

# La sottile evidenza della Leggerezza. Dialogo con Gino Valle.

**D.R.** Il basamento della torre IBM di Roma: sembra che inizialmente lei avesse pensato di utilizzare del tufo ?

**G.V.** Io ho sempre pensato al travertino, ad un certo punto però non avendo trovato del travertino "sporco" e allora ho pensato che sarebbe stato meglio utilizzare il tufo, ed invece ho trovato del travertino bello sporco e così ho usato del travertino.

**D.R.** Proviene da una cava del Lazio questo travertino ?

**G.V.** Credo che provenga da una cava vicino a Siena. O di Viterbo, non so.

Ho deciso di non utilizzare il travertino bianco, voglio quello sporco. Per esempio il travertino che ha usato Stirling a Stoccarda è un travertino sporco, una facciata staccata dalla chiusura ed era pesante, che voleva rappresentare una struttura pesante. Questi sono trucchi che sono sempre stati fatti.

Quei muri li son finti lo sai ?

**D.R.** A proposito della struttura, dell'acciaio e delle tecnologie nell'intervento di Roma mi sembra si esprima una sensibilità rispetto all'uso dell'acciaio e dei meccanismi, che rende l'immagine dei suoi edifici molto diversa dall'immagine di architetture che rendono evidenti la presenza di giunti, staffe e nodi. Ad esempio Wagner nella Postparkasse attacca i bulloni sulla pietra per palesare la presenza delle tecniche, del metallo.

**G.V.** Nella Postparkasse Wagner fa una facciata, non dire fesserie. Se c'era uno che se ne fregava delle strutture era proprio Wagner.

**D.R.** Renzo Piano che monta le piastrelle di cotto nel telaio metallico, nell'intervento di Parigi, mostra insieme l'acciaio e il cotto. Oppure pensiamo a Stirling che a Stoccarda dimostra che il rivestimento è rivestimento smontando un pezzo del muro, lo appoggia per terra con il rivestimento.

**G.V.** Non mi interessano queste operazioni.

**D.R.** E' questo fatto che risulta intrigante. Perché lei sembra denunciare comunque la presenza dell'acciaio, dell'artificio del rivestimento.

**G.V.** Non devi mostrare le interiora, eppure esistono. Otto Wagner, che era un grosso architetto, ha messo queste borchie perché andavano bene per avere un doppio pattern sulla facciata. Vittorio Gregotti, che non è un bravo architetto, ha

fatto dei pannelli finti all'Università della Bicocca e intonaco con i segni per fare pannelli che non sono pannelli, come nelle torri di Padova, cioè intonaco con segnate le fughe come fossero pannelli, adesso hanno aggiunto una borchietta di acciaio inossidabile per fare ancora di più l'effetto pannello, per fare brillare di più questo muro tagliato sopra il portico, che è tutto finto, come la borchia di Wagner, non interessa niente se tiene su il pannello o no. Come le borchie che ha messo Kleihues, nel progetto di Berlino, quell'affare che ha sopra la piuma enorme che gira con il vento, nella Kantstrasse, che aveva una parte in marmo e una parte metallica finta naturalmente, con delle controventature diagonali. C'erano dei dettagli molto raffinati delle lastre in marmo con una borchia metallica nell'incrocio di quattro lastre. Non serve a niente, infine per tenerle a filo ha dovuto fresare la lastra di marmo. E' decorazione, allora ? Come quando Rayner Baham, questo personaggio quello che si occupava di design, ha scritto dei libri sul condizionamento naturale di Frank Lloyd Wright, era un tipo straordinario, il quale ad un certo punto ha fatto la Mini Morris, la griglia esagonale era di plastica sagomata. Era la prima plastica sagomata, prima era di ferro. Il problema dipende se sei un architetto o no, questa è la faccenda. Le regole devi trovarle tu. Dipende dalla tua esperienza, da quello che vedi intorno.

**D.R.** Bisogna saper guardare.

**G.V.** Bisogna saper guardare e vedere. Gli architetti non vedono niente. Producono un oggetto che viene dalla loro mente o dalla rivista dalla quale copiano.

**D.R.** Questo è una aspetto molto interessante. Ho parlato con Giampietro Mudanò...

**G.V.** Mudanò è il manager della IBM... La signora ad un certo punto ha detto che questo è stile egiziano. Noi gli abbiamo detto che abbiamo chiamato Cecile De Mill, signora egiziano, per fare questo intervento. L'altra battuta buona è che quando hanno cominciato dall'alto a fare la facciata, è come se un serpente cambiasse la pelle, perché sopra c'è la facciata nuova e sotto ancora quella vecchia, sono arrivato lì alle 8,30 del mattino a prendere il caffè nel bar di fronte, c'era il popolo che commentava dicendo "finalmente qualcosa per la lazio". Si riferivano alle strisce bianche e azzurre. E' un edificio molto popolare, piace molto, piace a tutti.

Se pensi che tu vedi da via Benedetto Croce, ti volti indietro e vedi il Palazzo della Civiltà, il Palazzo dei Congressi di Libera e vedi il mio, c'è il bosco sotto e sotto le pecore che pascolano. Tutto come nella storica fotografia... salta fuori l'intervento IBM che tiene benissimo nel rapporto con il Palazzo dei Congressi di Libera. Ed è un intervento che ho fatto per scherzo, è un progetto che ho fatto con molta ironia.

**D.R.** In che cosa consiste l'ironia ?

**G.V.** Consiste che dovevo impacchettare questo edificio. L'IBM aveva comprato questo catorcio di edificio dell'Alitalia, edificio che era stato fatto da uno studio di ingegneri di Milano nel 1968, che avevano venduto ai romani, era il primo edificio alto, dicendo vi facciamo un Pirelli anche a Roma. Aveva la stessa sagoma del Pirelli solo che era tutto sbagliato. Veramente gli hanno tirato un bidone, ed è una roba spaventosa la struttura di questo edificio, perché se pensi che al piano terra hanno queste colonne sottilissime spesse 40 centimetri che erano 50 centimetri più indietro della struttura vera che era la facciata, quindi la struttura era schiacciata per avere

questi stupidi stecchi di colonne alte tre metri, perché i piani terra, il primo e il secondo sono alti 3,53 mentre quelli sopra sono 3.13. Adesso ti accorgi che le fasce sotto sono un po' più spesse, il che va anche bene. Sono 3,13 con putrelle, con lamiera grecata e quel pavimentaccio che c'era prima. Quindi abbiamo messo soltanto un controsoffitto. L'altezza di interpiano di 3,13 significa che le putrelle portano via spazio in modo che sotto arrivi almeno a 2,80 sottotrave, quindi abbiamo fatto il controsoffitto in cartongesso a 2.70, dove passano soltanto i cavi della luce, neanche perché il condizionamento passa nella finta trave fuori e nel corridoio e nella parte più bassa che hai quando entri nell'ufficio, sotto alla quale è posizionato l'armadio. Questi due abbassamenti formano quasi una volta che ingrandisce la stanza. Questo è l'edificio con i materiali più poveri che abbia mai fatto, di uffici ne ho fatti tanti, quelli di Parigi in confronto sono soldi buttati via, questi sono molto più piacevoli ed fatto con niente, niente. Tutte queste colonne sono diventate tonde e diventano diffusori di luce, sono di gesso. Questi particolari spesso non sono riconosciuti. Pensa alla Fiat. Raschiarelli che ha fatto quegli uffici vicini al nostro, guardando il mio a sinistra, perché a destra c'è l'Archivio di Stato, vai negli uffici e le colonne sono esattamente come quelle che ha fatto la Fiat in Corso Sempione a Milano, che poi ha comprato L'IBM che ho fatto io prendendo i bagni che erano sull'esterno e mettendoli in mezzo. In questo edificio ci sono le colonne di 7,20 ad 1,20 dalla facciata, per fare piano libero. Sono puttanate, così finisce la colonna in mezzo all'ufficio. Passarelli voleva mettere le grondaie contro la colonna per tenere l'acqua fuori. Se hai un tetto piano con un cavedio centrale per gli ascensori ti puoi portare giù l'acqua nel centro. Questi ufficio di Torino, era a ovest, c'era un sole bestiale, c'era questa colonna di cemento faccia a vista, fuori della colonna c'era una scatola di lamiera con dentro il tubo dell'acqua. Questo mi dice come faccio a vivere con questa colonna. Gli rispondo che basta venire lì con un bel barattolo di vernice bianca, tifi dei diffusori della luce. Gli architetti non vedono. Dicono la colonna è la colonna, si vede il materiale. Il tubo è il tubo, non si mette nella colonna perché altrimenti scoppia, si mette fuori. Il tubo si mette con un cappio di lamiera, perché la lamiera va bene e invece pitturano tutto.

**D.R.** Tornado all'Eur e all'IBM vorrei parlarle di una cosa che mi ha colpito moltissimo. Alla base della torre compare come una cavità tra le murature parallele, leggermente più larghe della sezione della torre, viste di lato raccolgono un'ampia ombra che si apre sotto la torre stessa. Mi sembra una cosa piuttosto interessante.

**G.V.** Mi ricordo che dieci anni fa sono stato a vedere dei terreni con il responsabile dell'IBM, non si riusciva a trovare un terreno. Dopo di che hanno acquistato questo edificio dall'Alitalia. L'incarico per il progetto mi è arrivato nel '91. Un fine settimana mi sono divertito a fare tanti schizzi pensando a come sistemare questo termosifone, alcuni dei quali sono stati pubblicati su Casabella e alcuni sono stati presentati ad una mostra a Roma dell'Istituto Cartografico dello Stato sugli schizzi delle architetture romane. Da questi schizzi è nata l'idea della cavità. C'era il problema di avere questa saponetta che deve essere fluttuante nell'aria, allora la base simula uno scavo nel terreno. Ho "creato" delle rovine ed ho appoggiato sopra la torre. E' una vecchia storia che ho già usato nella casa di Sutrio, nella Banca di Latisana. Il contatto col terreno è sempre fatto con scavo del terreno.

**D.R.** Questa base serve ad evocare, quindi, l'idea della catacomba, del vuoto ?

**G.V.** I pilastri formano metà, tutti gli elementi dietro formano proprio una scenografia, tutti questi volumi che ho dovuto mascherare con il rivestimento di travertino sotto e degli elementi "astratti" sopra. E' tutto teatro. Ma infatti il teatro è straordinario. Ho fatto delle foto della torre nelle quali il cielo carico di nuvole passa dentro l'edificio, come in un quadro di Magritte.

**D.R.** Anche Mudanò sottolineava questo carattere delle facciate della torre.

**G.V.** E' molto bello quando il cielo è pieno di nuvole, perché passano dentro. Quando il cielo è grigio, forte grigio, quando sei al tramonto, un'ora magica, se accendono le luci e il cielo non è buio e vedi ancora il volume contro il chiarore del tramonto cambia completamente dimensione. Per esempio il deposito di Basiano, una sera sono passato lì, non era ancora inverno, c'era qualcuno ancora in ufficio ed era illuminato. Sembrava un transatlantico, sembrava il Rex di Fellini. Diventava di dimensioni completamente diverse. L'edificio dell'IBM è lo stesso. Quando io ho detto facciamo i serramenti con due striscie uguali, sono quasi quadrati, con questo vetro con il riflesso azzurro e con questo assorbimento del 45%, per cui da dentro non ti accorgi neanche, e con l'Alucobond bianco puro mi dicevano che non era possibile. Secondo loro bisognava farli di colore crema. Abbiamo fatto un campione alla Fiat Impresit di Milano e un giorno con il cielo completamente grigio, il vetro era diventato come fosse acciaio e il bianco era astratto, sembrava che il vetro fosse acciaio e il bianco di carta, era tutto rovesciato. Anche lì il cielo passava attraverso.

**D.R.** Nel basamento, questo muro tutto rivestito in lastre di travertino, ho notato questa fuga alta di sei centimetri. Mudanò ha raccontato che durante il cantiere sembrava difficile trovare il tempo per montare velocemente tutti i rivestimenti, allora Valle ha trovato questa idea geniale di montare le pietre ad una barra orizzontale mediante due staffette piegate di metallo, infilando quindi la lastra da sopra.

**G.V.** E' una leggenda metropolitana. Tutte le pietre anche quelle di Padova sono montate in modo da realizzare una parete ventilata, lasciando quattro centimetri di aria e sei di isolamento. La pietra è attaccata con dei chiodi. C'è una chiavetta che è attaccata al muro, alla quale è fissato un gancio che tiene la pietra. Le pietre hanno le fughe aperte, perché l'aria passa dietro. L'acqua viene vaporizzata dalla corrente d'aria che c'è dietro la pietra. Nel caso del rivestimento di travertino all'IBM di Roma la pietra è montata su un telaio di ferro, ma è la stessa cosa, si differenzia solo per il sistema di ancoraggio che deriva da un brevetto di trenta anni fa. Questo utilizza le barre orizzontali in acciaio inossidabile, con un profilo che consente di agganciare la lastra in verticale mediante una pressione, nel contempo gli innesti scattano e fissano le lastre alla barra orizzontale. Inserendole in questo modo le pietre restavano allineate. Ma non è vero. Con questo sistema è molto più difficile allineare le pietre, puoi farlo con una fila di pietre. In questo modo non puoi regolare ogni pietra, come si fa con il sistema dei ganci, mentre con questi abbini ogni pietra. Quando ho fatto l'intervento in Francia ho lavorato con montatori italiani bravissimi. Questi lavoravano alla parete con un bilancino, utilizzavano un motorino, scendevano prendevano l'isolamento, la lastra di pietra. Salivano fissavano l'isolamento, facevano il buco e montavano la lastra. Hanno un occhio formidabile.

In Italia le imprese italiane adesso hanno imparato. Il primo edificio che è stato fatto è quello di Adolfo Natalini, quella piccola banca, molto formale. Io questo sistema l'ho imparato lì, perché qui in Italia non c'era. Quando poi le imprese nel 1986 al tribunale di Padova hanno dovuto realizzare il rivestimento lì ho mandati a Parigi a vedere, perché non ci credevano.

**D.R.** Quindi i sei centimetri di altezza della fuga tra le lastre in orizzontale non sono legate ad una necessità funzionale, per lasciare il franco di movimento che consente alla lastra di essere "sfilata" ?

**G.V.** In inglese si chiamano 'rustication', l'ordine rustico toscano è quello che ha questo bugnato con le fughe profonde. A New York dovevo intervenire su un edificio neo-rinascimentale del 1910, sulla cui facciata sono presenti queste fughe profonde. Io ho riportato questo "gioco grafico" delle fughe profonde riportandolo sulla superficie dell'intervento romano, che è un sistema che va benissimo per darti il senso del peso del basamento, per dare il giusto equilibrio cromatico. O puoi fare come ha fatto Elias Coles, che una volta l'ha fatto rovescio in negativo, ha fatto venire fuori la fuga su un muro di cemento. Questa operazione da profondità al muro. Se pensi al Palazzo Rucellai: è tutto un grafismo di facciata.

**D.R.** Sembra astrattismo ante-litteram: penso alla citazione dell'opus reticulorum del basamento del palazzo.

**G.V.** E' un disegno stupendo ma è un bassorilievo piccolissimo, perché non c'era spazio. L'edilizia è fatta di queste cose qua. Nel passato si riferivano agli ordini, li facevano con estrema eleganza e proporzione, li hanno tutti trasformati. Sono tutti fatti da intonaco. Vai a Vicenza è intonaco.

**D.R.** Avevo un dubbio: pensavo che lei avesse trasformato una necessità funzionale in una scelta formale.

**G.V.** Funzionale non significa niente.

**D.R.** Sembrava che esistesse il problema di appendere queste lastre in un tempo molto stretto, da cui l'idea di risolvere tutto infilandole da sopra e fermandole con dei ganci appesi alla barra orizzontale.

**G.V.** Il sistema utilizzato su brevetto acquistato dall'IBM ha fatto perdere tempo e soldi alla ditta che ha voluto prendersi quell'appalto, che è una ditta di serramenti oggi fallita. Uno dei soci ha comprato la ditta che aveva fatto i serramenti dell'Opera di Sidney, le cui cupole sono state disegnate senza computer da Raphael Moneo perché sapeva la geometria, che in quel momento lavorava nello studio incaricato del progetto. A quel tempo non c'era il computer e bisogna sapere di geometria per fare quei paraboloidi lì. Raphael è il più caro amico che ho.

**D.R.** Le lastre di travertino sono montate non a giunti sfalsati ma allineati. Questa cosa mi sembra molto interessante. Accanto al Palazzo Ibm c'è l'Archivio di Stato il cui rivestimento è a giunti sfalsati, poco più lontano c'è il Palazzo dei Congressi di Libera nel quale i giunti delle lastre del rivestimento sono allineati.

**G.V.** Io ho fatto esperienza a Parigi con la pietra, in quel caso ho montato i giunti incrociati come se la pietra portasse. In quel caso c'era una ragione fondamentale,

perché se realizzi una superficie curva e metti i giunti allineati del rivestimento la trasformi in una poligonale, se li metti sfalsati i poligoni ruotano a ogni corso e ti ritrovi con metà sporgenze. Questo l'ho deciso per Parigi perché avevo visto l'auditorium dell'Università di Salisburgo fatto da Guido Holzbaun, che è un bel lavoro, nel quale c'era un volume tondo rivestito con delle pietre di rivestimento curvate. Io mi sono chiesto perché non si riesce a capire che le pietre sfuggivano le fughe. fare quel lavoro li costa molto di più, perché devi fare tutte le lastre curve. Ho pensato di fare un modello al vero, con un corso sfalsato rispetto all'altro sotto. Dopo ho fatto Genova e ho fatto l'intervento dell'IBM nei quali ho messo i giunti allineati non perché non è portante, di questa cosa non mi interessa niente, è una questione ideologica, è invece una questione formale infatti così non leggi le fughe verticali e leggi solo gli "strati" orizzontali. A Genova avevo già realizzato una operazione simile. La torre che si alza da un basamento di pannelli di cemento, dipinti di rosso come una nave. Su questa facciata ho pensato verificare cosa succede su questa tessitura con queste finestre andando con le fughe in rapporto ai pieni e ai vuoti e non alle dimensioni delle pietre, perché è un rivestimento.

**D.R.** Infatti mi sembrava un modo molto interessante di denunciare che si tratta di un rivestimento.

**G.V.** E' molto più interessante, perché se tu facevi delle fughe verticali incrociate vedevi solo quelle. E ti saresti chiesto che cosa significa questa cosa? Invece nel caso di Roma le fughe diventano una specie di stratificazione del terreno, come se fosse un buco.

**D.R.** All'interno di ogni singola lastra c'è la stessa storia perché sono evidenti i singoli strati geologici. Permane una continua sottolineatura dell'orizzontale.

**G.V.** Infatti anche adesso a Parigi stiamo rifacendo una facciata al Victor Hugo di pietra di Parigi, anche quella con le fughe verticali continue allineate con le finestre. Come quelle di New York che sono puramente grafiche, perché alcune hanno al centro la chiave mentre altre hanno la fuga in mezzo. Ci sono due tessiture slittate.

**D.R.** Libera nel rivestimento del Palazzo dei Congressi non ha tolto completamente i giunti sfalsati. Infatti tra le grandi lastre rimangono dei corsi di lastre piccole e sottili i cui giunti sono sfalsati rispetto alle grandi lastre che invece hanno giunti appunto allineati.

**G.V.** E' bellissimo. Sei stato dentro a vedere il teatrino?

**D.R.** Quello che stato risistemato recentemente?

**G.V.** Sì, quello bruciato nel 1969. Quello di legno. Io sono entrato e ho detto non mi sembra neanche di essere in Italia. E' un intervento di una raffinatezza straordinaria.

**D.R.** Nel basamento dell'IBM queste fughe profonde sembrano quasi rievocare le lastre di Libera, a differenza di quest'ultimo lei le ha tolte sottolineando in questo modo la separazione tra i due pannelli, lasciando che l'ombra entri tra questa muratura che si apre, in modo da sottolineare ancora una volta l'orizzontalità.

**G.V.** Questa base è fatta per ricordare uno scavo. Il problema è che tutti quanti usano la pietra come fossero dei mattoni, nel senso che sfalsano le fughe come hai detto tu, in modo da imitare la pietra portante. In realtà anche con i mattoni puoi fare gli stessi scherzi. Il problema è che oggi noi stiamo usando la pietra come un rivestimento leggero. Infatti tu vedi Parigi, nelle colonne tra le pietre vedi la luce, in quella pietra distesa che non vuole essere pesante vedi la luce attraverso, è una pietra di quattro centimetri, però viene usata come un materiale da rivestimento, come se fosse leggera. Io ho fatto un progetto per il gruppo di Canary Warf nel quale pensavo di fare una torre che partiva di pietra e finiva in alluminio, con i pannelli pesanti da 4 mm faccia a scatola fatti come quelli di Alucobond, cioè tagliati gli angoli piegati come il cartone, così hai dei pannelli di alluminio spessi tre centimetri, piegati come i coperchi delle scatole di scarpe. Quelli sono i pannelli buoni non quelli che vanno a pezzi come quelli di Parigi di Canal Plus di Meier. Nel progetto per Londra pensavo di far comparire nella pietra ad un certo punto una fascia di metallo, poi man mano che la torre saliva diminuiva la pietra e aumentava la fascia di metallo. C'era la basa di tutta pietra, poi la fascia intermedia con la sfumatura e poi tutto metallo. Avevo studiato tutto il sistema di agganci con questo signore della Ditta Colombani in un pomeriggio, dopo una settimana avevo tutti gli esecutivi derivati dagli schizzi che avevamo fatto. Sono disegni molto belli, sono molto bravi e poi hanno una esperienza. Avevamo progettato questi pannelli di pietra da quattro centimetri, montati su pannelli alti un piano che erano già con il vetro e pietra o vetro e alluminio. Pensa che a Canary Warf c'è un palazzo molto raffinato fatto da un scozzese, che ha queste fasce di vetro e queste fasce di granito con gli angoli curvi. Tutti gli edifici li hanno un passo di 9x9 e una altezza di interpiano di 4.13 mi pare e questi pannelli di circa sei metri x quattro erano stati fatti in Italia, montati con la pietra e il vetro spediti con la nave in Inghilterra. Hanno costato meno che fatti lì. Perché questa impresa costruiva il telaio di acciaio prima in una struttura puntiforme, poi attaccavano la facciata. E' il sistema più veloce per costruire. Hai il problema di come fai le colonne. Mies van der Rohe costruiva così. Tu vedi dentro questi colonnini bianchi che sono dietro la facciata che sono le colonne di ferro dell'estintore antincendio. Tutte le torri sono fatte così. Che cosa ha fatto Mies? Ha rappresentato con questi profilati di alluminio o di bronzo la facciata che non è portante. Il trucco è tutto lì. E' una rappresentazione la facciata. Non è la facciata, è la fronte della facciata. C'è un bellissimo sistema: per il pilastro avevi due travi una per parte, poi avevi il cappello sopra. Era una specie di meccano dove vedevi tutti i pezzi. Ho scoperto che c'era un progetto della Seam, nel Connecticut, in cui queste facciate, sistema che ho poi usato in alcuni progetti, per esempio per il progetto della Rinascente, erano staccate dalla scatola chiusa. Il fabbricato finiva con la vetrata, lo sbalzo restava fuori, era tagliato un pezzo di facciata. C'era una colonna staccata dalla chiusura, che ripeteva la facciata e la parte a sbalzo della cornice, che costituiva hanno copiato. A New York la prima opera che fa i conti con l'intorno è mia. Io potevo demolire la torre del 1910 e fare una torre tutta nuova. Volevo invece mettermi a confronto con questo Kibbock, un rispettabile architetto, il quale dopo l'Expo di Chicago del 1909 era tornato di moda il neorinascimento, costruì questa torre. Ho individuato questa regola, ribaltando gli ordini delle finestre, della bifora e della trifora, come base e dopo mi sono giocato la mia facciata in rapporto con la sua in effetti grafici, con il marmo l'arenaria come la sua, le fughe profonde, invece di

fare le cornici le cornici sporgenti ho messo il granito nero, inoltre ho deciso di metterle in parte lucide e in parte sabbiate. Il lucido sparisce quando entra in contatto con il cielo e il sabbiato diventa come l'ombra. Sono stato contento quando ho visto che il mio amico Raphael Moneo nella Diagonal a Barcellona ha usato lo stesso trucco. Ci prestiamo i trucchi, no ? Come Renzo Piano che a fatto lo stadio a Bari come il mio del 1970. Me l'ha detto. E' uno stadio che è fatto sull'ellisse, non su una policentrica. Gli architetti non sanno neanche che cosa è un'ellisse e che cosa è una policentrica, o che cos'è un uovo. Quando fanno quella roba che chiamano un'ellissi fanno una policentrica. L'ellisse è una curva affascinante perché cambia continuamente curvatura, tu la fai con lo spago o con l'elissografo. Il bello della faccenda è fare le tangenti dell'ellisse e le perpendicolari alle tangenti. Però funziona per l'atletica ma non funziona per il calcio. La rivoluzione per il calcio l'ha fatta Vittorio Gregotti con lo stadio di Genova, dove la gente sta intorno, la fossa dei leoni insomma.

Saper vedere, il famoso libro di Marangoni sulla pittura. Mi ricordo che l'ho letto prima della guerra. Ma lo sa Margherita. Perché tu guardi la televisione, non vedi la televisione. Guardi, sta fuori di te. Quando tu guardando una cosa che sta fuori di te la vedi, vuol dire che la tiri dentro. Ho fatto dei corsi che si chiamavano "Guardare e vedere". L'architettura la fai con gli occhi, no ? Con gli occhi e con le mani, perché la devi toccare.

**D.R.** Lei durante la telefonata con la quale abbiamo fissato questo appuntamento, suggeriva questa idea dell'importanza del contatto con i materiali. gli occhi non sono sufficienti per cogliere la superficie.

**G.V.** Il toccare completa il fatto visivo. Io dico ai miei studenti : la poesia del battiscopa. Pensa che cosa drammatica è l'incontro tra una superficie verticale ed una orizzontale. Se pensi come erano fatte una volta le stanze: c'era il muro e il pavimento. Qual'era il problema? Il solaio e anche il pavimento si muoveva in maniera differente dal muro. Allora mettevano il vasolino triangolare, alto due centimetri. Veniva attaccato al muro e poi il pavimento scorreva sotto. Questa cosa che è il minimo che devi fare, che è la minima sovrastruttura sull'angolo, è diventata questa cazzata che fanno gli architetti, che fanno i zoccolini battiscopa alti. Carlo Scarpa e poi Tobia, aveva capito questo problema, che ha un negozio a Roma, dietro Piazza di Spagna, ha fatto un pavimento di moquette e per finire la moquette contro il muro ha messo un tondino di legno, come se tu avessi il rotolo della moquette con la tela tesa arrotolata. Io ho pensato a quel problema a Parigi di una colonna di cemento, che andava dentro ad un pavimento di marmo, visto che il marmo era stato tagliato in diagonale ho dovuto mettere uno zoccolino alla colonna. Ho messo un tubo tondo di ottone, intorno alla colonna. Era la cosa più facile da fare inoltre, perché vorrei vedere a piegare una sezione ad L oppure un quadro.

**D.R.** Bisogna conoscere molto bene i materiali.

**G.V.** Ormai questi accorgimenti, queste cose le conosco, le ho imparate con l'esperienza anch'io. Quando vengono fuori questi problemi quando vado in cantiere, io vedo subito dove sono i punti di resistenza e li aggiusto con questi artifici ottici. L'importante è quello che leggi vedendo non quello che è. Quello che leggi vedendo si rapporta a quello che è, ma è un'altra cosa. E' una metafora di quello che è. Io so



che se vai dall'aeroporto Kennedy verso New York, attraversando il ponte di Brooklyn, ci sono dei vecchi ponti decò che hanno delle colonne tonde, prima di arrivare alla colonna di acciaio, passando dal cemento, hanno un disco di acciaio o due dischi di acciaio, staccati dal cemento che diventano un capitello con la luce, sono bellissimi.

Adesso a Parigi abbiamo un problema. L'impermeabilizzazione deve salire, devi mettere un altro tubo e ti diventa una basetta. Benissimo invece di fare una basetta, la portiamo all'altezza del serramento più staccato, ci metti sopra un dischetto, metti un dischetto sotto e diventa una raffinata base della colonna.

**D.R.** La stessa cosa ha fatto Stirling a Berlino al Centro di Ricerca accanto alla Nationalgalerie di Mies, dentro al cortile ha fatto queste colonne che si fermano basse e poi parte la sezione della putrella.

**G.V.** Se tu vedi Mies nella casa Farnsworth. Nel 1952 sono andato in macchina con un amico che insegnava a Chicago e conosceva questa signora. Sono andato lì in giugno con 95% di umidità in questa specie di terra di nessuno, in questa casa sospesa tutta bianca e aveva usato le putrelle portanti, una scatola di vetro con i portici con la zanzariera. Siamo entrati non vedevi nessuno e sentivi Bach suonato, in questa casa che sembrava una cassa armonica. Mies gli ha fatto saldare le colonne e poi limare tutte le saldature a mano. Ho visto le torri di Chicago di Mies nel '52 appena terminate. Mi ricordo che ho visto due cose interessanti in quell'occasione: le prime foto del municipio di mattoni di Aalto. Ho pensato che Aalto ha capito che la forma non esiste in realtà, lui fa le sue cose che sono delle forme trovate, non sa da dove vengono, non parte da un pregiudizio formale. Veramente le trova con i suoi riferimenti. Aalto aveva appena finito l'ala Est dell'edificio sul Charles River per il MIT, era stata fotografata da quel fotografo di architettura famoso, sembrava monumentale, invece dal vivo sembravano piccolissime. Mies aveva provato gli attacchi di cemento e mattoni, con i pilastri che diminuiscono verso l'alto e le due torri. Sul Lake Shore c'erano solo quelle due torri e capi che Mies le aveva piantate come due pugnali nel tessuto di Chicago. Oggi non sono più visibili perché è tutto riempito, ma quella volta faceva veramente impressione. Che cosa ha fatto in quella città? Ha fatto delle cose bellissime. Ha cambiato completamente la faccenda. Mies è un personaggio importantissimo. Ho avuto la grande soddisfazione, quando sono stato tra l'81 e l'84 a fare delle lezioni all'MIT e c'era Kennet Frampton che mi aveva invitato, ho mostrato agli studenti un lavoro solo cioè Galvani a Pordenone. Successivamente ho ricevuto una lettera da loro due e mi hanno detto che gli sembrava di sentire parlare Mies, perché spiegavo le misure e come si costruisce. Gli studenti erano affascinati e mi hanno paragonato a Mies e a come Mies raccontava i suoi edifici. Perché Mies era così era molto reale.

**D.R.** Una cosa sembra accomunarvi, molto forte, perché anche lei ha uno spessore teorico, secondo me, molto forte "dietro" e forse come Mies non lo mette "davanti", non fa teoria, non teorizza.

**G.V.** Mies non ha mai fatto teoria. Non ha neanche mai scritto.

**D.R.** Questo sembra avere a che fare con il discorso sulla tecnica che stiamo facendo, che non si deve vedere ma c'è. E' tutto "dietro".

**G.V.** Scusami. L'High Tech sono delle gran puttanate. La migliore architettura di Norman Foster sono quelle che ha fatto negli anni '60, quando lui era giovane. ha cominciato con un intervento al porto, poi con il progetto di Ipswich, che era una specie di parco. Io allora facevo il progetto della Rinascente. Era un tessuto a maglie quadrate di acciaio, tagliato dentro questa vecchia piazza alberata, come un'ameba con dei pezzi tolti in mezzo. Con il vetro tutto a filo. Dopo ha fatto questa cosa straordinaria di Bangkok, soprattutto all'interno mentre all'esterno c'è sempre questa rappresentazione macchinista, che diventa quell'intervento non riuscito che ha fatto a Londra ai Lloyds Rogers. Questo intervento fa venire il mal di pancia, perché se vedi che tutte queste bielle e queste putrelle sono di cemento perché non arrugginissero, per i problemi antincendio. Quando ha fatto con Piano il Beabourg ha dovuto rivestire tutte queste bielle che stavano fuori con una schiuma antifuoco e sono diventati questi ossi bianchi, però Piano ha conservato il senso dell'ironia, invece Rogers ha proprio scioccato. Fanno queste operazioni puramente formali. Oggi Piano è diventato un bravo architetto, adesso è ironico ed autoironico. Sono molto amico di Renzo, quando vado a trovarlo gli dico di non diventare formalista. Come lui anche Raphael Moneo ha fatto un salto veramente straordinario. Piano aveva paura di fare l'architetto, si attaccava sempre alla tecnologia, adesso non ha più bisogno di questo. Non ha più bisogno di mostrare i bulloni.

**D.R.** E' questo il problema dell'High Tech. Sembrano sostenere una architettura che ha sempre bisogno di far vedere la struttura dove si svolge lo sforzo.

**G.V.** Dicono che l'architettura deve mostrare le sue parti, le sue ossa, la carne, la struttura. Ma a chi interessa questo aspetto? Dicono ma è prefabbricato. Ma che cosa vuol dire? E' tutto pre-fabbricato. Anche i mattoni sono prefabbricati. Allora siccome sono pre-fabbricati ti mostrano i bulloni. Non sanno dove attaccare il cappello.

**D.R.** Come si inserisce la figura di Calatrava in questo paesaggio?

**G.V.** Ricordo che di Calatrava ho visto come prima cosa quel ponte sulla ferrovia a Barcellona. Calatrava è autoironico, quel ponte che era disprezzato da tutti i miei coetanei, vecchi amici catalani, io l'ho trovato molto pulito. Sono tornato dopo dieci anni a Barcellona e ho visto l'intervento sul porto di Sola Morales, il Mol della Fusta. L'architetto che ha eseguito il parco per le Olimpiadi nel Monjuic, pubblicato bene da Lotus, bravissimo. Le cose nuove le trovi lì fatte con materiali poveri, con niente: piani inclinati, lamiera. Attorno all'albero un anello di lamiera e contro l'asfalto, altro che pietra. Moquette da esterno rosse, verdi e giallo acido, superfici. Lui lavora sulle superfici del suolo. Percorri questo asse, l'unico diritto, e trovi la pavimentazione dura, dopo la gomma che è più molle, ti accorgi con i piedi che hai cambiato pavimentazione. Non ti spacchi le gambe perché cambia. Il velodromo tondo delle vecchie olimpiadi è diventato un monumento morto. Pinon e Vilapiana, Miralles fanno delle cose bellissime, libere che naturalmente non sono ancora state capite perché i critici non sanno dove metterli, non sanno come classificarli. Ha cominciato a scrivere seriamente su di me Croset perché ha cominciato a studiarmi, su Casabella. Prima non si sapeva dove collocarmi. Io sono stato attaccato dalla critica militante, quando Manfredo Tafuri ha riscritto il capitolo della Enciclopedia Einaudi sull'architettura del dopoguerra, ha inserito una pagina dopo aver visto l'intervento

di Parigi, parlando del mio lavoro e della nuova metodologia. Prima non erano riusciti a collocarmi in nessun posto. Soltanto Mi ricordo che sono stato trent'anni fa con Vittorio Gregotti a trovare alcuni amici spagnoli sulla Costa Brava, che avevo conosciuto ad un corso di aggiornamento a Venezia: Alfonso Milà. Siamo stati in questo posto vicino a Barcellona. Quella volta facevano un po' anche gli eroi clandestini perché c'era Franco, era come fare l'antifascista in Italia, qualcuno veniva pescato ma tutti gli altri continuavano a muoversi. Allora si è presentato il giovane Siza che aveva fatto soltanto queste ville alla Scarpa per capirci. Allora ho incontrato anche Bofill, che allora aveva una splendida specialità: si presentava sempre con delle gran belle ragazze. Bofill era figlio di un impresario, se vedi i condomini che ha fatto a Barcellona negli anni '60 sono elegantissimi. Poi si mette a fare il teorico.

**D.R.** Però l'intervento di Montpellier è davvero terribile.

**G.V.** Quella cosa lì è veramente abominevole. L'intervento di Parigi è meglio di quello di Tange. Questo intervento è davvero terribile. Quei condomini degli anni '60 erano molto raffinati, anche le prime cose, simili a dei ziggurat turistici.

**D.R.** Volevo parlarle ancora del rapporto tra i materiali e la tecnica.

**G.V.** A Losanna c'era la scuola di Luigi Snozzi, molto bravo. E' un vecchio amico ha se ha un temperamentaccio. Quando sono andato via da Salisburgo ho proposto lui, che poi è diventato presidente. Ad un corso, al quale ero stato invitato, dopo aver parlato Snozzi mi ha presentato uno studente che chiedeva da chi andare ad imparare. Snozzi gli ha detto di andare ad imparare da Gino Valle. Lo studente gli ha detto " Ma Gino Valle cambia sempre ". Allora gli ho spiegato perché : " Sai Gino Valle non esiste ". Non esiste Valle, ci sono tanti architetti diversi che ogni volta fanno una cosa diversa. Anche Raphael Moneo ogni volta realizza una cosa diversa.

**D.R.** E' un atteggiamento interessante. In questi ultimi anni si è parlato molto di Pessoa e della eteronomia, degli individui che contengono molte personalità.

**G.V.** Vuoi dire che sono schizofrenico?

**D.R.** Pessoa non era schizofrenico.

**G.V.** L'importante è che tu sia libero, anche con te stesso. E' quello che ho imparato con l'esperienza, facendo prima il pittore, partecipando all'ultimo premio Bergamo la cui selezione fu realizzata nell'autunno del 1942, con due opere accettate e in gara. Partito in marina durante la guerra ho lasciato i quadri a Emilio Vedova, non li ho più visti. Dopo i venti mesi di prigionia quando sono tornato sapevo che per prima cosa non si muore di fame e secondo che l'importante è non perdere il rispetto di te stesso, ogni giorno. Questo ti dà una grande libertà, chiaro. Non hai bisogno di avere principi e riferimenti. Devi conservare il rispetto di te stesso. Adesso i giovani sono troppo paurosi. Mi arrabbio sempre con i giovani e dico loro di darsi da fare, non restate ad aspettare protezioni, fare i regolamenti, i soldi, i concorsi che non ci sono, le giurie mafiose. Se pensi che muori di fame prima facendo l'architetto cambia mestiere.

**D.R.** E' importante riuscire infatti a mangiare poco...

**G.V.** L'importante è essere contenti di quello che si fa. Pensa che mio padre è morto dieci anni dopo che io sono ritornato dalla Germania, prima io dipingevo come ho già detto. Mio padre mi ha lasciato in mano lo studio, Trieste da finire, che è stato finito nel 1956 e 450.000 lire da pagare. Mia madre ci lasciava fare, mi lasciava trattare con i clienti, ad un certo punto disse che se fossimo tutti i tre degli statali avremmo più soldi. Io gli ho risposto che però ci divertiremmo di meno.

Oggi ho fatto alcuni discorsi su alcuni problemi, erano problemi giusti ma che partivano dalla materia. Ti ho parlato poi anche di altre cose. Questo è importante perché non puoi stabilire le regole della materia, perché la materia fa parte degli strumenti, di quello che tu fai. Quello che fai non è quello che sai, che costruisci in base ad una teoria o ad una ideologia, è quello che trovi. Come diceva sempre Picasso. Tu non cerchi, trovi. Quando gli studenti mi dicono di aver creato una forma architettonica io gli rispondo che non è possibile. Dico loro che possono dirmi di aver trovato una forma architettonica. Ho capito che lavoro sulla forma finché sono contento io. Considero finito un progetto, una pianta o una sezione solo quando è diventata una cosa che vive da sola, come un bel disegno. Senza regole formali. Senti che il progetto raggiunge ad un certo punto un suo livello di maturazione, però si può raggiungere ancora un livello più alto. Allora lavoro e stringo ancora un po' la vite. Lo scatto, quando questo livello è raggiunto, lo senti chiaramente.

**D.R.** I materiali, le tecniche sono dei mezzi, degli strumenti ?

**G.V.** Sono strumenti. Pensa agli architetti che credono che i progetti li faccia il computer e si fanno incastrare da questa tecnica. La macchina tende a fregarti. Tu invece devi fregare lui.

**D.R.** Le tecniche sono mezzi in senso antico, sono al servizio dell'intenzione.

**G.V.** Sì, ti rendi conto. In America il tecnigrafo lo chiamavano drawing-machine. Mio padre in studio aveva il tecnigrafo. Io ho usato il tecnigrafo da piccolo quando bisognava pure conoscere questi metodi, gli architetti disprezzavano il tecnigrafo perché usavano il parallelografo e la squadretta. Nel 1953 o nel 1954 aveva una squadretta regolabile con il goniometro, da noi non c'erano ancora quegli strumenti. Con quello fai tutto, però se tu abituato a usare il tecnigrafo fai molto più svelto. Gli architetti usavano allora il tecnigrafo come fosse una cosa peccaminosa, avevano paura delle macchine, di questa drawing-machine e oramai non lo usa nessuno, usano il parallelografo. Adesso usano il computer. Il computer ti toglie il contatto fisico con il foglio di carta. Quando tu fai una riga con il tecnigrafo o con il parallelografo, oppure a mano libera, percorri la carta e percorri uno spazio, percorri un diedro, percorri la materia. Senza la materia non c'è riga. Come fai a fare un riga se non c'è la materia. Non c'è niente. E' come la storia di Altan sulla creazione. C'era un fumetto bellissimo, di vent'anni fa. La creazione del mondo in 875 giorni. Comincia con un tale, che è come il capoufficio, che chiama un altro tale con il camicione e gli dice : "Bene, adesso vai e mi crei il mondo in sei giorni". Quando questo è vicino alla porta aggiunge : " E si metta il cappello ". Il tale con il camicione si mette il triangolo in testa. E' davvero formidabile, ti fa pensare che qualcuno ha dato ordine a questo qualcuno che sembra Dio con il triangolo in testa, di creare qualcosa che non c'era. Però c'era qualcuno che ha detto di farlo ed era all'inizio del

tempo. Questo signore esce dalla porta e decide di separare la terra dalle acque e si sporca tutto con il fango. Ma pensa alla battuta che invita Dio a mettersi il cappello. E' molto interessante questo fatto. Tutti questi discorsi sulla materia per chiedersi ad esempio, qual' è la prima linea ? La separazione fra il mare e il cielo, quella è una riga, senza il mare e il cielo non ci sarebbe nessuna riga.

**D.R.** La materia divide...

**G.V.** Se tu usi il computer e non capisci che questo è uno strumento e che questo ti serve per fare le righe invece di usare la matita, che però tu costruisci nel video, che tu usi quando sono *plottate* su un foglio di carta. Questo foglio di carta per essere eloquente deve essere fatto bene, come se tu lo costruissi a matita, anche e soprattutto dal punto di vista grafico. Quei disegni fatti al computer da una persona che non vede sono del tutto inusabili, non solo, se tu sei abituato a disegnare e a capire come si mettono in relazione i vari piani e le varie sezioni, davanti ad un disegno fatto dal computer resti paralizzato. I migliori operatori che sanno disegnare con il computer sono quelli che sanno disegnare e che sanno vedere il disegno. Il disegno al computer devi comporlo come una stampa a contrasto bianco e nero, che se tu non dosi gli spessori ti distrugge il disegno. Devi fare un programma grafico. Quando si facevano i concorsi e si facevano le impaginazioni a china, prima di avere la fotostatica per cui tu monti i pezzi come si montavano i giornali una volta, come si montava l'offset una volta, si riusciva a rendere bene le differenze. Se vedi, infatti, i disegni degli architetti nei concorsi che hanno il computer sono roba da vomitare. Mi ricordo il primo computer che avevo qualche anno fa, un workstation dell'IBM, avevo un operatore coglione, questo non capiva un cazzo.

**D.R.** L'operatore dovrebbe saper progettare, che sa guardare lo spazio e sa vedere.

**G.V.** E' come se disegnasse. Ad un certo punto quando perdi anche quella manualità lì, devi evidentemente educare l'occhio a qualcos'altro. Il problema è che oggi l'architettura esiste oggi soltanto in quanto fotografata, nessuno la tocca, nessuno la vede.

**D.R.** Questo è un bel "problemino".

**G.V.** Scusami cazzo, qualcuno ha scritto l'altro giorno che una cosa non esiste se non è in televisione. Che è anche vero, no?

Davide Ruzzon  
Dialogo con Gino Valle - Mestre 23 luglio 1996  
Pubblicato su *Anfione e Zeto* nella sezione "i materiali dell'opera"  
Ed. Il Poligrafo, n. 12, 1999