

Il paese e il mondo

arch. Guglielmo Monti

(testo introduttivo al catalogo della mostra "Mario Bruno architetto")

Mario Bruno, pur essendo nato nel '32 a Saint Innocence, cittadina vicino a Bordeaux, non deve nulla, per la sua formazione, a quest'origine francese, dato che i suoi genitori, entrambi italiani, si spostarono a Montebelluna quand'era ancora bambino.

Il piccolo ma dinamico centro trevigiano, punto di passaggio e commercio essenziale dell'alta pianura veneta, resta il fulcro essenziale dell'intera vita dell'architetto, che vi svolgerà la sua attività professionale per quarant'anni, cambiando due volte lo studio senza spostarsi dal suo ambito urbano. D'altronde l'insediamento, che dopo l'unità d'Italia sposta il suo nevralgico mercato dal colle alla pianura, creando un nuovo assetto unificante dei borghi preesistenti, dotato di notevoli ambizioni testimoniate dal colossale duomo neogotico del 1908, nel secondo dopoguerra conosce uno sviluppo straordinario. Diviene infatti uno dei maggiori poli industriali della provincia, dando luogo ad un'espansione edilizia che sommerge l'interessante disegno ottocentesco e ne annulla quasi completamente il valore ordinatore.

Il contesto dunque, nelle ambiziose trasformazioni a cavallo di due secoli come nei caotici sviluppi che iniziavano insieme alle prime prove di Bruno, rappresentava bene la tormentosa vicenda contemporanea, costituendo, dal punto di vista culturale come da quello professionale, un terreno d'azione stimolante. La sintonia con l'ambiente dev'essere stata immediata per un giovane che, appena diplomato geometra, apre uno studio e comincia a cimentarsi con progetti e cantieri. Le prime prove, anteriori alla laurea del '59, dimostrano subito un interesse per la forma, manifesto in realizzazioni come il condominio in zona Pilastroni a Montebelluna, dov'è riscontrabile una conoscenza dei contemporanei lavori di Ridolfi. Il richiamo è significativo, perché l'attenzione ai dettagli artigianali e alla correttezza dell'esecuzione testimonia subito la volontà, che resterà caratteristica di tutta la sua opera di controllare direttamente gli esiti del disegno.

Anzi, nella straordinaria casa di Angelo Sartor, va oltre la manualistica ridolfiana e, anticipando modi che diverranno tipici degli anni '60, propone, di fronte ad una situazione panoramica ed orografica eccezionale, una potente forma-struttura capace di esaltare il tema degli sbalzi e dei contrafforti in un racconto estremamente articolato. Negli stessi anni peraltro dà prova di saper controllare e sviluppare anche motivi seriali nella compatta torre del condominio in via Tripoli, inserita nel cuore di Montebelluna con una forzatura del disegno ottocentesco. La sapienza nell'uso di materiali tradizionali come la graniglia e la cortina laterizia a vista non esclude una notevole padronanza nella modellazione e composizione di elementi cementizi prefabbricati. La contrapposizione tra il corpo edilizio, la cui solidità è animata dal sensibile trattamento della griglia strutturale, delle pannellature in mattoni e dei telai finestrati, e la sua conclusione all'attico, separata da un vasto sporto e alleggerita da un fitto ritmo di lame in calcestruzzo, evoca, senza imitarla, la forza dei campanili.

La costruzione diviene il simbolo del suo successo professionale e subito dopo la laurea vi trasferisce lo studio. Per il Veneto sono gli anni in cui comincia a cambiare lo scenario fisico e sociale: dopo decenni di povertà inizia a diffondersi un certo benessere, incoraggiato da una politica democristiana che si sentiva ripagata da una popolazione abituata all'obbedienza e all'operosità dai tempi del dominio austriaco. La famiglia e la religione sono beni ancora intoccabili e l'ordine sociale è assicurato, ma si incoraggia l'intraprendenza e accanto alle case rurali cominciano a sorgere fabbrichette, mentre i piccoli agglomerati vicino alle città si trasformano in periferie. L'Istituto universitario di Venezia non è più retto dall'autoritario Cirilli, ma dal democratico Samonà, che vi fa affluire i più importanti architetti del dopoguerra italiano.

Gli esordi dell'espansione edilizia sono gestiti in gran parte da geometri certo meno brillanti e appassionati del giovane Bruno, ma, sulle orme di Albini, di Gardella e soprattutto di Scarpa, una nicchia intellettuale aspira a più raffinate emozioni. Il neo-architetto coglie immediatamente quest'espansione del gusto e se ne fa interprete, come si può notare nelle movenze quasi giapponesi della casa Tesser. Si tratta di un edificio in linea incompiuto e scarsamente giudicabile dalla realizzazione parziale, ma la ricercata modellazione dei capitelli e la distribuzione dei tagli finestrati parlano di una nuova libertà compositiva.

La necessità di confrontarsi con le sperimentazioni più avanzate del nostro Paese lo spinge a lasciare la facoltà d'ingegneria, a cui si era iscritto per divenire padrone di ogni aspetto delle costruzioni, e a recarsi a Milano per partecipare, nello studio BPR, alla realizzazione della torre Velasca. Il plastico della grande costruzione milanese campeggerà sempre nel suo studio, a testimoniare una vocazione al monumento urbano che peraltro non realizzerà mai nella sua intensa attività. A giudicare dalle sue opere successive, si può anzi affermare che l'aspirazione del suo operare non lo porterà a massicce affermazioni, ma piuttosto a concentrare in ogni piccola occasione una grande energia progettuale, tendendo semmai ad espanderla al paesaggio circostante.

Il condominio Limarilli, che doveva essere un piano più alto, non può definirsi un lavoro incompiuto proprio perché la forza delle singole parti è così autonomamente espressiva da far apparire il complesso come un "work in progress" idealmente aperto a diverse conclusioni e concluso ad ogni suo stadio. L'appoggio su rulli è ancora un richiamo orientale che esprime in una fabbrica saldamente legata al terreno la possibilità di muoversi, mentre per contro la struttura metallica dell'attico è così ben definita che, pur essendo rimasta priva dei tamponamenti e vuota, caratterizza l'inserimento dell'edificio nel paesaggio come una gigantesca antenna.

La composizione per parti dotate di una propria dignità formale così meticolosamente rifinita da apparire capace di uno sviluppo indipendente è evidente anche nella casa di Bruno Sartor a Venegazzù, dove l'impianto stellare non impedisce alle pareti di svincolarsi dalla copertura, che si espande con grandi aggetti e loggiati. Come nelle costruzioni rurali tradizionali, ma con uno spirito completamente rinnovato, lo spazio interno si relaziona con l'ambiente tramite grandi aree aperte e coperte.

Il grande tetto allargato a coprire interni ed esterni è protagonista anche della scuola materna di Sala di Istrana, in cui le larghe falde definiscono uno spazio aperto di gioco e si animano di favoleggianti abbaini triangolari per illuminare dall'alto l'ambiente comune. La composizione, nel tema pubblico, è più attenta a definire un'architettura facilmente

comprensibile e ripetibile senza tedio. Il disegno investe la piazza antistante, dividendo con muretti in cemento, pavimentazioni e dislivelli i parcheggi dagli spazi di seduta e prosegue la recinzione in foratini su un vasto lotto adiacente dove qualche anno dopo si colloca la scuola elementare. Gli elementi sono gli stessi, ma il loro uso è ancora più severo e acquista così una monumentalità cordiale, ottenuta selezionando e ordinando invece di arricchire l'organismo. Il complesso mostra la tendenza a interessare, soprattutto negli interventi pubblici, una vasta area di pertinenza, definita con intensità decrescente, ma con costante attenzione ai materiali, nel passare dai dettagli interni alle logge, ai giardini e sino a sfumare nel paesaggio.

Inizia, nella metà degli anni '60, un rapporto di lavoro col grande cuoco Lino Toffolin, che lo porterà, nell'arco di vent'anni, a definire intorno al ristorante "Lino" a Solighetto un'ambiente dotato di caratteri propri. È interessante notare come gli episodi salienti siano distribuiti nel tempo, a partire dalla casa del proprietario. Qui il dislivello tra l'accesso dalla corte superiore e l'affaccio sulla strada principale fornisce lo spunto per una teatrale prova d'abilità. Con gli stessi elementi, desunti dalla tradizione rurale ma spinti spesso verso riferimenti a Wright mediati da Scarpa, la casa si annuncia in sottotono mediante eleganti aggettivazioni delle colline circostanti, per esplodere in una vertiginosa ascesa verso la via di traffico, marcata da un atrio coperto definito da aerei trafori in cotto e da una statua centrale, aperta verso il cielo con un taglio della copertura.

Dieci anni dopo, nel '75, realizza la sistemazione del nucleo camere, ottenuto ampliando il locale preesistente. Come vedremo, il clima culturale è cambiato e le sue realizzazioni ne riflettono i dilemmi, ma la fedeltà al tema e al luogo è anteposta all'evoluzione personale. Solo il lungo muro in cemento tagliato da diagonali che divide la pergola del parcheggio denuncia un atteggiamento mutato. Il resto si aggrappa all'esistente e, in posizione subordinata, ne commenta sapientemente e con una punta di affettuosa ironia i caratteri tradizionali. Quel che ne risulta è un curioso villaggio di piccoli volumi arroccati, a cui una selva di camini fornisce la metafora delle torri.

Dopo un altro decennio, portatore anch'esso di cambiamenti e nuove suggestioni, l'antistante casa Toffolin Resi riprende, con una più accentuata libertà di sagome e tagli, l'impianto della casa Sartor a Venegazzù. Il rimando agli anni '60 consente una più agevole assimilazione al complesso adiacente, mentre l'esperienza acquisita porta ad assottigliare il costruito fino a ridurlo a semplice cornice dei colli. Il dislivello è usato solo per accentuare la trasparenza del volume e testimonia così il percorso compiuto rispetto alle tentazioni scenografiche della prima casa Toffolin. L'insieme degli interventi mostra come, senza rinunciare alle maturazioni personali, l'immersione del progettista nei luoghi lo porti a dialogare con se stesso in una sorta di tempo ritrovato.

La disponibilità a trarre spunto invece da nuove tecniche e materiali per rimettersi in discussione è testimoniata da realizzazioni come il fabbricato di assistenza e vendita pneumatici Solimene a Montebelluna. Lamiere grecate e traforate, usate per pareti e coperture, forniscono una trama di rivestimento tecnologicamente elegante e nel contempo modulano il passaggio della luce. Una ruota gommata è addirittura inserita in un pannello cementizio e usata come decorazione pubblicitaria. Le grandi travi metalliche nobilitano, col loro richiamo a Mies Van der Rohe, la sagoma di copertura industriale che appare così scandita da un ritmo solenne.

A Marostica, su un colle ricco di vegetazione, fornisce, con la casa Causarano, un prototipo di stretto contatto tra artificio e natura, certo ispirato a Wright ma non esente da richiami manieristici nell'elaborazione dei dettagli. Domina l'uso della pietra, alternata nelle pareti a grandi vetrate che portano il bosco nel prezioso interno, giocato intorno al camino centrale e ricco di raffinati accostamenti di materiali. Le lastre lapidee erano originariamente usate anche per il manto di copertura, assimilato così alla roccia in un tentativo di far aderire l'edificio alla collina e nascondere in una completa naturalizzazione. Oggi le difficoltà gestionali hanno spinto i proprietari e riutilizzare le pietre per lastricare il percorso d'ingresso, ma la fusione tra grande sofisticazione compositiva e aspirazione a sparire nel verde resta un carattere ben evidente dell'insieme.

Diverse altre case degli ultimi anni '60 testimoniano in Bruno la vicinanza ad una clientela ricca e disposta ad eleganti sperimentazioni. Il benessere in quel periodo si è assestato nella regione e ha trovato una sua aristocrazia ben garantita in sede politica e proiettata verso l'Europa. I nuovi protagonisti sono culturalmente incerti, legati per un verso alla tradizione, ma spinti d'altra parte a mostrarsi aggiornati. Il panorama delle realizzazioni è poco incoraggiante, ma i fermenti degli anni '60 hanno portato desideri di rinnovamento, che spingono alcuni progettisti, come Cappai e Mainardis o Davanzo, a proporre strutture alternative. Dopo la metà dei '70, gli anni di piombo spengono speranze ed entusiasmi, mentre i piani regolatori svendono il territorio con la promessa di massicce cubature motivate da inesistenti espansioni demografiche. La prefabbricazione, che era apparsa anche ai più giovani una speranza di qualità edilizia diffusa, va a collocare in aree industriali e artigianali, generosamente distribuite a pioggia in tutti i Comuni, capannoni privi di qualsiasi supporto progettuale.

Bruno, pur partecipando a quest'invasione con un'intensa produzione, che rappresenta la parte più cospicua della sua opera, prosegue la strategia professionale basata sulla qualità maturata negli anni '60. Sembra anzi reagire alla massificazione incipiente con un controllo ancora più esigente dell'esecuzione in cantiere, che lo rende celebre in zona per la sua insofferenza.

Inoltre si dedica con più intensità a temi collettivi, dove trova maggior libertà di svincolarsi dalle mode nella ricerca di una strada maestra per l'architettura contemporanea, identificata allora con l'opera di Le Corbusier.

I riferimenti al maestro svizzero non sono certo assenti dal macello di Istrana, interamente costruito con pareti di cemento autoportanti. Eppure la modellazione dinamica dei volumi della palazzina d'ingresso, come pure l'elegante finestratura del corpo principale, che stacca la struttura metallica di copertura dall'alto basamento, sono indipendenti da ogni precisa citazione lecorbusiana. Ritroviamo poi, nell'accurata recinzione come nel disegno di tutti gli accessori industriali, quell'attenzione al dettaglio costruttivo, pur semplificato al massimo, e quella tendenza ad allargare la composizione a tutta l'area di pertinenza già osservata nella scuola di Sala di Istrana.

Il tema scolastico è ripreso a Maser, con un atteggiamento ancora più dimesso e scevro da esibizioni architettoniche. Il grande tetto si sporge anche qui verso lo spazio esterno e si taglia per dar luce naturale agli accessi, ma l'involucro è più saldamente richiuso, con un richiamo sereno alle tradizionali murature intonacate. La dialettica tra penetrazione all'interno del paesaggio e definizione dell'involucro murario trova la sua espressione più libera e liricamente compiuta nella cappella della casa di riposo "Guizzo Marseille" a Selva di Volpago del Montello. Le pareti curve in pietra danzano letteralmente intorno agli alberi, che entrano nella sala e si contrappongono all'involucro turrato dell'altare. Il tetto ligneo, staccato dagli appoggi murari e dalla trama cementizia delle parti vetrate, acquista la forza, ormai nota nelle sue architetture, di una lastra autonoma, continuamente sfiorata da una luce che ne esalta l'ordito.

L'interesse all'uso collettivo è evidente anche nel condominio di Istrana, pur trattandosi di edilizia residenziale. È infatti il percorso comune, con la grande scalinata e la strada di distribuzione coperta al primo piano, a costituire la parte più interessante. Nonostante l'impianto lecorbusiano, palesato sia nel cemento a vista che nella scelta dei colori fondamentali, non si tratta certo di una "rue interieure", bensì di una via esterna ed aperta, anche se le velette cementizie la difendono da un paesaggio periferico non esaltante. Anzi è proprio la configurazione del meccanismo d'accesso che fa esplodere la "macchina per abitare" di partenza e la trasforma in un organismo che, pur conservando l'austerità del modello, se ne distacca con decisione.

A una matrice wrightiana, presente anch'essa, sebbene in maniera più sotterranea, nei riferimenti in voga all'epoca, si rifà il condominio in via Montello a Montebelluna. L'impianto è infatti basato, come molti del maestro californiano, sulla geometria dinamica di una pianta "a svastica" con gli elementi sfalsati di mezzo piano. Eppure nessun dettaglio, nella scatola muraria intonacata come nella composizione forometrica, fa pensare all'ispirazione di partenza. Semmai è la casa dell'architetto, committente di se stesso per l'intero complesso, dove, nel '74, trasferisce per l'ultima volta lo studio, che rimanda più direttamente ai modi dell'americano. Costruita accanto al condominio due anni dopo, riprende il grande ambiente intorno al camino della casa Causarano, ma lo esalta con dislivelli e continue aperture sul verde, sino quasi ad annullare le pareti e a configurare una vasta capanna aperta verso il giardino. Eppure, nonostante i riferimenti "organici", riconosciamo temi e stilemi cari alla sua architettura dall'origine, a partire dall'uso dei colori, che lo porta a dipingere le travature a vista col prediletto rosso e a diffondere negli ambienti toni e lucentezze tipicamente veneti.

Pur essendo stata trasformata in alcune parti, la casa Ghiselli a Pove del Grappa, destinata ad uso alberghiero, rappresenta, per quanto se ne può giudicare oggi, il riferimento più chiaro ai modelli delle "prairie houses" e di Taliesin West. La grande falda unica che riprende l'inclinazione della collina di ulivi su cui poggia l'edificio, corrisponde all'andamento gradonato degli ambienti interni, affacciati uno sull'altro. Nella migliore tradizione "country" logge e pergolati in legno si prolungano all'esterno, ma anche qui forme, colori e materiali non devono nulla al deserto californiano.

In queste ed altre opere degli anni '70, come la già menzionata sistemazione del nucleo camere di Solighetto, si avverte peraltro un crescente riferimento alla tradizione storica. Verso la fine della decade le delusioni per la mancanza di un disegno convincente del territorio aprono la strada all'affermazione del post-modernismo, consacrato nella "strada nuovissima" della Biennale veneziana. La presenza della tendenza è peraltro timida e scarsa nel Veneto, contrastata e in parte assorbita dal classicismo modernista del "gruppo architettura", dominante nell'università di Venezia. L'affacciarsi degli storicismi agisce quindi principalmente come veicolo per un'ulteriore perdita di fiducia nel linguaggio contemporaneo. Mentre crollano anche le proposte delle macroscopiche forme del "town design" e gli esempi insediativi delle "new town" inglesi non fanno più scuola, anche le previsioni "gonfiate" dei piani regolatori, negli anni '80 e '90, sono scavalcate da una selva di varianti e infine vanificate nelle loro pur permissive configurazioni dall'anarchia dell'urbanistica contrattata tra istituzione e privati.

In questo generale crollo della qualità edilizia, la produzione di Bruno, mentre da una parte risente di una minor convinzione nelle proprie risorse per il diffuso discredito della contemporaneità, dall'altra si affina e, nelle ultime opere, trova la forza di rinnovarsi con coerenza.

Sulla collina di Montebelluna, dopo la rarefazione e tipizzazione dello strumentario compositivo ottenuto con la casa Lahner, opera una semplificazione estremamente raffinata nella casa di Vittorio Della Toffola. Ogni eccesso espressivo è qui livellato dalla volontà di ridurre e intensificare il proprio vocabolario, per renderlo più convincente in un tempo di scarsi entusiasmi. La vegetazione, il percorso dell'acqua e il lastrico protetto dal grande sporto della copertura, tessono tra loro un dialogo in cui nulla è lasciato al caso. La composizione procede per piani orizzontali nettamente tagliati, a cui fanno riscontro i severi volumi verticali dei camini, conclusi con una lama piegata. I riferimenti orientali non portano più a complicazioni "organiche", ma ad un'economia di segni che va verso l'astrazione. Ogni minimo elemento è compresso e formalizzato, a partire dalla recinzione metallica, conclusa dalla composizione di profilati dell'ingresso.

Dopo aver applicato una così rigorosa sublimazione al proprio bagaglio contemporaneo, tenta, nella casa Vaccari, di portare un'operazione simile sul repertorio desunto dalla tradizione. Indubbiamente, quando agisce su materiali di derivazione industriale per nobilitarli, come la pensilina in vetro e putrelle, il doppio pilastro metallico, i tagli vetrati all'interno e le sue varieguate aggettivazioni in pietra e in legni preziosi, ottiene risultati di grande eleganza. Quando però articola con sporti, gradinate e incorniciamenti aggettivi, cortine murarie e camini, si avverte la sofisticazione connessa alla volontà di presentare in una veste sontuosa un repertorio desunto dall'uso povero dei materiali di origine rurale. L'artificio, teso a fornire una versione attuale dell'arte di nobilitare la tradizione, denuncia l'imbarazzo contemporaneo di fronte alla storia, nell'impossibilità di riutilizzare il classicismo moderno.

La riprova di questa difficoltà a riproporre la monumentalità in termini classici si ha nelle ristrutturazioni delle case Antiga a Ciano di Crocetta del Montello. Accostandosi a manufatti esistenti, la mano dell'architetto, che pure non si può certo definire conservativa, si fa più disinibita e leggera, tesa a commentare le vecchie mura con nuovi usi dei trafori rurali, leggere scale sospese, pergole e peschiere. Appena scaricato dal peso di ridare lustro a desueti gesti costruttivi, il repertorio del novecento si mostra estremamente duttile e disponibile a valorizzare l'eredità del passato.

Ma l'aspirazione a reinventare un linguaggio aulico si ripresenta nella cappella funebre Solimene del cimitero di Montebelluna. Il monumento si presenta dall'esterno come un compatto blocco di cemento bianco, scalpellato per liberare alcuni simboli metallici inclusi nel getto e segnato solo da un grande occhio bronzeo. Ad un impulso elettrico, l'occhio si apre e introduce ad una passerella affacciata su un vano a doppia altezza, sulla cui parete di fondo sono scolpite due scale, la cui assialità è ribadita da un cerchio di luce più piccolo, quasi inavvertito dall'esterno. L'estrema linearità di ogni dettaglio, reso essenziale da una stringente funzionalità geometrica, conferisce all'insieme una reale capacità di trascendenza, capace di trasportarci in un mondo parallelo. Esempio è la ringhiera sottile della passerella, staccata dal calpestio con un angolo di vetro e riconnessa sul soffitto del passaggio tramite un disegno quadrato attraversato da una croce. Si fa certamente ricorso, per arrivare ad un'evocazione monumentale, ad una certa teatralità, a cui del resto doveva ricorrere già Schinkel, agli albori della contemporaneità, ma un uso sapiente della lezione di Kahn rende nuovamente convincente l'operazione.

Lasciata incompiuta e terminata da altri, la nuova sede delle Grafiche Antiga a Crocetta del Montello non può essere compitamente giudicata. Ma l'inserimento al centro del paese, tra un complesso di archeologia industriale e il fiume, del semplice profilo a scalette che alterna setti di cemento e grandi vetrate, coronato, come il condominio in via Tripoli degli esordi, da una lastra cementizia sporgente, indica insieme una notevole coerenza e un rinnovamento basato

sull'essenzialità. La forte scala che si avvolge nell'atrio senza toccare la parete mostra la volontà di ripartire dai singoli elementi della costruzione, isolati perché possano trascendere, senza ulteriori orpelli, la loro fungibilità.

L'opera di Bruno che si chiude con quest'austera fabbrica ricca di promesse non arrivate al pieno sviluppo per la morte dell'autore, si articola nei decenni che hanno creduto di trovare, nel generale discredito in cui stava cadendo l'architettura in Italia, un aggancio al tentativo internazionale di costruire un linguaggio comune fondendo l'eredità americana, rappresentata da Wright, a quella, dominante, dell'avanguardia europea, incarnata da Le Corbusier. Fin dall'inizio però mostra, rischiando la dissociazione, di voler praticare distintamente i due influssi anziché mescolarli. Se si confrontano, negli stessi anni, la casa dell'architetto o la casa Ghiselli con il condominio di Istrana si rischia di attribuirli ad autori diversi.

È solo osservando le finiture e percorrendo gli spazi nel loro contesto che si riconosce un'unica mano dell'apparente eclettismo delle diverse impostazioni.

La disponibilità di partenza diviene scelta personale non a seguito di alchimie pensate nel chiuso dello studio, ma di fronte al concreto inserimento nell'ambiente e ai problemi del cantiere. È la sensibilità al contesto locale che, unita alla caparbia determinazione esecutiva, conferisce alle sue architetture la qualità che le distingue, indipendentemente dai riferimenti culturali. Schiva e orgogliosa, ma attenta alle novità architettoniche, la sua personalità si è tenuta lontana dalle aule universitarie e dalle riviste. Nessuno lo conosce fuori dall'ambito in cui ha operato e, se si scorre il panorama quarantennale delle sue realizzazioni, ricorrono spesso gli stessi nomi di clienti.

Il radicamento nell'alto trevigiano, tra la fine della pianura e il Montello, ha allontanato da lui gli sguardi di una critica scarsamente propensa a guardare la effettiva produzione architettonica, oltre l'ombelico del solito giro di amici e di specialisti dell'autopromozione. Ma non ha impedito al suo temperamento di tradurre sempre gli stimoli culturali in concrete realizzazioni, capaci di utilizzare le risorse di un ambiente molto attivo dal punto di vista produttivo e non ancora maturo per le scelte intellettuali, per accrescerne la sensibilità alla bellezza contemporanea.

E alla fine è stata proprio la vicinanza ad un ambiente territoriale ed umano che sentiva come suo a permettergli di trovare una strada per esprimere, al di là delle spinte divergenti, una sintesi di respiro monumentale. Il richiamo internazionale anche in questo caso presente non ha ostacolato la contestualizzazione in una terra da secoli propensa ad un cordiale approccio alla monumentalità. Del resto, a controbilanciare l'oblio e la distrazione ufficiale, troviamo sul posto la profonda impronta lasciata dal suo passaggio.

A parte la schiera di tecnici che gli sono stati accanto, da impresari come Salogni ad architetti come Pizzolato, Cenedese e Guadagnini, tutti influenzati nella loro opera da quello che considerano, senza mezzi termini, il loro maestro, si può affermare che chiunque operi con continuità nell'area in nome della qualità non riesce a prescindere dalla sua eredità. Si riscontra qui, come in diverse altre aree venete, la formazione di un'isola di interesse architettonico nel mare d'indifferenza che caratterizza il caotico sviluppo. È a partire dalla paziente ricognizione di queste isole, fondate sull'azione di personalità come Bruno, che si può ricostruire una vera storia dell'architettura contemporanea della regione.