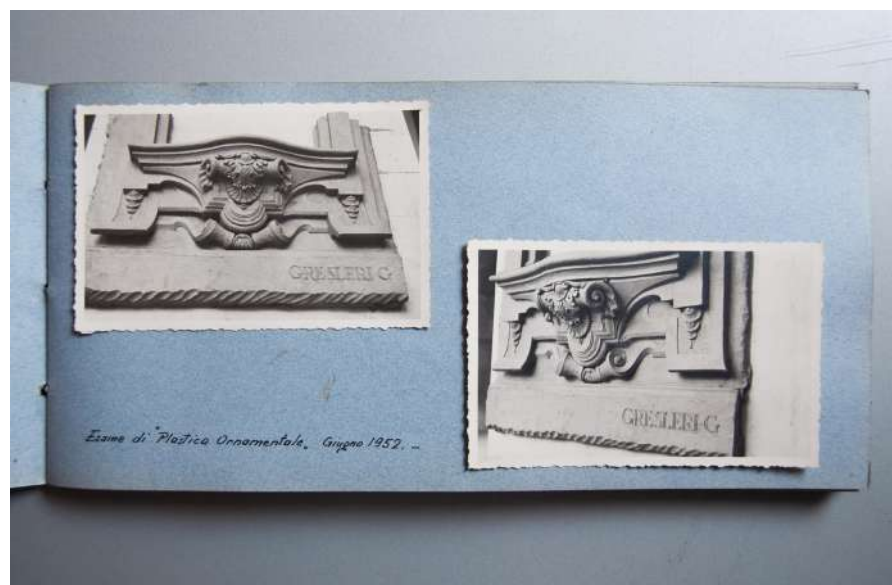
*Dal 1963 Leonardo Benevolo e il suo gruppo di lavoro svolsero delle indagini sul centro storico di Bologna, verso il "Piano urbanistico di salvaguardia, restauro e risanamento" varato nel 1969 (reso esecutivo dal 1973).

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.

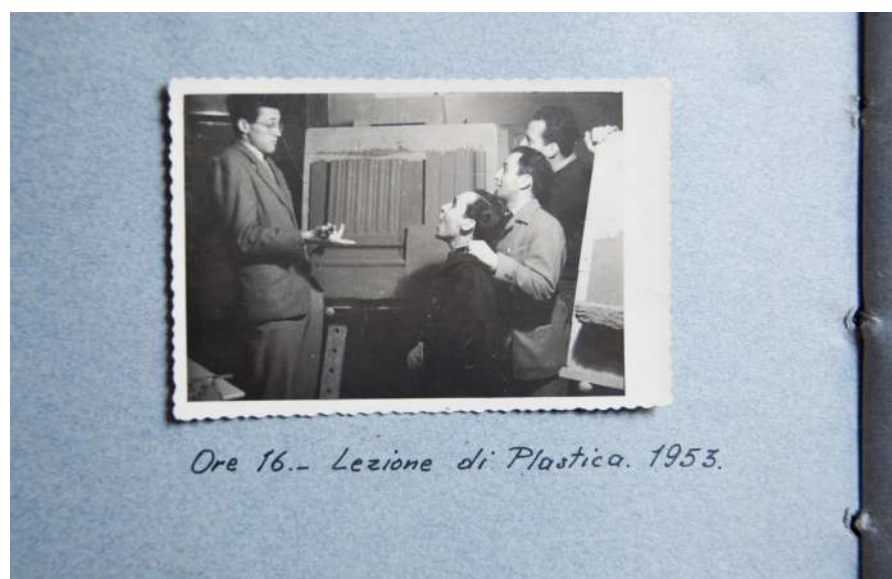
*Nel 1961 Carlo Scarpa progettò il negozio per Dino Gavina in via Altabella.

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



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 sul suo cuscino i testi di Omero – 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.

Luigi Bartolomei, Marianna Gaetani, Sofia Nannini

30 progetti (+1) dall'archivio privato di Glauco Gresleri

30 Projects (+1) from the Private Archive of Glauco Gresleri

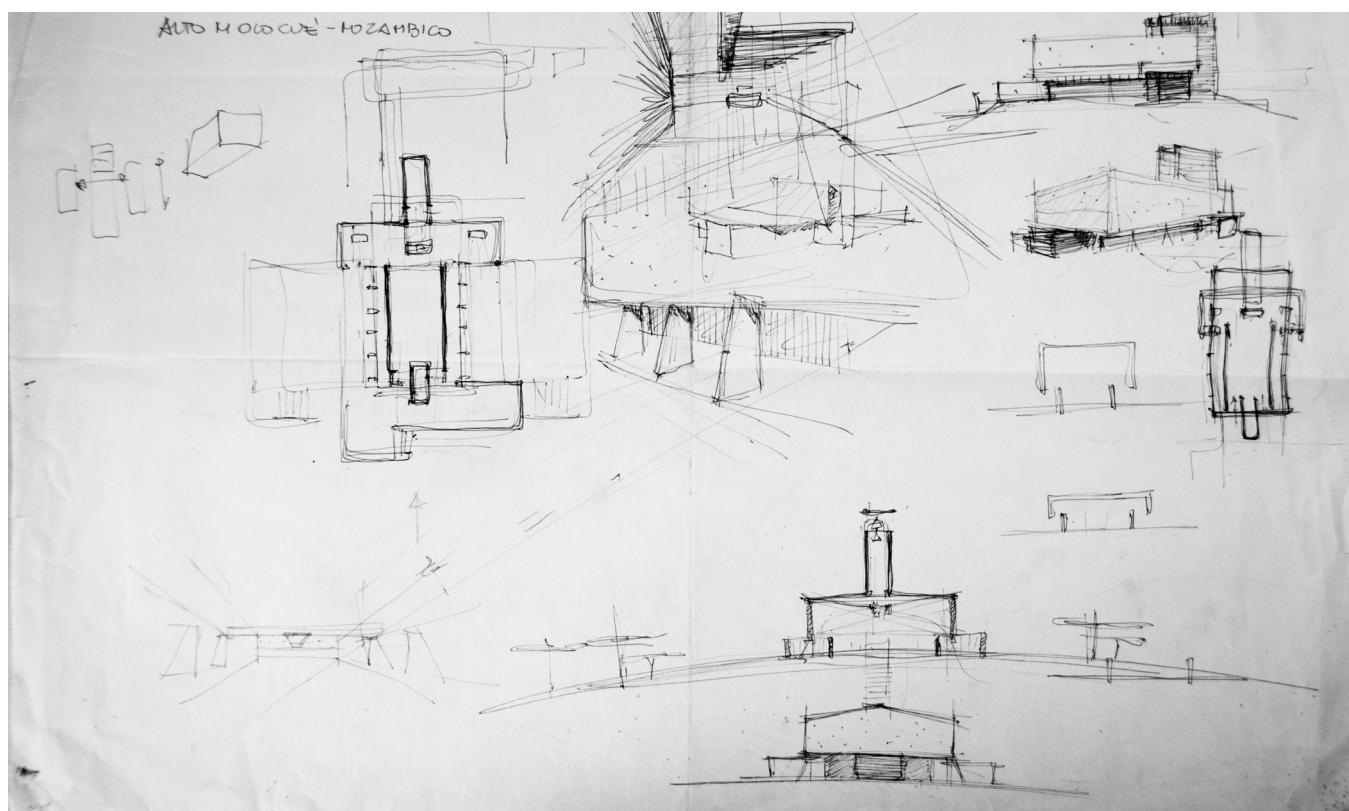
Nello studio di Glauco Gresleri c'è un classificatore di metallo scuro a dodici cassetti. Dentro ognuno di questi, l'architetto aveva schedato con precisione i propri lavori da professionista, che coprono un arco temporale di oltre cinquant'anni. Le schede sono dedicate a edifici pubblici, concorsi, edifici sacri, abitazioni private, ristrutturazioni, oggetti di design, progetti funerari, e includono riproduzioni dei disegni originali, schizzi, fotografie. Senza la pretesa di offrire un regesto di tutte le opere di Gresleri e del suo studio, quella che segue è una selezione di trenta progetti (più un'immagine *manifesto*) che vuole raccontare la carriera dell'architetto. I criteri con cui abbiamo selezionato le opere qui pubblicate non sono scientifici, né particolarmente stringenti: abbiamo cercato di abbracciare tutta, o quasi, la carriera di Gresleri; abbiamo preferito le opere minori ai cantieri più noti e pubblicati; abbiamo dato spazio a diverse geografie, per andare oltre la città natale di Bologna e la produzione friulana. Ci auguriamo che questa selezione possa far capire la vasta dimensione spazio-temporale dell'opera di Gresleri, e che possa aprire nuovi sguardi per ricerche future.

In the office of Glauco Gresleri there is a metallic archive cabinet with twelve drawers. Inside each drawer, the architect had filed all his works, covering a career of more than fifty years. Those files are devoted to public buildings, competitions, religious architecture, private residences, restoration works, design objects, funerary projects, and they include the reproduction of the original drawings, sketches, photographs. Without claiming to be a complete list of Gresleri's works, we offer a selection of thirty projects (plus an image/manifesto), whose aim is to narrate the architect's career. The criteria which we have used to make this selection were not scientific, nor particularly strict. Yet, we tried to cover all the years of Gresleri's long career; we preferred his minor works, rather than the most famous projects; we left more room to different geographies, in order to show projects located beyond the city of Bologna and the region of Friuli. We hope that this selection will help the readers understand the great spatio-temporal dimension of Gresleri's work, and that it will open to future researches.

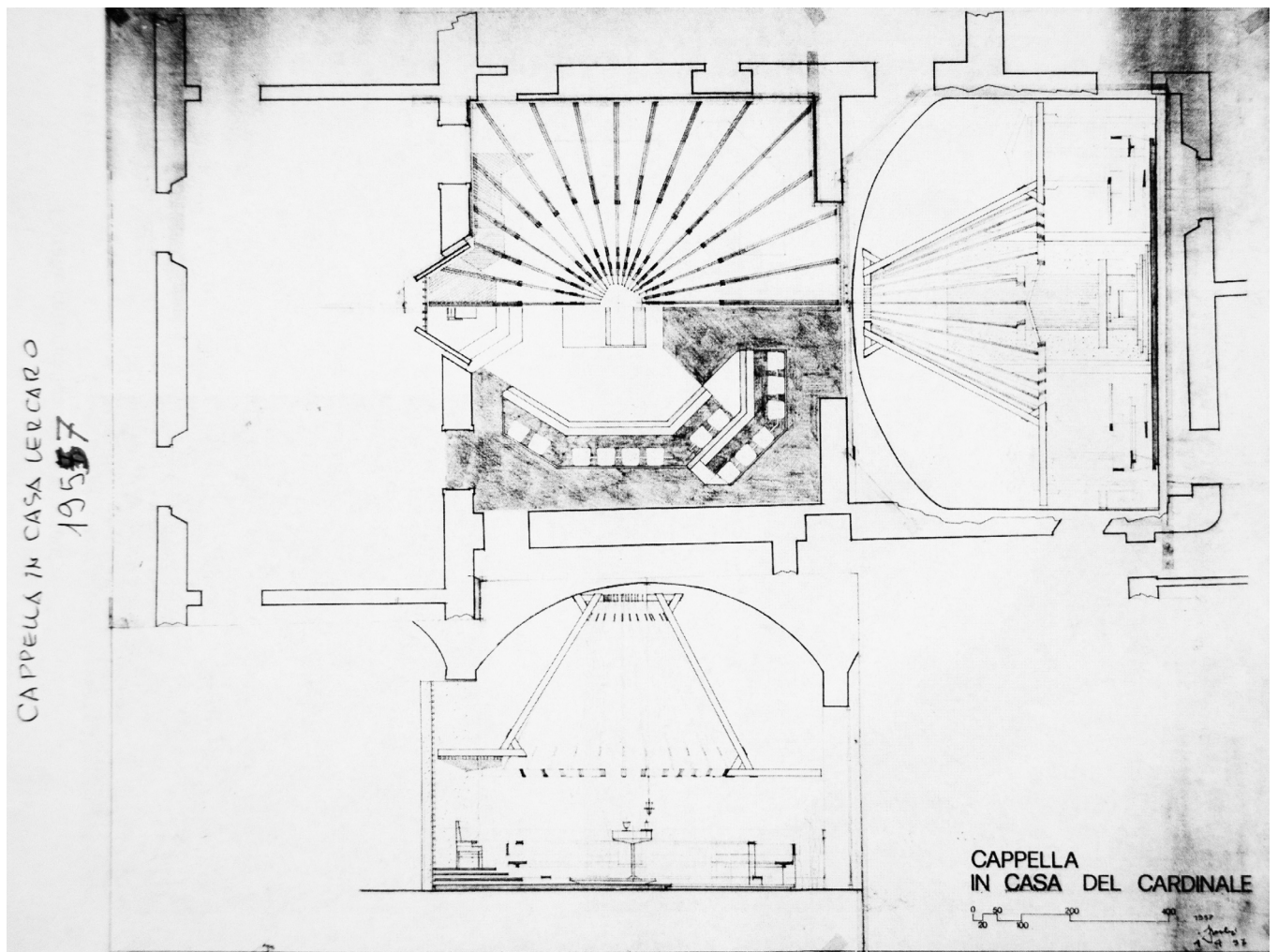




Fig. 1 Archivio privato di Glauco Gresleri.



Progetto 1. 1956. Chiesa missionaria. Alto Molouké, Mozambico.

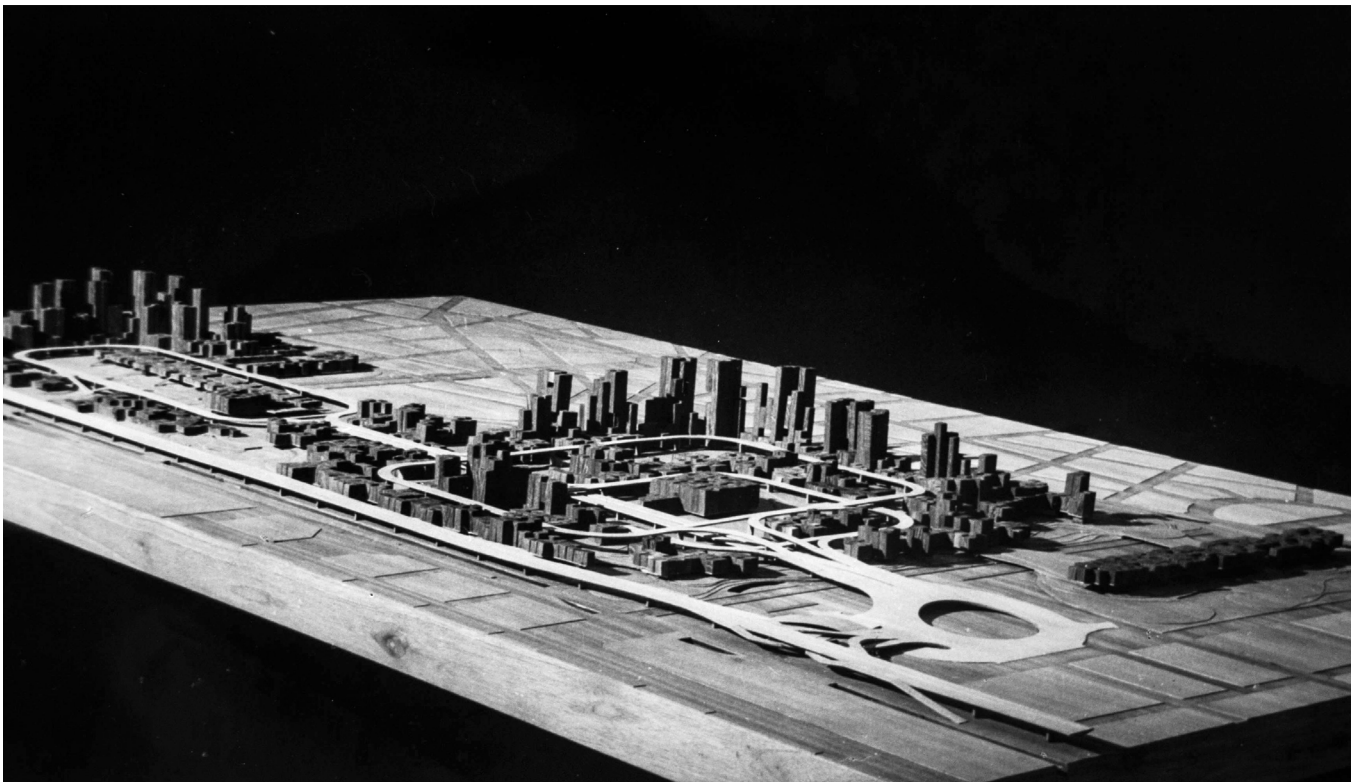
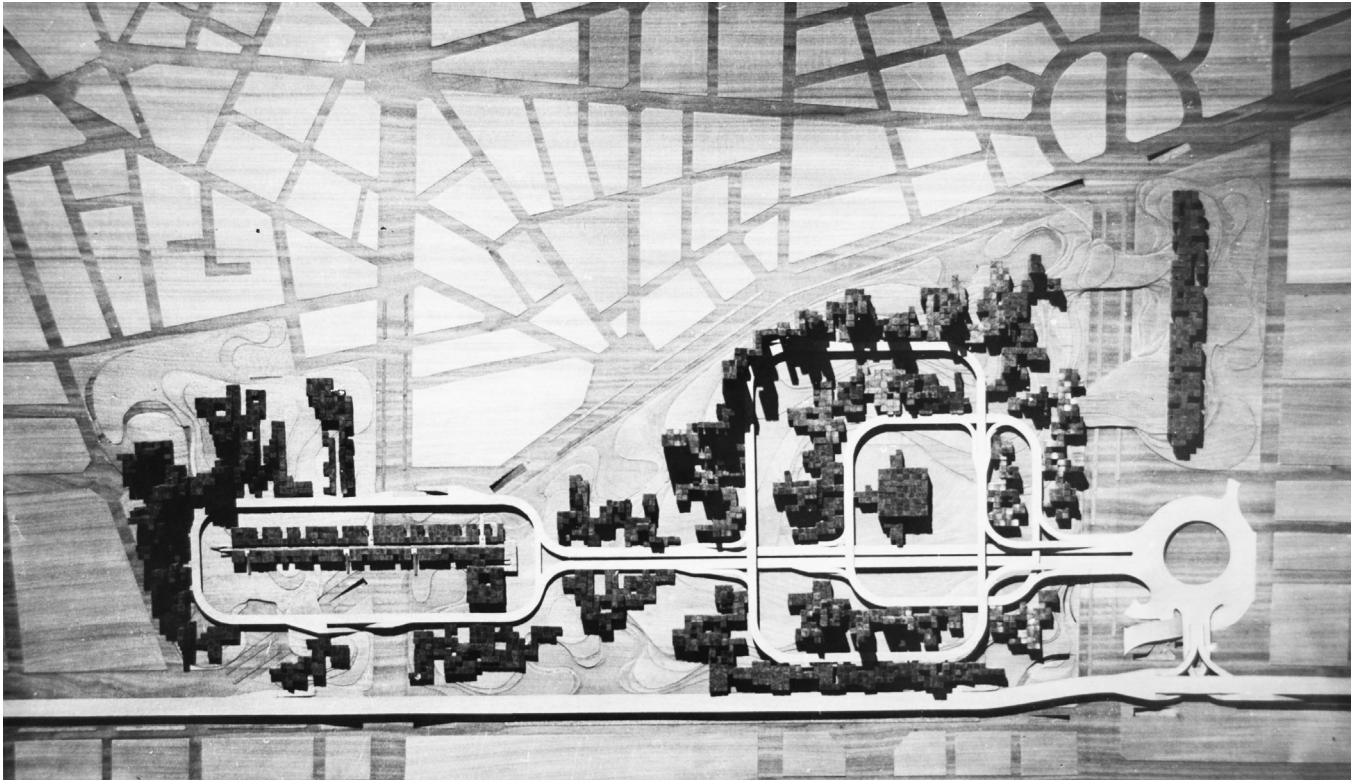


Progetto 2. 1957. Cappella Lercaro. Non realizzata.

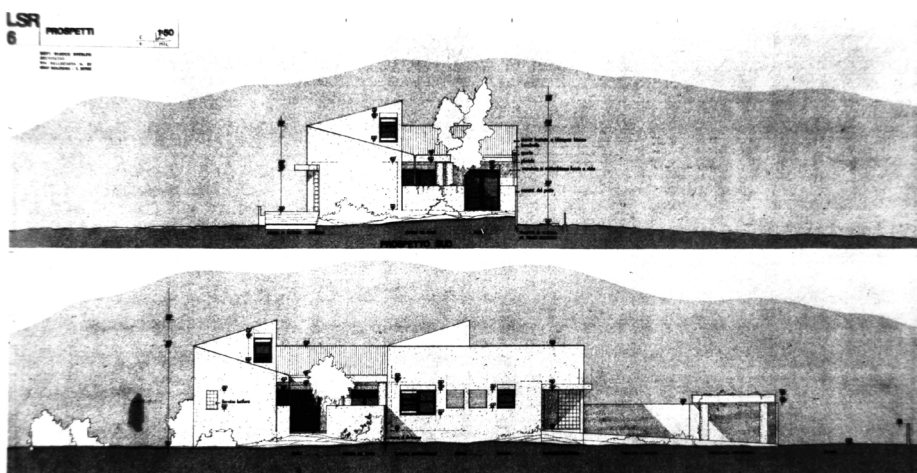
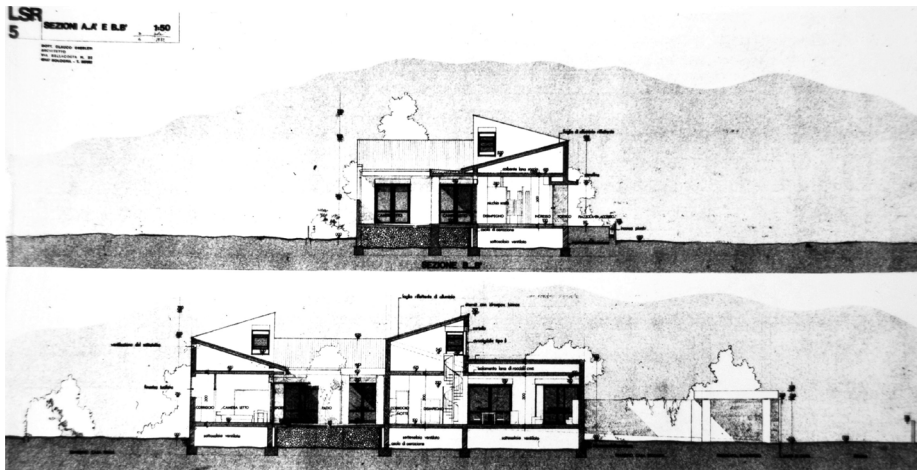
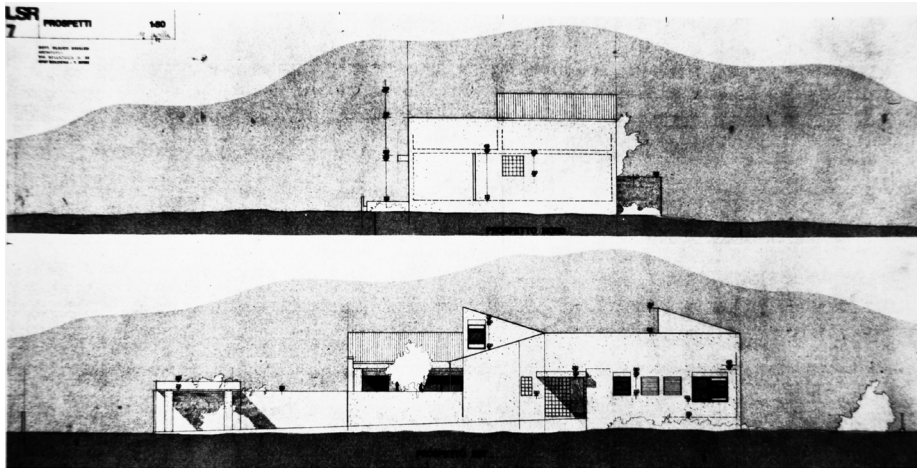


Progetto 3. 1957. Chiesa smontabile Pio X. Bologna.

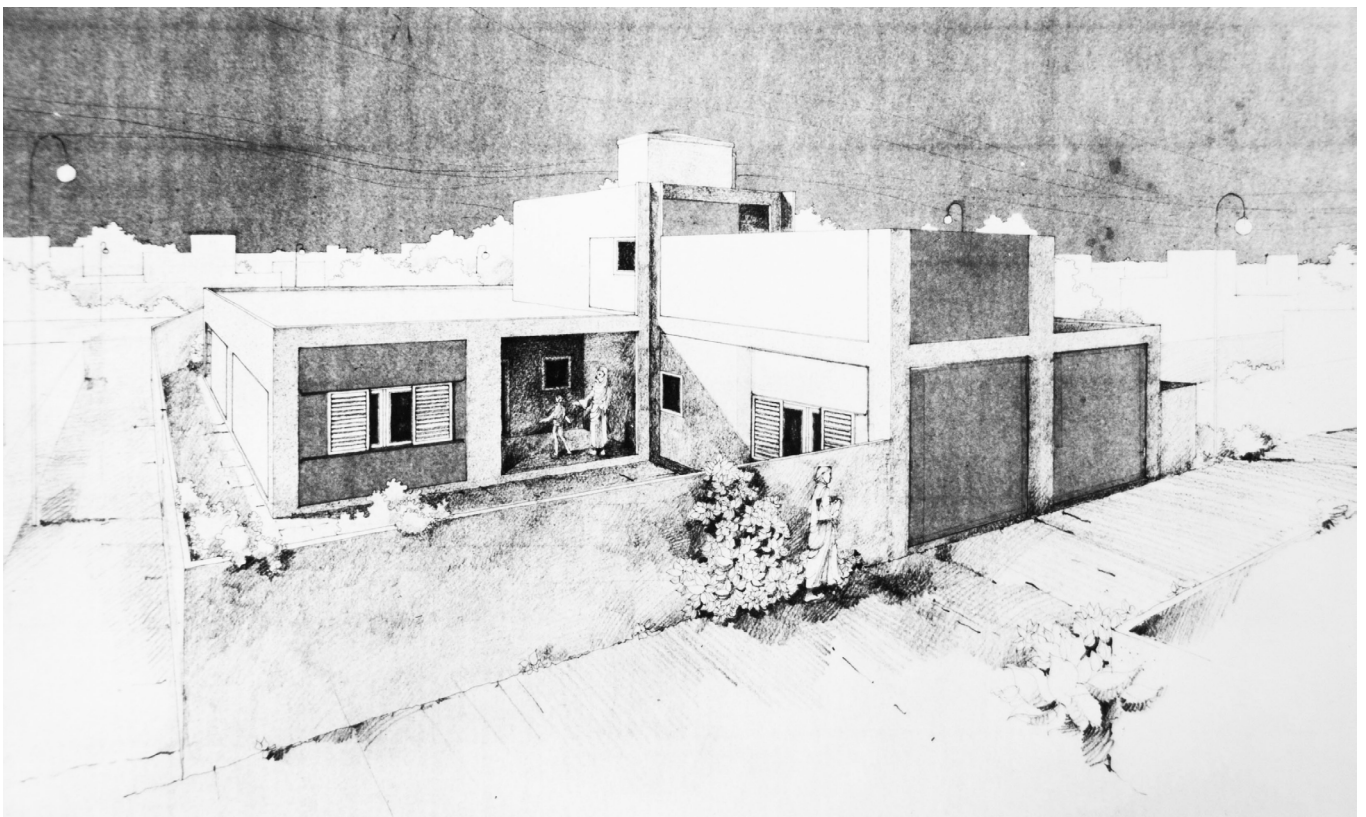
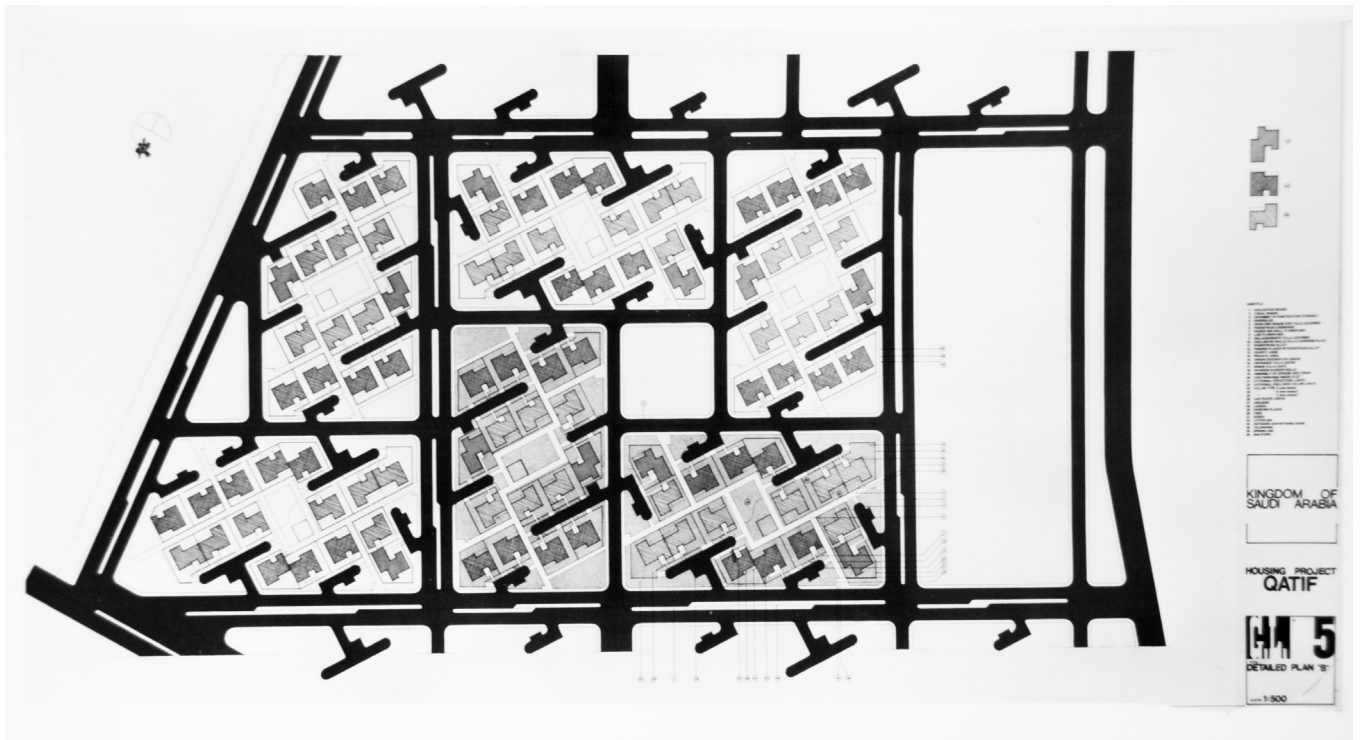
Progetto 4. 1958. Chiesa provvisoria S. Eugenio di Ravone. Bologna.



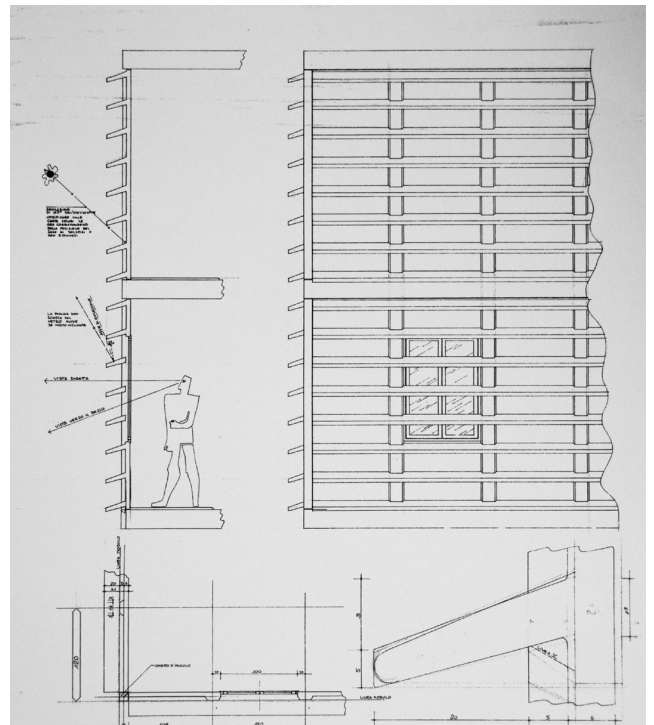
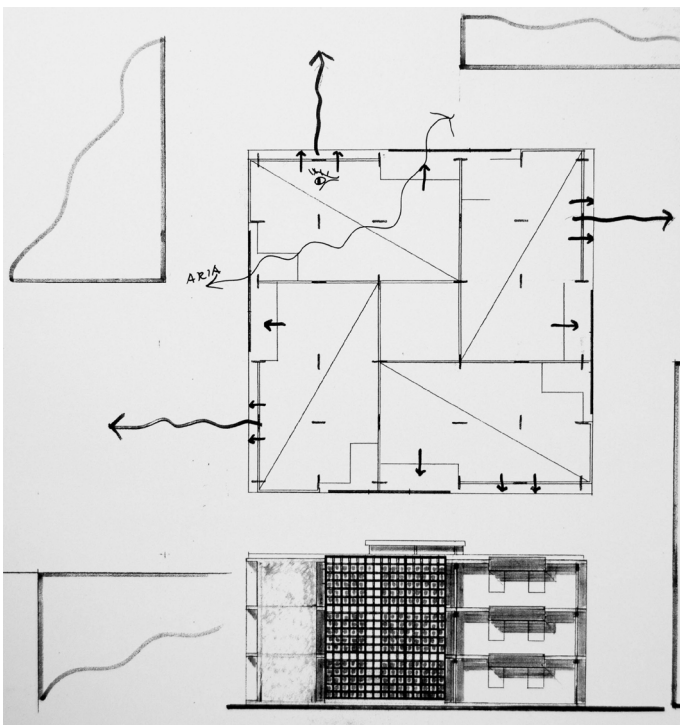
Progetto 6. 1962–63. Centro Direzionale di Torino. Con Giorgio Trebbi. Concorso.



Progetto 8. 1972–76. Case binate G.-P. Lido di Savio (Ravenna).

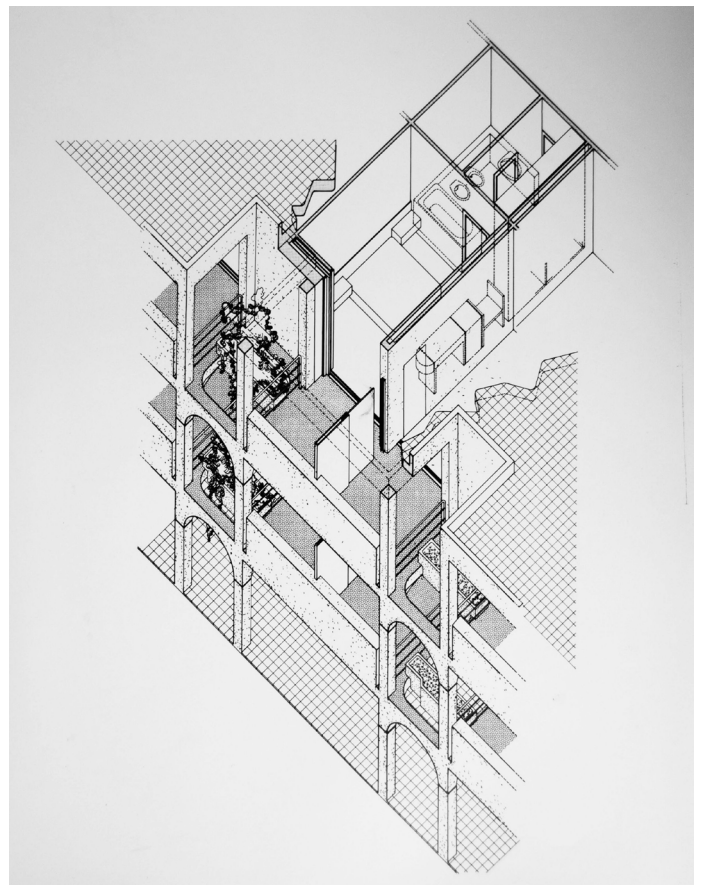
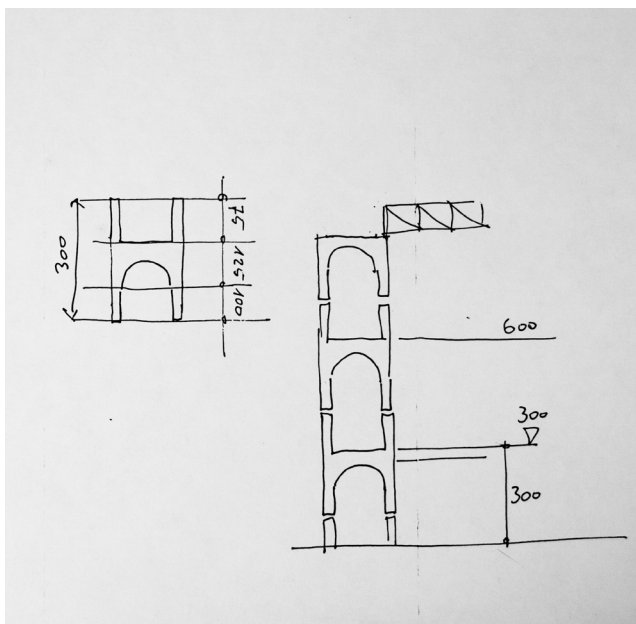
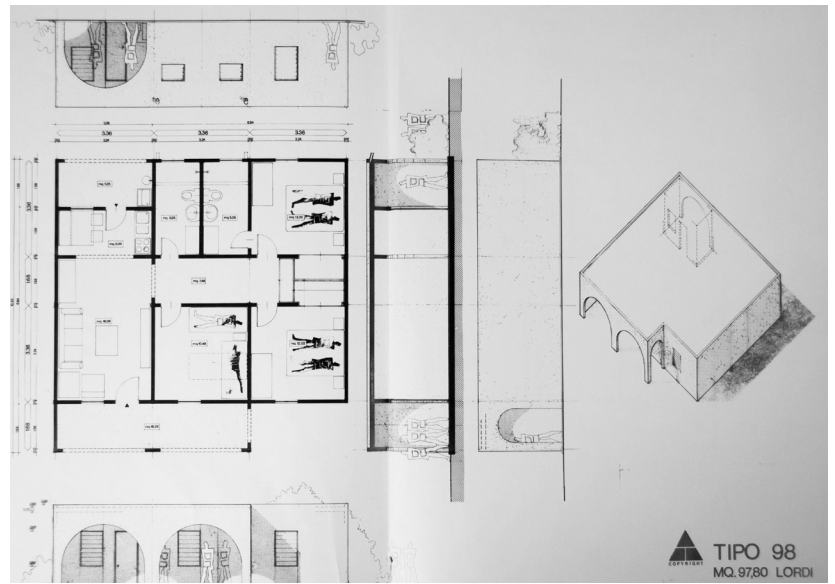


Progetto 9. 1975. Quartiere residenziale. Qatif, Arabia Saudita.

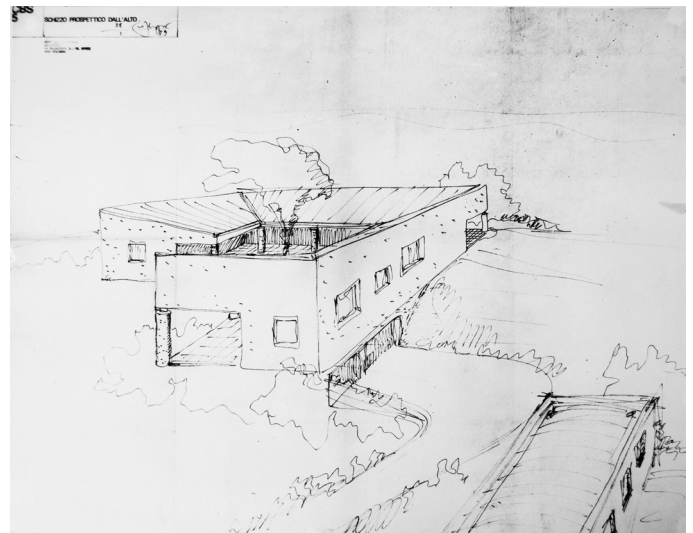
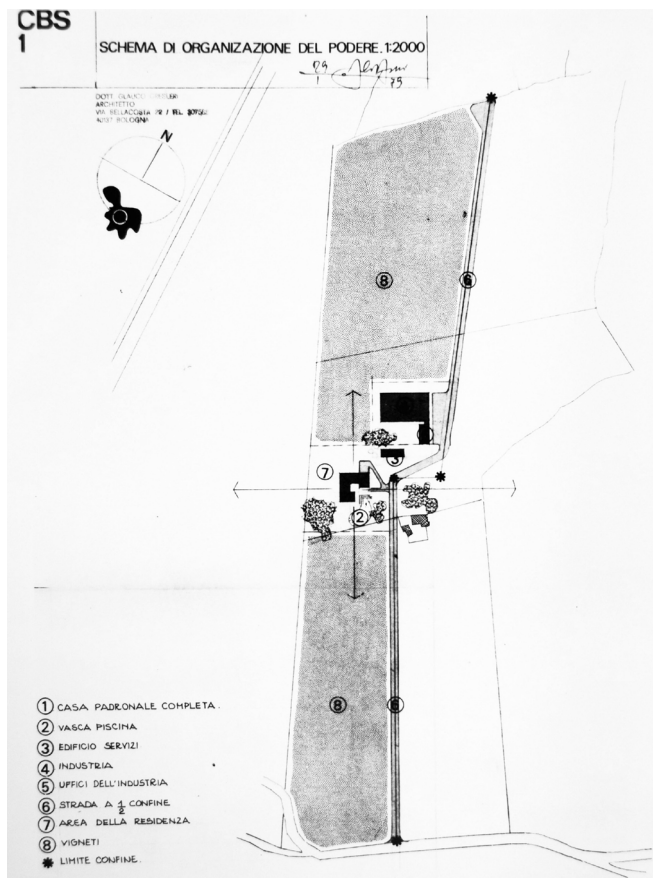


Progetto 10. 1977. Hotel Trespolo. Il Cairo, Egitto. Non realizzato.

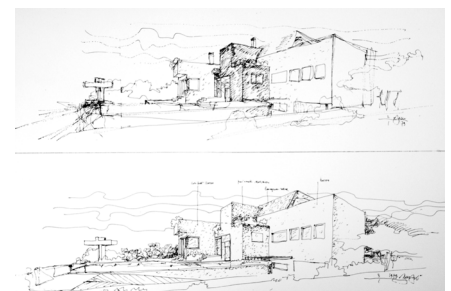
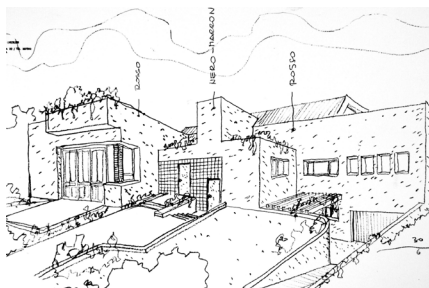
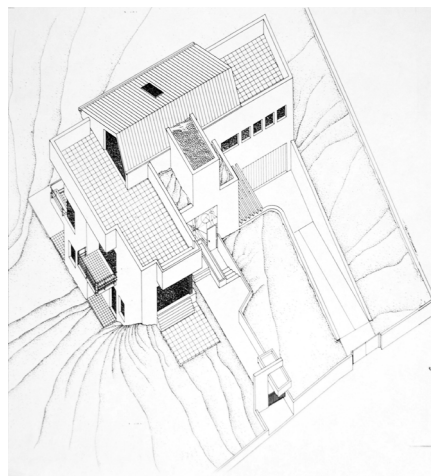
| INSIEMI | N° ISOLE | N° CASE | ABITANTI | Hq. |
|---------|----------|---------|----------|-----|
| | 1 | 20 | 120 | 0,5 |
| | 2 | 40 | 240 | 1 |
| | 3 | 60 | 360 | 1,5 |
| | 4 | 80 | 480 | 2,1 |
| | 8 | 160 | 960 | 4,2 |
| | 16 | 320 | 1920 | 9 |
| | 30 | 600 | 3600 | 25 |



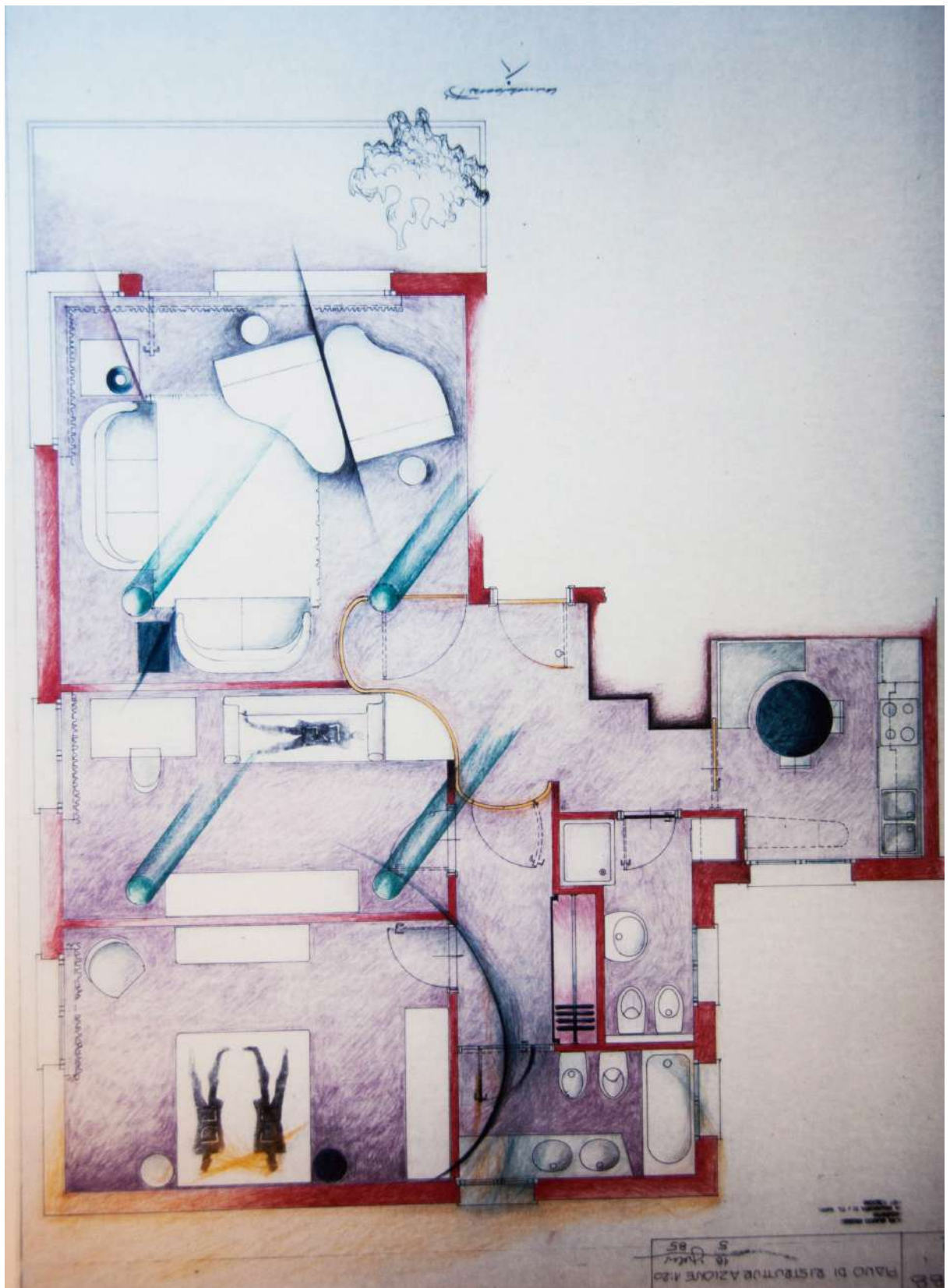
Progetto 11. 1975–77. Tipologie residenziali intensive Tamburini. Il Cairo, Egitto.



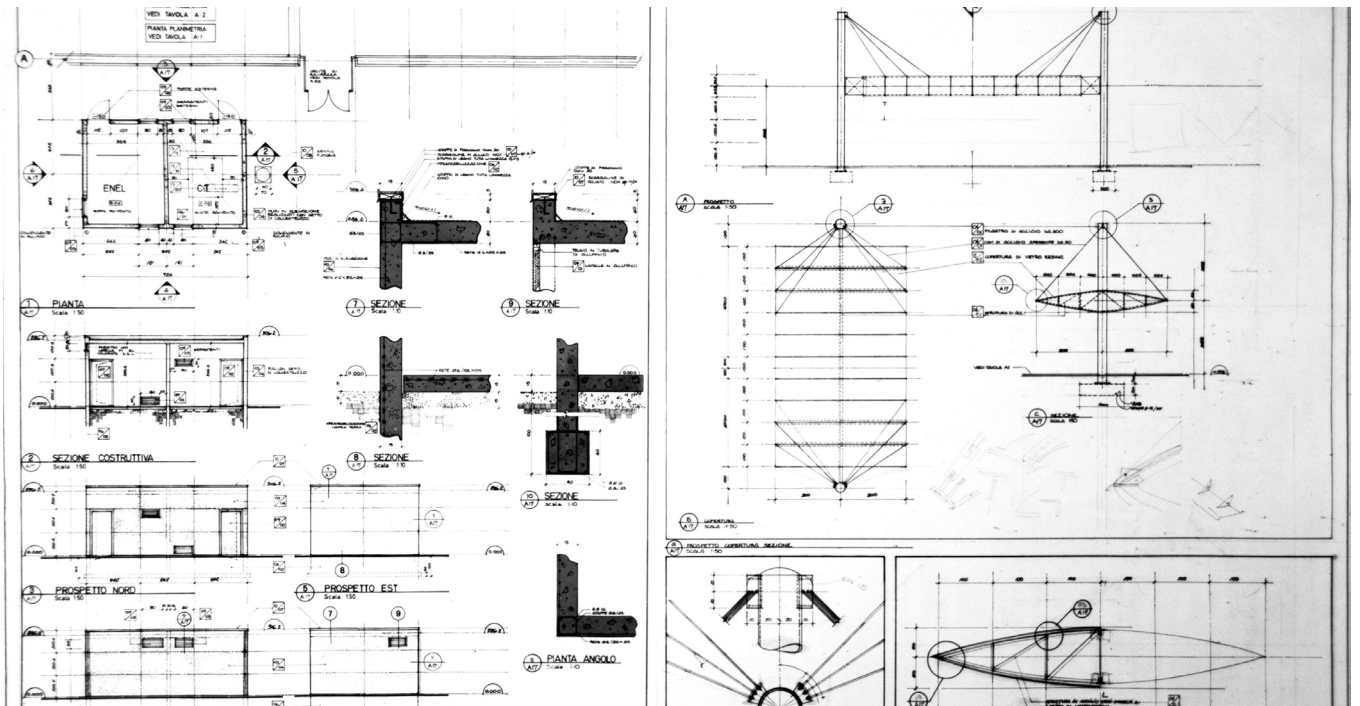
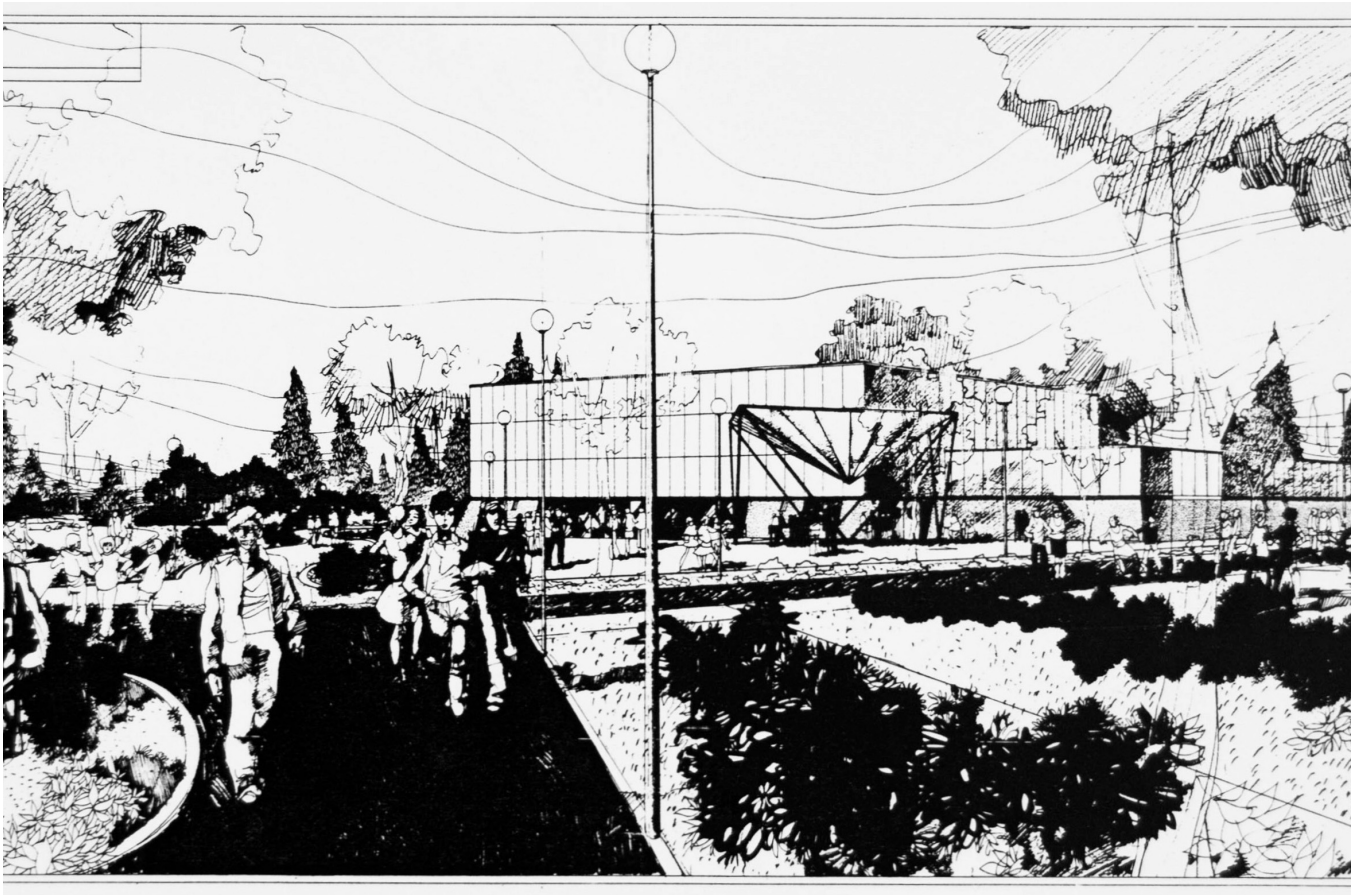
Progetto 12. 1979. Casa colonica. Palermo. Non realizzata.



Progetto 14. 1984. Villa B. Riccione.



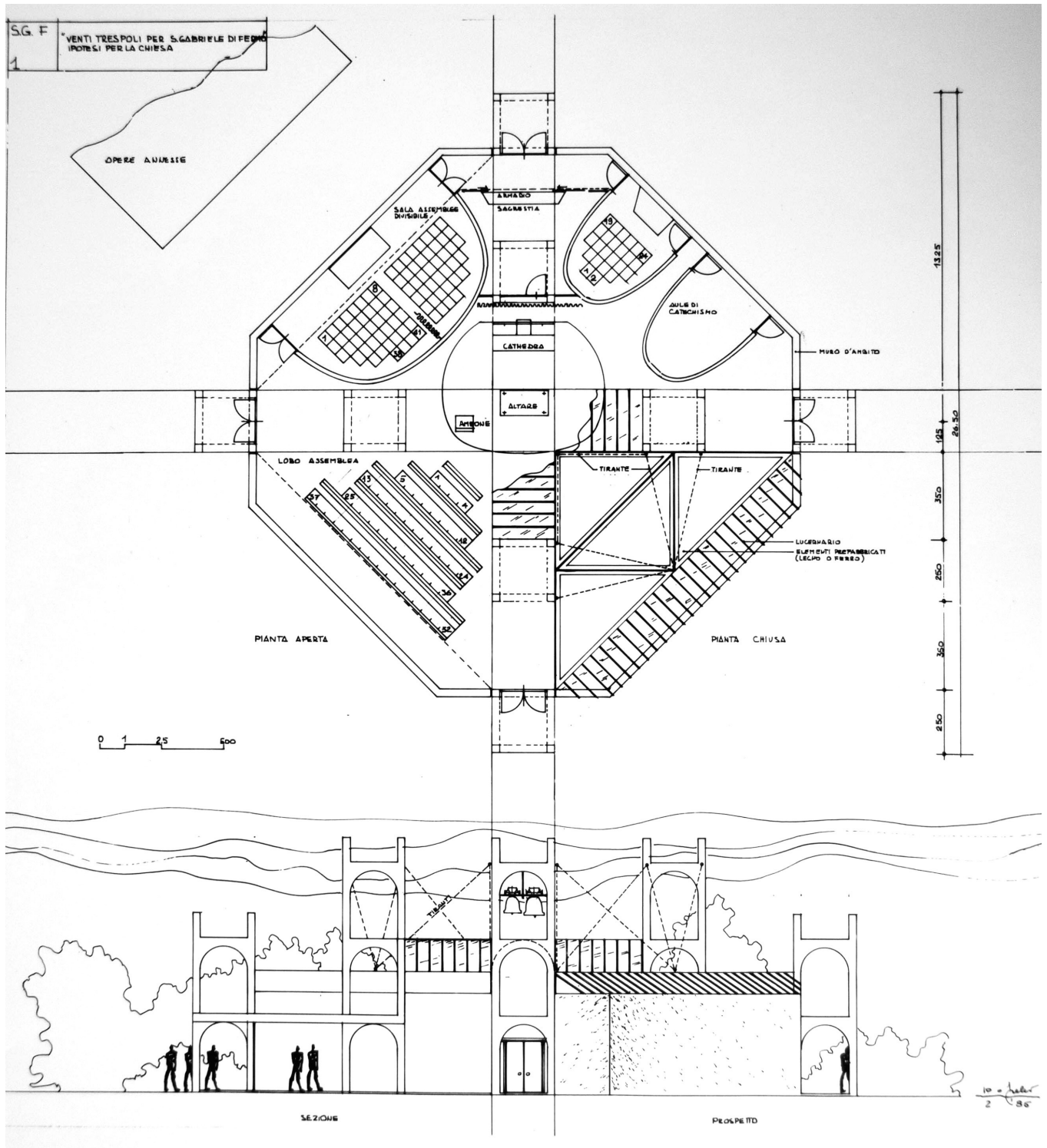
Progetto 15. 1985. Appartamento N.-B. Croce di Casalecchio, Bologna.



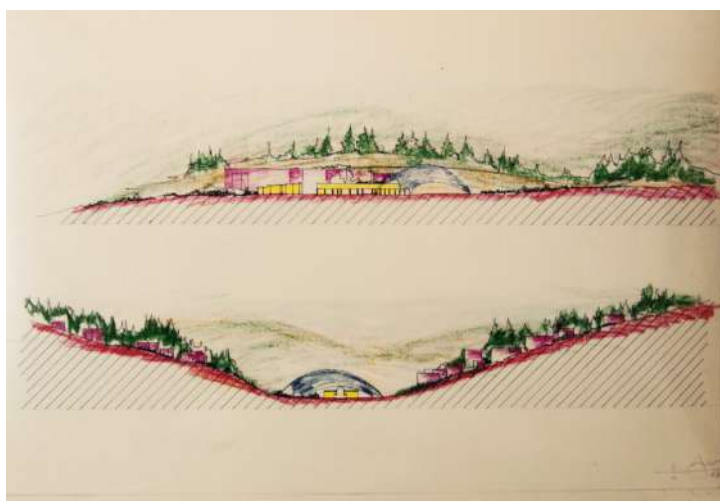
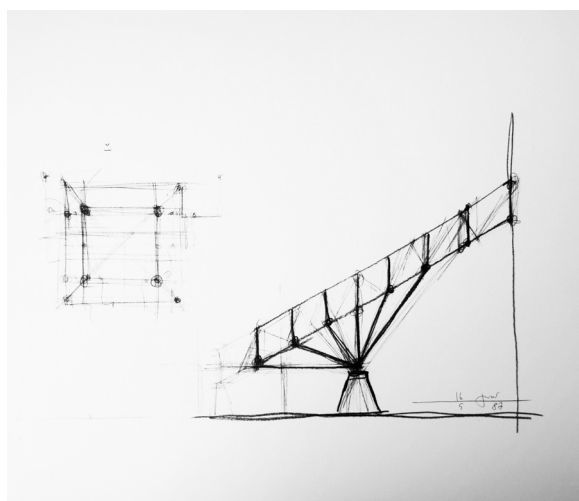
Progetto 16. 1985–86. Palestra comunale di Cordenons. Pordeone. Con Silvano Varnier, Giuseppe Carniello e Roberto Gresleri.



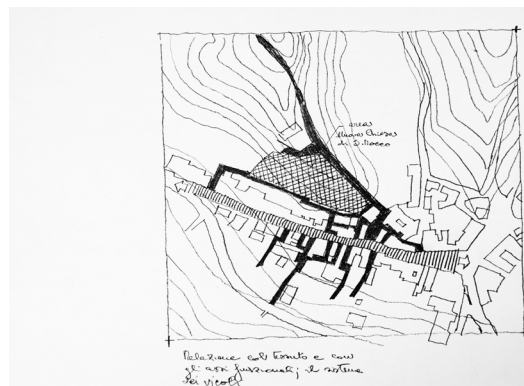
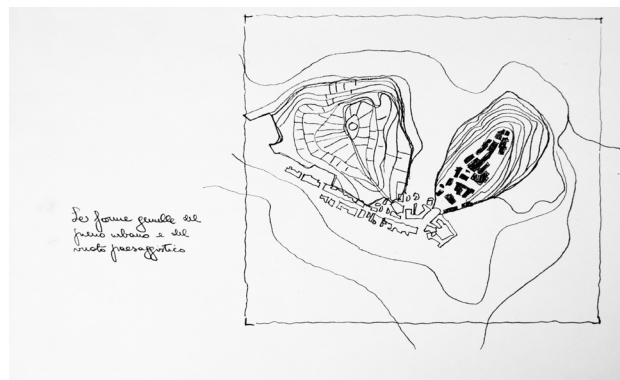
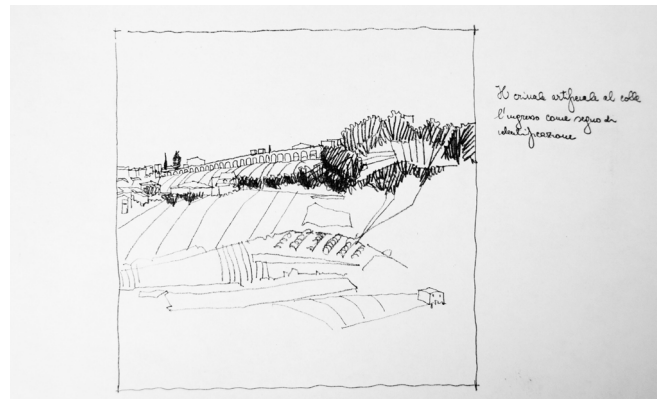
Progetto 17. 1986. Appartamento M. Bologna.



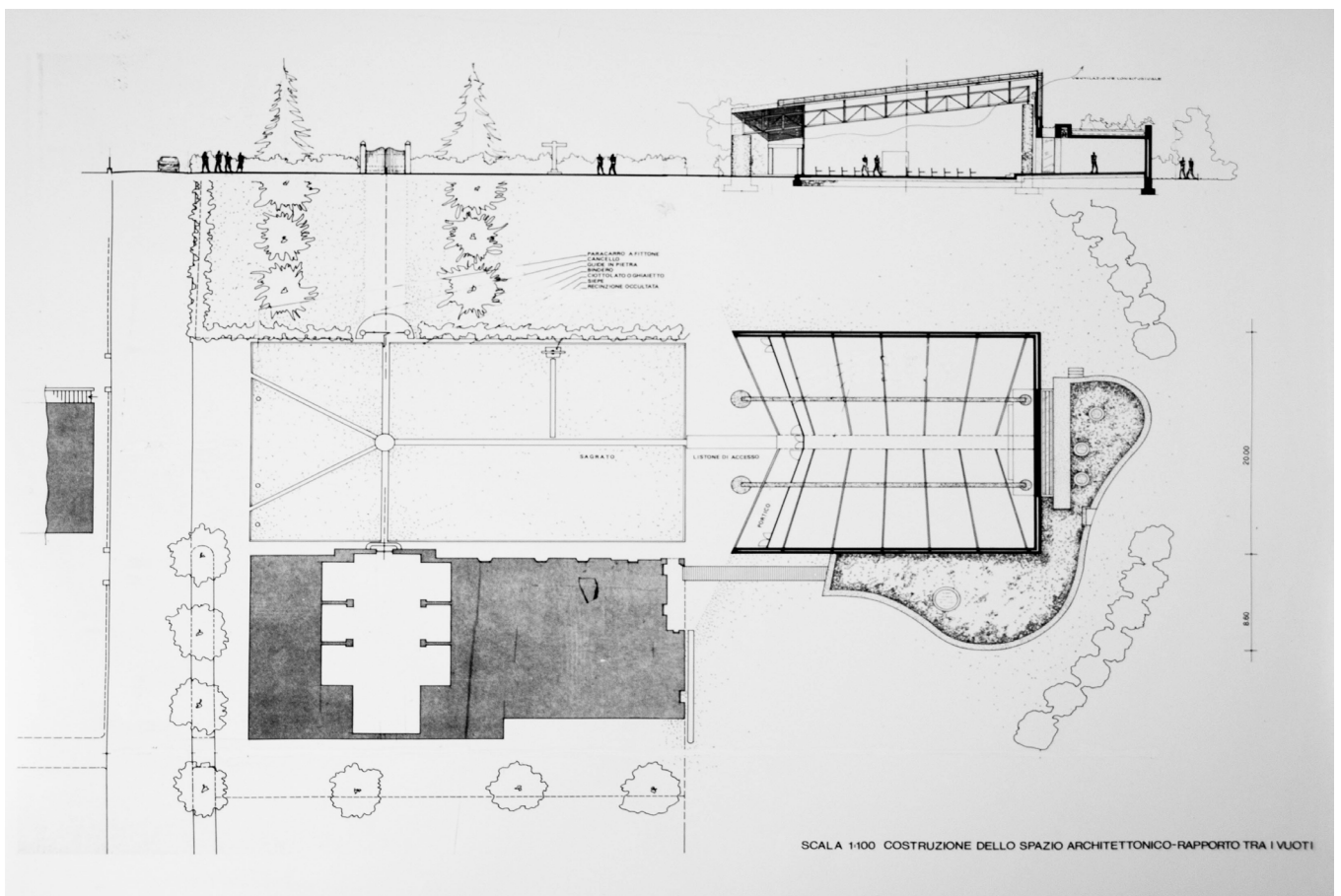
Progetto 18. 1986. Chiesa di San Gabriele. Fermo. Non realizzata.



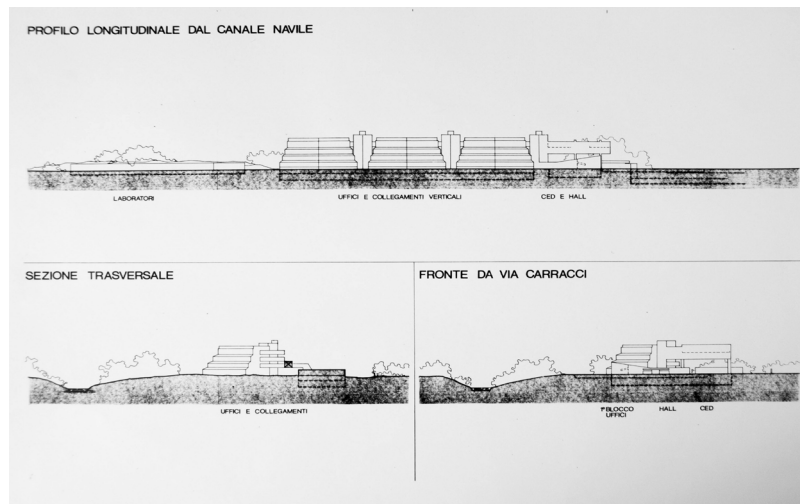
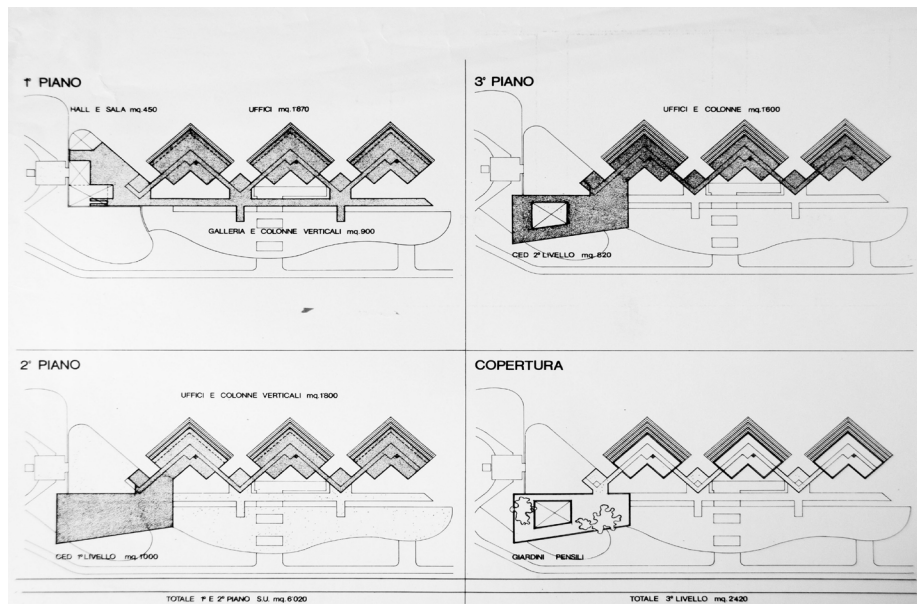
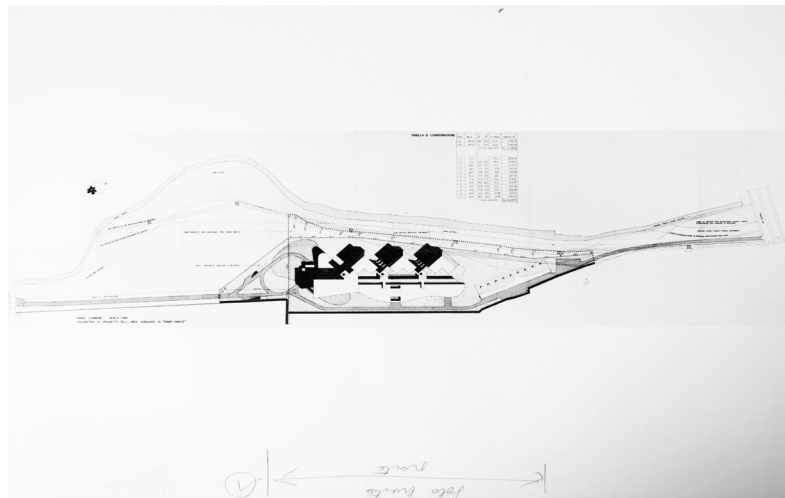
Progetto 20. 1987–88. Piano di recupero dell'area centrale dell'insediamento turistico del Pian Cavallo. Aviano (Pordenone). Con Silvano Varnier e Giuseppe Carniello.



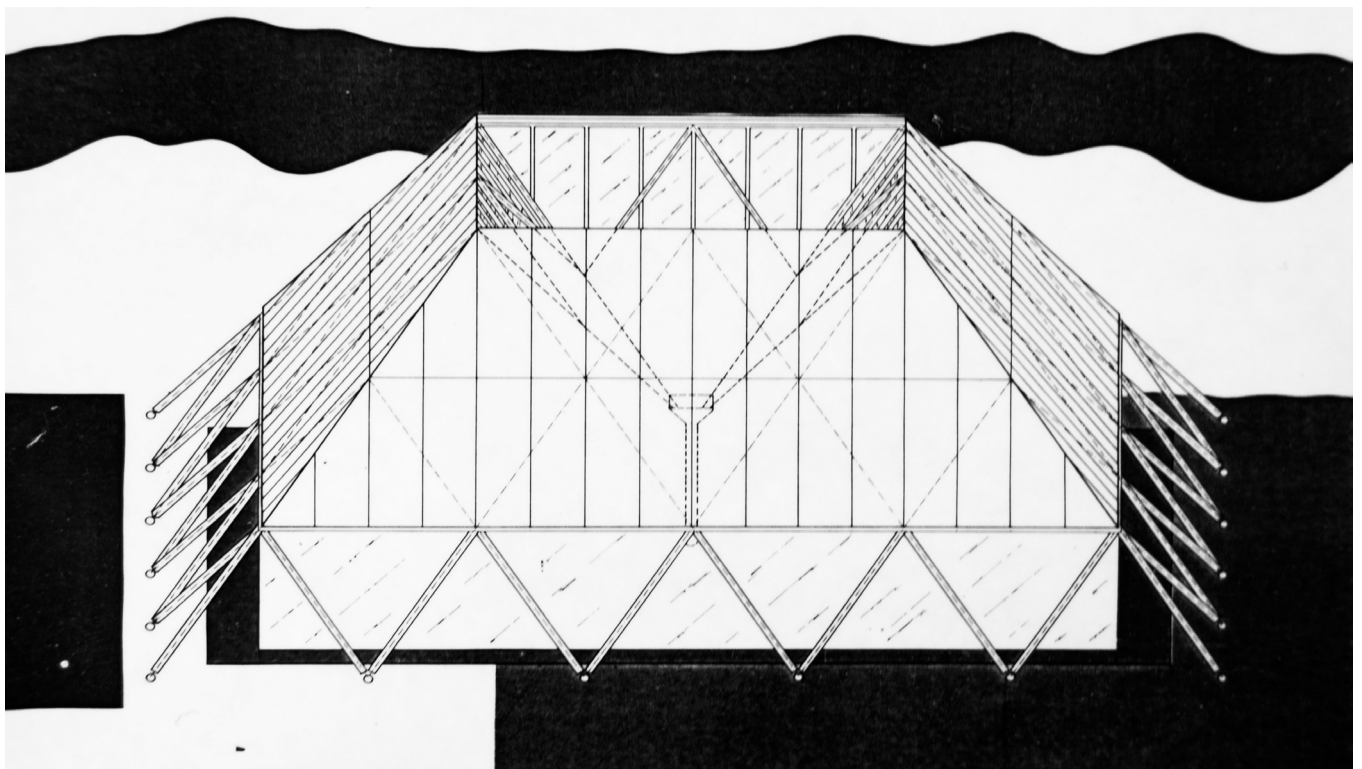
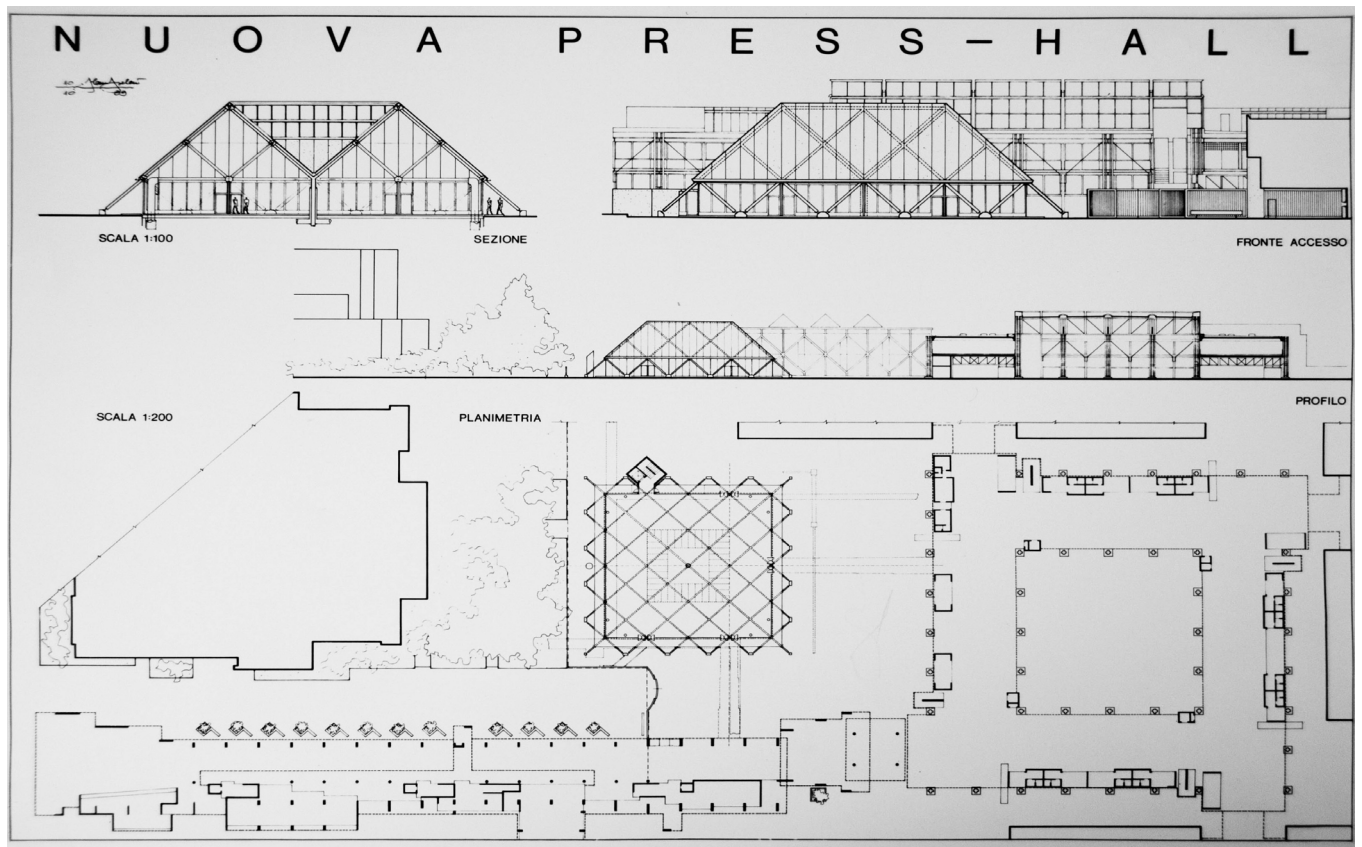
Progetto 21. 1987. Chiesa parrocchiale e parco. San Rocco di Miglianico (Chieti). Con Alessandro Sonsini. Concorso.



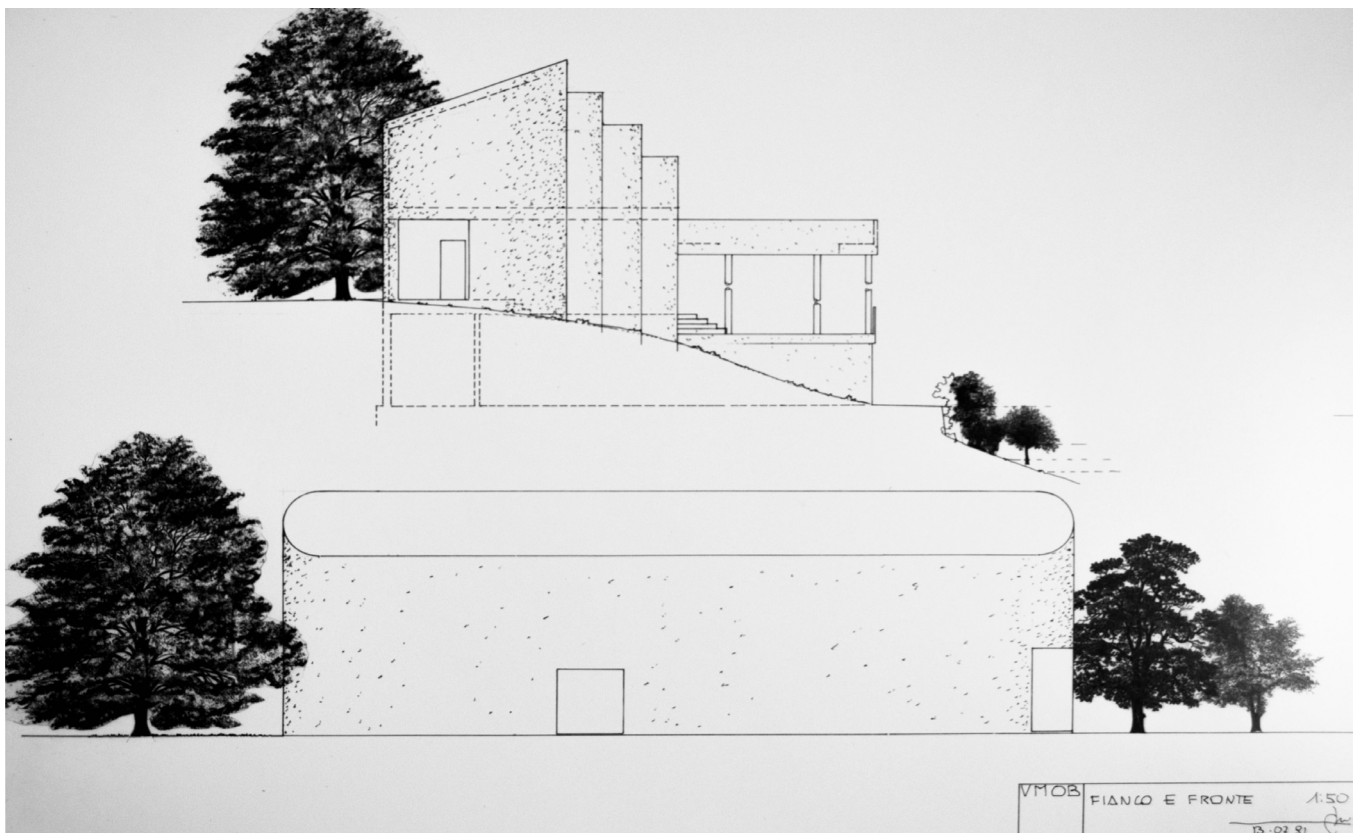
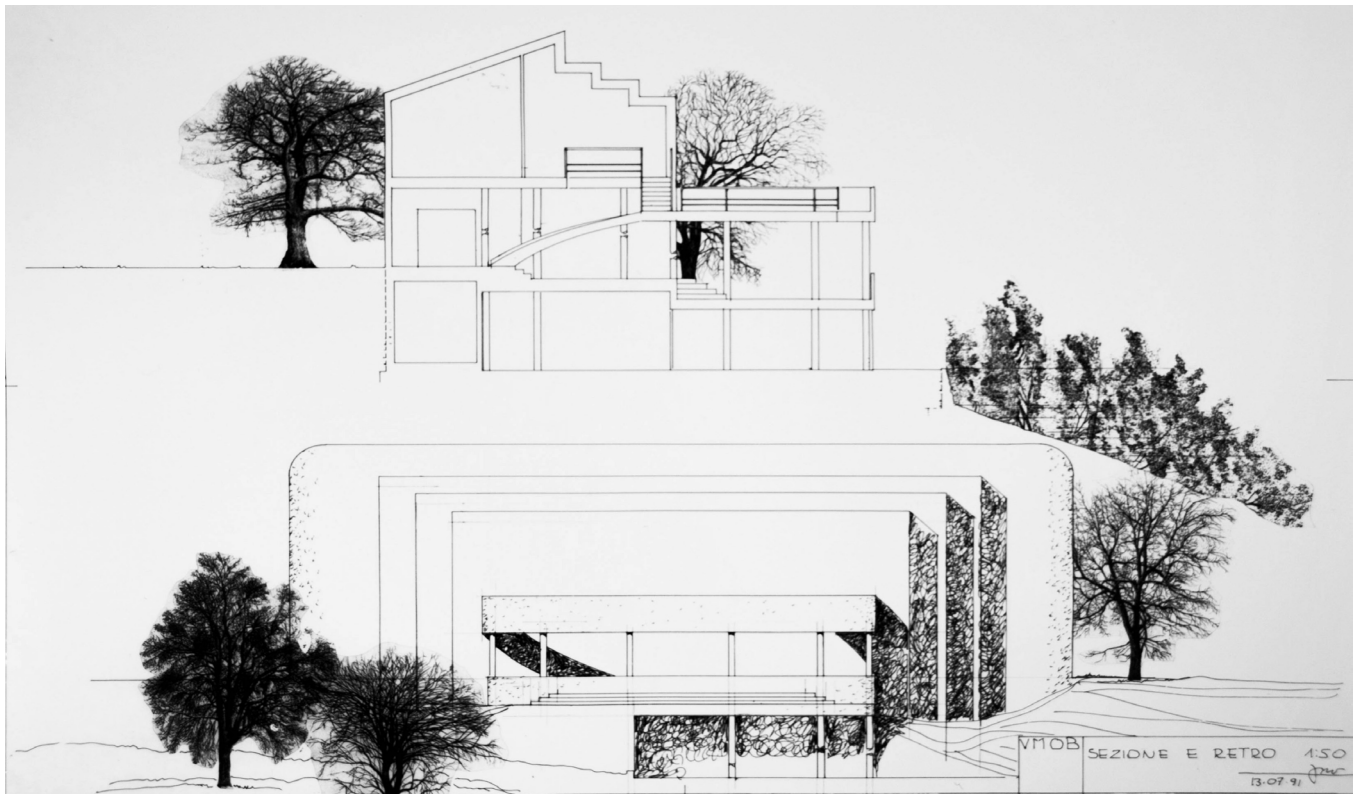
Progetto 22. 1987–88. Sala polifunzionale con anche uso liturgico per la chiesa parrocchiale di San Lorenzo a Castel del Vescovo. Sasso Marconi (Bologna).



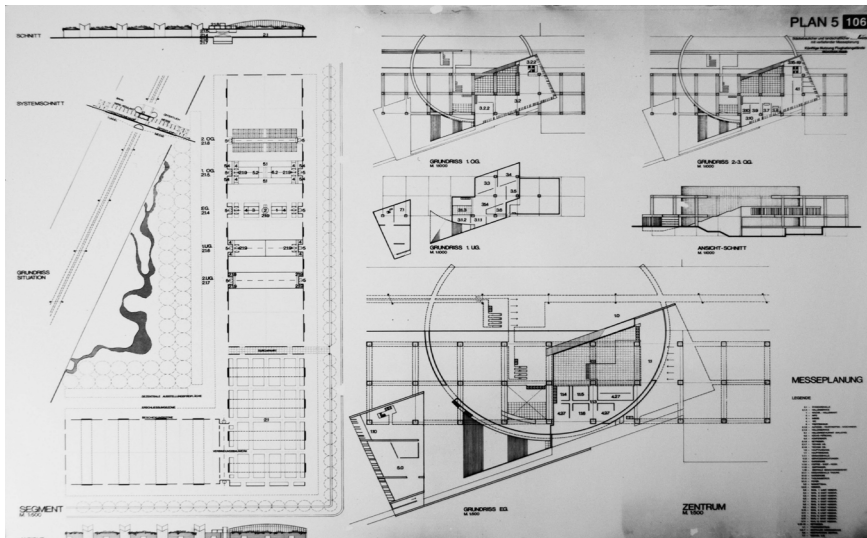
Progetto 23. 1989. OIKOS 23 per la Cassa di Risparmio di Bologna. Bologna. Non realizzato.



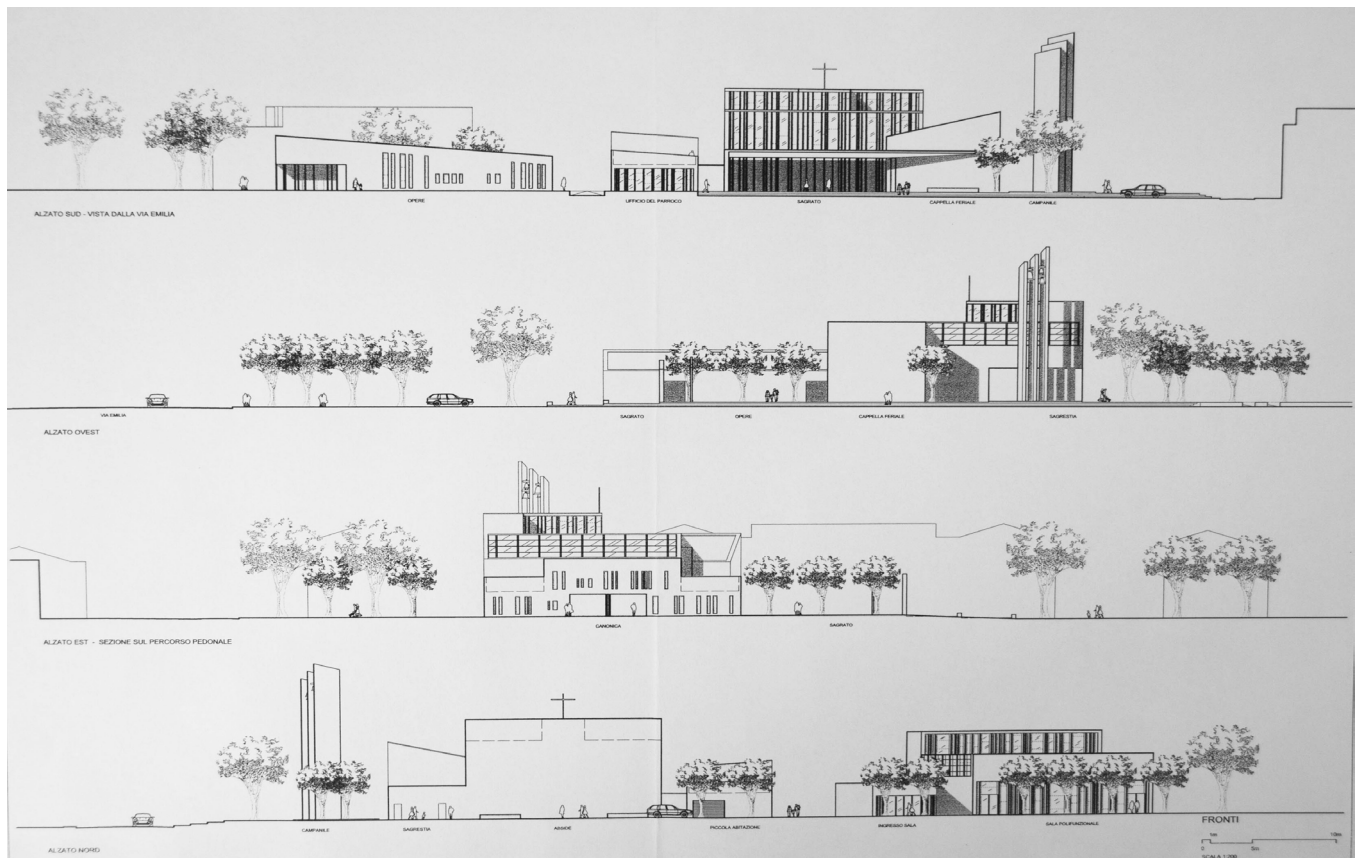
Progetto 24. 1990. Press-Hall alla Fiera di Bologna. Con Giuseppe Carniello. Non realizzato.



Progetto 26. 1986–91. Villa V. Bologna Non realizzato.



Progetto 27. 1992. Nuova fiera nell'area dismessa dell'aeroporto. Monaco di Baviera, Germania. Concorso.



Progetto 30. 2005. Chiesa parrocchiale di Santa Maria di Betlemme. Cesena. Con Roberto Gresleri, Lorenzo Gresleri, Giorgio Nadile, Lucia Gallerani. Concorso.



Progetto 31. Glauco Gresleri 1957–1987. Le chiese. Manifesto.

Glauco Gresleri

Chiese prima e dopo il terremoto

Ripubblichiamo di seguito il saggio "Chiese prima e dopo il terremoto" di Glauco Gresleri, apparso per la prima volta nel volume *Chiese prima e dopo il terremoto in Friuli. Cjase di Diu cjase nestre. Arcidiocesi di Udine, Atti dei convegni 2011–2012* (Pasian di Prato: Lithostampa, 2013), curato da Sandro Piusi e Daniela Omenetto. Per l'occasione abbiamo inserito alcune immagini tratte dall'archivio privato di Glauco Gresleri. Anche se dedicate allo specifico tema della costruzione di edifici sacri, dalle parrocchie provvisorie del Dopoguerra bolognese alle chiese del Friuli, pensiamo che le parole di Gresleri possano essere la giusta conclusione per questo numero. Con una scrittura diretta e uno stile che si potrebbe definire colloquiale, esse rispecchiano la passione e la devozione dell'autore per il proprio lavoro, per un'architettura intesa come epica costruttiva che ha il compito di umanizzare i luoghi, e creare delle comunità in grado di abitarli.

We are here re-printing the essay "Architettura: i luoghi dello stare e i luoghi del passaggio" written by Glauco Gresleri, first published in the volume edited by Sandro Piusi and Daniela Omenetto *Chiese prima e dopo il terremoto in Friuli. Cjase di Diu cjase nestre. Arcidiocesi di Udine, Atti dei convegni 2011–2012* (Pasian di Prato: Lithostampa, 2013). For our issue, we have added some images taken from the private archive of Glauco Gresleri. This text is specifically devoted to the topic of religious buildings, from Postwar temporary parish churches in Bologna to the churches built in the region of Friuli. Yet, thanks to his direct and colloquial writing style, these words mirror the passion and the commitment of the author for his own job – for an architecture that becomes an epic of construction, whose aim is to humanise its places and create the communities inhabiting them.

che è stata l'architettura sacra negli anni dal dopoguerra al '55, per esaminarla e per capire che cosa si dovesse fare per migliorare questo passaggio; secondo punto è quello di analizzare la periferia di Bologna, che stava crescendo a vista d'occhio, per preparare la costruzione di 50 chiese in dieci anni.

Come si sarebbe potuto affrontare questo problema?

Mi telefona Giorgio Trebbi, l'architetto a capo di questa organizzazione, e mi comunica di essersi fatto carico del primo punto, quello di svolgere l'analisi sull'architettura sacra degli ultimi dieci anni; a me affida il secondo argomento. Questa sua fiducia in me nasceva perché io ero sempre stato un operatore con l'attitudine a risolvere i problemi del fare. Si aspettava, forse, che io in tre mesi, da giugno a settembre, mettessi in ordine il progetto. In due – io, a piedi, e l'amico Danilo Rondelli, architetto, che aveva la Lambretta – abbiamo fatto un'ispezione, una registrazione, una catalogazione, degna non di una storia, ma di una leggenda, di tutta la periferia nuova di Bologna, cercando e immaginando. E cercando nella maglia urbana della città, che era in parte formata e in parte in formazione, di punti ne trovammo sicuramente una ventina, adatti a riunire i fedeli per i futuri complessi parrocchiali. Questi punti potevano costituirsi come centri vitalizzanti di questo territorio, che veniva crescendo a vista d'occhio. I punti avrebbero dovuto essere generatori di un'energia umana capace di sistemare la periferia che non aveva regole. Naturalmente tutto questo al di fuori del piano regolatore; il Piano regolatore del '58 di Bologna non aveva previsto né le aree delle chiese e neppure quelle delle scuole.

Il congresso conseguì un risultato eccezionale per la convergenza di coloro che vi parteciparono, in cui si scoprì di colpo che il mondo attendeva questo momento e che il problema dell'arte sacra che galleggiava nell'aria era un problema che andava affrontato e risolto. Il congresso seminò a piene mani, e seminò che cosa? I semi lanciati caddero non nei rovi, ma nei punti della periferia in cui noi, con questo piano magmatico dei trenta luoghi di possibile innervamento delle sedi pastorali, avevamo immaginato la possibilità di

reperire i terreni.

E monsignor Lercaro cosa fa? Con il piano in mano decide di seminare i suoi sacerdoti: li prende e li sbatte nella periferia, li manda lì, senza soldi, senza famiglia, senza casa, senza chiesa, senza aiuti, senza niente; purché fossero presenti sul sito. Naturalmente in un sito canonicamente definito come parrocchia e loro canonicamente definiti come parroci.

Allora la città di colpo vide la presenza sul territorio di tanti sacerdoti disponibili, in parte guerrieri; voi sapete la storia dei frati minori con il pullman che celebravano le Messe – diciamo – a comando, in qualsiasi posizione. La periferia immediatamente accolse la presenza di questi testimoni del Vangelo. Il 'senza famiglia' vuol dire che questi sacerdoti, che magari venivano dalla montagna, che avevano la mamma a carico, non sapevano dove metterla, la mamma; non avevano i soldi per far niente, non avevano la sede, non sapevano come cominciare. Monsignor Lercaro li aveva voluti lì e proprio lì hanno dovuto cominciare a celebrare l'Eucarestia.

Allora bisognava trovare un posto (**Figg. 1-2**). Monsignore indicava una cantina, un garage, al primo piano, al terzo, una baracca; e il sacerdote era lì pronto a celebrare. Qui, forse, risiedeva la ragione di questa mia capacità di mettere insieme spazialità che potessero funzionare a quello scopo. Io, tra l'altro, avevo il compito – a 25 anni – di capo della sezione tecnica dell'Ufficio Nuove Chiese; e da lì mi viene il compito – ma, forse, nessuno me l'ha dato questo compito – di attrezzare i piccoli spazi, che andavamo trovando per la celebrazione. Occorreva costruire un altare, mettere insieme delle panche; come le pecore attorno ad uno stagno, ebbe a dire il cardinale, che lo ripeté un'altra volta, quando inaugurò la mia chiesa. E in questi spazi minimali, poverissimi, però con una qualità poetica che derivava dal modo di controllare la luce, da come era costruito l'altare che, pur fatto di legni, aveva un'espressione vivace, di vitalità, la gente stava attorno, ma tanto vicina, tanto appresso che la comunione veniva data attraverso l'altare. Veramente una famiglia 'cuncta', tutta insieme unita, che più compressa di così non si poteva.

Io rappresento il colpevole, per essere una voce fuori campo per far parte dell'altro secolo, per agire ancora ante concilio; per venire prima del terremoto. Devo dirvi che mi considero fortunato, perché da giovane mi sono trovato dentro una situazione particolare. A me è capitato di operare nel campo del sacro in architettura realizzando anche opere che hanno avuto il pregio di entrare nella storia dell'arte e nella storia della Chiesa, anche per l'appoggio dei critici del settore, come Debuyst, Valenziano, Gatti e, tra i critici, Le Corbusier, e il tedesco Rudolf Stegers che cita – udite, udite – fra le opere del rinnovamento liturgico importanti, naturalmente la cappella di Notre-Dame du Haut a Ronchamp, e poi la mia piccola opera di Nostra Signora di Lourdes a Navarons di Spilimbergo. Ho premesso questa citazione per raccontare alcuni episodi della mia vita che mi hanno portato ad operare nel campo del rapporto tra architettura e liturgia, in maniera naturale, come se fosse una cosa addirittura facile, essendo invece così tanto complessa.

La mia via di Damasco comincia nel 1955: non sono ancora laureato, ho 25 anni, l'arcivescovo di Bologna, Giacomo Lercaro, propone un grande evento proprio a Bologna, il Congresso di architettura sacra, il primo congresso nazionale di architettura sacra. Si propone due obiettivi primari: primo, fare l'analisi di quello

Veramente furono quelle le prime occasioni di presenza del sacerdote officiante insieme con la famiglia, con l'assemblea riunita che partecipa convinta davvero, perché, se è venuta lì in quella situazione è perché non ne poteva più, per la necessità di sentirsi partecipe della Santa assemblea. Cito un caso tra i tanti: in collina troviamo un garage. Intanto, il cardinale ha "consumato" tutti i suoi sacerdoti e gli è rimasto uno, il segretario particolare, don Walter Michelino, quello che gli batteva le lettere, e gli dice: "Tu vai, le lettere me le batto da solo". Manda Walter Michelino in questo garage in collina. Don Walter dice: "Glauco, fammi subito quest'altare che dobbiamo dire Messa". Io faccio l'altare, organizzo lo spazio e quando don Walter Michelino viene a vedere e ci troviamo sulla porta, lo spazio è vuoto. Nel mentre si avvicina una bambinetta, entra nello spazio, guarda e dice con voce limpida "Che bella tavola!".

Don Michelino ha un tuffo al cuore: lui in questa voce dell'innocenza della bambina riconosce nell'altare l'icona della tavola, della tavola come cena. Per lui era la conferma divina che quella era la possibilità di celebrare. Celebra, per la prima volta, dà l'ostia nella mano di questa gente. Don Walter aspetta all'ingresso che si formi un minimo nucleo di fedeli; se no, entrano tutti alla spicciolata, di vergognano di andar dentro lì, in quello spazio vuoto. Un po' alla volta arrivano, si fermano tutti lì, e intanto uno saluta l'altro, si guardano in faccia e arrivano a salutarsi, qualcuno si scambia la parola; allora la magia della famiglia è già pronta: l'assemblea. "Entrate", dice allora don Michelino, si va avanti tutti, e comincia il Mistero della celebrazione.

In quelle situazioni comprendevamo tutto quello che si intendeva con il termine 'partecipare'; in queste piccole dimensioni, in questo spazio fatto di niente, perché

non occorreva nient'altro che l'altare, non occorreva l'ambone, perché l'ambone era quello spazio un po' più in là dell'altare; e il sacerdote guardava negli occhi, quasi li prendeva per mano comunicando la sua parola.

Quando Lercaro viene in questi posti, lui vestito di porpora, con le scarpe leggere che aveva, lui viene dentro e celebra la sua Messa. Lui aveva fatto un direttorio perché, appena arrivato a Bologna, voleva che quando ci fosse la Messa una voce di ragazzo recitasse che cosa significava ciascun momento, in modo che tutti capissero il crescere liturgico della funzione. Lui viene, e in questi spazi fa le sue omelie, che erano magiche perché cominciava da zero, dalla materia, e poi si elevava e toccava le alte sfere della spiritualità e della filosofia con una capacità incredibile. Quando usciva da questi luoghi così poveri, ma così carichi delle emozioni liturgiche, dall'aver avuto l'as-

Fig. 1 Glauco Gresleri. "Chiesa provvisoria a Bologna." In *Chiesa e Quartiere* 3-4-5 (Ottobre 1956).

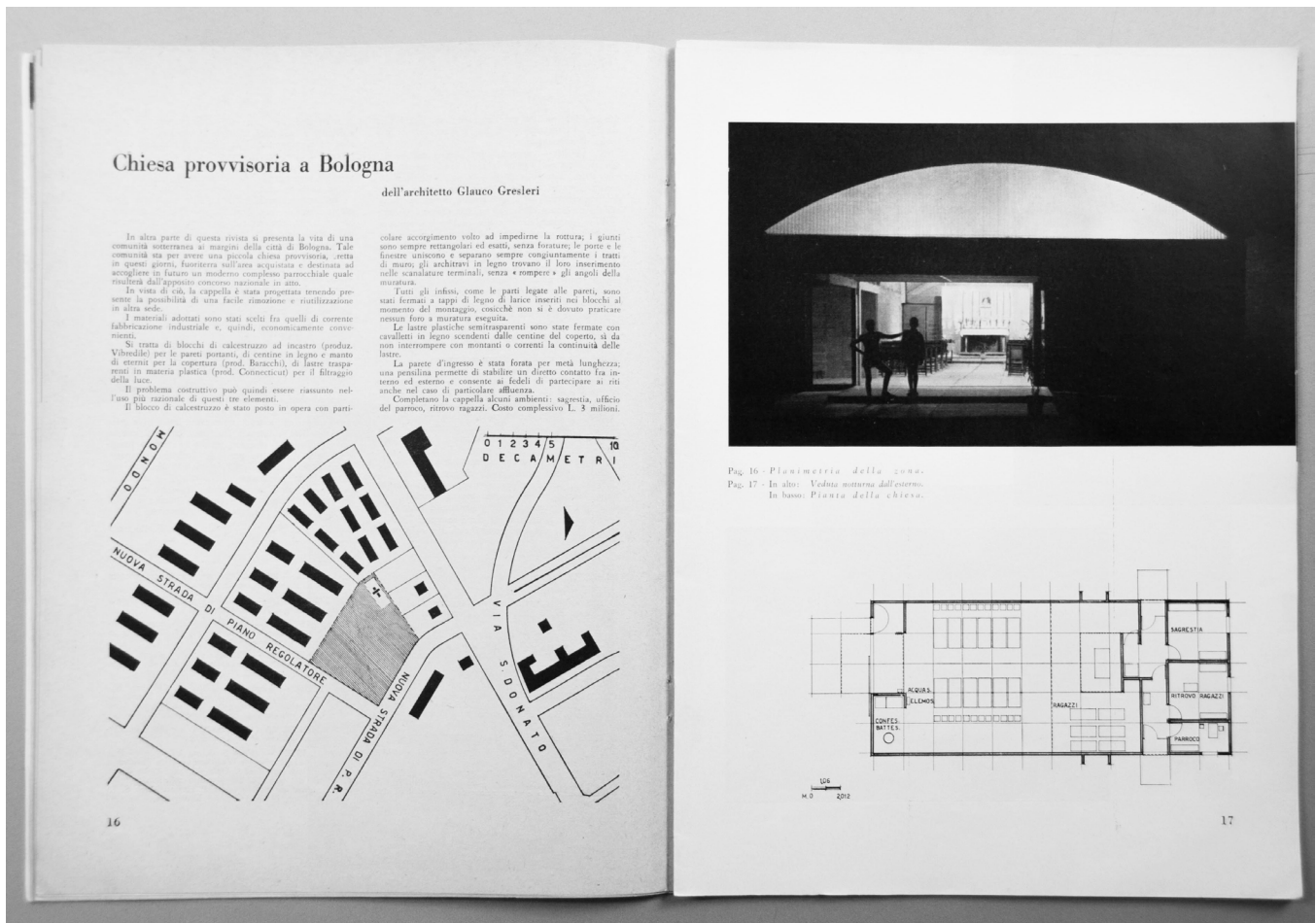




Fig. 2 Parrocchia provvisoria di San Vincenzo de Paoli, Bologna.

semblea nelle sue mani, lui adoperò più volte l'aggettivo "raggiante".

Usciva dallo spazio completamente, intensamente convinto dell'operazione che aveva fatto. Tutto diverso da quando andava a officiare nelle vecchie chiese del primo Ottocento nella periferia, in spazi nudi e crudi, questi, con l'altare là in fondo, piccolo, al buio, senza poesia. "Mi sento affranto – diceva – non sono riuscito a parlare, perché capivo che era inutile che parlassi; capivo che in quello spazio lì non potevano comprendere".

Attraverso questo percorso dico quel poco che io ho imparato, che ho potuto mettere in conto nel fare le cose che ho fatto, quest'esperienza della Chiesa mini-

ma, in cui però il principio fondamentale è quello della partecipazione, dell'essere lì non solo fisicamente, con occhi e orecchi, ma l'essere lì con il sangue con il cuore, pronti – diciamo – quasi a rapire la particola dell'ostia dalle mani del sacerdote per mangiarsela.

Lercaro probabilmente lì dentro percorse il cammino che lo portò al Concilio; naturalmente, oltre alla sua scienza, alla sua dottrina e alla sua fede capì che la liturgia per la quale lui combatteva sul piano teorico, per essere compresa e per agire sugli uomini, ha bisogno di apparire, ma per apparire, e quindi essere riconoscibile, necessita di gesti e di forme: dei gesti di tutti, dell'assemblea e del sacerdote;

di forme in cui questi gesti sono ordinati; gesti e forme in rapporto tra loro. Le forme e i gesti per collocarsi e apparire hanno, però, bisogno di uno spazio, e lo spazio per esistere ha bisogno dell'architettura.

Allora Lercaro capì che non si poteva scindere il problema della liturgia dal problema dell'architettura o, meglio, che la liturgia andava spiegata e fatta comprendere attraverso lo spazio architettonico idoneo. Quando l'architettura serve lo spazio, perché esso possa servire la liturgia, allora il mistero della sacralità immanente è riconoscibile. Quando lo spazio raggiunge la qualità della semplicità nuda, come delle regole del linguaggio indicato dal maestro, "sì, sì; no, no", allora tutti gli orpelli, il problema degli stili, le tipologie, i riferimenti storici, le decorazioni, i falsi simboli, la ridondanza, la confusione tra l'azione attiva e la banale muta osservazione, tutto è inutile, tutto è da scartare. Spazi liberi, puliti, aperti, perché l'azione liturgica della partecipazione possa essere una sola, avere un'onda energetica dalla quale si possa quasi sentire il suono travolgente della liturgia. Io ebbi l'occasione anche di costruire la prima chiesa di Lercaro. Il cardinale chiamò Trebbi e me e disse: "Voi non potete continuare a criticare l'esperienza del passato o ergervi giudici di cose fatte male. Date un esempio al quale noi tutti ci possiamo riferire". Diede a Trebbi l'incarico di fare a Bologna la chiesa di San Pio X e a me quella della Beata Vergine Immacolata.

Ebbi quindi l'occasione di fare la prima chiesa vera di Lercaro (Fig. 3). Chiesa e complesso della Beata Vergine Immacolata furono realizzati (1956-1961) come un grande, articolato organismo, con tutti i poli, dal luogo del perdono, al battesimo, alla conservazione dell'Eucarestia; un tutto coordinato, ordinato e in armonia con l'azione della santa liturgia della Messa.

L'operazione riuscì felicemente e questa poté poi essere battezzata come la prima chiesa di Lercaro, che lui volle inaugurare ancora non finita, celebrandovi il matrimonio mio e di mia moglie; nell'omelia disse "Glaucò, tu sei come Davide. Come Davide ha fatto il Tempio di Gerusalemme, creando la sua stirpe, anche tu crei la tua stirpe, e fai la chiesa della Beata Ver-



Fig. 3 Chiesa della Beata Vergine Immacolata, Bologna.

gine Immacolata". Seguì, infatti, San Giovanni Battista a Imola, dove c'è qualche immagine. Voi vedete una cosa disordinatissima; sembra una cosa, un mercato: è una chiesa, ve lo dico apertamente, che funziona in una maniera così incredibile; quando la gente è lì dentro diventa veramente la famiglia unica di via Selice a Imola. È uno spazio quadrato con le panche; non c'è neanche il passaggio centrale per andare all'altare.

L'altare è portato avanti; è stata per me una grande scoperta che l'ambone sia andato indietro, indietro, fino in fondo; perché, con la gente che veniva di fianco, dove potevo mettere il luogo della Parola? Il luogo della Parola l'ho spostato indietro; lontano perché potesse funzionare anche per le ali laterali di questa assemblea che viene avanti, e con i banchi neanche chiusi, perché la gente si vedesse di traverso il banco, perché si vedesse la schiena degli altri. In questa fotografia di Masotti le bambinette vanno lì, di giorno; le bambine non vanno a giocare in giardino, vanno a giocare nella chiesa, perché la spazialità è così domestica, con queste panche che sono come le seggiole di casa; trasmettono una presenza del valore della liturgia anche quando la liturgia è momentaneamente assente.

Poi venne il Friuli. Sono a Bologna, ricevo una telefonata di don Gastone Liut, il parroco di Erto; si ricordava di me dopo dieci anni, perché avevo fatto delle lezioni a Santa Giustina a Padova. Mi dice che è stato dato l'incarico ai progettisti per il nuovo villaggio di Vajont al posto del villaggio di Erto sopra Longarone. Tutti, però, hanno rifiutato il tema della chiesa e del cimitero, per l'incredibile ostracismo della cultura di sinistra ai temi legati alla spiritualità. Don Giustino piange quasi e chiede se io possa interessarmi a questo problema.

Da lì è iniziata una ripetizione di incarichi. Ho chiamato l'architetto Silvano Varnier di Pordenone con il quale abbiamo realizzato molte opere. La prima fu il cimitero con la cappella per il nuovo insediamento di Erto, Pordenone (1970-1972). Questa cappella è realizzata ricordando l'esperienza della chiesa di don Walter Michelino: la gente arriva, c'è il feretro, tutti aspettano, quando il sacerdote è pronto, allora il feretro viene portato all'ingresso

della cappella e la comunità dei fedeli e dei parenti si snoda, cammina, entra nello spazio e si accomoda sul fianco della celebrazione. Il sacerdote compie la celebrazione rispetto all'assemblea dei vivi che è sul fianco, ma fuori il cimitero è tutto organizzato come se anche i defunti già presenti nel cimitero partecipassero all'assemblea. L'assemblea diventa allora dei vivi e dei defunti, in un'unica grande spazialità; e dal vuoto della Chiesa si espande al cimitero vestendo tutto lo spazio della sacralità del momento liturgico.

L'occasione che portò alla realizzazione della chiesetta di Nostra Signora di Lourdes a Navarons di Spilimbergo è data da don Lorenzo Tesolin che, in un ambiente di campagna aperta dove i giovani hanno l'abitudine di ritrovarsi la sera, immagina di fare come una tenda dove possano trovare occasione di incontro. Non la si può edificare immediatamente sulla strada: le deve essere dato uno spazio di preparazione. Creiamo, allora, un percorso segnato dalla croce; un percorso in cui i giovani si mettono in fila, si riconoscono, si aspettano, si chiamano per arrivare quindi a un portichetto. Il sagrato preannuncia lo spazio liturgico superiore; attraverso l'occhio del portico e il scendere dalla gradinata si inizia anche la relazione con gli spazi del piano inferiore e del campo all'aperto. Qui è il primo elemento dell'assemblea, che qui si forma; e quando nell'area preliminare sono abbastanza, allora entrano in uno spazio basso. Lo spazio basso dell'ingresso, dove sono tutti in attesa ordinata; e quando ci sono tutti, il sacerdote dice: "Saliamo alla sala adorna e celebriamo la Messa". Allora i giovani salgono e si siedono, ma si siedono voltandosi dietro l'ingresso, in modo che guardano l'altare volto verso di loro. Quando arrivano gli ultimi, li vedono in viso, possono salutarsi. E allora, questa assemblea è davvero in crescita, guardandosi in faccia, e non solo la schiena, come di solito succede.

Passiamo ora alla cappella dell'Istituto Mattiussi a Pordenone. C'è una cantina e monsignor Luciano Padovese pensa di fare una cappella per gli studenti. Questo piccolo spazio diventerà l'icona di un movimento liturgico nazionale, pubblicato in tutto il mondo. C'è monsignor Padovese,

il gruppo degli studenti che devono entrare in questo spazio, in questa cantina che dovrà diventare il luogo liturgico dell'Istituto e ci sono io. Mi rifaccio sempre a don Walter Michelino e dico: "Non entriamo, il luogo per noi è già una destinazione del sacro, rispettiatelo! Adesso entriamo tutti in fila, e io faccio finta di essere sacerdote – anche se il monsignore era di fianco a me – io entro e voi mi seguite a ruota; formiamo una fila, una processione che occupa tutto lo spazio fino a metterci in una posizione statica. Allora tutti dietro, fanno la fila; io mi sposto e vado in una posizione più distaccata e dico: fermi! La fila era già su tre lati; io sono qua. "Adesso – dico loro – fra me e voi creiamo l'altare; dietro di voi realizziamo una panca continua che prosegue anche di qua, in cui possano sedersi anche i chierici e i sacerdoti. Quando qualcuno prenderà posto per ascoltare la Parola avremo fatto la nostra chiesa."

Disegno su un foglio di carta – che è stato regalato a padre Debuyst – questo schema velocissimo e tre, quattro o cinque giorni dopo viene disegnato il tutto per essere realizzato in questo spazio di minima, dove gli studenti sono lì, raccolti, attenti all'azione salvifica del sacerdote che compie il grande mistero dell'Eucarestia; e lo spazio emana il profumo o il suono della liturgia che riempie ogni anfratto e se ne esce anche dalla porta.

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

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

Ringraziamenti

Acknowledgements

I curatori desiderano ringraziare:

Lorenzo Gresleri per l'incondizionato supporto e l'infinita pazienza durante il nostro lavoro presso l'archivio privato di suo padre Glauco. Senza di lui questo numero, i suoi contenuti e la sua ricchezza iconografica non sarebbero stati possibili;

Giuliano Gresleri, per il tempo dedicato nelle lunghe ore di un'intervista appassionata e fondamentale per capire il lavoro di Glauco Gresleri non solo come architetto, ma soprattutto come uomo;

i **membri del Comitato Scientifico del numero**, che fin dalla stesura della *call for paper* hanno seguito con attenzione l'avanzare del lavoro e hanno aiutato nel processo di revisione degli atti;

i revisori esterni che hanno dedicato il loro tempo per leggere i saggi qui pubblicati, fornendo agli autori consigli preziosi: **Micaela Antonucci, Luca Gulli, Elena Pirazzoli, Giorgia Predari**;

gli autori che hanno risposto alla *call for paper*: **Alessandra Carlini, Marco Ferrari, Lorenzo Mingardi, Giorgio Peghin, Vito Quadrato** – senza le loro ricerche, questo lavoro sarebbe vuoto.

The editors wish to thank:

Lorenzo Gresleri, for his support and patience during our work at the private archive of his father Glauco. Without him, this issue, its contents and its iconographic richness would not have been possible;

Giuliano Gresleri, for the hours devoted to a passionate interview, that was pivotal in order to understand the work of Glauco Gresleri not only as an architect, but most importantly as a human being;

the **members of the Scientific Committee of this issue**, who have followed this work with attention since the publication of the call for papers, and who have helped during the review of the papers;

the reviewers who have devoted their time in order to read the essays, giving advice to our authors: **Micaela Antonucci, Luca Gulli, Elena Pirazzoli, Giorgia Predari**;

the authors who have taken part in the call for paper: **Alessandra Carlini, Marco Ferrari, Lorenzo Mingardi, Giorgio Peghin, Vito Quadrato** – without their essays, the whole issue would have been empty.

Nota: ove non specificato, tutte le immagini sono dell'archivio privato di Glauco Gresleri. Tutti i diritti sono riservati.
Note: if not specified, all images are property of the private archive of Glauco Gresleri. All rights reserved.

●
in_bo

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

volume 10
issue 14 (2019)