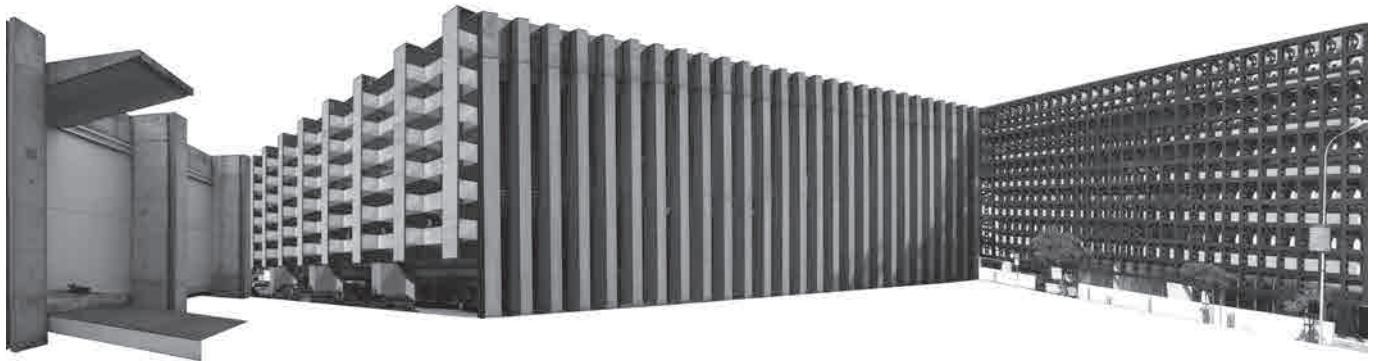


ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author



Atemporalitat en l'obra madura de Livio Vacchini (1987-2007)

Autor de la tesi doctoral:

Xavier Montal Roura

Director de tesi:

Carles Martí Arís

Codirector de tesi:

Daniel García-Escudero

Programa de doctorat:

Departament de Projectes Arquitectònics

Unitat acadèmica:

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB)

Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)

Barcelona. Abril 2015



Escola Tècnica Superior
d'Arquitectura de Barcelona



Atemporalitat en l'obra madura de Livio Vacchini (1987-2007)

Agraïments:

A Daniel Xifra Tarrés per enrolar-nos junts en aquesta aventura del doctorat.

A Biel Horrach Estarellas i Luz Duque per l'asil barceloní en els primers trams lectius.

Als consells iniciàtics del professor Antonio Armesto Aira i a l'entusiasme de l'Arcadi Pla Masmiquel.

Al professor amb majúscules Carles Martí Arís, per acceptar dirigir aquesta tesi des del principi, sempre amb bons consells i ànims, fruits de la seva dilatada experiència.

Als professors Víctor Brosa Real i Daniel García-Escudero per acceptar codirigir aquesta tesi i posar-hi llum, que no és poc.

A l'arquitecta Eloisa Vacchini, per obrir-me de bon grat l'estudi i despatx del seu pare, per permetre'm furgar en les seves lleixes i arxius facilitant-me material inèdit i manuscrit molt valuós, i per donar continuïtat i mantenir viva la flama paternal.

A Mauro Vanetti, per permetre'm entrevistar-lo i explicar-me la seva llarga experiència en el treball del dia a dia junt a Livio Vacchini.

A Silvia Gmür, per permetre'm entrevistar-la al seu despatx de Basilea i recordar temps passats.

Al professor Luigi Snozzi, per permetre'm entrevistar-lo al seu despatx de Locarno, pels cafès, i per acompanyar-me a la casa a Costa.

Als professors Aurelio Galfetti i Luigi Trentin per permetre'm entrevistar-los als seus respectius despatxos de Lugano i Mendrisio.

Als bibliotecaris i arxivers que he necessitat i m'han ajudat amb els seus serveis tots aquests anys, especialment a la Biblioteca Josep Riera de Girona - CoAC.

Al personal docent i administratiu del Programa de Doctorat del Departament de Projectes Arquitectònics de l'ETSAB (UPC).

A tots aquells que volent o sense voler m'han donat savis consells per modelar i millorar el treball.

A totes les persones que sistemàticament m'han anat preguntant sobre l'evolució de la tesi recordant-me que ha estat i és un treball actiu.

I a Livio Vacchini, sigui on sigui, només per tot.

Als meus pares

Índex

Introducció

Vinculació i motivació	8
Hipòtesi	11
Context professional, geogràfic i temporal de partida	16
Estructura de la tesi	21
Nota biogràfica	23
Cronograma de l'obra	24

Mostra de les obres analitzades

Casa a Costa (1987-93)	28
Posta de Locarno (1988-95)	32
Palestra de Losone (1990-97)	36
Ferriera de Locarno (2000-03)	40
<i>Capolavori</i> (2004)	45

Anàlisi sintàctic

Introducció	50
La qüestió del sòcol o basament	52
Aparició del sòcol. Antecedents	
Desaparició del sòcol. Afinitats	
Aplicació a l'obra pròpia	
Tipologies de pilars	64
Pilars infinits	
Suports dolmenítics	
La cantonada en els edificis públics	78
El pilar únic en cantonada	
El pilar doblat en cantonada	
La cantonda lliure de pilars	
Tipologies de sostres	92
Origen de l'arquitectura com a creació d'un sostre	
Sostres-paraigües	
Sostres tradicionals unidireccionals	
Sostres bidireccionals o públics	

Anàlisi conceptual

Introducció	116
Metodologia: la forma com a resultat Un procediment lògic-projectual peculiar L'ús de l'ordinador contra la seducció	118
Geometria i simetria	125
Monumentalitat i materialitat. Louis I. Kahn	128
Acontextualitat i isotropia Relacions entre edificis i relacions en buits urbans Relacions en edificis privats (anisotropies) i relacions en edificis públics (isotropies)	133
Utilitat i funcionalitat	145
Estructura i forma La posició relativa de l'estructura en Mies van der Rohe Transcendència en l'obra de Vacchini Altres referències exoestructurals i inter- pretacions neoclàssiques	150
Depuració i unitat	163
El reconeixement del ritu	172
Sobre el classicisme i sobre l'atemporalitat	178

Conclusions

Sobre la reducció de l'element sòcol	190
Dels pilars infinits als suports dolmenítics	199
El sostre únic com a ideal	207
Consideracions finals sobre l'atemporalitat	213

Apèndixs

Multientrevista (L. Snozzi, A. Galfetti, M. Vanetti, S.Gmür, L.Trentin)	220
Recull d'aforismes	228
Textos fonamentals "Entretien avec Livio Vacchini" "Perché si ritorna sempre a Stonehenge" "Il fare e la conoscenza" "Arquitectura, historia y rito" "Palabras en memoria de Livio Vacchini"	246
Bibliografia	261
Crèdits d'il·lustracions	269



1

INTRODUCCIÓ

Vinculació i motivació

Aquesta tesi doctoral sorgeix d'una vinculació quelcom casual amb l'arquitecte suís i la seva obra.

Entre el 1999 i el 2002 col·laboro en el despatx de l'arquitecte gironí Arcadi Pla Masmiquel. Aquí és on tinc la primera coneixença de l'obra de Vacchini, fruit de la profunda admiració que Pla li té des de fa una colla d'anys. És una aproximació però en la distància, ja que per mi Livio Vacchini llavors no fou tant una eina de treball sinó una obra concreta per analitzar i aprendre'n. Una obra que en aquell moment ja tenia quelcom de diferent a d'altres publicades, un sistema de representació sorprenent¹, que més enllà del dibuix en paper reflexa unes característiques singulars que he anat desgranant i reconeixent amb el temps.

De 2003 a 2006, en certa manera em despreocupo d'aquesta admiració iniciàtica per l'obra de Vacchini.

Des del 2005 i fins l'any 2007, i arran de la cerca d'un tema idoni i interessant per a la tesi doctoral, em succeeixen diferents temes d'estudi. Recordo un llistat, fet amb poc rigor, on un dels punts fou el fet arquitectònic diferencial català. Avui reconec una certa similitud geogràfica amb el

1 *"Sono piante, prospetti e sezioni ridotte assolutamente all'essenziale con nessun elemento descrittivo, non una titolazione, nessuna misura riportata o segni ad indicare l'orientamento o l'andamento delle sezioni, nessuna allusione ai materiali... Il tutto in bianco, nero e grigio. Le strutture portanti in pianta sono riportate in nero, le murature tretteggiate con segni grigi, le aree servite con un puntinato sempre grigio, mentre gli spazi serventi in bianco. Nei prospetti vengono riportate le ombre a 45%. Vacchini non amava le prospettive e tanto meno il rendering."*

MASIERO, Roberto, *NEL - IL +. Livio Vacchini Disegni 1964-2007*, Melfi, Casa editrice Libria, 2013, p. 9

ben delimitat cantó ticinès, bressol natural de Vacchini. Contràriament a una primera visió closa, i un cop estudiada l'obra de l'arquitecte suís, aquesta deixa de ser provinciana per esdevenir universal, dins un context molt acotat però defugint localismes².

Més tard, cap al 2007, no es detura aquesta cerca de temari oportú, i tot repassant apunts de l'assignatura "estructures portants i estructures formals" impartida l'any 2003 pel professor Víctor Brosa (i heretada l'any 2005 pel professor Carles Martí), poso especial èmfasi en els edificis que es mostren exteriorment a partir de la seva estructura portant, d'alguna manera reflectint una admiració cap a l'honestedat estructural, alhora que una repulsa cap als espectaculars cobriments tecnològics de l'arquitectura icònica recent.

Indefectiblement, fruit de l'admiració per aquest tipus d'arquitectura, em dirigeixo de dret a l'obra de Vacchini; primerament admirant la configuració de la Palestra de Losone i la Ferriera de Locarno, i seguidament estudiant-ne la seva genealogia.

Coincideix en el temps, a més, la publicació del DPA nº23 dedicat a Vacchini³ (el juny de 2007), i, repassant-lo de cap a peus, reconec la seva idoneïtat, de tal manera que puc concretar aquella inquietud general en una obra concreta i acotada en el temps.

2 Veure aspectes conclusius de la present tesi

3 *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA) 23. Vacchini*, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2007

Des de la lectura del DPA al llibretó *Capolavori*⁴, autèntica disciplina arquitectònica escrita, es fa ràpidament definitiu l'entorn de treball ideal que aglutina moltes de les inquietuds que em ronden pel cap.

En l'obra de Vacchini doncs convergeixen diferents inquietuds perennes, dóna joc a varis vectors persistents en la meva ment. No només aquella sorprenent llüissor en les seves publicacions, sinó que dita llüissor, i el treball en un indret molt acotat, i les estructures simultàniament portants i formals, i el silenci present en elles, i la desconexió temporal,...

Vaja, una peça clau que em podria permetre estudiar i resoldre moltes de les meves inquietuds arquitectòniques.

4 VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007 (tr. castellana de Moisés Puente amb pròleg de Carles Martí Arís, *Obras maestras*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2009) (1a. ed. francesa, *Capolavori: Chefs-d'oeuvre*, Paris, Éditions du Linteau, 2006)

2 Llibre *Livio Vacchini Architetto Architect*, a cura de Peter Disch



D'aquesta explicació se'n dedueixen uns lligams no molt sòlids amb l'obra vacchiniana, dels que alhora se'n pot fer una virtut, al no existir-hi vincles massa comprometedors que d'alguna manera fessin tendenciosa la meva opinió.

Em mou també la necessitat de poder aproximar intensament a bastants dels meus companys de professió l'obra i la manera de fer d'un arquitecte quasi desconegut aquí, i de qui se'n pot aprendre molt.

Amb tot, comparteixo una gran admiració per aquest arquitecte, injustament massa poc reconegut, amb el professor Carles Martí⁵, que és de qui vaig sentir les primeres lli-

5 Admiració fefaent en un escrit (o correu electrònic) del professor Martí dirigit a Livio Vacchini el 23 de gener de 2006: "*Tus cartas, tus envíos, las estupendas reflexiones sobre arquitectura con las que me vienes ob-*

3 Llibre *DPA 23 Vacchini*, del Depart. de Projectes Arquitectònics (UPC)



çons d'arquitectura en arribar jove a l'escola de Barcelona, i amb qui, de tant en tant, he tingut agradables converses sobre l'obra de Vacchini i sobre com estudiar-la.

Des del meu petit país, contemplo i admiro l'arquitectura construïda en aquesta profunda vall suïssa, de mans d'un personatge rebel però amable, estricte però sincer, del que sempre tindrè el regust agredolç de no haver pogut tenir-hi una conversa mestra.

sequiando, son para mí, sin excepción, una fiesta, un momento de alegría que saboreo sólo, o mejor dicho, contigo, porque te siento muy cerca, a pesar de los muchos kilómetros y de las varias cordilleras que nos separan, Y, entonces, uno podría pensar: ¿cómo es que esta amistad no se fraguó antes? ¿cómo es posible que no hayamos reconocido en el pasado nuestra estrecha comunidad de intereses y devociones? Pero creo que esas preguntas carecen de sentido. La amistad con alguien, como todo lo importante, llega cuando el destino lo requiere y cuando se aúnan fuerzas que nosotros no controlamos, aunque les prestemos nuestra energía. Nuestra amistad ha llegado de un modo peculiar, pero yo creo que es fuerte y pienso que será duradera.

Me doy cuenta de que ésta es una declaración un poco solemne. Pero al menos tengo la excusa de que la solemnidad es uno de los atributos de algunas arquitecturas que admiramos. Y esto me lleva a comentar tus notas sobre los Capolavori. ¡Que magnífica idea! Una historia de la arquitectura hecha con ejemplos de múltiples tiempos y culturas. Una historia que tiene su principio en Stonehenge y su conclusión provisional en la NationalGallerie de Berlin. Y cada uno puede aportar sus ejemplos predilectos. Yo, por seguir el juego, te voy a decir algunos de los míos que en algún caso podrían confrontarse con los tuyos y, así, discutir entre ellos: el foro de Djemila en Argelia, Hagia Sofía en Istanbul, San Baudel de Berlanga en España, la catedral de Bourges, la Basílica palladiana de Vicenza, el convento de la Tourette, el edificio Seagram. El juego de la arquitectura podría seguir así hasta el infinito."

Hipòtesi

La present tesi es fonamenta sobre l'acurat anàlisi de l'obra madura de Livio Vacchini amb la clara intenció d'identificar-ne els trets que la fan diferent, captivadora, dotada d'una força aclaparadora.

Titllada aquesta com a madura (acotada entre l'any 1987 i l'any 2007) en tant que és capaç de donar fruit, en tant que l'experiència prèvia és vital per a l'obra futura i en tant que sorgeix després d'un llarg període de reflexió quasi eremític.

La informació de partida es conforma bàsicament pel llegat que l'arquitecte ha deixat construït per a la posteritat, les edificacions existents, gairebé totes elles ubicades al cantó del Ticino.

Al seu despatx, poca documentació gràfica de les seves obres -pel que no es pot fer un seguiment massa exhaustiu de la gènesi d'aquestes-, i forces reflexions escrites i ben organitzades.

Uns quants viatges¹ per veure l'obra *in situ* al Ticino han estat primordials a l'hora de discriminar aquesta obra madura, de sentir el que transmet més enllà de magnífiques

1 -Del 4 al 7 de juliol de 2008 a Lugano, Montagnola, Bellinzona, Locarno, Losone i Ascona (reconeixement general de l'obra de Vacchini *in situ*)
 -Del 20 al 21 de novembre de 2008 a Locarno (visita al seu estudi i presentació a Eloisa Vacchini)
 -De l'1 al 3 d'octubre de 2009 a Basilea i Beinwil am See (i entrevista a Silvia Gmür)
 -Del 12 al 13 de març de 2011 a Locarno i Tenero-Contra (i entrevista a Luigi Snozzi)
 -El 23 de setembre de 2011 a Mendrisio (entrevista a Luigi Trentin)
 -El 26 de març de 2012 a Lugano (i entrevista a Aurelio Galfetti)
 -Del 16 al 17 d'agost de 2012 a Locarno, Giubiasco i Bellinzona (i entrevista a Mauro Vanetti)

publicacions. Però també han estat clau per no obviar els riscos de la posada en escena real, alguns grinyols despercebuts, per viure més que per veure. També s'han aprofitat aquests desplaçaments per entrevistar als arquitectes que ha tingut més a prop al llarg de la seva carrera professional.

A partir de tota aquesta informació de partida, hipotèticament es pretén extreure l'essència de dita obra i reconèixer-hi, almenys i en primera instància, un parell d'aspectes que a través d'una mirada més passatgera es solen ometre; la intuïció juga en aquest cas el seu paper.

S'hi observa a primera vista una clara *contaminació* de l'arquitectura *clàssica*, amb tot el que implica l'ús d'aquest perillós mot, tan ambigu i polisèmic. S'hi reconeix també un caràcter atemporal, inicialment fora del vector temps. Ambdós conceptes, *classicisme* i atemporalitat, són tan amples que cal afinar la punta al llapis alhora de parlar d'ells. També es possible que l'un inclogui a l'altre, l'altre a l'un, o inclús que siguin quasi sinònims.

La tesi rondarà, doncs, a l'entorn de l'anàlisi sintàctic i conceptual d'aquesta obra, amb molt treball referencial, per entreveure-hi les qüestions que hi fan possible l'aplicabilitat d'aquests adjectius tan conclusius però alhora tan poc acotats.

Caldrà també definir clarament una concepció concreta del *classicisme* i de l'*atemporalitat*, aplicats particularment en l'obra madura de l'arquitecte suís.

No serà un estudi exclusiu per definir allò clàssic o allò atemporal en arquitectura, ni tampoc es pretén fer un anàlisi semàntic exhaustiu de dites paraules, ja que la seva complexitat seria suficient per justificar varies tesis docto-

rals només sobre el significat de les paraules i la seva aplicació general, dins l'àmbit de la lingüística, i havent estat ja analitzades severament en àmbits concrets de l'arquitectura amb anterioritat².

Els diccionaris no deixen clar un únic significat de la paraula *clàssic*, i es perden en múltiples i variades accepcions.

Des del *classicisme* més lingüístic de John Summerson³, passant per la transposició definida com a neoclàssica per Kenneth Frampton⁴ hi ha infinitats d'interpretacions de la paraula *classicisme* (o neoclassicisme) dins l'àmbit de l'arquitectura, sempre referent a allò *clàssic*.

Més enllà d'aquests antecedents teòrics, la referència a allò *clàssic* és el fil del qual tira la tesi, mitjançant una recerca d'allò que ha adquirit la condició de *clàssic*, allò iniciàtic, allò que el pas del temps ha rovellat i consolidat com a referent, allò que ha madurat i ha culminat com a saviesa, o com a certesa.

L'apreciació d'un referent arquitectònic sempre pot ser subjectiva, però hi ha elements construïts, pocs, que quasi de manera unànime s'han convertit en tòtems, en síntesis

2 BURGOS, Alberto, *Modernidad atemporal*, tesi doctoral (director: Vicente Más Llorens), València, Universitat Politècnica de València (UPV), 2008. Tesi doctoral al voltant dels tres mots: modernitat, atemporalitat i classicisme, i l'aplicabilitat d'aquests en una obra concreta d'Alejandro de la Sota.

3 SUMMERSON, John, *The Classical Language of Architecture*, London, Thames and Hudson Ltd., 1963 [trad. castellana de Justo G. Beramendi i Ramón Álvarez, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1974 (10^a ed., 1996)]

4 FRAMPTON, Kenneth, *Modern architecture: A critical History*, London, Thames and Hudson, 1980, (2a. ed. ampl., 1985) [trad. castellana d'Esteve Rimbau i Sauri, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981, (3a. ed. ampl., 1987)]

absolutes reconegudes sense discussió. Primeres actuacions que han engendrat infinitat d'actuacions posteriors interpretant-les, transformant-les, deformant-les, deconstruint-les, adaptant-les a temps i espais concrets.

Respecte a l'*atemporalitat*, la paraula potser no ha estat tan contaminada, i ens evoca directament al no temps. I, en la seva aplicació arquitectònica, a qualsevol obra que ens trasbalsa degut a que no s'hi reconeix un estil o llenguatge concret, que transcendeix a un temps específic.

D'altra banda, atrau molt la idea que, en Vacchini, l'arquitectura es proposi controlar el temps -quasi mai es proposa com a objectiu- més enllà de només controlar l'espai -quasi sempre és l'objectiu-. I aquest intent de fer-se transcendent, de sobrepassar el temps, les modes, els estils, els llenguatges, és una fita enorme, que requereix un retorn als orígens, molt abans de l'edat antiga, per tal d'extreure'n l'essència, l'"eterna joventut". Una voluntat infinitament massa pretensiosa per aquest estudi, però tanmateix un propòsit.

Vacchini reconeixia que les qüestions que es trobava en el dia a dia professional eren les mateixes a les quals s'han enfrontat tots els mestres d'obra i arquitectes al llarg de la història de la construcció⁵. Per tant, calia estudiar-les per poder-les aplicar; i en aquesta tesi també es pretén reco-

5 "A medida que reflexionaba sobre lo que hacía, cada vez era más evidente que los problemas que cuentan, los que pueden obsesionarte durante toda la vida, son pocos. Y aún me sorprendía más el hecho de descubrir que eran los mismos para todos los arquitectos que me habían antecedido."

VACCHINI, Livio "Arquitectura, historia y rito" a *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA) 23. Vacchini*, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2007

nèixer i reformular aquestes qüestions a través de l'anàlisi de la seva obra.

Tot i aquesta aparent reducció analítica a aquests dos conceptes, la tesi es proposa també treballar i qüestionar aspectes clau en el quefer arquitectònic, i sense cap mena de dubte afronta situacions tan estudiades com l'etern problema de la cantonada o la crítica afuncionalitat en els edificis.

Es proposa, així mateix, reconèixer l'origen de l'arquitectura de Vacchini en tant que no inèdita, sinó hereva d'uns antecedents històrics ben consolidats. La hipòtesi de que els seus referents es mouran des d'una òptica antiga grega cap als orígens més vetustos de l'arquitectura, sistema dolmènic trilític, serà una qüestió cabdal també per identificar i corroborar al llarg de l'estudi.

S'estudiarà si és possible deduir amb arguments sòlids que la seva obra evoluciona des d'una admiració inqüestionable de l'arquitectura grega dels temples cap a la primera arquitectura dels dolmens, curiosament en sentit temporal invers.

Aquesta tesi és, com tota aventura, un viatge. Un viatge però dins un altre viatge: el de Vacchini i la seva obra al llarg de la història de l'arquitectura, un viatge en el temps. Un viatge de segles enrere, potser mil·lennis, per a cercar l'origen de tot plegat. No per curiositat o afany històric, sinó per tal que avui puguem identificar les arrels del que construïm, i siguem més conscients de que no estem inventant mai res de nou, sinó senzillament seguint el fil de la història, del coneixement (un ritu), en base a una sincronia no casual.

Provar de fer bo l'aforisme orsià⁶: "*Fora de la Tradició, cap veritable originalitat. Tot lo que no és Tradició és plagi*" en el camp de l'arquitectura entesa des del punt de vista d'un arquitecte prou local i per això prou universal.

Amb anterioritat ja s'ha parlat molt sobre Vacchini com a arquitecte *clàssic* -inclús ell mateix s'ho autoanomena⁷- i també s'ha titllat la seva obra com a atemporal⁸.

Al llarg d'aquest estudi es provarà d'identificar, des del punt de vista d'un arquitecte d'ofici no acadèmic, l'aplicació d'aquests termes tan generals dins l'àmbit arquitectònic específic delimitat, buscant allò que el fa ser atemporal. Per tant no esdevindrà un estudi semàntic al voltant des dos mots, sinó que serà un estudi de projectes i sobre pro-

6 ORS, Eugeni d', "Glosari. Aforística de Xènius", XIV, *La Veu de Catalunya*, 31-X-1911

7 Ja al 1988 Livio Vacchini reconeixia aquest adjectiu aplicat en ell: "*Mi si definisce spesso un architetto classico e ne provo piacere, ma questa è una definizione che ha poco senso poiché siamo tutti architetti classici, non esiste altra possibilità.*"

VACCHINI, Livio "La necessità dell'inutile" // *Rivista Tecnica della Svizzera italiana di architettura e ingegneria* N.7-8, juliol-agost 1988

També en una entrevista l'any 1994 diu: "*Mi si dice spesso di essere un architetto classico. Prima di tutto io vorrei vedere se esiste un'altra possibilità, dato che la nostra è una cultura classica. Essere classico in quanto informato ai principi della propria tradizione culturale, significa essere un uomo normale. Dire di me che sono un architetto classico per dire che non sono un eclettico, mi sta bene. Sono classico nel credere che ogni persona porti in sé il gusto della perfezione e che l'architettura altro non sia che il perseguimento di questa idea di perfezione.*"

FALASCA, Carmine C., *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, Roma, Franco Angeli Editore, 2007

8 "*En sus obras la complejidad, en vez de traducirse en gesticulación o verborrea como ocurre en tanta arquitectura contemporánea, deriva en ese orden cristalino que convierte los teoremas en construcciones unitarias situadas fuera del tiempo.*"

Carles Martí Arís, a *DPA* 23, op.cit.

jectes, la seva gènesi, les seves parts conformants, els seus punts dèbils, les seves fites,... per acabar podent titllar-los d'una manera o altre, bo i considerant el risc intrínsec de les etiquetes en arquitectura.

Respecte a les obres àmbit de l'estudi, aquestes s'han pres dins el núvol de la seva darrera obra construïda per diferents motius.

Perquè en tant que última no ha estat tant publicada ni estudiada com exercicis primers anteriors al 1990.

Perquè conformen un període de la vida professional de Vacchini molt acotat, inclús reconegut per ell, que es conforma a partir d'una etapa de crisi llarga, amb la conseqüent recuperació i eclosió, i fins a la seva mort.

S'opta per introduir dins el període estudiat els set llargs anys de crisi, tot i que no van donar cap obra prou significativa, perquè no s'entén la brillantor dels seus darrers projectes sense un interval de silenci i profund estudi que n'assenti les bases i fonaments teòrics.

A tal objectiu es prendran com a models d'estudi quatre de les seves darreres obres, impregnades totes elles de l'experiència teòrica i projectual covada per l'arquitecte, i curiosament totes elles construïdes al voltant de la ciutat de Locarno:

1.-La seva pròpia casa d'estiueig a Costa (1987-93), per ser l'obra que trencarà la seva crisi de com afrontar l'arquitectura. Un petit auto-exercici de recerca allunyat de la pressió d'un client extern, amb un ampli reconeixement públic.

2.-El cèntric edifici de la Posta de Locarno (1988-95) per ser un experiment de laboratori i l'edifici del que ell reco-

neix haver-ne après més⁹, tot i ser d'incòmode anàlisi però clau per a entendre moltes de les seves futures decisions de projecte.

3.-El gimnàs Palestra de Losone (1990-97) per conformar el final d'un camí evolutiu perfeccionista però poc compromès, i per considerar-se l'obra cabdal de l'arquitecte, d'estudi obligatori com a síntesi global

4.-L'edifici d'oficines la Ferriera de Locarno (2000-03) per ser la seva darrera obra construïda en vida, i per obrir una nova via d'investigació i projecte arquitectònic més enllà de l'exercici anterior de final de línia.

Val a dir que la presa en consideració d'aquestes quatre obres concretes no fa oblidar la resta d'obres coetànies i anteriors que han servit, i molt, per a poder projectar aquestes darreres, prenent una mirada el més àmplia possible cap a la seva arquitectura.

I la variabilitat de tipologies edificatòries en aquestes, des d'una casa d'estiueig, a edificis purament públics, equipaments privats i oficines, fan abraçar moltes de les casuístiques actuals i usuals de projecte, tant en àmbits rurals com en plenament urbans.

Tota aquesta obra, focalitzada en els quatre projectes escollits, s'analitza transversalment en els dos blocs del cos de la tesi, primerament des d'aspectes parcials sintàctics conformadors dels edificis, i en segon terme sota el significat de diversos conceptes que es poden reconèixer en aquesta

⁹ *"La Posta è stata la nostra opera più complessa, più problematica e dunque la più utile per il nostro lavoro."*

Livio Vacchini a MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini" // *Casabella* N.724, 2004

arquitectura.

Bibliogràficament seran essencials el contingut teòric de la monografia sobre Livio Vacchini curada per Roberto Masiero¹⁰, per la identificació dels trets propis de l'obra analitzada almenys fins al canvi de segle, el llibretó del propi arquitecte *Capolavori*¹¹ per esdevindre una síntesi i un sincerament en primera persona, i l'anàlisi transversal acadèmic sobre l'obra de l'arquitecte publicat a DPA¹², per refondre visions singulars totalment enriquidores i per expandir l'interès cap a l'obra de Vacchini al meu país.

Poques més publicacions aprofundeixen globalment en l'obra o pensament de l'arquitecte fins a dia d'avui, tret de publicacions puntuals sobre edificis molt concrets.

Tampoc en l'arxiu del seu despatx es troben molts documents gràfics valuosos, atès el poc valor que l'arquitecte donava a les representacions en paper.

Aquesta escassetat de fonts d'estudi és un handicap però també una virtut a l'hora que imposa que l'única manera d'acostar-se a la seva arquitectura és precisament tocant-la, vivint-la.

Es pretén donar un nou punt de vista transversal sobre la darrera obra de l'arquitecte, no tan estudiada com la seva obra anterior al 1994 (ja àmpliament publicada) -i a excep-

ció de l'acurada monografia de Roberto Masiero del 1999- incloent tant edificis relativament incòmodes (com la Posta de Locarno) com obres reconegudes només puntualment (Palestra de Losone o Ferriera de Locarno) per entendre-les com a contínuum projectual.

Aquesta aproximació a l'anàlisi de projectes no tanca però la possibilitat d'altres futures focalitzacions de l'obra de Vacchini, possiblement ben fèrtils, com podrien ser la incidència de la llum i el color, la qualitat dels materials, els espais interiors globals,...

10 MASIERO, Roberto (a cura de), *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Milano, Elemond Editori Associati, 1999

11 VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007 (tr. castellana de Moisés Puente amb pròleg de Carles Martí Arís, *Obras maestras*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2009) (1a. ed. francesa, *Capolavori: Chefs-d'oeuvre*, Paris, Éditions du Linteau, 2006)

12 DPA 23, *op. cit.*

Context professional, geogràfic i temporal de partida

Després d'acabar els estudis, i de les col·laboracions forànies, el 1961 inicia carrera professional pròpia a Locarno.

Principalment els trenta primers anys de carrera professional de Livio Vacchini (1958-1986) es conformen entre el despatx propi, i les col·laboracions amb Luigi Snozzi i Aurelio Galfetti.

Entre els anys 1963 i 1968 treballa amb Luigi Snozzi, i entre d'altres obres, projecten conjuntament l'edifici d'oficines *Fabrizzia building* a Bellinzona (1964-65).

Entre els anys 1973 i 1976 comparteix treball i experiència amb Aurelio Galfetti, i entre d'altres obres, projecten conjuntament la *Scuola media* a Losone (1973-75).

La seva obra pública pròpia és escassa, i la més representativa es redueix a l'escola dels salesians de Locarno (1972-78), l'escola Collina d'Oro de Montagnola (1978-84) i el Lido d'Ascona (1980-86). Privadament són notoris la seva pròpia casa a Ascona (1969), el muntatge pel Festival de Film de Locarno (1971), la casa Fumagalli (1984-85) i la casa Rezzonico (1984-85).

Aquesta primera etapa professional configura un període de quasi trenta anys amb un ritme d'obres moderat, fet que li permet un treball acurat i profund en cadascuna d'elles, com es pot notar fàcilment en la pulcritud del treball en l'escola de Montagnola (1978-84). Majoritàriament

l'obra important en quant a superfície la dedica a l'àmbit dels edificis docents; fins a tres edificis.

En aquesta primera etapa, tot i ja despuntar amb certes obres concretes, l'activitat professional de Vacchini està contextualitzada dins el *regionalisme crític* definit per Kenneth Frampton¹, un moviment *local*, en contra de l'impacte de la civilització universal en l'arquitectura als anys 70 i la pèrdua de valors específics propis de cada lloc, que a Itàlia, i al Ticino, esdevindrà en el moviment anomenat *Tendenza*, format per joves arquitectes com Mario Botta, Aurelio Galfetti, Ivano Gianola, Luigi Snozzi o el mateix Livio Vacchini.

Però aviat va voler distanciar-se d'aquest moviment² jove però necessari, amb el caràcter propi d'una obra més referenciada cap a aspectes essencials i universals que pas cap a termes més exclusius arrelats al petit territori alpí.³

1 FRAMPTON, Kenneth, *Modern architecture: A critical History*, London, Thames and Hudson, 1980, (2a. ed. ampl., 1985) [trad. castellana d'Esteve Rimbau i Sauri, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981, (3a. ed. ampl., 1987)]

2 "El 1975, vostè té raó quan diu que jo em trobava sol. Amb una petita diferència però, em trobava totalment aïllat."
Paraules de Livio Vacchini a GIORLA, Jean G., "No existeixen els detalls. Jean Gérard Giorla entrevista a Livio Vacchini" // *Quaderns d'arquitectura i urbanisme 167-168*, 1985

3 "Fa cent anys naixia el regionalisme. Encapçalat per un nodrit grup d'arquitectes progressistes, s'oposava als excessos de la urbanització, al classicisme i a l'academicisme, i predicava una arquitectura local amb el vocabulari alliberat de les limitacions de la simetria, l'ús de materials naturals, la conservació de l'escala, de les proporcions, de les dimensions... Volia penetrar dins l'esperit de les regions singularitzant-ne les constants i, per mitjà de l'estudi de la tipologia, cercava models abstractes, immutables en el temps, no dependents de l'evolució tècnica i social, models que es poguessin fer servir a totes les noves construccions. Sabem com acabaren les coses. Al primer contacte amb la complexitat de

Fruit d'aquesta distància Vacchini, entre el 1985 i el 1986 projecta i construeix dues primeres obres ja amb unes certes característiques d'universalitat, sintètiques. Són el seu propi estudi de Locarno (1984-85) i el Lido d'Ascona (1980-86), on s'entreu ja un acurat treball del concepte únic i global de l'edifici i un perfeccionament de la tècnica constructiva, amb una forta relació entre tècnica, material i estructura.

En el seu estudi i al Lido hi ha un treball important perquè l'estructura general de l'edifici prengui tot el protagonisme

la realitat, el regionalisme va restar sense fonament teòric i es va reduir, en pocs anys, a la forma d'un sostre, a les dimensions d'una finestra i al color d'un arrebossat. Els arquitectes van saber que el problema no es plantejava en aquests termes, sinó més aviat en la modificació i la reinterpretació, la qual cosa no és evidentment ni senzilla ni fàcil.

Davant la incapacitat aparent dels arquitectes moderns per modificar i reinterpretar, als centres històrics i als indrets característics, el regionalisme va ressorgir com a instrument de control administratiu i com a bandera per a les societats proteccionistes. (...)

VACCHINI, Livio "Habitatge unifamiliar Casa Rezzonico" // *Quaderns d'arquitectura i urbanisme 167-168, 1985*

4 Estudi de Locarno



i esdevingui generadora de tot l'espai interior i caracteritzadora de la fesomia exterior. Ho aconsegueix portant al límit les capacitats estructurals d'aquests elements estructurals globals.

Al seu despatx construeix un edifici pont de formigó amb una llum de 27,5 m. suportats per una biga massissa de façana de 2,26 m. d'alçada, tot conformant la biblioteca superior.

Al Lido d'Ascona, una coberta amb dos pilars, amb 27 m. entre ells i amb uns 15 m. de vol a cada costat. Usa el formigó precomprimit per arribar a aquestes distàncies, amb un cantell de llosa usual.

A part d'aquests dos objectes, Vacchini en aquests anys concursa molt en obra pública, guanyant alguns primers premis, cap per executar-se.

Després de finalitzar aquests dos edificis, Vacchini inicia una època llarga, d'uns set anys, sense gairebé producció

5 Lido d'Ascona



pròpia construïda⁴, uns anys de productiva reflexió. Segueix participant en concursos d'àmbit local, fins i tot guanyant-ne algun com la Posta de Locarno (1988), el Centre de Serveis de Locarno (1989) o la Palestra de Losone (1990), però sense expectatives de construcció immediata, i amb unes propostes bastant diferents a les finalment dutes a terme. Tampoc publica textos, però mentrestant cova tot un referons teòric i una manera de projectar que li servirà per eclosionar cap al 1992, un cop finalitzada i reconeguda la seva pròpia casa de descans a Costa (Tenero-Contra).

Es troba en el seu despatx, ben classificades, una quantitat important de quartilles de paper amb manuscrits referents a definicions d'aspectes arquitectònics variis: teoria, ordre, llum, espai, estructura-construcció, estètica, forma, crítica, estat natural, tecnologia, modernitat, límit,... No estan datades, però poden ben ser de resultes d'aquest enclaustrament professional. Moltes definicions són variis cops reescrites, i finalment mecanografiades.

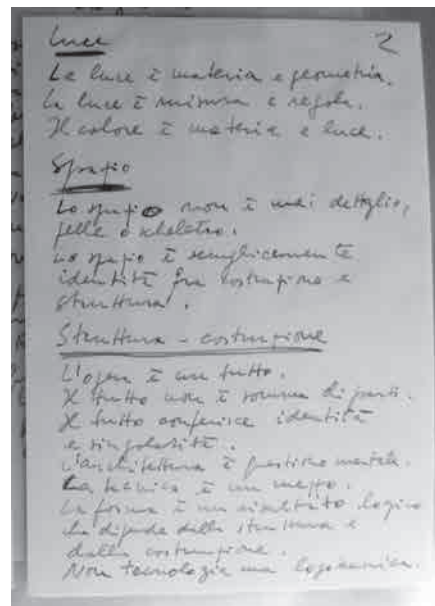
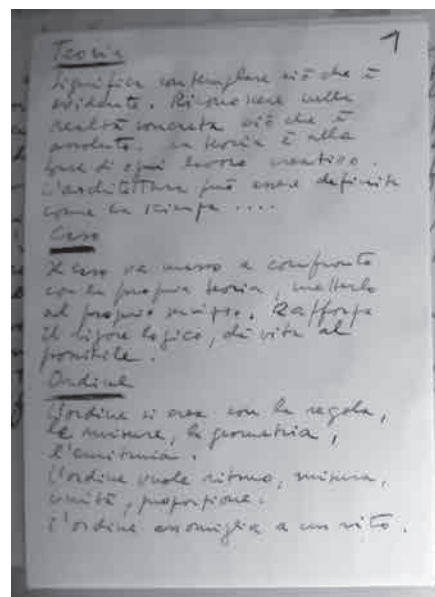
D'aquestes definicions en derivaran tard o d'hora, els aforismes o frases lapidàries⁵ amb les que defineix l'arquitectura i la manera de projectar ja cap al final de la seva carrera professional.

També és precisament en aquesta època on es produeix un enfortiment de la relació entre tècnica, material i estructura en els seus projectes. Després del tractament tècnic

4 "...sette anni di ricerca intransigente e di sofferta crisi professionale." MASIERO, Roberto (a cura de), *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Milano, Elemond Editori Associati, 1999

5 Veure aforismes en l'apèndix.

6 Quartilles manuscrites amb definicions variis trobades al seu estudi



acurat en els edificis del seu estudi de Locarno i del Lido d'Ascona, aquest èmfasi en el protagonisme de la tècnica constructiva, mitjançant la materialització d'una estructura vista, culmina en la seva casa d'estiueig a Tenero-Contra.

I és precisament en aquesta època on es situa l'inici del període estudiat de la present tesi doctoral. No es vol prendre la casa a Costa com a data exacta d'inici sinó que voluntàriament s'anticipa fins al 1987 quan l'arquitecte es qüestiona tot el que ha fet fins llavors, no es troba convençut, i s'enclaustra al seu despatx bàsicament a pensar, a reflexionar.

Respecte a l'àmbit geogràfic d'actuació, fins al 1987 Vacchini ha construït concretament dins el Ticino suís, sense sortir mai d'aquestes fortes valls i ciutats acompanyades pel llacs alpins.

Aquests localisme és intrínsec del propi Ticino. El fet de ser un territori muntanyós tan aïllat respecte als seus veïns el fa disposar d'un caràcter propi i singular.

De la resta de Suïssa el separa els Alps Lepontins, una gegantina i infranquejable serralada, que només al 1882 va ser travessada pel ferrocarril i fins al 1980 no fou comunicada via carretera mitjançant els túnels de San Gottardo.

Pel sud, la relació amb Itàlia, a través de les regions del Piemont més septentrional i la Llombardia (Como, Milà,...), ha sigut històricament quelcom més fluïda, bàsicament per les millors facilitats en comunicacions. N'ha heretat l'idioma, el caràcter poc més mediterrani, la sensibilitat històrica, la relativa pobresa respecte a la Suïssa germànica.

Les escasses dimensions del cantó, uns 2.800 quilòmetres quadrats, dels quals només antropitzats les vores dels llacs

i puntualment al llarg de les valls, i l'escassa població de 350.000 habitants, en fan una regió molt acotada, molt domesticada a nivell de relacions internes.

Locarno tot i no ser-ne capital és una de les seves ciutats importants, situada sobre el delta del riu Maggia, de caràcter fortament turístic de vacances i d'alt rerefons històric, que amb poc més de 15.000 habitants ha sabut evolucionar i formar-se com a cap del districte homònim, recollint les valls Verzasca i Melezza.

7 Mapa del cantó Ticino



Tot aquest àmbit tan ben delimitat conformarà el context geogràfic d'acció de Vacchini, que tot i formar-se a Zuric, retornarà a casa seva per establir-se i per executar-hi la major part de la seva obra fins al 1987, i també a partir de dita data.

Només s'obrirà a l'exterior en alguns concursos europeus, Nancy, Niça,... i durant l'etapa de col·laboració amb Silvia Gmür (a partir de 1995) cap a la Suïssa germànica.

Tots aquests antecedents professionals i geogràfics presenten l'escenari d'actuació de l'arquitecte en el període que engloba el present anàlisi.

Des del 1987 i fins a l'eclosió del 1993 (casa a Costa) sense obra construïda, i a partir d'aquí amb un gran reconeixement a nivell europeu que li servirà per descarregar-se del pes de les seves inquietuds poc valorades, i poder treballar amb convicció i en la direcció que de feia anys ja tenia perfilada.

No fuig del Ticino, sinó que arrelat en ell, hi projecta obres de gran compromís amb la petita regió.

Serà un període actiu d'una quinzena d'anys que només la seva mort trunçarà, on edifica bàsicament en aquesta acotada àrea, amb les citades quatre obres principals, totes elles situades dins o als volts de la ciutat de Locarno, i prenent consideració d'altres obres poc més distants.

Tot i aquest escenari prolífic, Vacchini mai es veurà deslliurat d'una punyent crítica dels seus col·legues ticinesos per la seva manera de ser i de projectar, bastant anàrquica i poc acollida a la corrent arquitectònica resultant de la *Tendenza* i avalada per Botta o Galfetti, trobant empara puntual només en el seu amic Luigi Snozzi.

D'aquesta exclusió Vacchini en feu però un argument, la força d'anar contra corrent, però amb un meditat i convençut aparell teòric acompanyant.

Estructura de la tesi

L'estructura de la present tesi doctoral segueix els cànons ordinaris: es formula inicialment una o varies hipòtesis, es qüestionen aquestes cercant-ne antítesis, i s'arriba a una tesi final concloent.

Per aquest motiu el treball conté una primera part introductòria on s'explica la motivació i vincles del doctorand amb l'estudi, es formula la hipòtesi de la manera més concreta possible -en espai i en temps-, i es mostra el punt de partida professional, temporal i àmbit geogràfic de l'objecte a analitzar.

Per contextualitzar encara més l'obra analitzada es redacta una breu biografia de l'autor i es mostra en un quadre cronogràmic tota la seva principal obra acotant-ne l'estudiada més intensament.

En tant que aquesta és una tesi formulada sota la tutela del Departament de Projectes Arquitectònics (DPA) de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), l'anàlisi versa sobre el projecte i l'obra, sobre el procés del disseny arquitectònic, emfatitzant la tasca sintetitzadora d'una problemàtica multidisciplinària, és a dir sobre la teoria i la pràctica del projecte.

Defuig per tant d'aspectes externs al projecte, tot i que pel tema escollit és inevitable acompanyar-lo al llarg de la tesi d'un ampli recolzament històric.

Un cop acotat el tema d'estudi i les maneres d'abordar-lo, cal definir amb precisió els quatre objectes concrets motiu d'estudi focalitzat, sense excloure altres projectes xarnera

entremitjos.

Es realitza un redibuix de plantes i seccions d'aquests quatre edificis, partint de les poques publicacions amb suficient profunditat gràfica i amb l'ajuda de textos on es defineixen mesures concretes i modulars. Seguint el raonament de Vacchini s'exclou la delineació de les façanes, ja que, a diferència de plantes i seccions, aquestes no generen el projecte sinó que conformen un resultat que cal entendre'l com a conformador d'una volumetria.

S'acompanyen els plànols amb una breu descripció i fotografies fetes pel mateix autor, per tal de donar inicialment a conèixer els aspectes bàsics d'aquestes construccions que apareixeran reiteradament en el desenvolupament del treball.

El cos de la tesi s'estructura en *dos blocs d'anàlisi*, un primer *sintàctic* i un segon *conceptual*, amb anàlisi i representació, intentant evitar visions subjectives que conformaran més endavant les conclusions.

Primerament, i de manera intencionada, des d'un anàlisi sintàctic tripartit clàssic més expositiu i objectiu, a partir de l'estudi profund i per separat de base, desenvolupament i remat en els edificis escollits, redibuixant aquestes situacions concretes i comparant-les amb altres edificis (també amb un gran suport gràfic i fotogràfic paral·lel), tot reconeixent-hi antecedents i influències (aquí és on es produeix més intensament l'acompanyament històric), per tal d'esbrinar un ordre compostiu "transgressor": com arrenquen els edificis des del terreny o ciutat, la manera com s'elevan cap al cel, i com culminen superiorment, amb totes les variacions i compactacions o síntesis d'aquestes tres parts

amb les quals l'arquitecte treballa. Les conclusions a que es pugui arribar de resultes d'aquest anàlisi tripartit qüestionaran aquesta separació per parts i l'encasellament de l'obra dins aquesta estructura tan clàssica.

Segonament, es creua i relliga en aquesta obra concreta, i de manera transversal, aspectes conceptuals tan variats com la monumentalitat, el context, la utilitat, l'estructura formal, la reducció,...sovint aparellats en dualitats conseqüents. Tots ells reconeguts en la obra de l'arquitecte de manera reincident o inclús transgressora. Se n'obté un contingut més teòric a partir del qual es poden definir certes característiques que permetran a l'arquitectura de Vacchini mostrar-se com a universal, atemporal.

Finalment, i a mode conclusiu, es compendien uns capítols referents a les tres parts sintàcticament analitzades amb anterioritat però des d'un punt de vista més didàctic, mostrant conclusions obertes o futurs camins d'investigació. S'acaba amb unes consideracions finals sobre el mot inicial "atemporalitat", que ha esguardat tot el treball des d'un punt de vista virgilià mentre s'analitzava el projecte des del propi projecte.

En la primera part de l'apèndix es mostra una conversa fictícia entre els cinc arquitectes propers a Vacchini a qui el doctorand ha entrevistat en persona preguntant-los-hi sobre aspectes concrets de l'obra de l'arquitecte suís per tal de poder comparar aquests aspectes sota els diversos punts de vista de persones que van conèixer de primera mà a l'arquitecte.

En tant que arquitecte d'ofici, Vacchini no fou molt pròdig a publicar textos teòrics. El que sí féu fou emetre sentències o aforismes curts que es recullen a mode d'inventari i organitzats per temes. La seva simple lectura ens ensenya ja com era, com pensava i com podia projectar l'arquitecte. Cinc textos bàsics i fonamentals es reproduïxen a continuació com a claus per relligar tot el treball de Vacchini. Una completa bibliografia, que recull l'elemental genèrica sobre l'arquitecte, l'específica puntual sobre algunes de les seves obres i la citada a nivell historiogràfic, i els crèdits de les il·lustracions usades en el treball el tanquen en darrer terme.

Cal advertir que la present tesi està redactada des del punt de vista d'un arquitecte d'ofici, no per un acadèmic, i igualment pretén analitzar l'obra cabdal d'un altre arquitecte d'ofici, tampoc acadèmic.

El llenguatge emprat en el redactat és el català, l'idioma matern del doctorand.

Respecte a les múltiples citacions, vist que Livio Vacchini s'expressava i fou publicat majoritàriament en italià, s'ha optat per conservar l'idioma d'origen, per tal de mantenir-les netes d'interpretacions, ateses les nombroses similituds entre els dos idiomes germans provinents de llengües romàniques.

Així mateix s'ha establert amb la petita part publicada en castellà i francès, mantenint-ne la versió original.

En canvi, sobre allò publicat en anglès i alemany, al tractar-se d'idiomes amb arrels totalment diferents a les llatines, s'ha optat per traduir-ho a la llengua de redacció, la catalana.

Nota biogràfica

Livio Vacchini neix el 27 de febrer de 1933 a Locarno (Ticino), al cantó suís de parla italiana.

Estudia arquitectura al Politècnic Federal de Zuric (1953-58), essent-li mestres els professors Friedrich Hess, William Dunkel o Hans Hofmann.

Inicia la carrera professional amb col·laboracions a Estocolm i París (1959-61). El 1969 obre el seu propi despatx a la seva ciutat natal, on persistirà fins al seu decés.

Col·labora puntualment amb Luigi Snozzi (1963-68) i amb Aurelio Galfetti (1973-76). Tot i així, és esquiú a considerar-se membre del grup *Tendenza* als anys 70.

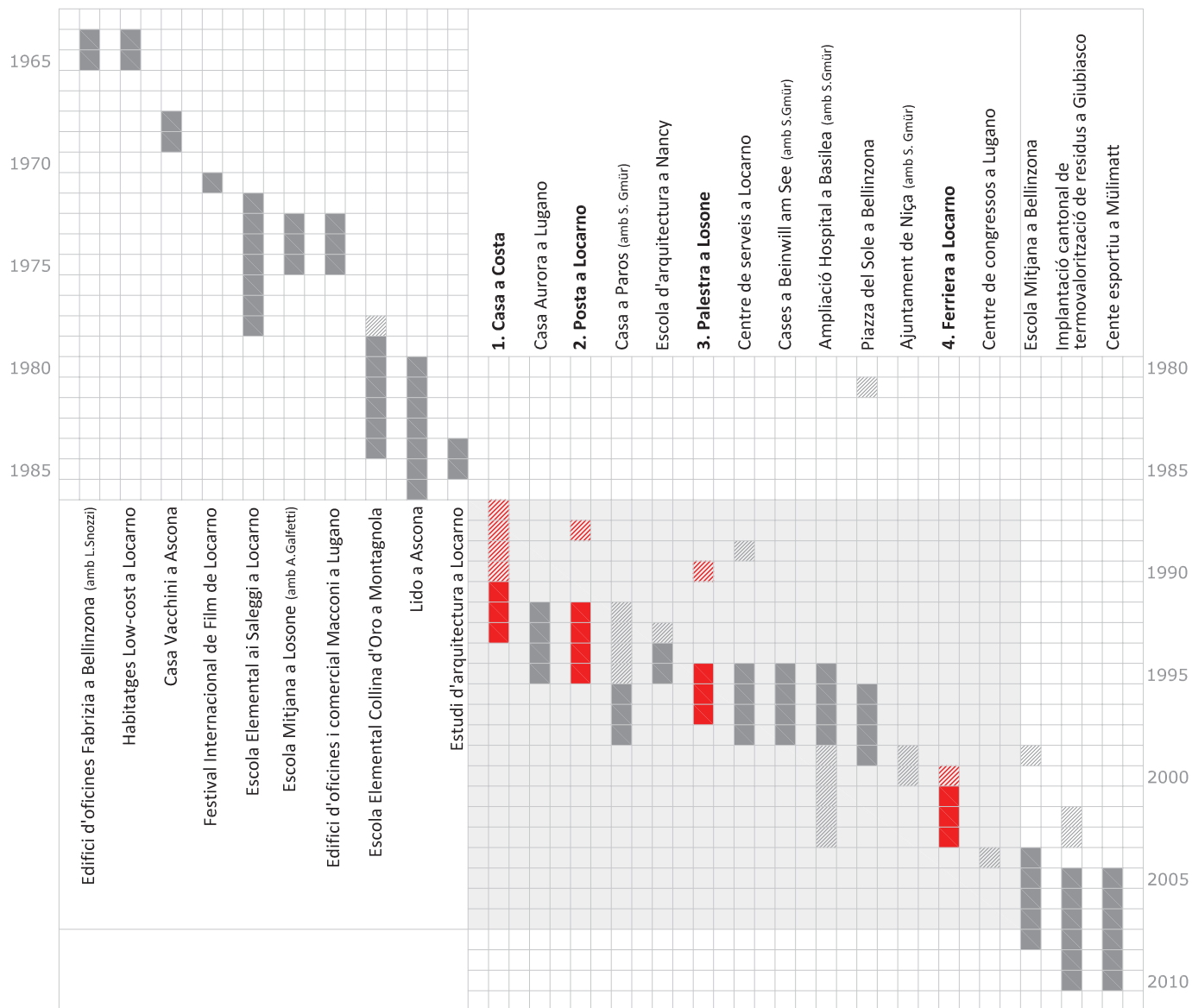
Des del 1994 col·labora amb l'arquitecta Silvia Gmür, amb despatx a Basilea.

Exerceix d'arquitecte amb despatx de dimensions sempre controlables, amb pocs encàrrecs privats, i molta intervenció en concursos públics. Duu una densitat de projectes per any molt reduïda.

Escriu molt i publica poc: únicament la peça mestra *Capolavori*, l'any 2007.

Mor el 2 d'abril de 2007 a Basilea. És sepultat a l'illa grega de Paros (mar Egeu), el seu refugi estival habitual.

Cronograma de l'obra



8 Obra



a Oficines Fabrizia a Bellinzona



b Escola elem. ai Saleggi de Locarno



c Escola Mitjana de Losone



d Edifici Macconi a Lugano



e Escola Collina d'Oro a Montagnola



f Lido d'Ascona



g Estudi d'arquitectura de Locarno



h Casa a Costa



i Casa Aurora de Lugano



j Posta de Locarno



k Casa a Paros



l Escola d'arquitectura de Nancy



m Palestra de Losone



n Centre de serveis de Locarno



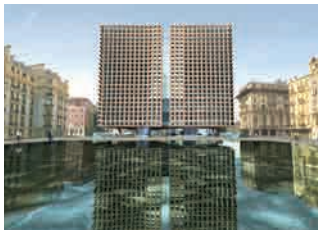
o Cases a Beinwil am See



p Ampliació Hospital de Basilea



q Piazza del Sole de Bellinzona



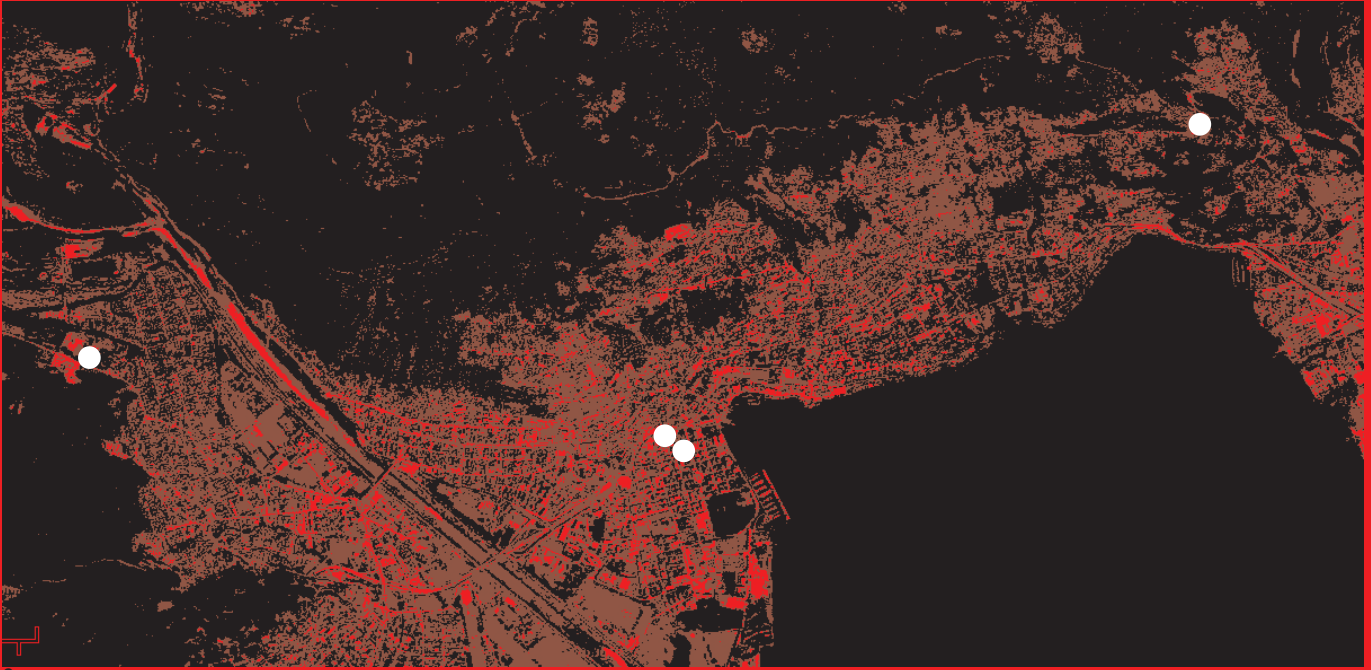
r Ajuntament de Niça



s Ferriera de Locarno



t Escola Mitjana de Bellinzona



MOSTRA DE LES OBRES ANALITZADES

Casa a Costa (1987-93)

La casa, situada prop del municipi de Contra (Tenero-Contra), als afores de Locarno, es troba enfilada a la falda de la muntanya de Cardada, i es planteja d'inici com un prototip d'estança de repòs o estiuieg pel propi arquitecte.

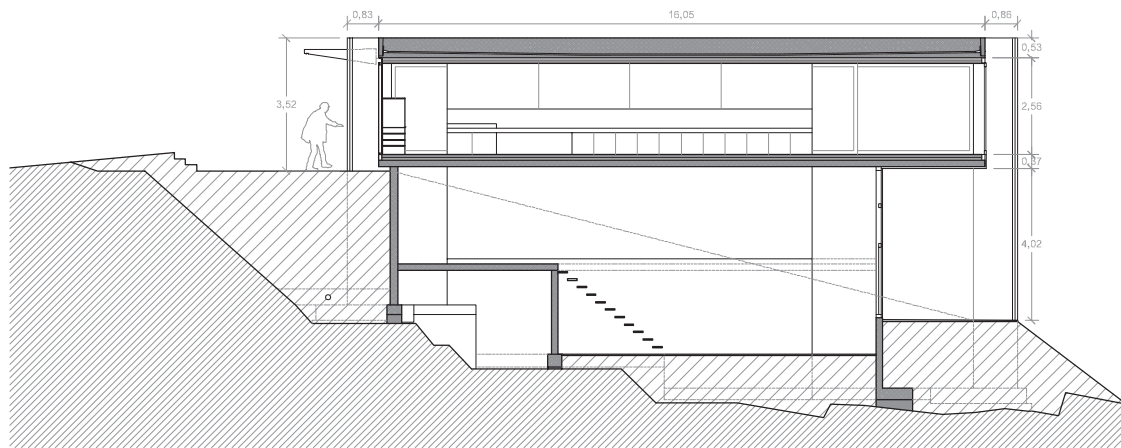
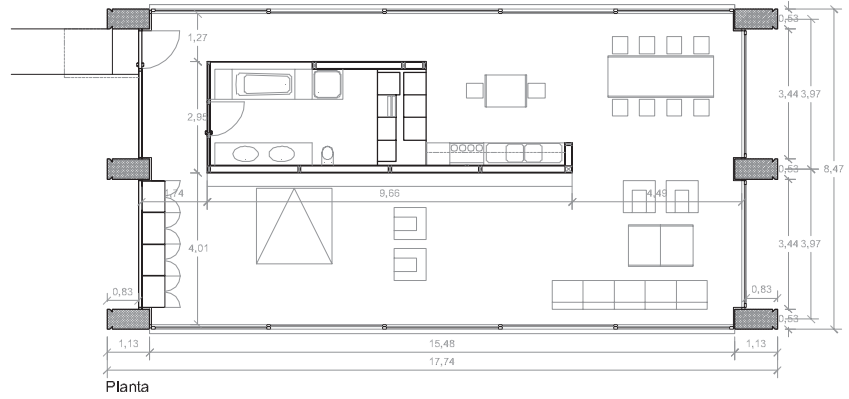
Des de l'arribada, al punt alt d'aquesta, la casa es mostra com un senzill volum paral·lelepèdic recolzat perpendicularment al fort pendent de la muntanya.

La primera i pública percepció és una reposada façana de 8,47 m. d'amplada per 3,52 m. d'alçada, tectònica, tancada, ordenada per tres elements estructurals verticals de formigó, que es repeteixen a la façana oposada, i que suporten un sostre de 53 cm. de gruix de formigó armat pretesat alleugerit, i de quasi 18 m. de llargada.

Interiorment explota en tota la seva longitud, propera als 16 m., alhora que s'expandeix cap als seus dos laterals degut a l'aparició de dues obertures totals abocades de manera infinita cap a les vistes sobre la vall i la cua del llac Maggiore.

L'interior és un àmbit únic on s'hi disposa una peça-moble que engloba bany, barra de cuina i espai d'emmagatzematge tot conformant els diferents espais propis de l'habitatge.







12 Visió general de la casa a Costa



13 Detall de l'accés



14 Detall del suport



15 Detall de la façana lateral

Posta de Locarno (1988-95)

Edifici públic per als serveis postals de Locarno que substitueix a l'anterior equipament situat al mateix lloc.

Es tracta d'un concurs públic guanyat al 1988 i finalment construït.

Es troba en una situació ben compromesa, en ple centre de la ciutat de Locarno, a l'entrada de la Piazza Grande, al costat no emporxat de la plaça, i encarat també cap al llac a través de jardins públics.

Es mostra com un volum compacte quasi cúbic, proper als 40 m. de costat i de quatre plantes, copiant la proporció i alçada del seu edifici veí immediat

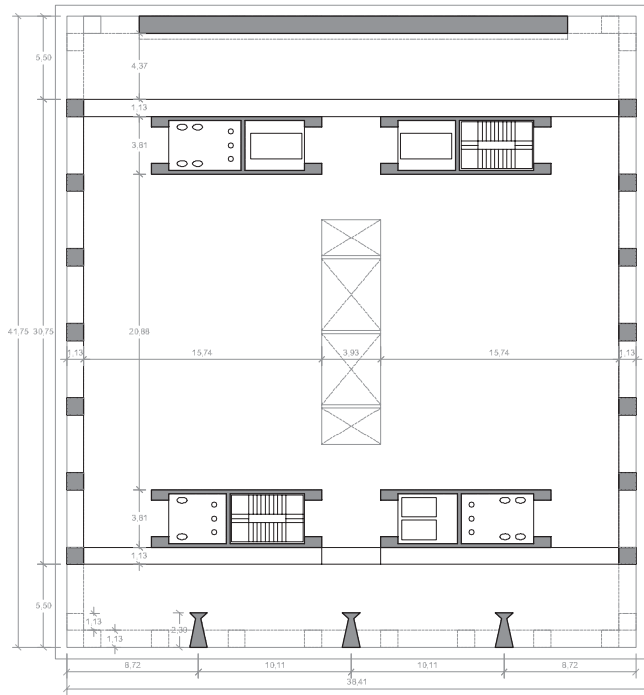
És ordenat per uns imponents contraforts verticals contraposats a un joc de franges horitzontals alternatives de granit i vidre mirall, que li treuen qualsevol referència d'escala.

Disposa d'un porxo a la planta baixa que li serveix d'entrada, orientat cap al llac i suportat per tres moles de formigó.

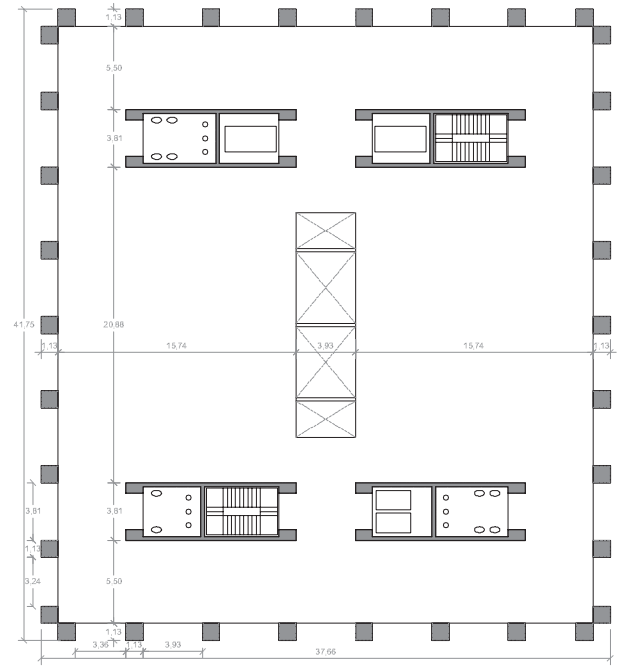
Tots els forjats interiors es suporten només perimetralment ajudats pels nuclis de comunicació verticals i d'aigües mitjançant lloses posttesades.

16

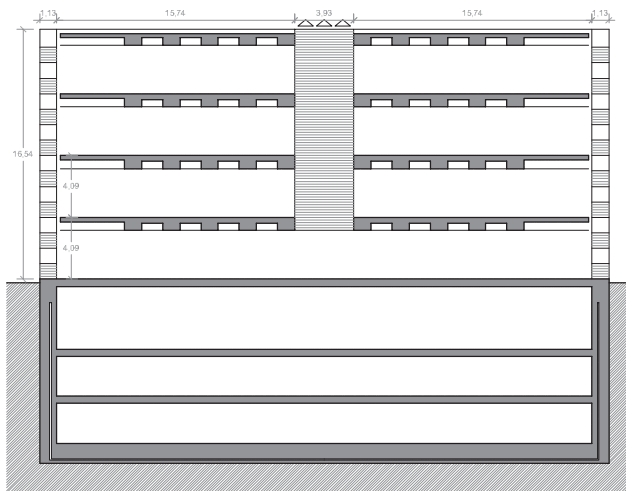




Planta baixa



Planta tipus



Secció



18 Visió general de la Posta de Locarno



19 Detall de l'accés



20 Detall del pati de llums interior



21 Detall del porxo i suport

Palestra de Losone (1990-97)

Es tracta del concurs guanyat (1990) i construït per al gimnàs d'un complex militar situat als afores de Losone.

En un emplaçament natural, obert en una esplanada amb casernes i edificis militars dispersos, l'edifici es col·loca separat però perpendicularment al principal, creant una "L" d'entrada al conjunt, i amb la cara oposada propera a la carretera tangencial al complex gràcies a la que se li podrà conferir un ràpid ús públic més que militar.

L'edifici es mostra des de l'exterior lleugerament aturonat i totalment ritmat per una estructura de pilars de formigó de 70x43 cm. decreixents en alçada i sobredensificats (cada 113 cm.) conformant una graella dins la que s'entreu una caixa de vidre separada uns 30 cm. cap a l'interior.

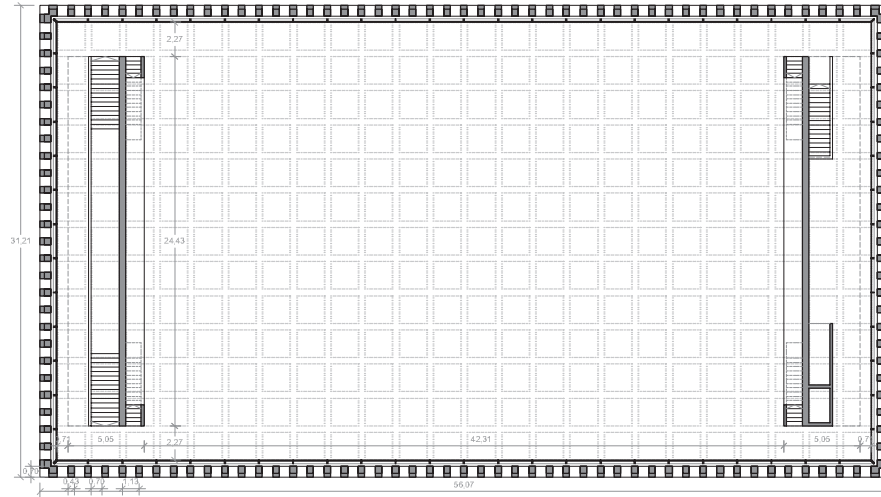
Els accessos es produeixen mitjançant el davallament topogràfic en dos dels seus extrems accedint al soterrani, i des d'allí amb escales a la sala esportiva.

A l'interior, només dues grades de formigó exemptes acompanyen les escales.

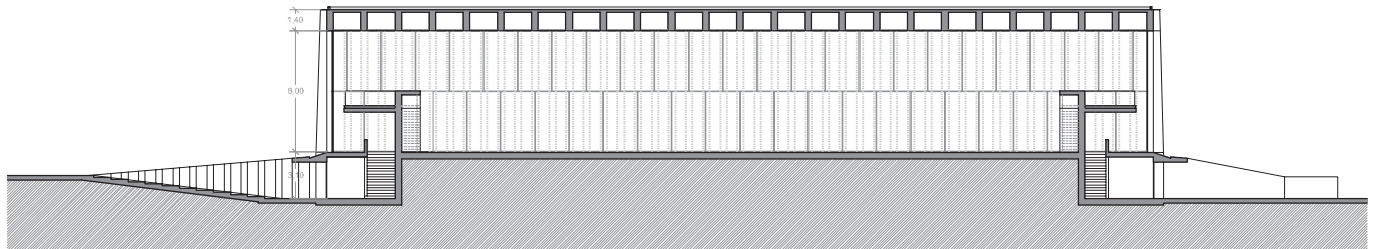
El sostre és únic, format per una estructura encassetonada de formigó recolzada cada dos suports exteriors perimetrals.

22





Planta



Secció longitudinal



24 Visió general de la Palestra de Losone



25 Detall de l'accés subterrani



26 Detall de l'interior



27 Detall de l'arranc dels suports

Ferriera de Locarno (2000-03)

Després de perdre el concurs pel nou Ajuntament de Niça (1999-2000), Vacchini transposa gran part de la idea al també concurs per a un edifici d'oficines a Locarno, situat a l'ordenat eixample vuitcentista de la ciutat.

L'edifici s'ajusta als gàlibs (37x51 m.) i alçades reguladores, mostrant-se com un paral·lelepípede contundent conformat per una graella metàl·lica exterior (de mides de cel·la 1,70x1,70 m.) suportada sobre pocs peus de formigó armat. Aquest entramat metàl·lic funciona com una biga de cantell *Viereendeel* contínua i tancada en si mateixa.

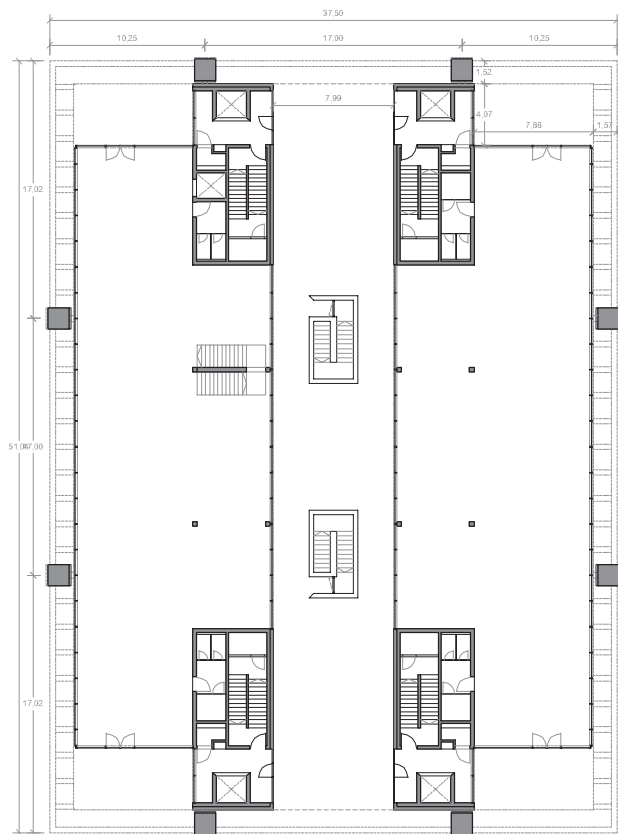
En les cantonades de la planta baixa l'edifici es replega cap a l'interior i apareix també un passatge central de 8 m. d'amplada a tota alçada.

Rere la malla de platines metàl·liques apareix reculada la façana del cos d'oficines, disposada en cinc plantes, suportades per la closca exterior mitjançant uns connectors també metàl·lics i pels nuclis de comunicació verticals. En resulten uns espais interiors per a oficines totalment lliures i amb la llum filtrada per l'engabiament envoltant.

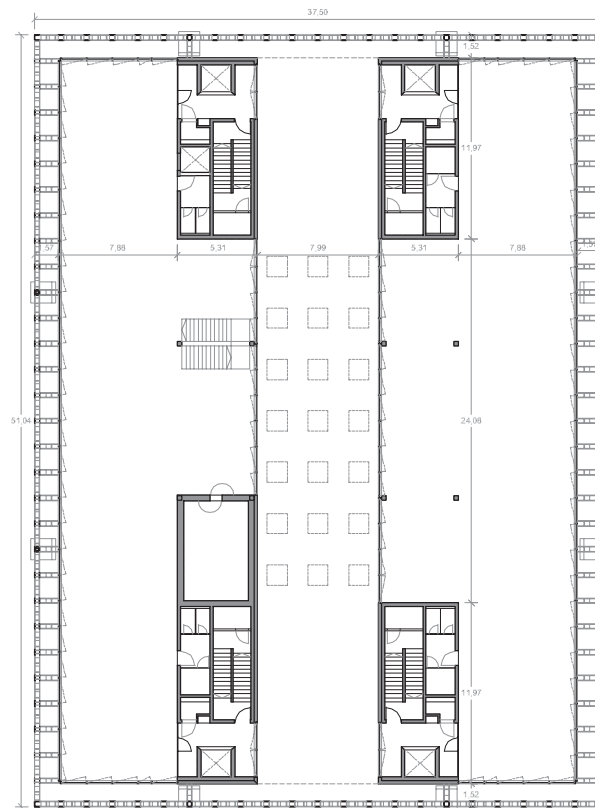
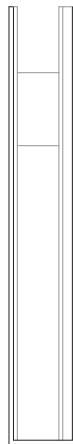
Finalment a la planta baixa hi apareixen petits comerços totalment envidrats.

28





Planta baixa



Planta típica



30 Visió general de la Ferreria de Locarno



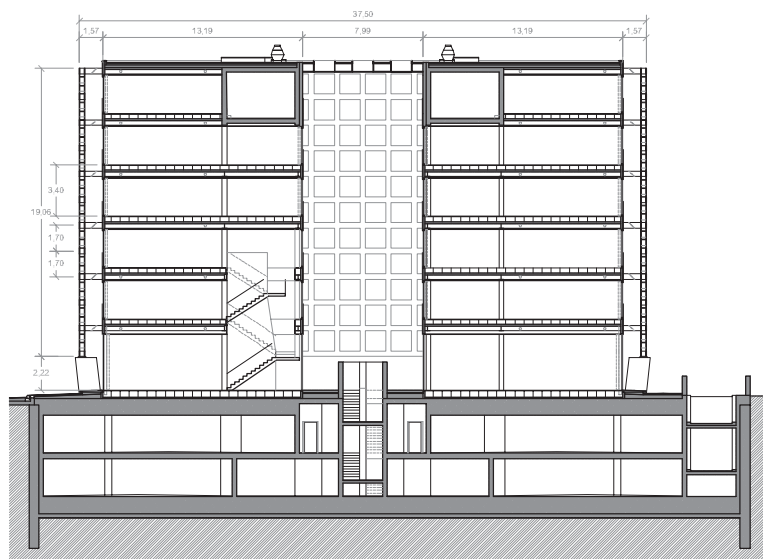
31 Detall dels suports de formigó



32 Detall del passatge interior



33 Detall de la gàbia metàl·lica exterior



Secció transversal

Esc.: 1:500

Capolavori (2004)

Fora de les obres principals construïdes i analitzades, però no menys important, és el petit llibretó *Capolavori*¹ de Vacchini, una síntesi, *a posteriori*, de les obres mestres² referents en la contínua formació de la seva carrera. La pu-

1 *Capolavori*: Llibretó produït l'any 2004 durant una llarga convalescència a l'illa de Paros, arran d'un post-operatori. Les obres descrites en ell són:

1. Stonehenge
2. Guizèh
3. Parthenon
4. Teotihuacan, Mèxic
5. Mesquita de Cordova
6. Tikal, Guatemala
7. Quadrilàter de les Monges, Uxmal
8. Església dels Jacobins, Toulouse
9. Mesquita de Selimiye, Edirne
10. Església de St. Ivo, Roma
11. Nôtre-Dame-du-Haut, Ronchamp
12. Neue Nationalgalerie, Berlín

VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007 (tr. castellana de Moisés Puente amb pròleg de Carles Martí Arís, *Obras maestras*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2009) (1a. ed. francesa, *Capolavori: Chefs-d'oeuvre*, Paris, Éditions du Linteau, 2006)

2 "Cosa è un capolavoro?"

-È quell'opera codificata nelle caratteristiche tecniche e di gusto che nella bottega dell'artigiano deve fare l'apprendista per diventare maestro

-È quell'opera di un artista o di un periodo storico che la critica, la storiografia o il senso comune considera migliore

-È quell'opera che essendo inimitabile induce all'imitazione

-È quell'opera che essendo diversa da tutte le altre rende questi equivalenti tra loro

-È quell'opera che non ha bisogno di spiegazioni (o che si spiega da sola) e che, nel contempo, permette una continua possibilità di interpretazione

-È quell'opera che riesce a tenere assieme il singolare (l'individuale) e l'universale (l'idea)

-È quell'opera che pur essendo di un determinato tempo viene percepita nel senza tempo, nell'eternità

Questa sua eternità è in realtà un modo proprio dell'essere storico. C'è storia solo in quanto c'è qualcosa che la trascende in un'eternità."

MASIERO, Roberto, *Controcorrente*, text mecanografiat, possible primera versió de l'epíleg "Un antico Greco" del llibretó *Capolavori*

blicació d'aquest *santoral*, és un clar exemple de l'honestat projectual de l'arquitecte; mostra aquelles cartes que sempre el van ajudar a jugar les partides de les seves obres, aquella arquitectura que més el va influenciar, la clau de volta de la seva arquitectura.

Podria ser cert que Vacchini hagués llegit amb anterioritat la publicació de les conversacions amb Mies Van der Rohe³ de 1955, on l'alemany manifesta que: "*Primero me influyeron los edificios antiguos. Los miraba; no conocía a sus autores ni sabía qué eran... la mayoría eran edificios sencillos. Cuando era muy joven no llegaba a los veinte años, me impresionó la fuerza de estos edificios antiguos porque ni siquiera pertenecían a una época, pero estaban allí desde hace mil años. Estaban ahí y todavía impresionaban; nada podía cambiarlo. Habían pasado todos los estilos, los grandes estilos, pero ellos todavía estaban allí. No habían perdido nada. Fueron ignorados en ciertas épocas arquitectónicas, pero todavía estaban allí, tan buenos como el primer día en que se construyeron.*"

De ben segur que també va tindre al cap els més recents *Antichi maestri*⁴ de Giorgio Grassi, on anàlogament s'elogia de manera explícita l'obra de Leon Battista Alberti, i es reconeix un origen de l'arquitectura romà.

3 PUENTE, Moisés, trad. de, *Conversaciones con Mies van der Rohe*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2006, procedents de varis textos (conversació 3, Nova York, 1955), pàg. 54

4 GRASSI, Giorgio, *Antichi maestri / Old Masters*, Milano, Unicopli, 1999, text transcrit de l'intervenció de Grassi a la convenció internacional "Leon battista Alberti oggi: storia, conservazione, progetto" celebrada al Politecnico de Milà el maig del 1999.

Al llibretó *Capolavori*, s'observa la llunyania temporal dels seus referents, tret de les obres de Le Corbusier i Mies van der Rohe, més aviat mestres d'escola en l'etapa d'estudiant. Roberto Masiero ha descrit el llibretó com un viatge al "senza tempo".⁵

Es desconeix quan, per primer cop, Vacchini va prendre aquestes referències tan reculades com a referents. De ben segur fou abans del 1985, ja que les obres del Lido i del seu estudi estan ja impregnades de referències clàssiques. N'existeix una entrevista a la revista catalana *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* al respecte.⁶

L'apropament a aquesta arquitectura, per alguns anacrònica, devia ser gradual i *in crescendo*, amb acurats objectes tals com la Palestra de Losone, i culminant en la publicació del propi llibre *Capolavori*.

Explica Vacchini, que un cop superada una primera fase

5 "Livio Vacchini si rifiuta di vincolare il proprio mestiere, la propria opera, all'immediatezza del nostro presente, per provare invece un viaggio nel "senza tempo" e lo fa mettendo in essere una vera e propria ontologia della actualità: guarda Stonehenge come fosse immediatamente confrontabile con Ronchamp e con la stessa opera che sta progettando, senza preoccuparsi delle possibili analogie formali; cioè senza preoccuparsi della forma. Cortocircuito passato presente e possibile, cioè futuro." MASIERO, Roberto, *Controcorrente*, op. cit.

6 "Als 30 anys ja havia perdut qualsevol contacte amb l'arquitectura tradicional, m'havia immers en l'arquitectura moderna sense comprendre allò que estava fent. Fins que m'he atipat d'aquest fet. No podia més. Llavors he reprès el discurs, he relligat tot allò que podia ser el que penssem nosaltres actualment, allò que fem avui amb les arrels més llunyanes possible. M'he ocupat d'arquitectures egípcies, d'arquitectures gregues. Grècia ha estat sempre per a mi el punt de referència..."

Paraules de Livio Vacchini a GIORLA, Jean G., "No existeixen els detalls. Jean Gérard Giorla entrevista a Livio Vacchini" // *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* 167-168, 1985

de coneixement dels antics com a *l'listat de reis gots*, i una segona fase d'imitació, culmina la seva obra treballant conjuntament amb ells, qüestionant-los, criticant-los, i aprenent-hi, ja que al seu temps procuraven resoldre els mateixos problemes de l'actualitat.⁷

Les referències mestres abracen arquitectures com les me-soamericanes, preromanes, egípcies, otomanes,... on la figura de l'arquitecte o mestre d'obres desapareix donant tota la significança a la pròpia obra, que n'assumeix tot el protagonisme.

Es tracta de l'anàlisi de dotze obres des d'una visió professional però quelcom ingènua o fins i tot irreverent; revisant els edificis en si mateixos de resultes d'anteriors viatges efectuats en ells. A partir de notes preses en un carnet de viatge, a vegades en to irònic, però també amb alt contingut analític⁸, Vacchini escriu un subtil text de cadascuna d'elles descrivint les emocions i les sensacions ocorregudes per motiu del viatge. Són primeres impressions, però les més importants, del diàleg que sempre s'estableix entre la persona visitant i l'obra observada.

Totes elles són arquitectures i obres que tendeixen a l'essencial, a la condensació del fet constructiu, ja que són

7 VACCHINI, Livio "Arquitectura, historia y rito" a *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA)* 23. Vacchini, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2007

8 "La loro piramide è animalesca. La loro scala è sostenuta da una massa arrotondata come quelle di Sant'Elia. È impressionante, ti aggredisce, non ti lascia..."
Carnet de viatge a Uxmal (manuscrit del despatx de l'arquitecte)

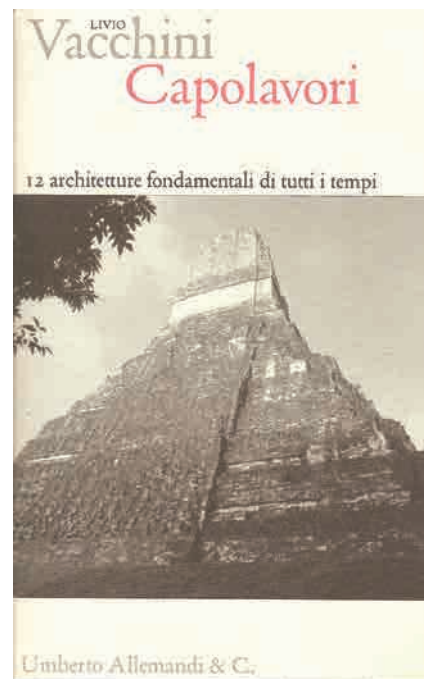
profundes. No per casualitat, gairebé totes elles tenen el rerefons de l'anàlisi de l'existència, i més endavant del fet religiós.

L'arquitectura monumental existencial al llarg de la història s'ha reafirmat com a gran arquitectura, ja que és sobre la qual la cultura constructiva popular ha esmerçat més esforços per tal d'honorar éssers superiors, per tal de representar l'admiració cap als aspectes existencials del fet humà.⁹

L'elogi a la forma, al control de la llum, al senzill sistema pilar-pilar-jàssera, tots ells heretats de l'admiració cap als seus referents, fan de l'arquitectura vacchiniana una obra molt diferent dels actuals corrents internacionals globalitzants, que parlen de pells, articulacions, tòtems i tecnicismes.

Potser perquè sempre va ser considerat un *outsistem*, a Vacchini no se l'ha reconegut més que per fets puntuals, però la seva obra global amaga la *pedra filosofal* dels arquitectes grecs, egipcis o otomans que projectaren temples i piràmides, realment exercicis de síntesi i d'essencialitat sublims.

35 Portada del llibretó *Capolavori*



⁹ "La grande architettura, a mio parere, è monumentale per sua natura. Monumentale perché nella sua chiarezza va al di là della funzione e perché sta fuori dal tempo, non è legata a nessuna contingenza, non appartiene al suo tempo."

[Anònim], *Entrevista a Livio Vacchini*, mecanografiat, Revista DC, Departamento de Composición Arquitectónica. Sección de Historia. UPC, no datat



ANÀLISI SINTÀCTIC

“Abbiamo tre problemi che poi in fondo sono uno: come appoggiare sulla terra, come elevare e come finire contro il cielo. Questa è l'ossessione dell'architetto.”

Livio Vacchini

Introducció

El primer bloc d'anàlisi de l'obra madura de Livio Vacchini aborda els seus edificis d'una manera parcial, però no inconnexa, a través de les seves parts conformadores.

En un arquitecte, com veurem, amb contrastades referències clàssiques; les antigues lleis de composició de les construccions, i d'entre elles fonamentalment la divisió clàssica d'edificis en les parts base, desenvolupament i remat, seran recurrents al llarg de la seva trajectòria, fent-se palès un fort contingut teòric en quant a dita composició. El mateix Vacchini en reiterades ocasions cita aquestes tres parts reconegudes en el fet arquitectònic¹.

També el professor Carles Martí Arís en el pròleg a l'edició castellana de *Capolavori* reconeix aquestes preocupacions: "*Vacchini nos habla de excavaciones, zócalos y plataformas*

1 "Io ho un'ossessionante maniera di considerare tutto quanto esiste al mondo in funzione al modo di appoggiare sulla terra, di avere un centro e de aprirsi verso il cielo."

Aforisme citat a VACCHINI, Livio "La necessità dell'inutile" // *Rivista Tecnica della Svizzera italiana di architettura e ingegneria* N.7-8, juliol-agost 1988

"L'ordine è determinato da come l'architettura si appoggia, da come si innalza e da come si chiude verso il cielo."

Aforisme citat a MASIERO, Roberto, *Controcorrente*, text mecanografiat, possible primera versió de l'epíleg "Un antico Greco" del llibretó Capolavori

"Abbiamo tre problemi che poi in fondo sono uno: come appoggiare sulla terra, come elevare e come finire contro il cielo. Questa è l'ossessione dell'architetto."

Aforisme citat a l'entrevista FALASCA, Carmine C., *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, Roma, Franco Angeli Editore, 2007

"Il modo con cui un edificio appoggia, si regge, si innalza, è de primaria importanza"

Aforisme citat a VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

*para referirse a las transformaciones de la corteza terrestre; de muros, columnas y arcos para aludir a la construcción que se eleva sobre el suelo; de arquivadas, cúpulas y tímpanos para describir su remate y su recorte contra el cielo."*²

En tots els seus edificis es pot reconèixer aquest treball generatriu a partir d'aquestes tres parts essencials i conformadores.

Però contràriament a una assimilació literària, diferenciada i ordenada d'aquestes tres parts, Vacchini les qüestiona constantment i en diferents moments. Les té sempre en compte, però juga amb elles, les reinterpreta, s'hi enfronta,...

Referent a la base: segons Vacchini, si l'arquitectura pública contràriament a la privada (veure capítol posterior) ha d'estar oberta als quatre costats per tal de permetre-hi l'accés radialment³ (isotropia), en aquesta no s'hi hauria de permetre l'aparició de graons a l'entrada (estereòbat) que dificultessin l'accés planer, sinó que l'edifici hauria d'estar lligat i relacionat amb la ciutat, a peu pla, la qual ciutat alhora hauria de servir de basament continu del propi edifici.

2 VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007 (tr. castellana de Moisés Puente amb pròleg de Carles Martí Arís, *Obras maestras*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2009)

3 "Sono convinto che uno dei caratteri fondamentali dell'edificio pubblico sia quello di essere a simmetria radiale a differenza di quello privato che tendenzialmente dovrebbe essere a simmetria bilaterale, cioè avere un davanti e un dietro."

Livio Vacchini a MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini" // *Casabella* N.724, 2004

En aquest sentit, antecedents tan notoris com el temple hel·lènic o les piràmides maies dialoguen amb solucions més contemporànies com les *villas* palladianes o els neosòcols miesians, per acabar desdibuixant-se en subtils modificacions de terreny properes tant a actuacions megalítiques com a exercicis moderns puntuals com la capella de Nôtre-Dame-du-Haut a Ronchamp (Le Corbusier 1950-53).

Referent al desenvolupament, sovint traduït com a cos o centre: en el cas que ens ocupa és el pilar qui pren el major protagonisme material al cos dels seus edificis en detriment d'una estructura murària en decadència. Un pilar tipològicament canviant, que inicialment tendeix a l'infinit en els seus extrems, que s'externalitza cada cop més respecte al centre de l'edifici, i que acaba també reduït a una mínima i contundent expressió.

Com a capítol derivat del desenvolupament de l'edifici i focalitzant en un punt concret d'ell s'estudia també la resolució de l'etern problema del pilar en cantonada, una qüestió veritablement substancial sobretot quan els edificis han d'agafar el caire públic, és a dir radial.

Referent al remat: en la interpretació vitrubiana⁴, ceneix l'edifici i protegeix les obertures dels edificis per la seva part superior.

El caràcter *místic* que Vacchini dóna a les obertures es contradiu inicialment amb la formació d'aquest sostre-remat. Les obertures esdevenen espais interestructurals, no forats

en un mur, i els forjats i cobertes cal que reculin per no formar llinda de remat sobre les obertures. L'obertura neix del terreny i continua cap al cel, sense cap element de remat. Hàbilment resol aquesta relació d'obertures amb el sostre unificant alçat i remat.

Però la tendència retrohistòrica fa que les primeres estructures tradicionals d'embigats o voltes unidireccionals cada cop s'alliberin més dels seus suports muraris laterals, per acabar convertint-se en sostres absoluts, malles bidireccionals recolzades sobre el mínim número d'elements. Es retorna al sistema trilític: el dolmen.

Vacchini projecta edificis exclusivament sostre, com el Lido d'Ascona, o l'Ajuntament de Niça - Ferriera de Locarno.

Referent a les tres parts en conjunt: assaja també com cal compactar un edifici per reduir-lo a l'elemental ordre únic; que base, desenvolupament i remat formin un sol gest. En compona la casa a Costa⁵, però també la Palestra de Losone, suggerint les tres parts *a sotto voce*, però mantenint el caràcter unitari dels edificis.

A continuació, doncs, es definiran cadascuna d'aquestes parts bàsiques, fent especial èmfasi en el seu significat *clàssic*, en les fonts d'on ha begut Vacchini, i en com ha traduït o reduït aquests conceptes sintàctics en la seva arquitectura, per tal de contrastar la romanència d'aquesta estructura clàssica en la seva obra madura.

4 VITRUVIUS POLLIO, Marco, *De architectura libri decem* (trad. castellana d'Agustín Blánquez, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Ed. Iberia, S.L., 1991)

5 "Casa Costa rappresenta la prima volta in cui sono sintetizzati i tre momenti dell'ordinamento e risolti con un gesto unico." MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini", op. cit.

La qüestió del sòcol o basament

[Definició de "sòcol": "cos inferior de l'exterior d'un edifici i d'altres construccions que compensa el declivi i les irregularitats del terreny i permet d'elevare el basament a un mateix nivell". De l'italià *zoccolo*, del llatí *socculus*, diminutiu de *soccus* 'calçat femení i dels comedians'. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

[Definició de "basament": "part inferior contínua d'una construcció o d'una part d'edifici". De base. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

La feresteguesa de la superfície terrestre, del terreny per on caminem, conjuntament i contrària a la delicadesa de la planta dels peus humans, va fer, ja fa milers d'anys, que l'home se les enginyés per trobar un element intermedi que fes de molla entre les dues superfícies contràries. En va esdevenir la sabata, la sola, la sandàlia, l'esclop, com un element lligat al dinamisme de l'home sobre la terra, per al seu control, que atenuava el dur contacte del peu amb el terra aspre.

De la mateixa manera, quan aquest home, ja sedentari, construeix per establir-se en un lloc concret¹, majoritària-

1 "Quando il cacciatore nomade viene in contatto con il sedentario si ferma: troppi sono i vantaggi della vita sedentaria; ma ci si può fermare solo per il tramite di un monumento che faccia un luogo. L'architettura è fondamentalmente il rito dell'appropriazione dei luoghi, costruire per stare. Stonehenge, poi, mi interessa per come l'architettura si appoggia a terra. I pilastri –cioè che porta- sono appoggiati direttamente sulla terra che però è stata modificata, è stata, per così dire riconfiata, non sconessa. Gli uomini di Stonehenge, per fare architettura, hanno inanzi tutto modificato la crosta terrestre."

ment es troba amb una superfície amb alts i baixos, sots i pendents. Per tal de domesticar aquesta superfície, crea de nou un pla artificial, sobre el que assentarà les seves construccions, el seu habitatge. Apareix el sòcol, ara concebut de manera estàtica.

Es podria fer un treball intens de recerca de l'evolució d'aquest sòcol en les construccions al llarg de la història de l'arquitectura, però aquest primer estudi es cenyeix a descriure i analitzar l'evolució de l'element sòcol en l'obra madura de Livio Vacchini, obligatòriament lligat a grans i clàssics estadis de l'arquitectura.

L'entrevista de Roberto Masiero a Livio Vacchini, l'any 2004, publicada a la revista Casabella nº724 (veure apèndix), esbossa a grans trets, entre d'altres, totes aquestes referències pretèrites pel que fa a l'element sòcol i la peculiar significació, o desaparició, d'aquest en les obres de Vacchini.²

Livio Vacchini a MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini" // Casabella N.724, 2004

2 "Iniziamo dallo zoccolo. Da una parte i Greci sono cittadini e quindi sono legati alla densità e all'economicità dei comportamenti (non solo nell'architettura) e quindi razionalizzano ordinando e semplificando, quindi dovrebbero tendere ad eliminare lo zoccolo; dall'altra, costruendo i loro templi, non riescono a separarsi dall'insieme dello stereobate e dello stilobate, cioè dallo zoccolo che ha una ragione profondamente antiurbana essendo ciò che serve a dichiarare la radicale differenza tra l'artificialità dell'architettura e la natura tutt'intorno. Il mio problema è di togliere questo benedetto zoccolo e di tornare a Stonehenge, usando lo stesso piano città come zoccolo. In metafora potrei dire che voglio portare il piano nobile al piano terra, in modo che il cittadino entando nella mia architettura avverta questa nobiltà. Mi spiego: lo zoccolo nel tempio greco serviva come platea di fondazione, come messa in scena della separazione tra artificio e natura e per ritualizzare, attraverso la scala, l'entrata nell'architettura. Ovviamente nello zoccolo non si poteva entrare e anche se si fosse potuto, non aveva alcun senso. La cultura architettonica dall'Umanesimo in poi, nella costruzione delle ville, ha elaborato la possibilità del dominio

Centrat en la qüestió de l'aparició, evident o subtil, del sòcol, seguidament s'analitzen un seguit de referents declarats que han servit com a generatrius de l'obra madura de Livio Vacchini. Molts es corresponen al llistat de *Capolavori*³ (mestres d'obra) publicat per l'arquitecte. La major part d'ells no compleixen amb la regla iniciàtica vacchiniana de baixar al pla ciutat l'edifici. En fa crítica de quasi tots ells.

Aparició del sòcol. Antecedents

Grècia

Vacchini és un arquitecte eminentment urbà. Ciutadà més de la *polis* grega que de la *urbs* romana, emfasitzant més la bellesa que la utilitat.

La *polis* grega neix de la densificació humana i de l'habitatge, i d'un pretés economicisme de recursos i funcions. Els grecs projecten les seves ciutats tendint a la simplificació, a la planor. Sembla que han de tendir a l'eliminació dels sòcols en les seves construccions.

No succeeix així en els seus temples, dedicats a deïtats no humanes, on, per qüestions rituals i de posada en escena, aquests edificis s'aixequen del pla ciutat mitjançant estèrebats i estilòbats, mitjançant graonades executades a escala sobrehumana, mitjançant vetustos sòcols que fan de basament a la pròpia construcció. Segons Vacchini, res més antiurbà (antihumà) que aquests temples elevats sobre

dell'artificio sulla natura, ha laicizzato il rituale dell'entrare e, non avendo bisogno di costruire grandi platee di fondazione, ha utilizzato la scalinata per dare dignità al piano nobile, quello vissuto dal principe, e ha usato lo zoccolo come abitazione della servitù.

Livio Vacchini a MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini", op. cit.

3 VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

graonades, on es declara la radical diferència entre l'artificialitat de dita arquitectura i la naturalitat del seu voltant. L'eterna cerca de com realitzar un temple per a l'home i a disposició de la ciutat s'inicia amb una crítica ferotge al *Parthenon*.

A Atenes s'actua sobre un terreny rocallós en forma d'altiplà (ja sòcol natural en si mateix) per deixar-hi caure el gran temple. Es crea una nova plataforma horitzontal, totalment artificial, amb uns graons cap al cim, fets a escala dels déus, i sense cap terrassa per sobre la plataforma sinó que immediatament es situa el temple. El sòcol està reduït a la mínima expressió, una graonada i una superfície horitzontal justa. Aquest arrenca d'un terreny natural rocallós i irregular, precisament de manera que es dedueixi l'inici del treball de l'home.

Altrament, el seu domini constructiu deixa molt a desitjar, segons opinió del mateix Vacchini⁴, i com es veurà també més endavant.

Mesoamèrica

De manera semblant al món hel·lènic, a l'altra banda de l'atlàntic, es desenvolupa una cultura procedent també del substrat megalític, que deriva en construccions monumentals referents al culte als astres, a la mort, però també al control de la pròpia societat; són les construccions mesoamericanes (1.200 a.C. –1.500 d.C.), dels maies, zapotèques, asteques...

4 "Il timpano orienta il Partenone che non è orientato (non per nulla è periptero). Il timpano, in realtà è una maschera del tetto a falde, unica parte lignea di una costruzione concettualmente lapidea." MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini", op. cit.

37 Parthenon (Grècia)



38 Tehotihuacán (Mèxic)



39 Tikal (Guatemala)



Pedra sobre pedra, la major part d'aquestes són un conjunt d'estructures piramidals (o túmuls) conformant una apropiació del terreny natural, creant espais, ordenant el territori, i culminant vers el cel. Per Vacchini aquestes construccions són clars referents en la seva arquitectura monumental.

Però ni en gran part de la tan idolatrada arquitectura me-soamericana Vacchini hi troba el referent pels seus edificis públics. Tikal o el Quadrilàter de les Monges a Uxmal no són més que reinterpretacions coetànies i inconnexes del *Parthenon* grec, edificis tots ells pensats per a divinitats, amb ritual d'entrada, i amb un cert tancament cap al món exterior.

A Tikal cal entendre que el temple només està situat a la cúspide, i que el gruix del monument el forma les escales d'accés al lloc dels déus, un sòcol immens.

Conclou que no són arquitectures urbanes, sinó monuments.

Sí es pot entendre la disposició de Teotihuacan com a exercici de col·locació d'unes piràmides sobre el sòl modificat.⁵ L'immens buidatge mexicà (ja sòcol en si) busca una apropiació de la *mare* terra per part de l'home, col·locant-hi després ordenadament la constel·lació de piràmides i plataformes seguint criteris còsmics.

⁵ "Teotihuacan è il desiderio di possedere la terra: un possedere che gli Aztechi perseguono scavando, elevando e prolungando l'architettura nel paesaggio. Teotihuacan è il risultato di una volontà di possedere la terra tramite la costruzione del vuoto."

VACCHINI, Livio, *Capolavori*, op. cit.

Villas renaixentistes

Tampoc les *villas* renaixentistes palladianes són el referent de Vacchini en quant a l'aparició i l'ús del sòcol. En les *villas*, neorepresentacions dels temples clàssics amb ús d'habitatge, el sòcol les enalteix, les aixeca, i sovint hi té contingut el programa de les habitacions de servei.

L'humanisme usa l'escala per dignificar el pla noble, on viu el príncep, laïcitzant el ritual d'entrada, teatralitzant un domini de l'artífici sobre la naturalesa. Molta de l'arquitectura postrenaixentista ha adaptat el model de les *villas* en quant a l'enaltiment de l'edifici mitjançant un estereòbat, mètode no adaptable a la publicitat a nivell de ciutat pretesa pels edificis urbans de Vacchini.

Mies van der Rohe

Ni els mestres més propers a Vacchini construeixen tendint a la desaparició del sòcol en l'arquitectura pública. Vacchini els hi aplica la conseqüent crítica.

Mies van der Rohe culmina la seva carrera amb la *Neue Nationalgalerie* de Berlín (1962-68), un nou temple clàssic, amb tots els seus elements, adaptat als temps moderns. Un temple però aixecat per sobre una plataforma pètria, una terrassa-plaça uns pocs metres amunt del pla ciutat, un podi.

La casa Farnsworth (1945-50), el Crown Hall de la ITT de Chicago (1950-56) i altres obres referents assagen prèviament aquesta sobreelevació mitjançant pilars que aïllen l'edifici de la duresa o inundabilitat del sòl. Altre cop l'arquitectura realçada, enaltida.

40 Villa Rotonda, Palladio (Vicenza - Itàlia)



41 Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe (Berlín - Alemanya)



42 Òpera de Sydney, Utzon (Austràlia)



Le Corbusier

De diferent manera, Le Corbusier també elimina el sòcol sense situar l'edifici al pla terreny, sinó aixecat respecte a aquest, inconnexe. Els seus edificis aixecats, levitants, com en part la Ville Savoye (1929), la Ville Radieuse (1930), les Unitées d'Habitation (1947-60), no es recolzen sobre el terreny, i l'únic contacte són uns fins pilars "*pilotis*" o uns grans massissos de formigó que fan que l'edifici, o la part noble d'aquest, no tingui contacte amb el terreny natural. Vacchini reconeix en la Ville Radieuse una ciutat, sinó un parc amb una nau flotant enmig seu.⁶

Utzon

L'escrit "*Platforms and plateaux: ideas of a Danish architect*"⁷ d'Utzon (1962) és un clar elogi a l'arquitectura de plataforma, tant mesoamericana, com xinesa, o popular de protecció a pluges o plagues, que justifica un element urbà tant potent com el present a l'òpera de Sidney, una plataforma, un moll, amb infinitat de graonades i el trànsit rodat situat sota. Quasi es crea una nova crosta terrestre on apareix la coberta de l'òpera, soterrant tot allò secundari. Es perd igualment la continuïtat del límit de la ciutat recuperant-la però amb falsos nivells continus.

6 Paraules de Livio Vacchini en una conversa hipotètica amb Le Corbusier "*Sì, sei bravo, però fammi vedere una città fatta così. Tu fai un parco e poi ci metti la tua meravigliosa Ville Radieuse, una nave in mezzo al mare, no una città>>. (...) Sono 'giardinocittà', non 'cittàgiardino'*" MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini", op. cit.

7 Reeditat en FERRER FORÉS, Jaime J. (a cura de), *Jorn Utzon. Obras y proyectos / Works and projects*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2006

Desaparició del sòcol. Afinitats

En aquest punt de l'aparició o desaparició del sòcol discrepa de molts dels seus mestres. Així Vacchini cerca exemples valuosos d'edificacions històriques i contemporànies arrelades al terreny, que no l'oblidin o s'enalteixin ostentament.

Davant d'aquestes contradiccions, Vacchini defensa un ús públic, al servei del ciutadà, de la seva arquitectura més urbana. Els temples s'han d'humanitzar i han d'entrar a formar part de la ciutat. Es troba incòmode amb el gran sòcol-plataforma, també amb l'adaptació d'una trama de carrers en pendent a la planor de la planta baixa dels seus edificis. Intenta eliminar aquest *beneit* sòcol (adjectivat així per ell)⁸, tornant als orígens de l'arquitectura, establerts segons ell a l'Stonehenge.

Stonehenge (s. XX a.C.)

Des del seu reconegut origen de l'arquitectura –Stonehenge– Vacchini ja admira com l'home del neolític ha sabut apropiarse del lloc per tal d'implantar un *cromlec*, i analitza com en aquest monument megalític de l'antiguitat, els pilars es recolzen sobre el terra, però un terra no sobreelevat, sinó que ha estat modificat, picat, anivellat, en definitiva humanitzat; des del qual n'arrenquen els pilars, sense necessitat d'una plataforma.

L'home, a Stonehenge, per fer arquitectura, el primer que

8 MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini", op. cit.

fa és modificar la crosta terrestre⁹, adaptar-se-la, fent-la servir com a *pla ciutat*.

Així, aquell molest sòcol antiurbà es transforma en una subtil modificació superficial perquè el terreny es transformi en *piano nobile*. És una actuació subtil sobre el terreny, sense cap ànim d'enaltiment més que el de preparació de la base.

A Stonehenge no en prospera cap ciutat, però el tractament de la superfície del terreny li és un clar exemple de l'adaptació de l'artificialitat construïda en un entorn natural, talment com a Teotihuacan.

Piràmides d'Egipte

Semblant actuació prengueren els egipcis per construir les mastabes i després les piràmides. Sobre un terreny sorrenc, dinàmic i feble, van haver de construir un sòcol enterrat, un basament prou rígid que resistís les investides del moviment dunar, per assentar-hi sobre seu els edificis piramidals.

Més enllà del fet fundacional de Stonehenge, a voltes Vacchini també reconeix l'origen de l'arquitectura en les mastabes més inicials (mastaba de Saqqara).¹⁰

Amb tot, els edificis egipcis també neixen del pla terra, sense que en aquest cas es necessiti un accés, i es rematen en un sol punt.

⁹ "A Stonehenge la trasformazione del terreno naturale avviene in modo insolito e, per quanto io ne so, unico, straordinario."
VACCHINI, Livio, *Capolavori*, op. cit.

¹⁰ Origen definit a l'article resum de conferència duta a terme al COAC de Barcelona el 22 de gener de 2004.
COCA, Joaquim, "Conferència. Ordenament, tipus i ritus" // *Informació i debat*, feb. 2014, p. 39-41

43 Stonehenge (Regne Unit)



44 Nôtre-Dame-du-Haut a Ronchamp, Le Corbusier (França)



45 Biblioteca Philip Exeter, Louis I. Kahn (USA)



Le Corbusier

Vacchini queda sorprès quan Le Corbusier al final de la seva carrera, després d'una obra ortodoxament lligada als seus cinc punts per a una nova arquitectura (*pilotis*, planta lliure, coberta ajardinada, finestra correguda i façana lliure)¹¹, construeix la capella de Nôtre-Dame-du-Haut a Ronchamp (1950-53), ara sí lligada íntimament al terreny, com a pla inclinat i transformat per a rebre els peregrins. Altre cop Vacchini hi reconeix l'influx de Stonehenge, una arquitectura lligada al terreny, amb arrels i totalment accessible, amb trilit inclòs.

Kahn

Louis I. Kahn, l'arquitecte que l'ha d'alliberar dels tres grans genis idolatrats¹²: Wright, Mies van der Rohe i Le Corbusier, projecta una sèrie d'edificis, amb clar aspecte funcional, que arrenquen del pla ciutat, sense sobreelevacions postisses. El Yale Center for British Art (1969-74) s'adapta al pla ciutat, de la mateixa manera que la biblioteca Philip Exeter (1965-72) s'adapta al verd del campus universitari, edifici ambdós que es mostren conformant una unitat de percepció, no tripartits, i tendint al cel, sense remats. D'entre altres qüestions, per aquesta raó, Vacchini percep una clara afinitat amb l'obra de Kahn; retorna els seus edificis al pla terra, els serveix a les persones, els humanitza.

11 "Con questo capolavoro di estrema chiarezza e semplicità, Corbu contraddice la sua stessa elaborazione teorica..."
VACCHINI, Livio, *Capolavori*, op. cit.

12 "(sobre Kahn) Gli direi che gli sono riconoscente per avermi liberato dai tre mostri (Wright, Mies e Corbu). Un compito molto difficile."
MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini", op. cit.

Aplicació a l'obra pròpia

Tot aquest bagatge d'anàlisi, reconeixement i crítica, sempre de primera mà, a les obres mestres de l'antiguitat i als mestres contemporanis, torba el pensament de Vacchini a l'hora de justificar l'aparició o no del basament en els seus edificis.

No de qualsevol dels mestres s'impressiona en la seva totalitat. Mies van der Rohe a Berlín resol finalment la criticada coberta del *Parthenon*, però deixa per resoldre la relació amb el terreny.

L'obra madura de Vacchini segueix els viaranys d'aquesta accidentada admiració pels *clàssics*. Analitza, interpreta, falla, reinterpreta i descobreix.

S'analitzen sota aquest aspecte les principals obres del període madur de l'arquitecte.

Casa a Costa

A la casa a Costa (1987-93), l'important pendent de la muntanya on es situa, fa que Vacchini s'hagi de plantejar d'alguna manera la domesticació del terreny agressiu.

Podent crear un aplanament horitzontal, terrasses o basament cap al paisatge, Vacchini prefereix mostrar la sustentació de la casa ensenyant els seus estreps en primer terme, la seva estructura portant, i falcant o encunyant la potent estructura de formigó dins la pròpia pendent natural del terreny.

A la part més baixa de la pendent hi sobresurten unes costelles de formigó la prolongació de les quals conforma la pròpia estructura de la casa.

46 Estreps de la casa a Costa



47 Graonada d'accés a la Posta de Locarno



Els suports manen, no s'hi entreveu cap sòcol, i és la mateixa peça de formigó que arrenca, forma i conclou l'edifici. Per no haver de considerar dits estreps com a basament, fa que els mateixos conformin tota l'estructura vertical del xalet. Així unifica fonamentació i sustentació en un tot. No hi ha cap remat superior, sinó que l'estructura vertical fi-neix ella mateixa l'edifici. Les lloses inferior i superior són interiors a l'estructura vertical, d'un rang menor. Sintetitzta en aquesta obra, per primer cop, els tres estadis de l'ordre clàssic en un sol gest unitari, el pilar, l'edifici en si, de terra a cel.¹³

Conseqüentment desapareix qualsevol referència a una superfície plana, a un sòcol, a una plataforma.

El fet de configurar una peça d'ús privat i el fet de situar-se en un àmbit rústic i accidentat ajuda a la no aparició del basament.

Posta de Locarno

En l'edifici de la Posta de Locarno (1988-95) és on Vacchini detecta més clarament el punt de fricció entre una ciutat irregular, i la planor de la planta baixa de l'edifici.

Ja en les primeres idees de projecte -durant la fase concurs- fa de l'edifici públic postal un clar exemple de permeabilitat perimetral des de la ciutat. Soluciona un estereòbat amb quatre seus graons perimetrals.

Un cop en la fase d'execució, i vista l'adaptació del projecte a una estructura de pilars exteriors oberta només en un dels seus costats, aquesta plataforma de base segueix peri-

¹³ *"L'edificio non segue l'ordenamento classico: il volume tocca la terra e il cielo allo stesso modo, non inizia e non finisce."*

"La nuova Posta di Locarno". Text mecanografiat trobat a l'estudi de Livio Vacchini.

metral, i reduïda a dues petges, fent aixecar lleugerament l'edifici del pla ciutat.

Malgrat tot, en aquest cas l'arquitecte no resol totalment aquesta continuïtat absoluta ciutat-edifici, i ha de construir un parell de graons, que apareixen o desapareixen en funció de les lleus pendents del carrer. Per motius d'accessibilitat no pot obviar la construcció d'una petita rampa accidental.

Ha creat un estereòbat per suportar un edifici públic lligat al pla ciutat, pretenent màxima permeabilitat.

La lleu inconnexió que un cop construït hi descobreix, el farà pensar la manera d'eliminar aquesta molèstia (aquest *benedetto zoccolo*) en la mateixa ciutat on culminarà amb la solució constuïda de la Ferriera (2000-03).

Per altra banda a la Posta de Locarno veu com la seva idea de radialitat és truncada per requeriments de la propietat i de l'empresa constructora, que li exigeixen una cara principal a l'edifici, i una entrada més qualificada que l'estricta espai entre pilars.

Palestra de Losone

Vacchini projecta el gimnàs militar de Losone (1990-97) de manera com no va poder construir finalment la Posta de Locarno: com una estructura perimetral sencera, sense accés específic.

I és aquí on s'entreu ja un veritable treball de reflexió i anàlisi al voltant de l'element basament i en referència als seus anteriors intents per tal de purificar-lo.

En la fase de concurs, els militars (promotors inicials del concurs i edifici) li retreuen que el gimnàs no disposa de cap accés. Sorneguerament Vacchini els respon que la

quantitat minsa d'honoraris per al concurs no donava per a idear-ne el seu accés, i els comenta que en la fase de projecte ja els solucionarà el problema.¹⁴

Després del procés concursal, i a partir de la densíssima i teòrica columnata perimetral, cal dotar l'edifici d'un accés ampli apte per a l'ús al que es destinarà.

Trencaria l'homogeneïtat i donaria una cara a un edifici radial, altre cop com a Locarno? No; el problema de la cara de la Posta encara li és present, i sense resoldre.

L'arquitecte, en lloc de tallar ocasionalment el ritme de suports, idea un aixecament pseudonatural del terreny circumdant per enaltir la planta principal de l'edifici, i alhora afegir els accessos semisoterrats, totalment secundaris.

El fet que l'edifici hagi de ser inicialment un gimnàs militar afavoreix que no es requereixi un gran accés públic obert a la població, apareixent una construcció molt més closa visualment, i amb les entrades en segon terme. Tot i així l'arquitecte, veient la possibilitat d'un futur ús públic, crea ja els dos accessos oposats per poder funcionar tant per l'estament militar com per la població en general, ubicant un accés més públic de cara a carrer i amb rampa descendent, i un accés més privat, al costat oposat.

Vacchini no crea un estilobat construït, com podria haver fet prenent de model el *Parthenon*, el Quadrilàter de les Monges d'Uxmal, o la *Neue Nationalgalerie*, sinó que modifica lleugerament el terreny natural, per crear un túmul de terres que aixequin l'edificació una distància precisa tal que permeti veure el seu nivell interior principal des de l'alçada corrent dels ulls, vist l'edifici des del carrer, de manera

¹⁴ De l'entrevista duta a terme per l'autor de la tesi a Luigi Snozzi el 12 de març de 2011 a Locarno.

48 Accés principal semisoterrat a la Palestra de Losone**49** Subtil entalladura a l'arranc de les columnes.

similar a l'elevació practicada a la casa Farnsworth (1946-50) de Mies van der Rohe.

La solució per a l'accés és la baixada a dins el terreny per ascendir després per unes escales a l'interior de la gàbia de formigó. Massa ritual d'accés, i massa complicat; però aconseguix una claredat de percepció de l'edifici en si insuperable.

Amb això, aconseguix que l'edifici es mostri infranquejable, totalment regular en el seu ritme de pilars. La porta, l'accés, hi molesta.

Potser la referència de la capella de Nôtre-Dame-du-Haut (1950-23) de Le Corbusier és la més vàlida per aquesta continuïtat natural, però a Ronchamp el motiu fou el de prolongar l'àmbit de l'acolliment dels pelegrins més enllà del propi recinte, i a Losone ens trobem amb un edifici esquerp i totalment hermètic des de l'exterior.

Un segon ordre de basament succeeix a Losone. Molt sobriament, i només visible per una mirada intensa, es descobreix que l'arrencament de l'edifici sobre rasant es produeix mitjançant una llosa de formigó -al mateix nivell de l'interior de l'edifici- que en el gruix dels pilars pren un caient cap a fora, una inclinació potser per anar a buscar la mateixa inclinació del terreny natural modificat, i segurament per poder expandir l'espai interior cap a fora, fer desaparèixer el llindar.

Un lleuger tall en les columnes a nivell de paviment interior descobreix la inquietud permanent de Vacchini en mostrar on s'acaba el sòcol i on comença el cos principal de l'edifici, havent de respectar la seva concepció de columnes que, aquí també, neixen del terra i fineixen en el cel.

Ajuntament de Niça – Ferriera de Locarno

El projecte per a l'Ajuntament de Niça (1999-2000), juntament amb Silvia Gmür, també porta intrínsec l'adaptació d'una porció de ciutat. S'apropia i domestica un buit urbà irregular, amb una estació ferroviària obsoleta. L'homogeneïtzada, el controla mitjançant quatre quadrats (figura perfecta), i en dos d'ells hi fa créixer, separadament del terreny, les dues escultures cúbiques que seran les oficines i la representació de l'ajuntament. La ciutat llisca per tota la plataforma contínua ficant-se a la part inferior d'aquests dos cubs permetent una fluïdesa d'accessos i de participació del ciutadà a l'òrgan rector que la regula. Desapareix el sòcol en si a favor d'una total permeabilitat del pla ciutat.

No aconseguí guanyar el concurs per a l'Ajuntament de Niça, però poc després aconseguí desencallar un projecte vell a la seva ciutat, del qual n'havia executat la part sota rasant: l'edifici d'oficines de la Ferriera de Locarno (2000-03).

Desenganyat pel cop de Niça, Vacchini vol aplicar-hi igualment els mateixos criteris de publicitat i permeabilitat, tot i tractar-se aquest cop d'un edifici de caràcter privat.

El contingut necessari de l'edifici es situa flotant per sobre el pla ciutat. El ciutadà arriba sense cap impediment sota el paraigües de la funció (aquest cop oficines), i li és còmode i fàcil accedir a aquesta. Mentrestant, ja s'ha obtingut un espai de caràcter públic, una plaça coberta, un lloc de reunió, de trobada, que gairebé supera en representativitat l'ús real de l'edificació.

Vacchini varia el rol de les parts de l'edifici, i allò que aparentment conforma l'edifici (les oficines) es converteix en la coberta de l'edifici, deixant com a part noble la planta

baixa lliure, la planta d'accés, a nivell del pla ciutat.

Locarno es dispersa per l'entramat rectangular del seu exemple, i quan es troba amb la Ferriera, discorre per seu inferior, trobant-se pocs i ordenats elements necessaris (nuclis de comunicacions, escales a l'aparcament inferior, pocs suports estructurals,...)

L'absorció, però no és total. La pressió del rendiment econòmic de l'edifici farà que apareixin locals comercials en la planta baixa (encara que formats per parets de vidre), i d'aquesta manera es perdin els baixos totalment públics i alliberats, i apareixi un passatge interior a tota alçada que marca una direcció concreta deslligant-se de cap continuïtat urbana de carrers passatge.

L'edifici d'oficines, amb el seu ús privat, no respon clarament a la intenció urbana pública, hereva de l'Ajuntament de Niça. Lleus contradiccions que degueren formar en el pensament de Vacchini una nova idea d'explotar aquesta publicitat de manera total en un nou edifici, que necessàriament hauria de ser públic al 100%.

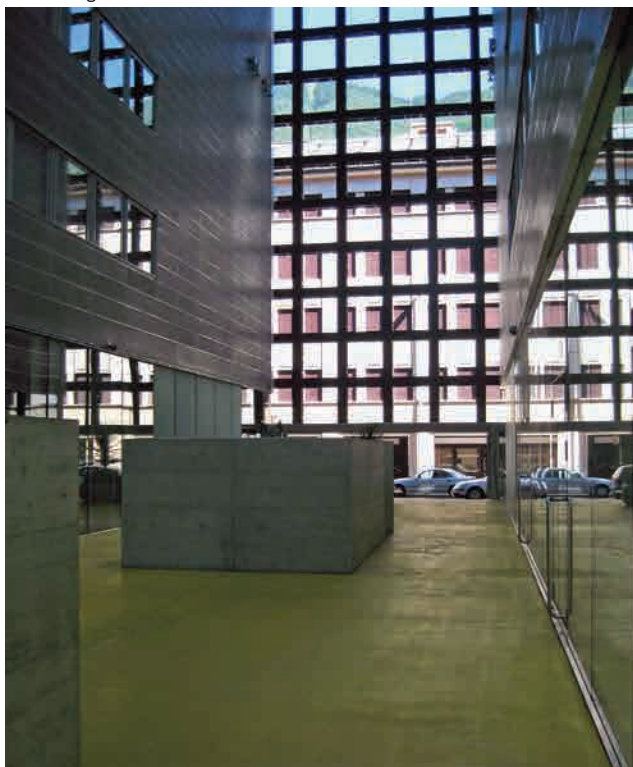
Altres obres

En aquesta seriació d'edificis s'entreveu una evolució cap a la desmaterialització del basament, cap a l'assimilació al pla ciutat.

Com en les grans arquitectures mesoamericanes (Teotihuacan, Monte Alban,...) però en un ordre de construcció invers, Vacchini projecta la *Piazza del Sole* de Bellinzona (1996-99).

Al costat del cúmulo rocallós del castell de Bellinzona s'apropia d'un terreny entre la ciutat i el cingle, el modifica, el planeja totalment, li dona una lleugera pendent uniforme.

50 Passatge intern a la Ferriera de Locarno



51 Piazza del Sole de Bellinzona



Ja ha construït la plaça, a peus del gegant rocallós, on després hi col·loca a les quatre cantonades quatre massissos de formigó.

L'accés a la plaça però és accidentat. Cal baixar dos graons des del pla ciutat, inversament com a la Posta de Locarno. La integració total encara hi és vetada.

Seguint aquests criteris de permeabilitat i de desaparició del sòcol, al concurs per al palau de congressos de Lugano (2004), Vacchini practica un buidatge del pla ciutat sota rasant, mantenint però una continuïtat amb rampa, que permet accedir a sota el palau de congressos permeablement des de la ciutat, com a Niça, com a la Ferriera, però també a l'estil de la Palestra de Losone. La planta noble és el carrer, i s'ascendeix a la caixa amb rampes després d'haver baixat al buit creat també amb rampes. El concurs no es guanya, no es construeix.

S'entreveu en aquest cas, l'experiència espacial de Teotihuacan.

Tipologies de pilars

[Definició de "pilar": "*element arquitectònic vertical, de suport, aïllat i massís, sobre el qual descansa una volta, una coberta o alguna altra càrrega*". De *pila*. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

El desenvolupament, el cos, en els edificis de Vacchini és sempre formalitzat mitjançant una estructura de suports verticals o pilars (grega), defugint d'una estructura murària (romana).

Procedent de referents trilitics i del temple grec no pot ser de cap més manera.

Uns pilars però sovint extrets d'una teòrica perforació vertical màxima del mur segons L.B. Alberti¹: "*...una fila di colonne non è altro che un muro attraversato da molte aperture. E volendo dare una definizione della colonna, forse sarà giusto dire che è una parte salda e stabile del muro inalzata perpendicolarmente da terra fino alla sommità dell'edificio per sostenere la copertura.*"

La concepció clàssica de pilar -l'element vertical que partint del basament, tot desenvolupant l'edifici, suporta un sostre- és qüestionable en l'obra madura de Vacchini.

Tot i així, en els seus edificis, l'element pilar sempre és present en la configuració de les façanes, on no l'amaga sinó que en fa argument, l'ensenya, li dona transcendència.

Les diferents interpretacions de l'element pilar en l'obra es-

tudiada de l'arquitecte suís es poden registrar en diferents nivells conceptuals de dit element, atenent a la simbologia que pren, i a l'evolució de la concepció d'aquest en relació a l'obra sencera.

Pilars infinits

Des de l'inici de la seva etapa més prolífica, Vacchini nega la concepció del pilar tal com fins llavors era entesa: un element que recolzat sobre un fonament, sobre un basament, s'enlaira per tal de suportar la càrrega del sostre o sostres. Amb Vacchini, aquest ja no arrenca d'un pedestal, o d'un fonament, sinó d'un paviment modificat. Evidentment manté una direccionalitat vertical. Però tampoc ha de concloure necessàriament en un entaulament, ni contra cap element llinda.

Casa a Costa

A la casa a Costa, els sis pilars (en dues façanes oposades, 3+3), restes extremes de tres murs esventrats, neixen de l'abrupte terreny, tal com neix un arbre. No s'hi observa cap eixamplament, ni cap base. Tampoc els pilars queden rematats pel sostre de la casa, sinó que manen per davant d'aquest, tendint a acabar tallant el cel.

Vacchini ho recorda així: "*l'edificio non segue l'ordinamento classico: il volume tocca la terra e il cielo allo stesso modo, non inizia e non finisce*"².

En aquest projecte hi neix l'embrió de pilar infinit, sense acotar, ni superiorment ni inferior.

1 ALBERTI, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, 1565, [trad. italiana de Giovanni Orlandi, introducció i notes de Paolo Portoghesi, *L'Architettura*, I-II, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1966, I, p.70 (1,10)]

2 "La nuova Posta di Locarno". Text mecanografiat trobat a l'estudi de Livio Vacchini.

52 Vista de l'accés a la casa a Costa



53 Vista de la casa Aurora de Lugano



La visió exterior és la de la preeminència del pilar per davant dels forjats, l'ordre vertical principal per davant de l'ordre horitzontal secundari.

La visió des de l'interior és la d'estar situat declaradament en relació directa i expansiva cap a l'exterior, sense cap element de protecció tipus visera o balcó, sense cap element ampit o llinda, precisament per fer oblidar el caràcter de finestra en les obertures. Aquestes acaben essent sempre en Vacchini talls continus, no tan sols de terra a sostre, sinó expandits més avall del paviment i més amunt del sostre.

El mateix esquema conformador, tot i que en la seva versió plurifamiliar, el repeteix a la casa Aurora de Lugano (1992-

54 Planta casa Aurora de Lugano



95). Els diferents forjats queden reculats respecte a la vertical dels pilars de formigó, que apareixen esvelts en façana, alhora conformant el caràcter expressiu de l'edifici.

El pilar en aquestes obres assumeix les tres funcions clàssiques: arrenca, desenvolupa, i *remata* l'edifici. No remata tot l'edifici literalment sinó que conforma el seu acabament superior, ja que a aquest li desapareix la culminació, i és el pilar, aliè a la situació relativa de la construcció que suporta, el que fa el gest de continuar cap amunt, emfasitzant-ne la seva verticalitat. Les tres funcions o parts condensades en el mateix element.

Posta de Locarno

El projecte per a la Posta de Locarno (concurso 1988) serà un autèntic banc de proves per estimar la representativitat i el valor que ha de tenir el pilar. Introduirà l'etapa de transició cap a la concepció definitiva del pilar en l'obra de Vacchini. Inicialment Vacchini proposa l'esquema de pilars continus que neixen del pla ciutat, però que acaben amb una llinda en el seu mateix pla i de costat a costat conformant perimetralment quatre grans pòrtics plans a gran alçada.

En la proposta del concurs per aquest edifici es planteja per primer cop l'adireccionalitat de l'obra pública, i els pilars es repeteixen indistintament en les seves quatre façanes.

És en la definició d'aquest projecte on Vacchini topa de ple amb els requeriments del promotor, lògics en part, per tal de fer més accessible i més amable l'edifici que ha de ser seu de l'oficina de correus de cares al públic, a més en una posició tan cèntrica en la ciutat. La modulació estricta en el ritme dens de pilars ja grinyola.

En una de les propostes de concurs, Vacchini presenta una

55 Diverses propostes en fase de concurs de la Posta



planta amb una trama de 8x9 pilars només en façana (doblat en cantonada aresta per aresta), i detecta també el problema d'ubicar l'accés rodat a les plantes soterrani destinades a aparcament. Per aquest motiu (en alçat) anul·la un pilar del pòrtic extrem de la façana a nord per tal de tenir l'amplada suficient per al pas d'un vehicle. Tanmateix en la corresponent planta anul·la un doble pilar de cantonada per permetre aquest pas esbiaixadament.

En aquest estadi del projecte Vacchini ja dubta sobre la legitimitat d'aquestes actuacions puntuals desvirtuant la puresa compositiva de l'edifici en benefici d'una qüestió totalment funcional.

En una altra de les propostes del concurs, veient l'accident puntual que això causa a l'edifici, Vacchini repeteix aquesta supressió, ara però indistintament a les quatre cantonades. I no actua mitjançant la supressió d'un dels ritmats pilars sinó que separa l'intercolumni extrem a cada cantonada més del compte. Alhora densifica la quantitat de pilars passant a una trama de 13x13 pilars (nombre imparell!) només en façana i separats diferentment vista la proporció lleugerament rectangular de l'edifici. Apareix també alguna versió amb una retícula de 13x15, amb el mateix accident a la cantonada.

Aquestes modificacions de l'estructura clara de l'edifici no acaben d'entusiasmar ni a Vacchini ni al client, que segueix entestat sol·licitant una cara principal de l'edifici, que rebí el ciutadà de forma amable, i semblantment al pòrtic de la part antiga de *Piazza Maggiore*.

Vacchini prou planteja aquest pòrtic en la primera crugia enretirada de la façana est, així com la seva simètrica de la façana oest es transforma en rampa de vehicles cap al soterrani, però la buscada densitat de pilars fa infranquejable

visualment qualsevol de les façanes. El problema d'ordre general és segons Vacchini: "*comment créer un portique sans une construction qui n'a qu'un seul ordre sans dénaturer le système?*".³

Frontalment es nega que aquest pòrtic giri cap a la façana nord, que dona front a la resta de *Piazza Maggiore*: "*il serait risible de'n faire des deux cotes, ainsi que le prescrit le reglement. La poste a besoin d'un portique mais la configuration de la ville demande qu'il soit en relation avec le grand espace public qui s'ouvre vers le lac. La ville veut deux espaces séparés: la Piazza Grande et l'ouverture vers le lac*".⁴

Cal tenir present que de bon inici de projecte, aquesta sobredensificació de suports verticals en façana respon a l'obtenció d'un edifici sense suports interiors, una gàbia estructural totalment exterior, amb forjats pretensats suportats per cadascun d'aquests pilars oposats, i travats en les dues direccions.

Permetre la claredat absoluta en planta, representar una uniformitat global en façanes, mostrar l'adireccionalitat de l'edifici, i fer front als continus requisits funcionals del client, degueren ser massa per Vacchini, el qual, sembla que amb l'obra ja començada, introdueix un gran canvi en l'adireccionalitat de la construcció.

Construint-se la versió de 8x9 pilars per façana (1988-95), Vacchini decideix simplement tallar tots els pilars de la fa-

3 "Entretien avec Livio Vacchini", a *Louis I. Kahn: silence and light, actualité d'une pensée*, a Cahiers de théorie 2-3, Lausanne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), Département d'Architecture, Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture, 2000

4 *Ibidem*

56 Vista del tall practicat als baixos de la façana principal



57 Vista del porxo inferior amb els massissos pilars



çana est cap al llac: “*je coupe la structure portante au premier étage et je la remplace par quelque chose qui a trait à la sculpture, une espèce d’Erechtéion moderne*”⁵. Suporta aquest tall contudent mitjançant l’aparició de tres massissos de formigó que no segueixen la verticalitat de cap dels pilars tallats, i que han d’absorbir totes les excentricitats de baixades de càrregues dels pilars inicialment uniformes i ritmats.

Conscientment “*je donne une répose qui scandalise mes collègues*”⁶. Finalment ha de fer desaparèixer l’ordre únic de l’edifici, radicalment.

Anàlogament a la façana oest, talla tots els seus pilars, per resoldre l’accés rodat als soterranis. Suporta la façana mitjançant un mur continu, que allibera les cantonades, donant més amplada a l’entrada de vehicles. Un mur que també respon a unes formes capricioses, sobradament gruixut i inclinat cap a l’interior, amb un repunt a mode de mènsula superior cap a fora per rebre els pilars exteriors tallats.

Tot i aquests accidents formals, també aconsegueix que els pilars de façana no acabin conformant quatre pòrtics rematats per llindes, sinó que aquests no tinguin remat, i similarment a la casa Costa i casa Aurora, es prolonguin per davant i fins la part superior del forjat de coberta, iniciant-se a nivell de ciutat (almenys els de les façanes nord i sud) i acabant contra el cel tots ells.

La desmaterialització de la façana, amb el joc d’horizontals de granit i vidre, és un altre mecanisme de l’arquitecte per

5 “Entretien avec Livio Vacchini”, op. cit.

6 *Ibidem*

tal de reforçar aquest truncat ordre únic de l'edifici, alhora que l'abstrau tant com per desevindicar la seva escala, el seu ús i el seu funcionament.

S'observa que la Posta de Locarno ha esdevingut per Vacchini un autèntic trencaclosques, un projecte fet i refet molts cops, un projecte molt criticat, i del que segurament tampoc n'estava del tot satisfet. Un banc de proves que no reïx però que li servirà de molt en edificis posteriors.

Palestra de Losone

Potser el projecte on s'apropa més a aquesta tipologia de pilar *infinít* (continu, del terreny al cel) és la Palestra de Losone (concurs 1990 - construcció 1995-97). Li representa un autèntic alliberament, i una culminació de la feina pre-

tesa a la Posta de Locarno, també sota el punt de vista de l'element pilar.

En aquest concurs, poc posterior al concurs de la Posta de Locarno, Vacchini aconsegueix defensar finalment la seva idea d'ordre únic. Densifica encara més els pilars perimetrals (ara per suportar només una coberta) de tal manera que les façanes tenen un comportament estàtic semblant a murs màximament foradats en vertical.⁷

Aquesta densitat de pilars resulta del fet d'assimilar les files de pilars a un continu, a un mur. La dimensió dels pilars i la seva equidistància estan calculats per tal de que les façanes es comportin com un mur. L'alteració d'aquest *mur* és la

7 Veure nota 1

58 Vista exterior de la Palestra de Losone



màxima possible sense que deixi de comportar-se com un pla tancat per quatre costats.⁸

Són pilars que neixen del terreny, modificat lleugerament creant un turonet artificial de terres vegetades, i que acaben també fugant cap al cel (com a la casa Costa, a la casa Aurora o a la Posta de Locarno). El forjat coberta també queda reulat, tangent per la part interior de les columnes perimetrals.

Vacchini treballa encara amb més precisió aquests pilars, dotant-los de subtils juntes d'execució especialment marcades en els punts claus de l'arranc i de l'inici del forjat de coberta (una lleugera abstracció de la tripartició del pilar clàssic). Alhora els dota d'una èntasi vertical en una direcció que afavoreix la fuga en direcció al cel, a mode dels temples egipcis inclinats lleugerament cap a l'interior (romanència de la tumulació finita de tots els edificis, representada encertadament per la geometria pura de les piràmides egípcies).⁹

Amb l'artifici de soterrar els accessos pot generalitzar una única solució de façana en les quatre cares de l'edificació.

8 *“La palestra di Losone è una costruzione priva di architravi. Le aperture nel muro perimetrale sono le massime consentite dalla statica. La luce penetra all'interno per tutta l'altezza dello spazio, comportandosi alla stessa stregua della struttura: luci e ombre si susseguono ad alternanze identiche. Il pavimento le accoglie e le amplifica; il terreno all'esterno fa la stessa cosa”*

MASIERO, Roberto (a cura de), *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Milano, Elemond Editori Associati, 1999

9 *“Un giorno ho chiesto a Vacchini: <<Ma perché le piramidi danno questo senso di eternità?>>. La risposta mi ha lasciato stupefatto: <<Perché assomigliano a un tumulo>>. <<E allora?>>. >>Vedi -mi rispose con una vena di pazienza- tutto ciò che è in natura alla fine della propria esistenza si decompone, collassa, viene attratto dalla legge delle leggi, la gravità, e tende a formare dei cumuli>>.”*

Capítol “Un antico Greco” de Roberto Masiero, a VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

Culmina amb aquest edifici la primera tipologia de pilars, suports verticals que inicien al terreny i fineixen tendint cap al cel, sempre per davant dels plans horitzontals interiors.

Suports dolmenítics

Tot i que anterior en el temps a l'exercici perfeccionat de la Palestra de Losone (1990-97), la Posta de Locarno (1988-95) va iniciar l'etapa de transició entre les dues concepcions de suport pilar en Vacchini.

Potser sense voler, l'arquitecte va introduir en la construcció de la Posta, el pilar *accident*. La casual solució al requeriment de vistosa permeabilitat a una cara de la propietat va covar llavors una nova concepció de l'element pilar, repetint-se en algun dels seus futurs projectes.

L'esculturalitat d'aquests nous suports de moment no generals, sinó accidentals, conforma l'únic alliberament de l'ordre i la pauta en la composició dels edificis unitaris de l'arquitecte suís, coexistent amb l'ordre general rígid en el mateix nivell.

Aquest *divertimento* formal nascut a la Posta de Locarno, Vacchini el repeteix, amb morfologia diferent, en el Centre de Serveis de Locarno (1995-98), per tal de suportar també el tall d'una estructura ritmada de pilars sobredensificats, ara motivat per tal de permetre un nou requeriment funcional: l'accés per a grans vehicles al seu interior.

En aquest cas, però, el tall ja no és complet en tota una façana, sinó que només talla la meitat de la façana pública, buidant dita cantonada.

Igualment, els pilars segats volen sense recolzar-se en cap llinda.

Apareix un únic suport de formigó torçat de l'exterior cap a l'interior, i amb doble inclinació en la seva cara interior.

Cal entendre però aquest edifici com una construcció incompleta, modular, a la qual s'hi poden anar afegint edificis idèntics de costat i en sèrie.

En algun moment d'avançats els anys 90 Vacchini vol anul·lar el caràcter accidental d'aquests elements geomètrics de formigó, que li van servir anteriorment per solucionar problemes puntuals en edificis unitaris.

Cert és que a la Posta de Locarno van servir per obrir l'edifici a la ciutat, per fer-lo públic. Tot i que deshonestament va deixar penjats els pilars verticals principals.

59 Façana a carrer del Centre de Serveis de Locarno



60 Cos d'accés a l'aparcament de la Piazza del Sole de Bellinzona



De l'accident doncs en feu l'argument. Edificis formats únicament per uns pocs suports sobre els quals descansa un sostre, més o menys elaborat.

Potser encara reminiscència d'aquest objecte-escultura aparegut dos cops a Locarno, projecta Vacchini la *Piazza del Sole* de Bellinzona (1996-99), fruit d'un concurs guanyat el 1981.

La plaça, de proporcions quadrades, conforma un espai públic, un buit urbà, anteriorment construït.

Vacchini hi projecta un quadrat perfecte en planta, lleugerament inclinat, de formigó amb inclusions marmòries al paviment.

En les quatre cantonades hi construeix uns embalums de formigó que conformen els quatre accessos a l'aparcament soterrani.

Aquests volums són elements prismàtics de formigó, amb diferents inclinacions a parets i sostre, que segons alguna interpretació s'assimilen a quatre lleons esguardant quelcom.¹⁰

Es justifiquen teòricament dits volums com les quatre cantonades persistents d'unes construccions pretèrites derruïdes, de les quals només s'aguanten les quatre cantonades, degut a la major rigidesa i travament en les dues direccions d'aquestes.¹¹

10 *"...appaiono come ibridazioni tra un animale e un minerale. Hanno la postura e la cattiveria di un leone che presidia il territorio, e la solidità e l'indifferenza di una grande roccia in mezzo a un deserto."*
MASIERO, Roberto, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, op. cit.

11 *"Su questo piano sbucano i 4 elementi angolari di risalita -bastano 4 spigoli per fare un edificio- che trattati a sbalzo verso l'interno danno luogo alle porte d'entrata. Il mio modello di riferimento resta il tempio (...). Gli antichi, lavorando col trilito, avrebbero fatto 4 costruzioni su uno zoccolo; io ho fatto 4 spigoli di un edificio usando lo sbalzo per far inten-*

En aquest projecte, les quatre peces de formigó, els quatre suports, es converteixen en l'únic element visible, sense formar part de cap edificació general ni suportant cap sostre.

Amb posterioritat i experimentalment Vacchini vol aplicar un sostre teòric a la *Piazza del Sole*, potser el cel mateix conforma el sostre, o potser el sostre serà un núvol il·luminat que es recolzarà sobre els quatre punts.¹²

La composició conclusiva de suports fermes sobre els que es recolza un sostre, i l'analogia d'aquest sistema amb el sistema adintel·lat trilitic prehistòric, confirma a Vacchini que va pel bon camí. Retorna a Stonehenge, als dolmens com a construccions iniciàtiques de l'arquitectura. Grècia s'esborra dels seus projectes, les columnates i peristils desapareixen. El trilit compost hel·lènic es simplifica, retornant al seu origen.

L'evolució de l'obra en Vacchini és inversament lineal a la proximitat temporal dels seus referents. A més maduresa d'obra, més antiguitat de referència. Practica una recerca contínua de l'origen de l'arquitectura, anar endarrera per tirar endavant.

Sense saber-ho, completa la seva evolució referencial retrotemporal, al final de la seva carrera, amb un projecte

dere il non-finito: col cemento armato posso creare il finito senza finirlo. Il progetto è tutto qui."

"Il dibattito sulla ricerca" (taula rodona amb Livio Vacchini, Luigi Snozzi i Claudio Negrini) // *Rivista Tecnica della Svizzera italiana di architettura e ingegneria N.7-8*, juliol-agost 1988

12 Retall de diari trobat a l'estudi de Locarno.

que el retornarà definitivament al tríl·lit, al sistema elemental i irreductible pilar-pilar-jàssera.

Ajuntament de Niça - Ferriera de Locarno

El 1999-2000 Vacchini i Gmür presenten el concurs per al nou Ajuntament de Niça. Es tracta, com hem vist en el capítol anterior, de reordenar l'espai ocupat per una antiga estació ferroviària que havia deixat al seu voltant un buit urbà conformat per uns blocs d'habitatges sense massa encant.

Projecten en planta quatre quadrats homogenis separats i alineats en el paviment de la plaça. Un amb vegetació palmerar, un formant un estany, i els dos restants formant el que ha de ser l'Ajuntament, l'un amb la part funcional i l'altre amb la part representativa.

Seguint amb l'argument del quadrat i cub com a figures geomètriques perfectes, els dos edificis erigits conformen dos cubs-malles de formigó foradats, elevats i suportats sobre únicament dos peus de formigó cadascun.

D'aquesta manera aconseguix un nivell ciutat totalment permeable, adscrit a l'ús eminentment públic del projecte. Les parts més administratives dels edificis conformen un sostre extrudit separat d'aquest basament públic, com gàbies de formigó recolzades sobre aquests dos peus (i ajudats també pels nuclis de comunicació verticals). L'atenció al públic s'ubica a nivell del primer soterrani però amb grans buits que vinculen l'activitat directament a la planta noble dels edificis, el pla terra, el pla ciutat.

Pot ser tendenciosa la visió de la part volumètrica dels edificis com a simples sostres extrudits, però el cert és que no es recolzen al terra ni fineixen cap al cel, no conformen la part més representativa del projecte, no estan formats per

cap reinterpretació de columnates gregues, romanent com a elements mallats senzillament disposats sobre uns pocs suports de formigó.

Pedra contra pedra, finalment un *neodolmen*, amb el sostre però evolucionat.

Malhauradament queda lluny de guanyar el concurs, només amb el recolzament en el jurat del seu company Luigi Snozzi.

El projecte de Niça l'acosta a l'arquitectura dolmenítica, però també l'acosta a l'arquitectura neogrega del darrer Mies van der Rohe, concretament en relació amb l'edifici de la *Neue Nationalgalerie* de Berlín (1962-68). També s'observen similituds amb la *Maison de l'homme* (1961-67) de Le Corbusier, concretament en la disposició dels pilars en planta.

Similituds com els pocs suports per cara, o el gest de creació d'un sol sostre, fan germans els tres projectes. Vacchini però és l'únic que retorna a la pedra, reconvertida en formigó armat, però materialment pedra.

Poc temps després del concurs fallit de Niça, Vacchini recupera el projecte de la Ferriera.

La Ferriera (2000-03) neix condicionada per les dimensions de la parcel·la urbana, condicionada per uns soterranis ja executats, condicionada per l'estricta normativa urbanística en l'indret.

Un edifici paral·lelepèdic rectangular d'uns sis nivells és l'envolupant construïble, mancant-hi il·luminació central degut a les seves amples dimensions.

Vacchini pren el projecte de l'Ajuntament de Niça, i el col·loca al lloc de la Ferriera.

Ha de variar les dimensions en planta del perfecte quadrat francès. El cub superior ja no té raó de ser cúbic i s'adapta a l'alçada reguladora. I manté l'estructura de suports inferiors sobre els quals es recolza un sostre convenientment extrudit i foradat per conformar les necessàries plantes d'oficina il·luminades. Aquest cop són dos suports per cara, el mínim per obtenir un pas central en totes les seves direccions, talment com a la *Neue Nationalgalerie* berlinesa. Aquest cop, com ja s'ha vist, grinyola l'aspecte privat de l'edifici en relació a la planta lliure del basament de l'Ajuntament.

Tot i això, i per veure d'alguna manera construït el projecte francès, Vacchini tira endavant amb la proposta, canviant però la graella superior de formigó armat a acer.

Els vuit suports de base –dos per cara– responen també a una forma escultòrica capriciosa resultat de la distorsió provocada a uns prismes paral·lelepípedics inclinant-los cap a l'exterior, motivada per la recentralització d'una bai-

61 Aspecte virtual de l'Ajuntament de Niça



62 Comparativa de suports estructurals



63 Suports de base de la graella a la Ferreria de Locarno



xada de càrregues externa massa tangent al límit dels suports, la col·locació dels quals ve limitada per l'ordenació urbanística.

Com a Niça, també pot semblar tendenciosa la versió del sostre extrudit on s'hi ubiquen les cinc plantes d'oficines. Però arguments com la similitud entre l'esquema portant de la planta noble de la *Neue Nationalgalerie* de Berlín i el mateix referent a la planta carrer de la Ferriera fan sospitar que alguna idea de Mies van der Rohe usà Vacchini per concebre l'Ajuntament de Niça i el seu bessó la Ferriera. Precisament el reconegut classicisme reinterpretat de Mies van der Rohe¹³, la simplificació i purificació del temple clàssic hel·lènic en la galeria berlinesa, serveix a Vacchini com a reafirmació del bon camí pres cap a escenaris iniciàtics del fet arquitectònic primer.

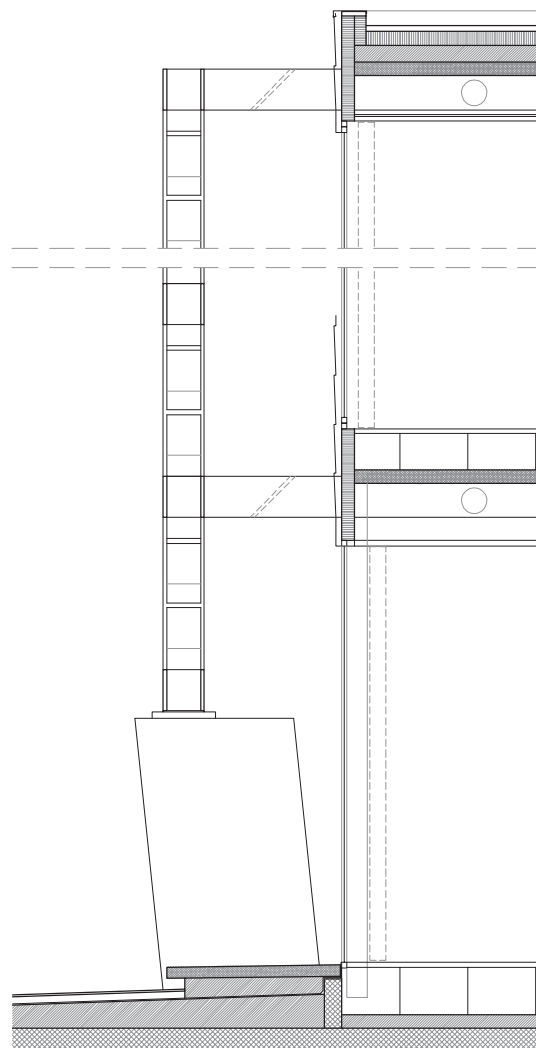
Aspectes *secundaris* com l'extrusió del sostre, el material d'aquest i la utilitat de l'edifici molesten en la concepció perfecta de l'obra atemporal tan anhelada per Vacchini.

El fet és que Vacchini culmina la seva experiència professional amb aquest edifici urbà, amb una part aixecada per sobre uns massissos suports-pilar de formigó, pocs, emulant el recolzament trilític, aquest cop però massa contaminat per requeriments que desvirtuen l'ideal objecte previst per a Niça.

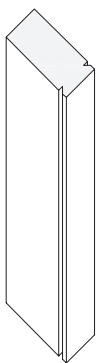
13 Livio Vacchini en una entrevista a la Radio della Svizzera Italiana: "Le sue costruzioni hanno la purezza e la perfezione tecnica dei grandi capolavori dell'arte greca e come ai Greci anche a Mies è riuscito ridurre tutti gli edifici ad un unico archetipo. (...) Come i Greci ha costruito usando esclusivamente travi e pilastri, quasi da farci credere che non possa esistere altro sistema costruttivo al mondo."

VACCHINI, Livio, "Attualità di Mies" // *Rivista tecnica* N.3, 1986, p. 55

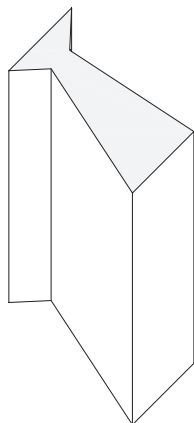
64 Secció constructiva de la façana de la Ferriera de Locarno



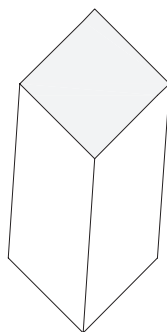
65 Comparativa dels diferents elements de suport



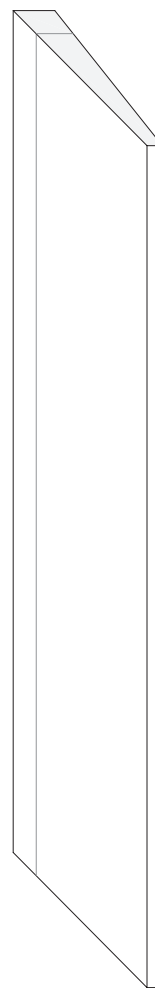
Casa a
Costa



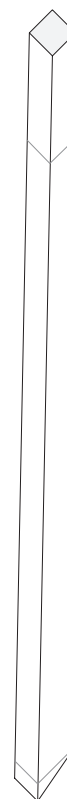
Posta a
Locarno



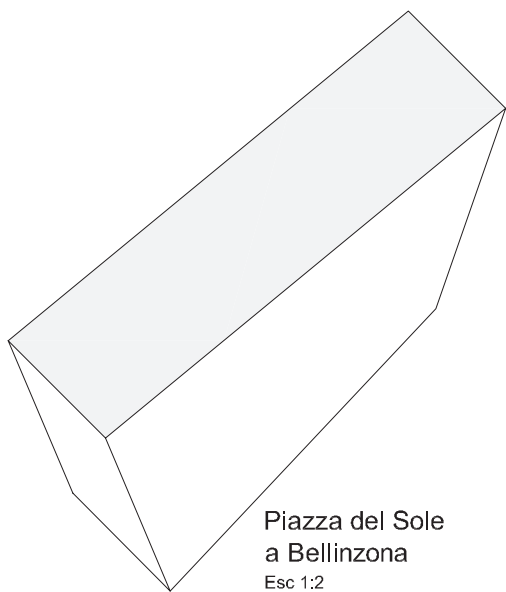
Ferreria a
Locarno



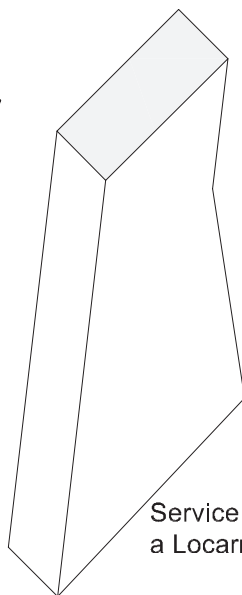
Escola
d'Arquitectura
a Nancy



Palestra a
Losone



Piazza del Sole
a Bellinzona
Esc: 1:2



Service Center
a Locarno

En aquesta darrera etapa de la seva obra, ha desaparegut completament el pilar que neix del terreny i fineix al cel, per convertir-se en un pilar objecte, un menhir arestat, sobre el qual s'hi recolza el pertinent element horitzontal, el sostre, una gàbia de formigó, o una gàbia d'acer.

El pilar recupera la seva funció inicial de suportar un sostre.

Cariàtides

Respecte a la geometria d'aquests macrosuports, s'observa en Vacchini que sempre es tracta de volums massissos de formigó armat, autèntiques moles amb un caràcter de pesantor monumental.

A més, l'acurat treball volumètric sobre els mateixos, els presenta com a figures emmotllades geomètricament, com a peces icòniques amb caràcter propi. D'alguna manera se'ls ha assimilat a les cariàtides gregues¹⁴, també embalsams de pedra amb figura de dona fent la funció de pilar.

Es mostra en la comparativa següent la forta geometria d'aquests elements ara aïllats i descontextualitzats amb el sol objectiu de descriure aquest *divertimento* que Vacchini es va permetre únicament amb l'element pilar accidental.

En la part restant dels edificis regirà el rigor, la serietat, la calma, les màximes sol·licituds mecàniques, allò ortogonal.

En l'esquema adjunt només els pilars de la casa a Costa, les lamelles de l'escola d'arquitectura de Nancy (1993-95) i els pilars de la Palestra de Losone es consideren pilars infinits.

La resta conformen els suports dolmenítics.

14 *"Gli appoggi diventano monumenti, respingono i carichi delle piattaforme, contraffortano e si trasformano in facciate. In un angolo compare una figura "altra", sempre in-forme. Sembra sostenere una cariatida del nostro tempo, un personaggio."*

Sobre el Centre de Serveis de Locarno a MASIERO, Roberto (a cura de), *Livio Vacchini. Opere e progetti*, op. cit.

La cantonada en els edificis públics

La cantonada, una situació puntual i genèrica en tots els edificis, suscita en l'obra de Vacchini un interès especial atesa la seva existència d'acord amb la publicitat/privacitat dels seus edificis.¹

Contràriament als edificis privats, unidireccionals, amb un davant i un darrera, pensats per la seva ubicació en sèrie, els edificis públics, per Vacchini, han d'organitzar-se de manera radial (o bidireccional), idèntica pels seus quatre costats. Aquest fet fa que la cantonada entre dos costats agafi la rellevància de l'aresta comuna entre dos plans equipotencials, i suporti el discurs de la duplicitat d'elements en aquest punt tant concret. En rep totes les conseqüències l'element pilar.

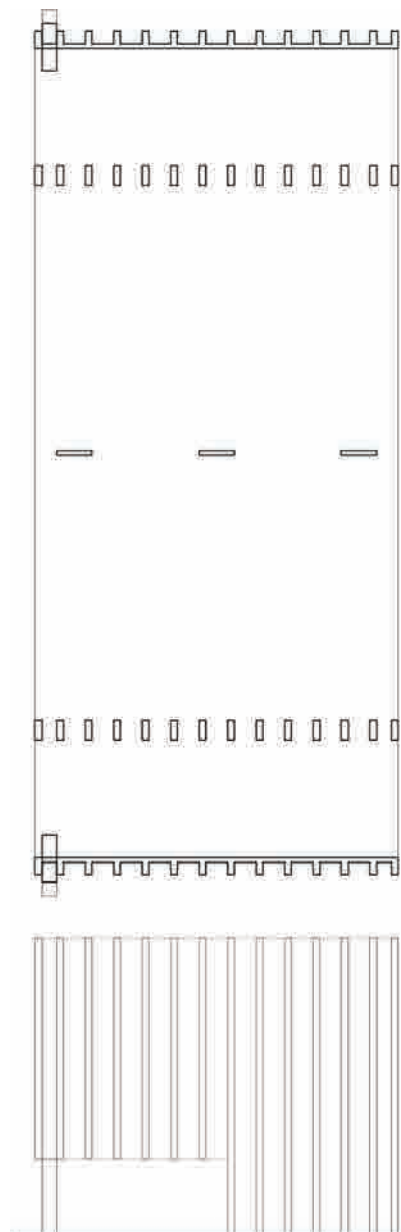
És evident que a la casa a Costa, la presència de la cantonada no discrimina dues façanes iguals. Els pilars situats a la cantonada de la casa formen part de la l'aspecte de la façana principal, juntament amb els altres pilars; i respecte a la façana lateral conformen la resta d'un mur esventrat. Per aquest motiu la cantonada coincident de dos plans iguals no existeix, i no és més que un tall accidental dins un continu que confereix una dimensió concreta a la obra.

Sintèticament, els edificis privats, unidireccionals, per la

1 *"Sono convinto che uno dei caratteri fondamentali dell'edificio pubblico sia quello di essere a simmetria radiale a differenza di quello privato che tendenzialmente dovrebbe essere a simmetria bilaterale, cioè avere un davanti e un dietro. Ovviamente la forma circolare è la forma più radiale."*

Livio Vacchini a MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini" // *Casabella* N.724, 2004

66 Planta i alçat del Centre de Serveis de Locarno



seva pròpia definició, no tenen el problema de la cantonada, ja que aquesta *no existeix*.

Aquesta peculiaritat de l'edificació privada es mostra molt clarament en l'edifici del Centre de Serveis de Locarno, previst per a executar-se repetitivament fins a tres cops, l'un al costat de l'altre, conforme als requeriments funcionals i d'espais que es demandin. Com a la casa a Costa l'edifici no gira, s'acaba en un tall concret, per tal de poder-se extrudir indefinidament.

El pilar únic en cantonada

Quan l'edifici a projectar té un caire públic, al servei del poble, segons Vacchini, cal que aquest es mostri permeable per tots costats. Qui sintetitza millor aquesta radialitat és la figura del cercle, però té l'inconvenient de la difícil implantació. Vacchini doncs prova en tot lloc de quadrar aquest cercle, d'aproximar-se a la isotropia perfecta.

D'aquest màxima permeabilitat se'n deriva un aspecte anà-

leg per els quatre costats, un tractament homogeni perimetral. Cada façana té el mateix rang i qualitats que les seves contigües.

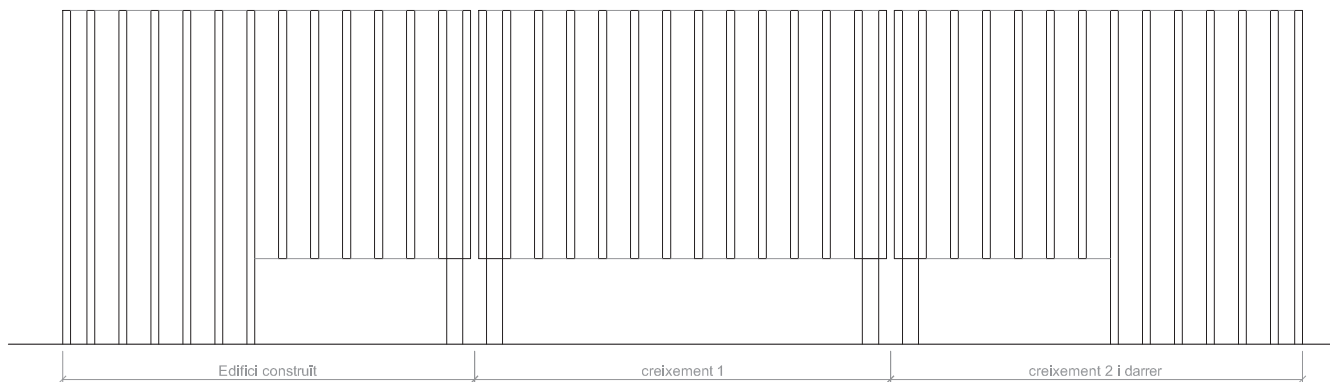
La disposició de l'estructura portant sempre cap a l'exterior dels edificis en Vacchini fa que el suport o pilar de la cantonada hagi de resoldre la radialitat de la construcció en tant que suport pertanyent a dues façanes.

De fet, aquest problema és recurrent al llarg de la història de l'arquitectura². Vacchini n'és conscient, i ho exposa clarament quan afirma que els pocs problemes de l'arquitectura sempre han estat els mateixos per tots els arquitectes que l'han precedit.³

2 ROBERTSON, Donald Struan, *Greek and roman architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, 2a. ed.

3 "La historia de la arquitectura dejó de ser para mí un listado de monumentos a conservar para convertirse cada vez más en un instrumento de trabajo, en un conjunto consistente de problemas inmutables con los que, con total regularidad, deben confrontarse todos los arquitectos, des de la antigüedad hasta nuestros días. (...) A medida que reflexionaba sobre lo que hacía, cada vez era más evidente que los problemas que cuentan, los que pueden obsesionarte durante toda la vida, son pocos. Y aún me sorprendía más el hecho de descubrir que eran los mismos para todos los

67 Muntatge teòric de l'alçat final en tres fases del Centre de Serveis



El problema de la cantonada en els temples clàssics grecs d'ordre dòric

Els temples clàssics perípters disposen de columnes al pòrtic frontal i posterior així com als dos laterals que els connecten. Les columnes es situen indiferentment de manera perimetral, en una o dues filades.

Quan aquestes façanes, diferents tan sols degut a la direccionalitat de la coberta i la pertinent situació dels frontons, coincideixen en la cantonada, un mateix element pilar conforma el límit virtual dels dos plans coincidents. La columna única en cantonada forma part de cadascuna de les dues façanes, i com a tal, i dins l'ordre dòric, hauria de seguir un ordre pautat en referència a les dues columnates. Els eixos de les dues columnates coincideixen en l'eix de la columna de cantonada.

Però la unidireccionalitat de la coberta, i del seu embigat, implica una funció diferent per a les columnes d'ambdós costats, inicialment perimetrals i per tant anàlogues.

L'embigat del temple grec, de fusta per raons de resistència a la flexió, fou un punt dèbil per l'afectació d'aquest a la humitat i a l'exterior. Per aquest motiu, el cap de la biga de fusta que recolza per sobre la llinda (del trilit original) cal protegir-lo mitjançant els tríglifs petris, així com reomplir el vano entremig amb mètopes. Usualment les bigues coincidien en la posició axial de les columnes i en el punt mig de l'intercolumni.

Per tal d'evitar que la finalització formal del fris en cantonada es realitzi mitjançant mitja mètopa per cada façana, va

arquitectos que me habían antecedido."

VACCHINI, Livio "Arquitectura, historia y rito" a *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA)* 23. Vacchini, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2007

caldre que en la cantonada del fris, on es situa sempre un tríglif encarat en dues dimensions, l'eix d'aquest no coincideix amb l'eix de la columna cantonera.

Per tal d'ajustar aquesta imperfecció va caldre, o bé engrandir la darrera mètopa o bé reduir el darrer intercolumni.

Arran d'això, l'ordre repetitiu tríglif-mètopa s'altera, s'ha d'alterar l'intercolumni en el darrer vano o bé modificar les amplades de les darreres mètopes, o bé les dues solucions anteriors combinades. En rep les conseqüències el pilar de cantonada.

Aquestes subtils modificacions confereixen a la cantonada del temple clàssic un argument constructiu de disseny sobre el qual se n'ha parlat molt, i identifiquen un recurrent problema en l'arquitectura històrica i actual.

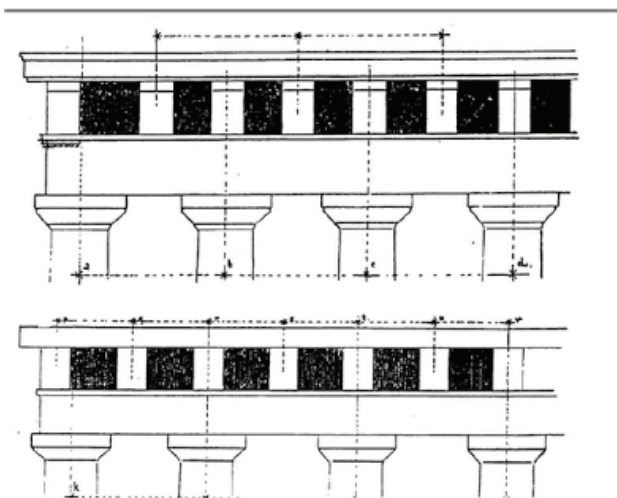
Els grecs van provar d'arribar a la perfecció mitjançant la imperfecció de transformar un edifici conceptualment perimetral amb un sostre unidireccional.

El problema de la cantonada interior en el renaixement. El cas de Santa Maria della Pace de Bramante

Tanmateix la qüestió de la duplicitat en cantonada suscita situacions accidentals com s'observa al temple grec, o com es pot observar, en la versió de cantonada interior, en el claustre renaixentista de Santa Maria della Pace de Bramante a Roma⁴, amb pilars de proporcions no quadra-

4 *"Una vez definida la trama del conjunto, era el momento de precisar el pilar del ángulo. La cuadrícula proporcional se podía expresar por líneas y puntos inmateriales, pero la arquitectura se hacía con elementos físicos. En el claustro, para que la cuadrícula planimétrica resultara total y exclusivamente formada por cuadrados, hacía falta que los soportes, especialmente los situados en los ángulos, tuvieran todos las mismas dimensiones. Ante la dificultad de hacer concordar el rigor abstracto de la matemática*

68 Esquema de la problemàtica al fris del temple grec



69 Detall de la cantonada superior del Parthenon



con la extensió de la materia, Bramante había tendido a identificar la forma planimétrica de las estructuras con el punto, adoptando incluso en los ángulos únicamente columnas. Si se quería acentuar la importancia de los ángulos mediante un fuerte pilar, y al mismo tiempo conservar la posición de los apoyos, y las proporciones de los intercolumnios, no era posible mantener la trama proporcional de cuadrados como trazado extensible a todo el espacio. Para recuperar teóricamente la armonía con el esquema proporcional, era necesario que la superficie ocupada en planta por el pilar de esquina quedara comprendida en un cuadrado cuyo lado fuera igual a la anchura frontal de los otros pilares, de forma que, también en las esquinas, los ejes de los pilares mantuvieran su equidistancia y su alineamiento. Pero dada la planta rectangular del pilar empleado en el resto del claustro, esto no era posible; para lograrlo, habría hecho falta reducir tanto las dimensiones del pilar de esquina respecto a las del frente de los demás pilares, que no habría quedado espacio para la pilastra jónica sobre pedestal.

Bramante, redujo al mínimo las dimensiones del pilar de esquina, introduciendo la pilastra jónica sobre pedestal en forma de un elemento "filiforme", cuyo frente se contraía hasta coincidir con su espesor, y cuya base y capitel se reducían a fragmentos casi ilegibles, de los elementos correspondientes de las otras pilastras. Esta solución de esquina del claustro puede parecer en sí misma una dificultad no resuelta de forma expresiva. Sin embargo, es sumamente coherente con el planteamiento del conjunto y con el rigor metodológico de esta obra de Bramante."

BRUSCHI, Arnaldo, *Bramante*, London, Thames & Hudson, 1977 (trad.

70 Cantonada interior del claustre de Santa Maria della Pace



des que acaben fent modificar la cantonada comuna de tal manera que les volutes dels capitells jònics i les faixes de les bases des pedestals queden reduïdes a fets anecdòtics en cantonada, per tal de mantenir la idèntica forma i ritme dels pilars.

El pilar doblat en cantonada

La manera de resoldre aquest etern problema de la cantonada fou la d'entendre l'edifici no com una caixa tancada sinó com la composició de quatre plans aliens.

Mies van der Rohe assajà en múltiples ocasions aquesta cantonada doblada.

castellana de Rosario Ochoa i Consuelo Luca de Tena, *Bramante*, Madrid, Xarrait Ediciones, 1987)

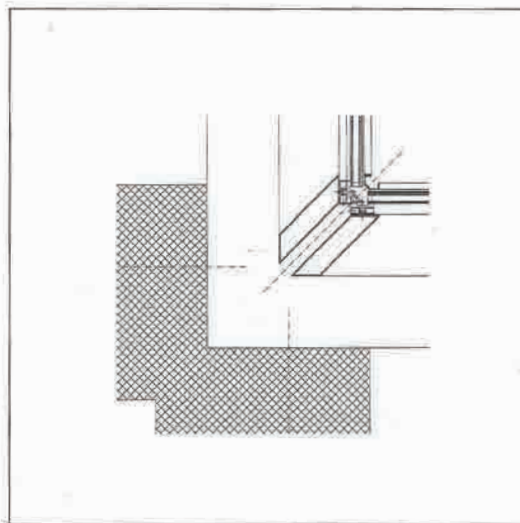
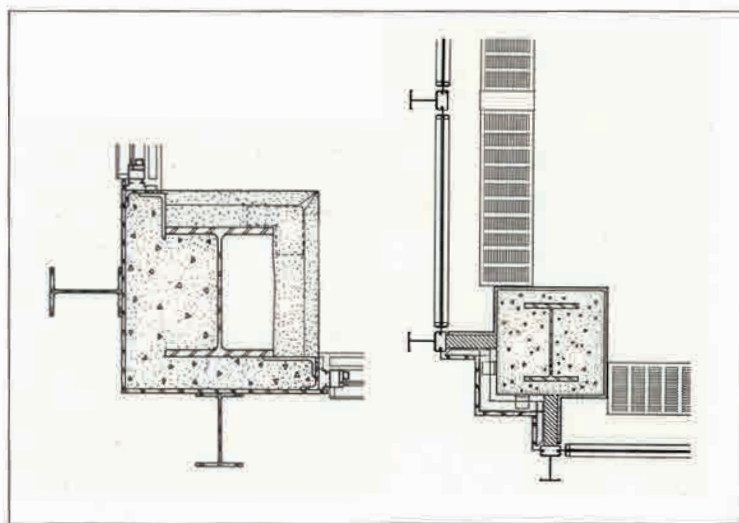
Vacchini la llegeix i l'adapta ocurrentment en els seus edificis públics (Posta de Locarno i Palestra de Losone), exoes-structures on el pilar de cantonada es desdobra i d'aquesta manera soluciona una gran quantitat de problemes i entregues, creant-ne però de nous.

Les cantonades en Mies van der Rohe: Lake Shore Drive i Seagram

En l'esquema següent es mostra la solució de les cantonades del primer Lake Shore Drive (1948-51) i del Seagram (1954-58), i de la Palestra de Losone (1990-97).

En els dos gratacels de Mies van der Rohe, apareixen dos perfils en "I" per a cadascuna de les cantonades. Aquests perfils únicament serveixen per suportar el mur cortina de la façana, totalment modulats. Són pilars que passen sem-

71 Detall de les cantonades del Lake Shore Drive i del Seagram de Mies van der Rohe, i la cantonada interna de la Palestra de Losone



pre per davant els forjats, i acaben contra el cel, sense remat.

El pilar portant de cantonada de tot l'edifici apareix embegut dins formigó per requeriments normatius, és un de sol en cantonada i no es mostra, s'amaga.

En la cantonada de la Palestra, Vacchini hi situa dos pilars de formigó per cantonada lleugerament maclats. Aquests sí, però, reals i principals, sense amagar, que passen per davant del forjat i acaben contra el cel, sense remat. Així mateix succeeix a la Posta de Locarno.

Per evitar l'emascament de l'estructura amb el tancament o perfilat, Vacchini situa la membrana de tancament a l'interior de l'estructura i separada d'ella, a Losone. D'aquesta manera només es mostra exteriorment l'essencial estructura portant real.

Estudi de la cantonada a la Posta de Locarno

L'edifici postal de Locarno forma part d'una cadena evolutiva genèrica que s'inicia en la casa a Costa i que continua cap a la Palestra de Losone.

Vacchini, segur de la honestat constructiva mostrada a l'exoestructura de la casa a Costa, es proposa continuar amb aquesta tipologia d'estructura vertical, tangent a la peça de coberta, per als seus nous projectes.

Així la part regular de la Posta es presenta com una casa a Costa no direccionada, oberta als quatre costats.

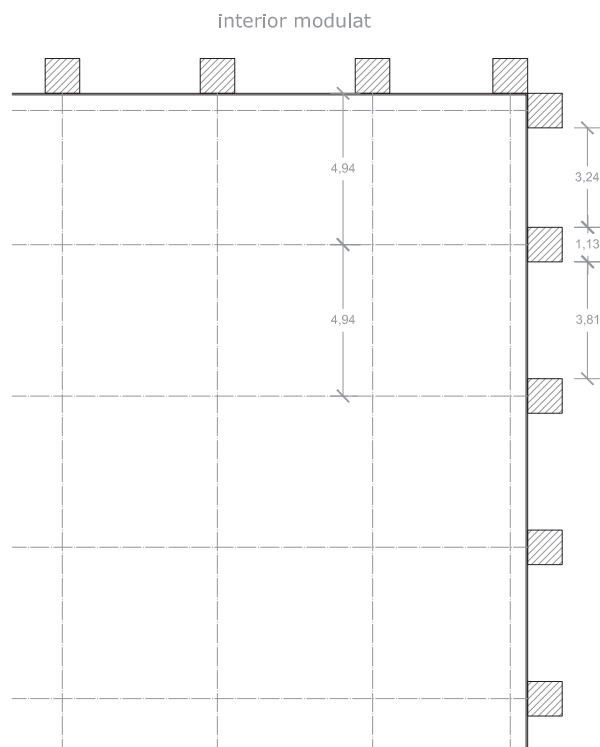
Per tal que el contacte pilar de cantonada amb forjat no és redueixi en un sol punt, dobla els pilars de cantonada per tal d'aconseguir quatre plans autònoms i poder seguir prevalent l'estructura vertical per davant dels forjats horitzontals. Són uns pilars de formigó sobredimensionats de

113x113 cm.

La justificació del doble pilar en cantonada ve motivada per la següent hipòtesi:

Al primer esquema (solució adoptada) s'observa que el darrer vano entre pilars s'ha reduït mitja dimensió de pilar, de tal manera que interiorment el mòdul espacial tangent a aquests persisteix. No així la pauta de composició vertical exterior. Des de fora s'observa un lleu moviment a la cantonada, quasi imperceptible, semblant al moviment del darrer intercolumni al temple grec.

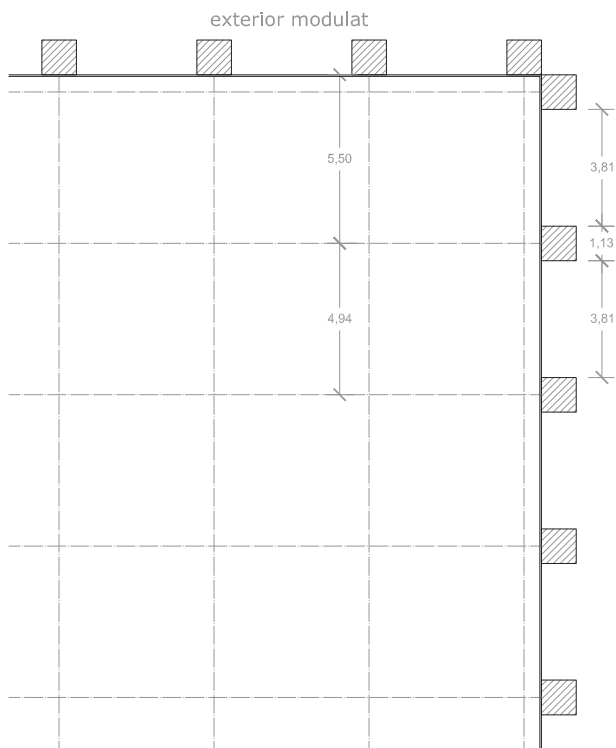
72 Hipòtesi de solució en cantonada en la Posta de Locarno



Al segon esquema la regularitat de distàncies està duta a l'exterior, amb el que en resulta un darrer mòdul interior amb més dimensió, trencant la homogeneïtat d'una planta interior ordenada i modulada.

Al tercer esquema es concentra la cantonada en un sol pilar. Aquesta solució impedeix la construcció dels sostres tangents als pilars, passant els pilars per davant el cantell dels forjats, implicant ràfecs, unions o macles no admeses per la tipologia constructiva defensada per Vacchini.

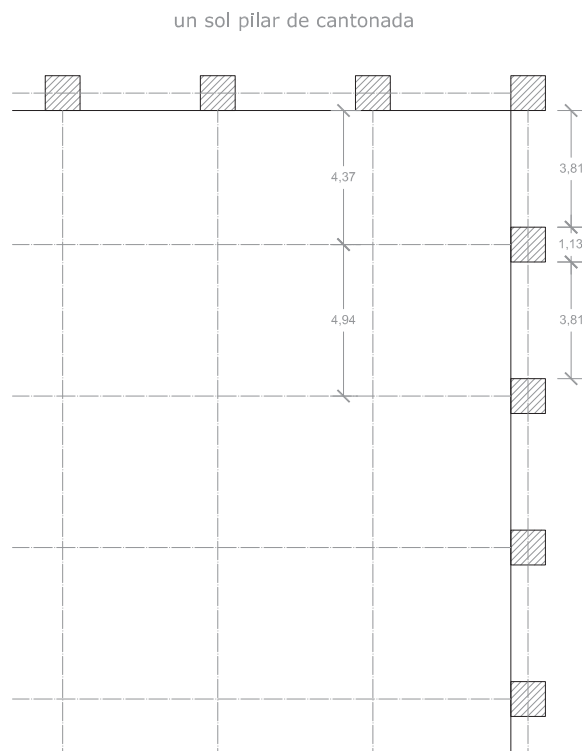
73 Hipòtesi de solució en cantonada en la Posta de Locarno



Cal fer notar que els diferents sostres de la Posta són plans, sense jàsseres penjants, i pretesats, i que el seu tancament de façana passa tangent als pilars per la seva cara interior. La coincidència purament lineal dels dos pilars de cantonada adoptada en la solució definitiva (de mala execució) es soluciona (es tapa) mitjançant el revestiment dels pilars amb granet i vidre.

No obstant aquests raonaments, Vacchini considera la Posta com la seva obra més problemàtica, en la que ha assajat gran quantitat de solucions que després ha depurat en els següents edificis. La Posta fou per Vacchini un banc d'ex-

74 Hipòtesi de solució en cantonada en la Posta de Locarno



perimentació degut a la complexitat i durada de la seva construcció⁵.

Estudi de la cantonada a la Palestra de Losone

L'edifici de la Palestra respon a la mateixa casuística que la Posta locarnesa. A Losone però el sostre és únic, de dimensions considerablement més importants, i solucionat mitjançant nervadures penjades, un encasetonat de formigó. L'estructura es mostra aliena al tancament, separada d'ell, de manera més essencial, reduïda conceptualment.

Aquesta darrera qüestió incompatibilitza la pura tangència en una aresta de la solució adoptada a Locarno, per tant Vacchini ha de depurar i perfilar una nova solució per al doble pilar de cantonada.

El següent estudi esquemàtic descriu la problemàtica en aquest sentit:

En el primer esquema (solució adoptada) s'observa que tots els intercolumnis exteriors són idèntics, llevat que el darrer pilar de cada cantonada té una dimensió superior en amplada frontal.

Vacchini no pot executar l'encavallament dels dos pilars conservant-ne la seva dimensió i movent tota l'estructura (tercer esquema) ja que llavors deixa de funcionar el tipus de sostre tangent al costat interior dels pilars. Alhora, com que el sostre és format per jàsseres penjants bidireccionals, aquestes intersecarien amb cada pilar multiplicant els problemes.

Tampoc, en aquest cas, pot deixar els dos pilars de cantonada coincidint en una perfecta aresta (esquema segon) ja que no hi ha cap tancament interior immediat que amagui la mala execució d'aquesta fina entrega (el tancament interior de vidre recula molt més cap a l'interior deixant l'estructura exterior vista per totes les seves cares)

La unificació del pilar en cantonada (esquema quart) impedeix el sostre tangent interior degut a la incoherència formal.

Amb la solució definitivament presa, el límit del pla de façana té una lleugera vibració, un accident necessari, com ho fou també al temple grec i a la Posta, ara però de caire diferent.

Estudi de la cantonada a l'escola de Montagnola

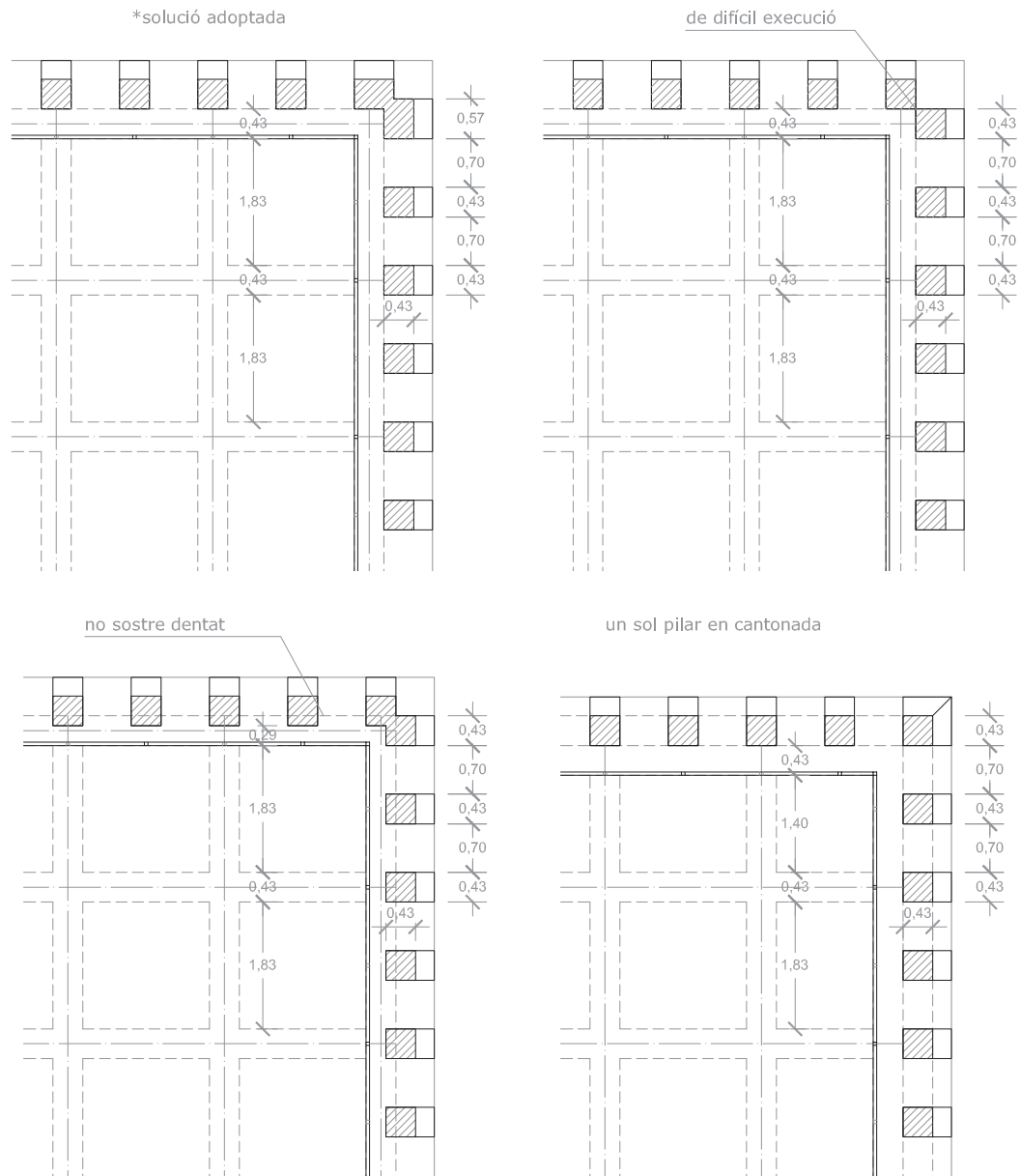
Aquest edifici escolar corresponent a una etapa molt més iniciàtica dins la trajectòria professional de Vacchini (1978-84) ja conté la identificació del problema de la cantonada, en aquest cas interior.

El claustre interior, en "U" ha de resoldre la duplicitat del pilar en cantonada, el problema de la definició de plans aliens, per tal de no trobar-se amb les mateixes dificultats que Bramante al claustre de Santa Maria della Pace.

Vacchini assaja un suport límit diferenciat per a cada cara, i una partició modular de les cares. Els darrers pilars de cada façana haurien de coincidir teòricament en una aresta, però Vacchini els separa mínimament de tal manera que es pugui executar una escaleta uniforme, un fil de llum.

⁵ *"La Posta è stata la nostra opera più complessa, più problematica e dunque la più utile per il nostro lavoro."*
MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini", op. cit.

75 Hipòtesis de solució en cantonada en la Palestra de Losone



76 Vista superior de la cantonada de la Palestra de Losone



77 Vista de la cantonada interior de l'escola de Montagnola



La cantonada lliure de pilars

La tercera via de resolució del suport de cantonada en els edificis públics és directament l'omissió d'aquest. La negació del problemàtic pilar de cantonada solucionat mitjançant un doble vol, fent que l'intercolumni (espai) faci girar les dues façanes.

D'aquesta manera es desmaterialitza la cantonada, apareix un buit interior, trencant-se l'aresta perfecta del volum paral·lelepípedic.

Precedents de la cantonada lliure de suports

A inicis de s. XX s'assaja l'omissió de suports en cantonada. El trencament amb el neoclassicisme permet una llibertat de formes i situacions molt innovadores⁶.

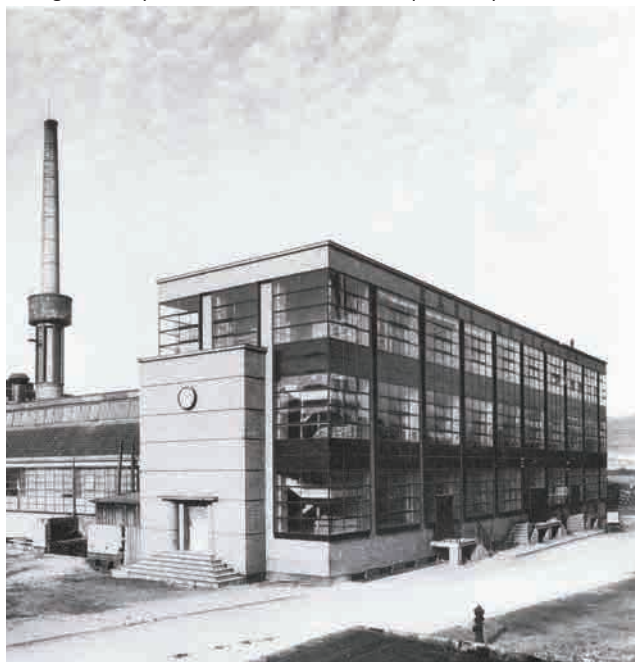
L'ús ja extens del formigó armat i de l'acer laminat permet afrontar l'estructura de l'edifici amb més finor per a majors requeriments.

La Fagus Factory, de Walter Gropius i Adolf Meyer (1910-11) a Alfeld-an-der-Leine, permet aquest nou sentit de llibertat compositiva en l'arquitectura, un cert liberalisme

6 "En la Faguswerk, Gropius y Meyer adaptaron la sintaxis de la Fábrica de Turbinas de Behrens a una estética arquitectónica más abierta. Las esquinas todavía sirven para contener la composición, como en todas las grandes estructuras de Behrens para la AEG, pero en tanto que las esquinas de éste son invariablemente de obra de ladrillo, ahora son de cristal. Los paneles verticales acristalados, proyectados desde la fachada de ladrillo, dan la ilusión de una suspensión milagrosa desde el nivel del tejado. Este efecto "pendant"; más la esquina translúcida, invierte la composición de la Fábrica de Turbinas y la calidad eminentemente plana de la fachada vertical de vidrio se ve acentuada por el éntasis "clásico" de la estructura revestida de ladrillo."

FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1994, 7a. ed.

78 Fagus Factory a Anfeld-an-der-Leine, de Gropius i Meyer



79 Fàbrica de turbines AEG de Berlín, Peter Behrens



que derivarà en el racionalisme, a nivell europeu. És un temple de vidre, amb columnes de totxo, i amb les cantonades principals buides, però tancades amb més vidre.

Els pilars de maó de la façana principal, amb un cert èntasi, no arriben als extrems de l'edificació. Hi arriba l'espai lliure, que gira sense cap problema de gruixos ni d'eixos.

Prengué de model, el temple-fàbrica de turbines AEG de Peter Behrens (1908-09) on ja s'entreu una desmaterialització de la cantonada.

El ritme de pilars laterals d'aquest *temple* no arriba a la cantonada. En aquesta hi col·loca un parament massís de pedra, reulat respecte al sostre i amb èntasi també.

També s'hi entreu, com en la Grècia antiga, la dificultat en situar unes columnes en un tester d'aquesta nau unidireccional.

Tots aquests referents alemanys, en quant a alliberament de la cantonada, eclosionaren en l'obra de Mies van der Rohe. Primerament projectant aquestes cantonades de forma teòrica en la 50x50 House (projecte, 1950-51), en la Bacardi Office Building (projecte 1957), en el Georg Schäfer Museum (projecte, 1960-63) i en el *Convention Hall* (1953-54), i finalment construint la cantonada buida en la *Neue Nationalgalerie* (1962-68), culminant així la seva carrera professional amb una síntesi o resum de tots els seus postulats, i prova d'aproximació a la perfecció. Un objecte serè, una coberta, suportada per pocs pilars, i cap d'ells en cantonada, sinó que reculats per tal d'augmentar la sensació de lleugeresa.⁷

⁷ Livio Vacchini: "Mies avverte che è fondamentale, come nel tempio greco, far girare l'angolo di una architettura pubblica e risolve il problema togliendo i pilastri d'angolo e facendo lavorare la copertura a sbalzo."

En un assaig l'arquitecte alemany Wilfried Wang fa un estudi comparatiu de la cantonada en dos edificis museístics berlinesos tan dispars com l'Altes Museum de Schinkel (1824-1830) i la *Neue Nationalgalerie* de Mies van der Rohe (1962-68), analitzant-ne la seva tectònica o desmaterialització⁸. En el primer cercant una configuració compacta, una caixa hermèticament construïda, una maximització volumètrica, una façana principal i poderosa, una accentuació de l'estructura protectora de l'edifici (seguretat), evocant una massa major de la que realment hi existeix, a través de quatre pilars d'ordre gegant en les cantonades; i en el segon cas cercant una invitació als visitants cap a una gran caixa expositora oberta als quatre vents (permeabilitat), evitant l'ocupació de la cantonada amb elements estructurals i permetent alliberar la diagonal, buidant les cantonades, com a clau d'una sensibilitat espacial alliberada per tal d'acostar-se a l'ideal espai universal.

MASIERO, Roberto, "Entrevista a Livio Vacchini", op. cit.

8 *"Indudablemente la esquina en la arquitectura puede ser un referente cultural para aquellos que quieran unirse a su discurso. Tanto Schinkel como Mies van der Rohe, siguiendo la sensibilidad dórica, trabajaron la esquina como un índice cultural.*

La búsqueda de una solución para la esquina, como hemos visto desde el Altes Museum hasta la Neue Nationalgalerie, es complicada pero persistente. Involucró a muchos arquitectos y la historia está lejos de ser completamente contada. Este ensayo ha escogido sencillamente a dos arquitectos que han agudizado su ingenio en favor de esta idea.

Es evidente que no podría haber una aproximación más diferente de la noción de museo que en estos dos casos: el primero, un tesoro temeroso, el segundo, una llamativa y amena galería para lo desconocido; el primero, centrado en la certeza y el orden, el segundo preocupado de la incerteza y su asociado poder de reorganizar el orden.

La búsqueda está lejos de llegar a su fin."

WANG, Wilfried, "La esquina como revelación. De Schinkel a Mies" // *Revista de Arquitectura RA 8*, 2006

80 Altes Museum a Berlín, de Schinkel



81 Neue Nationalgalerie a Berlín, de Mies van der Rohe



Estudi de la cantonada en l'Ajuntament de Niça – Ferriera de Locarno

El doble projecte, acull aquesta casuística de la cantonada lliure de suports, i conforma una nova tipologia en el continu de l'obra de Vacchini; està clar que amb referències anteriors evolucionades, però finalment variant-ne el factor material i la continuïtat vertical dels suports estructurals, un cop aixecats els volums paral·lelepèdics del nivell de

ciutat, mitjançant els peus de formigó.

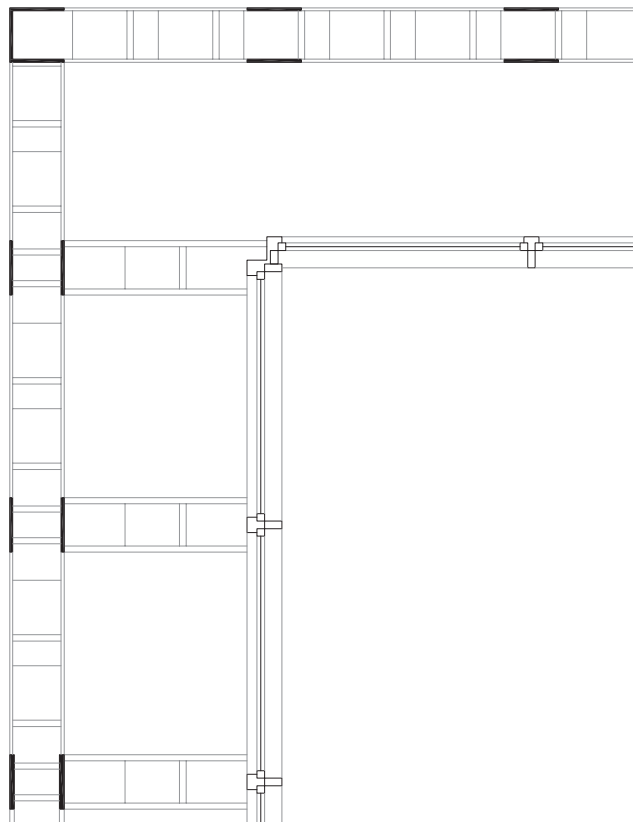
A Locarno la posició dels volums de formigó és estratègica. Estan situats de tal manera, dos per cara, que alliberen totalment la cantonada, i a més conformen un accés central a l'eix de simetria de l'edifici.

En el projecte de l'Ajuntament de Niça apareix un sol recolzament per cara, i les cantonades encara més obertes.

82 Vista de la graella exterior a la Ferriera



83 Detall en planta dels pilars exteriors en cantonada a la Ferriera



84 Vista en detall de la perfil·leria metàl·lica exterior a la Ferriera

Al conformar-se a la part superior unes gàbies tancades, el vol de la cantonada és contrarestat per l'actuació conjunta de les quatre façanes lligades entre elles en tota la seva alçada.

Dita situació en les cantonades permet a l'edifici replegar-se cap a l'interior en aquests punts, creant uns espais coberts però oberts, uns atris en cantonada, tot i que a Locarno ubicant-s'hi també alguns accessos comercials.

Aquestes mossegades permeten, així mateix, voltar l'edifici d'una manera més propera, i visualment fer-lo més pròxim. Els buits creats en les quatre cantonades, conjuntament amb el buit del passatge central a Locarno fan més permeable la planta baixa (noble) de l'edifici cap a la ciutat, tendint a publicitar-lo, alhora que esquiven la problemàtica que comportaria la disposició d'uns suports en aquests punts extrems de les façanes.

Pel que fa a la gàbia metàl·lica superior locarnesa, tots els perfils metàl·lics estan formats per dues ales paral·leles, disposades de cares cap a l'exterior, i d'unes ànimes discontinúes i esbiaixades que separen dites dues ales.

En la cantonada, i per tal que aquesta es mostri com a tal, el perfil vertical és en "U" a tres cares, i en la vertical dels pocs suports de formigó, el perfil vertical és un tub quadrat degut a majors requeriments portants.

Tipologies de sostres

[Definició de “**sostre**”: “*part interior d’una casa, d’una habitació o d’una altra construcció que la limita per dalt (en oposició al sòl o paviment que la limita per baix)*”. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

Un dels objectius principals de l’arquitectura per Vacchini és el de fer aguantar un sostre¹, l’element que correspon a la part superior de la tríada de composició clàssica.

La paraula “sostre”, pren diferents arrels amb el llenguatge, i sovint es solapa amb el mot “coberta”. Xavier Monteys ho aclareix en referència a delimitar el significat de “sostre” (o “techo”).²

En català es considera sostre, derivat de *sostrar* (del llatí *substratus*, a sota), o bé derivat de l’acció de sostenir (del llatí *sustento*), suportar, ple del significat vacchinià. Tot i

1 “*L’architettura è cosa più inutile di quanto comunemente si pensi. La sua unica, irrinunciabile caratteristica di ordine pratico è quella di portare un tetto.*”

VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

2 “*Parlem del sostre i no de la coberta. La intenció és assenyalar aquesta cara de l’espai que ens envolta, una cara que, juntament amb les parets i el terra, conforma el nostre espai vital. La coberta ens protegeix de les inclemències del temps, ens aixopluga. El sostre, podríem dir, apareix quan aquesta funció ja ha estat raonablement satisfeta i, encara que puguem identificar tots dos elements, coberta i sostre, compleixen papers diferents des del punt de vista espacial. Mentre que la coberta assenyaleta i identifica la casa i, per dir-ho radicalment, pertany al paisatge, el sostre, en canvi, defineix i limita l’espai i pertany netament a l’espai interior, i fins gosariem dir a la casa. Quan diem sense sostre equival a dir sense llar (home-less), i no diem sense coberta.*”

MONTEYS ROIG, Xavier, “¿I el sostre?” // *Quaderns d’arquitectura i urbanisme* N.258, 2009, p. 62-71

així la definició catalana de “sostre” porta a confusió. La definició concreta de “sostre” assenyala a la definició inicial seria l’equivalent a l’italià “*soffitto*”, superfície inferior de la coberta, tanmateix part no essencial en el present estudi.

La paraula coberta (del llatí *coperta*) es refereix únicament a l’“*artifici que, col·locat damunt un edifici, el protegeix de les inclemències del temps, especialment de la pluja i de la neu*”, o més genèricament “*allò que hom col·loca sobre una cosa per cobrir-la o resguardar-la*”. I no és només aquesta la funció del tercer element del present l’anàlisi.

En espanyol la paraula equivalent a sostre -com a “*soffitto*”- no existeix en la mateixa arrel, i es passa a la paraula “*techo*”, arrel aquesta no existent al català, i sí existent a l’italià “*tetto*”, referent a la part superior d’un edifici, que el cobreix i el tanca, o de qualsevol de les estances que el componen. Tots derivats del llatí *tectum*, tectònic.

Tot aquest embolic semàntic al voltant de l’element de remat, allò que per Vacchini clarament és el “*tetto*”, vindria a significar l’element compost que per una banda cobreix l’espai interior (sostre) i alhora el protegeix de l’exterior (coberta). Per reduir els mots intervinents, en la present tesi es parla del “sostre” com a l’equivalent a l’italià *tetto*, és a dir, *soffitto* i *copertura* alhora.

Com s’ha vist, en l’etapa madura de l’obra de Vacchini es fa palès un fort contingut teòric en quant a la composició clàssica tripartida dels edificis.

En aquest darrer capítol elemental es pretén descriure el

concepte de sostre des de l'inici de l'arquitectura, vist des del punt de vista propi de Vacchini, i com l'arquitecte l'ha aplicat diferentment en diverses construccions, assimilant-lo a una coberta, a un remat contra el cel,...

Origen de l'arquitectura com a creació d'un sostre

El dolmen conforma la base i l'inici del sistema adintel·lat o trilític: (3 lito) pedra-pilar, pedra-pilar i pedra-llosa, segons Choisy³.

L'acte de situar dos pilars sobre un terreny modificat, i damunt d'ells col·locar-hi una llinda és l'origen de la construcció del primer sostre, paradigma de l'autèntica arquitectura segons Vacchini.⁴

Els monuments megalítics com a referents arquetípics els formen els menhirs (una sola pedra dreta), els dolmens (parets i sostre en pedra), i el *cromlec* (pedres o dolmens disposats circularment).

Tenien les funcions de simbologia funerària en honorar la mort, o bé d'observatori astronòmic, del culte al sol i a les estrelles.

Tots ells només treballats en base a un material: la pedra.

3 *"Le dolmen, qui est en somme une caverne bâtie, consiste en une double rangée de blocs portant un plafond en grandes dalles: une pierre à plat sur deux pierres debout, voilà le premier type de construction monumentale que l'homme ait réalisée."*

CHOISY, August, *Histoire de l'architecture*, Paris, Édouard Rouveyre, 190?

4 *"Una volta ultimata la posa del primo architrave, nasce una forma della conoscenza umana, la cui vera natura sarà la costruzione della luce."*
VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, op. cit.

85 Dolmen Lanyon Quoit, a Cornwall (3.000 a.C.)



86 Stonehenge (3.100 - 1.600 a.C)



Per tant, Vacchini considera Stonehenge⁵ (2.500 a.C. aproximadament) com la primera obra d'arquitectura (de caire monumental), al repetir-se el trilit conformant un espai concret, el *cromlec*. Stonehenge com a hereva de la cultura dolmenítica desenvolupada entre el 5.000 a.C. i el 1.800 a.C. aproximadament.

L'altre origen de l'arquitectura

La cabana del bosc de Laugier descrita a "*Essai sur l'architecture*"⁶ respon a la subsistència de l'home conformant una arquitectura privada, bàsica, un sopluiç.

La mirada laugieriana de l'arquitectura està lluny de la monumentalitat prevista per l'arquitectura segons Vacchini.⁷

5 "Mi piace pensare a Stonehenge per tre ragioni. La prima è una ragione sentimentale: per me non può essere che la prima opera di architettura. (...) Quando il cacciatore nomade viene in contatto con il sedentario si ferma: troppi sono i vantaggi della vita sedentaria; ma ci si può fermare solo per il tramite di un monumento che faccia un luogo. L'architettura è fondamentalmente il rito dell'appropriazione dei luoghi, costruire per estare. Stonehenge poi mi interessa per come l'architettura si appoggia a terra. I pilastri –ciò que porta- sono appoggiati direttamente sulla terra che però è stata modificata, è stata, per così dire rigonfiata, non sconessa. Gli uomini di Stonehenge, per fare architettura, hanno innanzi tutto modificato la crosta terrestre. Il terzo motivo di interesse è il fatto che hanno inventato l'edificio pubblico. Chi vede Stonehenge non pensa certo ad una casa privata."

Livio Vacchini a MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini" // *Casabella* N.724, 2004

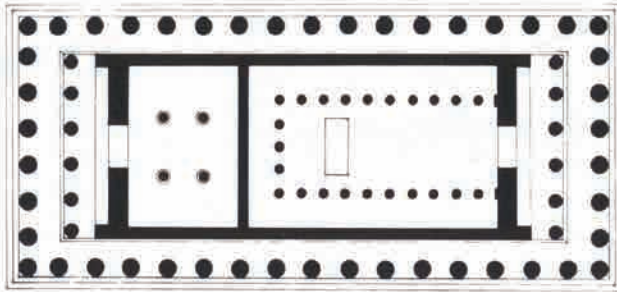
6 LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1755

7 "Dal punto di vista logico-tecnico, per Vacchini l'origine del tempio greco non è la capanna primitiva, è il dolmen, è il tempio egizio, ambedue senza timpani, ambedue pietra su pietra, spazi rituali, quindi collettivi." MASIERO, Roberto (a cura de), *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Milano, Elemond Editori Associati, 1999

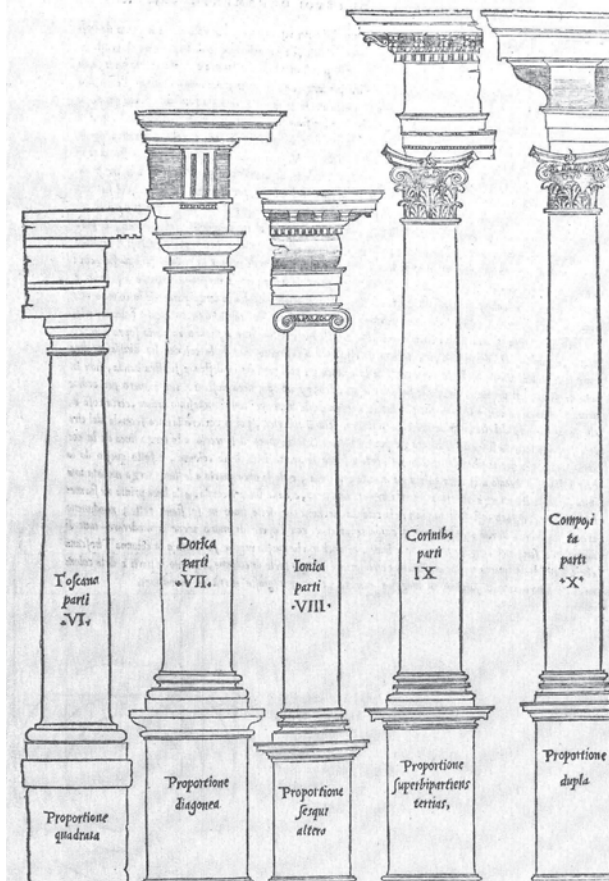
87 La cabana primitiva segons Laugier



88 Planta del Parthenon



89 Els ordres de l'arquitectura segons Serlio



Per Vacchini “l’architettura è artificio”⁸, no té caire natural, és la domesticació d’una naturalesa salvatge.

Evolució cap al temple grec

Molts segles després de la cultura megalítica, i a la zona europea més desenvolupada, sorgeix la cultura i societat gregues. Amb una arquitectura no lluny del dolmen, però amb uns nivells de raonament i perfecció encomiables, que deriven en la figura del temple grec.⁹

El material essencial segueix essent la pedra. Una pedra ara treballada, modificada, esculturalitzada, dominada.

La tècnica constructiva és la mateixa, pedra sobre pedra, formant columnes, formant murs: el trilit evolucionat. ni igualment creant espais, delimitant recintes, tancant *naos*. La simetria hi és present com a element ordenador. Vacchini en pren nota i l’aplicarà a tots els seus edificis sense cap complex.

Per les dimensions del temple grec, i la seva configuració, es necessita crear un sostre de grans dimensions; un sostre que ha de suportar alts moments flectors: esforços a compressió i a tracció. Per aquestes dimensions i llums la pedra no és un bon material per a conformar el sostre, ja que no resisteix la tracció. S’hi introdueix un nou material, que acaba amb la uniformitat de la pedra: la fusta, els troncs dels arbres; acostumats a treballar el voladís vertical

8 Nota manuscrita trobada al despatx de Livio Vacchini

9 “Osservando il Partenone penso a Stonehenge, a quanta strada ha fatto il suo trilitte in soli duemilacinquecento anni, migrando dall’Inghilterra alla Grecia. Come si è fatto elegante, raffinato, colto.” VACCHINI, Livio, *Capolavori*, op. cit.

i a suportar l'empenta del vent, ara col·locats en horitzontal i resolent els requeriments del tancament superior del temple.

El perfeccionament de l'estructura bàsica megalítica s'observa en la cura amb la domesticació de l'estilòbat, en el fi treball de les columnes, en la concreció dels ordres dòric, jònic i corinti, en la lògica constructiva d'arquitrav, fris i cornisa. Unes estructures reglades que defineixen molt específicament una manera de fer l'arquitectura.

El temple grec disposa d'un sostre mixt, evolucionat, suportat per uns pilars treballats, i tot sobre una superfície plana, no natural.

Amb la introducció del formigó armat (s. XIX), el nou material pseudopetri és capaç de suportar esforços de flexió, discriminant els esforços compressors cap al formigó i els esforços tractors cap al ferro. El sostre pla pot deixar de ser exclusivament de fusta, evitant tots els seus inconvenients. La tècnica però segueix essent la mateixa.

Segons la naturalesa d'aquests sostres, segons la seva evolució tecnològica, es classifiquen a continuació els edificis-sostre de Vacchini seguint pautes tipològiques de sostre-paraigua, sostres tradicionals o unidireccionals i sostres bidireccionals o públics.

Sostres-paraigües

Aquest tipus de sostre, per la seva essencialitat, és assimilable a la cobertura que ofereix un arbre o un bosc.

És basat en l'elementalitat d'un únic suport des d'on s'expandeix una coberta volant en tots els seus costats, una

ombrel·la.

El sostre-paraigua necessita un gran suport cap al terreny, per tal d'absorbir totes les excentricitats que pugui causar-li el vent.

Com a tots els sostres amb rang de coberta la seva funció bàsica és la de protecció de les inclemències del temps.

La seva repetitivitat espacial pot conformar ambients continus com ara la Biblioteca Nacional de París, d'Henri Labrouste (1862-68), on el resultat final s'assimila a un bosc ordenat de finíssims pilars que suporten unes còncaves capçades d'arbrat materialitzades mitjançant cúpules.

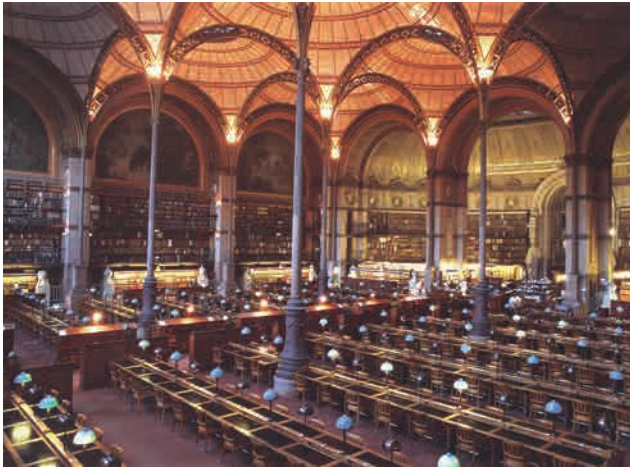
Portant a la singularitat aquesta tipologia, apareix a mode de referent l'obra pòstuma de Le Corbusier *Maison de l'homme* a Zuric (1961-67) formada per dues cobertes quadrades annexionades i invertides, suportades mitjançant uns pilar d'acer rectangulars, conformant una gran coberta sota la qual s'hi instal·la la funció que hi sigui necessària.

Fou un clar referent per a la concepció del Lido d'Ascona (1980-86) de Livio Vacchini, que com a edifici-sostre es tracta d'una sola estructura de cobertura suportada per únicament dos dobles pilars centrals que conforma un sota protegit, en el qual s'hi situen de manera lliure però ordenada uns vestidors i unes garites per al bany lacustre.

Tota la utilitat primària de l'edifici està deslligada de l'estructura principal de suport de la coberta. Aquesta vola àmpliament en tots els seus costats, i confereix una sorprenent lleugeresa a una estructura de formigó de per si pesada, aquí afinada mitjançant tècniques de pretesament.

Més de 27 m. entre els pilars i uns vols de 15 m. fan com-

90 Biblioteca Nacional de París, de Labrouste



92 Edifici de banys Lido d'Ascona, de Vacchini



91 Maison de l'homme a Zurich, de Le Corbusier



93 Benzinera tipus Repsol-YPF, de Foster



prendre l'edifici com una gran llosa de formigó que levita sorprenentment per sobre uns cossos de bany totalment aliens a aquesta; una estructura flotant bisimètrica, tota de formigó, conforme als canons clàssics de la construcció.

La complexitat interior de la llosa fa referència a les lògiques necessitats de nervis i reforços per tal de poder tesar correctament l'estructura de formigó. És un relleu inferior que pauta i ordena l'espai en el sentit longitudinal, que sols es reflexa a l'exterior mitjançant l'aprimament del cantell de la llosa en els seus extrems.

S'inicia en aquesta obra, l'acurat treball tècnic en les posteriors obres de l'arquitecte suís, depurant les solucions constructives, i portant-les fins a estats límit gràcies a l'evolució de les tècniques actuals.

En posterioritat, Norman Foster en el disseny per a l'estació de carburants tipus de Repsol-YPF (1997) redueix a l'essència el tipus de coberta descrit, autonomitzant unes cobertes-paraigua metàl·liques exemptes i arboriformes

Es descriu seguidament, a mode d'esquema, la morfologia de les dues lloses de coberta (*Maison de l'homme* i Lido d'Ascona) i com aquestes es suporten fins al terreny. Le Corbusier mitjançant una ordenada retícula de pilars centrals però perimetrals en projecte, i mitjançant una doble estructura girada 90° en l'obra construïda, i Vacchini a través d'un parell de dobles pilars centrals imponents.

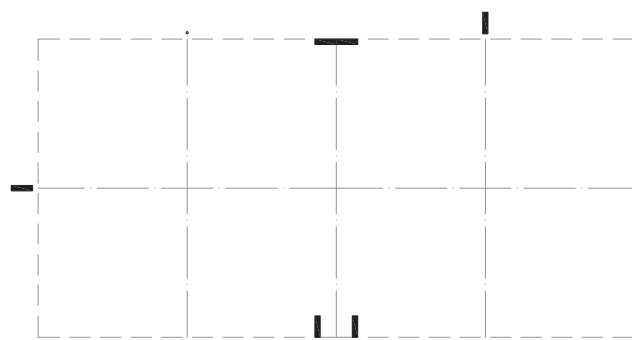
Sostres tradicionals unidireccionals

La tipologia de sostre tradicional unidireccional és el sostre més usual, tant pel fàcil aprofitament de la seva part supe-

94 El recolzament del sostre-paraigua a la *Maison de l'homme*



Maison de l'homme - le Corbusier (projecte)



Maison de l'homme - le Corbusier (construït)

95 El recolzament del sostre-paraigua al Lido d'Ascona



rior com a nou espai interior com per la seva elementalitat. Basat en el trilit continu, aquest està conformat per dos murs paral·lels i un embigat, històricament de fusta.

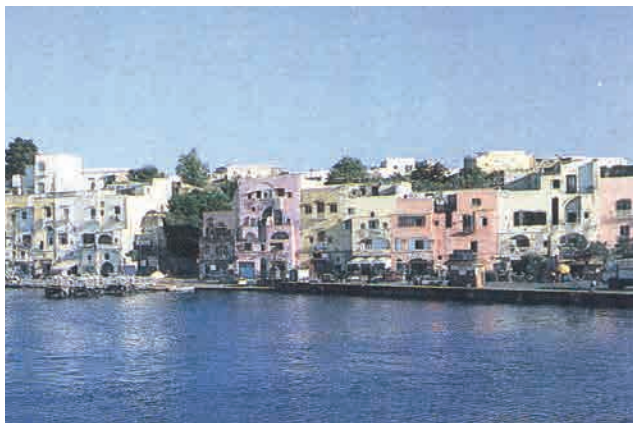
Per altra banda, si es possible contrarestar les empentes horitzontals, pot estar conformat per una volta contínua, per tal d'esquivar el sempre problemàtic material fusta.

Aquest tipus de sostre és el tradicional en l'arquitectura domèstica universal, ja que amb els materials més usuals es poden suportar unes llums coherents al seu ús.

El sostre en crugies unidireccionals conforma la pauta base de construcció en les ciutats, amb habitatges de costat, entre mitgeres. Segons el tipus d'arbrat predominant a la zona, l'amplada d'aquests corredors s'estableix més o menys ampla.

Centres de ciutats sencers, com ara Berna (Bern Old Plan), estan conformats seguint aquesta tipologia.

96 Imatge de Procida, Campania italiana



Les cases de pescadors de la mediterrània, amuntegades l'una al costat de l'altra pertanyen en essència a la mateixa casuística (cases tradicionals de Santorini o de Procida), encara que estiguin cobertes amb volta de fang, de rajola,... com ara el cas de Ksar Haddada a Tunísia.

Qui pren el fort caràcter d'aquests conjunts d'edificacions i ho exporta en situacions el més diverses és Le Corbusier; ho reconeix Vacchini a una entrevista ja al 1994¹⁰. Adapta la crugia tradicional en una sèrie de projectes importants: les *Maisons Monol* (1919), la casa de cap de setmana a La Celle-Saint-Cloud (1935), la residència per M. Peyrissac a Chercell (1942), les residències a Le Sainte-Baume (1948), els conjunts Roq i Rob a cap Martin (1949), la casa Sarabhai

10 "Ma certo: il progresso tecnologico del nostro tempo è una cosa straordinaria! Per quel che riguarda il passato posso dimostrare che la casa greca di cinquemila anni fa di Santorini, è esattamente la stessa casa che faceva Le Corbusier nel 1950!" a FALASCA, Carmine C., *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, Roma, Franco Angeli Editore, 2007

97 Ksar-Haddada, a Tunísia



98 Aspecte exterior de les *Maisons Jaoul* de Le Corbusier**100** Aspecte exterior del Kimbell Art Museum a Texas, de Kahn**99** Aspecte interior de les *Maisons Jaoul* de Le Corbusier**101** Vista interior del Kimbell Art Museum a Texas, de Kahn

a Ahmedabad (1955) o les *Maisons Jaoul* a Neuilly-sur-Seine (1952-56). En totes aquestes obres, partint de la crugia llarga i estreta, de mida similar a tres metres d'ample per una longitud variable, va foradant o conservant els murs laterals de manera interessada, o reduint-los en pilars, tot d'acord amb les tècniques constructives usals i tradicionals en la seva època. Les cobreix amb volta catalana de rajola generalment.

En el definitiu cas de les *Maisons Jaoul*, s'observa clarament com l'estructura general de la construcció defineix els àmbits domèstics interiors, relacionant-se entre si de diferents maneres i segons la permeabilitat dels murs laterals.

Conservant l'esquema de crugia unidireccional coberta amb volta i de manera repetida, Louis I. Kahn projecta i construeix el Kimbell Art Museum a Texas (1966-72). Hi desmaterialitza tots els murs laterals i els transforma en tan sols dos suports extrems per a cada paret, separats uns trenta metres. La gran jàssera-coberta resultant es recolza només sobre quatre punts, minorant la seva flexió gràcies a la inèrcia de la volta de formigó en l'altre sentit. Sense el pretesament d'aquestes voltes de formigó, que actuen a mode de pont, hagués estat impossible arribar a aquestes llums.

La gran separació en el sentit longitudinal d'aquests pilars i la formació de crugies de sis metres d'ample en l'altre conforma un espai interior fortament direccionalitzat però amb una llibertat espacial transversal important.

La paret separadora de les naus s'evapora i es transforma en un gruix, en un espai entre voltes, on es situen els serveis i els passos, desapareixent-ne tot rastre del mur unidi-

reccional continu lògic.¹¹

És coneguda l'admiració de Vacchini per l'obra de Kahn¹², i és de suposar la coneixença d'aquest bell edifici kahnià, clar referent per el sistema constructiu i formal de la casa a Costa, on el suís substitueix la volta museística per un sostre pla pretesat.

Així doncs, l'evolució de la tipologia tradicional de crugies unidireccionals contigües cap a obres reconegudes dels mestres Le Corbusier i Louis I. Kahn, ha permès a Vacchini assimilar l'essència del fet constructiu d'aquesta tipologia, abstraure-la i aplicar-la sintèticament i curosa en la justa

11 "Par un curieux cheminement dans son musée Kimbell, d'un coup Kahn remplace la voûte par une poutre. La lumière pénètre l'espace: révolution et libération."

"Entretien avec Livio Vacchini", a Louis I. Kahn: *silence and light, actualité d'une pensée*, a Cahiers de théorie 2-3, Lausanne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), Département d'Architecture, Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture, 2000

12 "Pour moi, les grands maîtres à l'époque étaient Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Le Corbusier. La présence de ces grands hommes surplombait notre vie d'apprentissage telle une cime inattaquable: on les imitait dans la joie avec le seul but de pénétrer les arcanes du métier. On en serait resté là, si un nouveau géant n'était apparu à l'horizon, un géant libérateur qui osa se présenter au-devant des maîtres: Kahn. Son architecture respectait les maîtres mais elle donnait à la modernité entière des racines loin dans le temps."

"Entretien avec Livio Vacchini", op. cit.

"(sobre Kahn) Gli direi che gli sono riconoscente per avermi liberato dai tre mostri (Wright, Mies e Corbu). Un compito molto difficile. Ci ha liberato di Mies dando 'un calcio' alla flessibilità, predicando invece la corrispondenza dello spazio con la struttura; ha dato radici all'opera di Wright, ha permesso che noi tutti vedessimo la complessa e variegata opera de Le Corbusier nella sua sostanziale unità. Ci ha fatto riconoscere il carattere rituale dell'architettura."

"Kahn ha messo in chiaro il rapporto cue lega la struttura e la luce, ha fatto in modo che potessimo riconoscere l'origine sulla quale hanno lavorato Wright, Mies e Corbu. L'ha resa visibile."

MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini", op. cit.

definició de la casa a Costa.

Aquest tipus, repetitiu i modulable, permet la seva addició o amuntegament en planta, formant estructures sempre unidireccionals. Aquesta unidireccionalitat és per Vacchini el fet constitutiu de la privacitat d'una construcció, enfront la radialitat de l'edifici públic.

El sostre de la casa a Costa

Com s'ha introduït, la casa a Costa apareix en la vida professional de Vacchini com un punt d'inflexió després d'anys de crisi o inactivitat en l'obra construïda. Aquest autoen-càrrec destil·la tota la investigació teòrica de l'arquitecte en aquests anys de profunda teorització.¹³ La desaparició del client permet a l'arquitecte dur fins al límit els fonaments teòrics generadors d'aquesta construcció.

Vacchini redueix a l'essencial l'estructura de la casa, depura les tres parts de tota construcció en una. Finalment crea un sostre. Un sostre pla, que resguarda un espai interior únic, bolcat cap al paisatge, sustentat sobre uns pocs suports verticals oposats, restes extremes d'uns murs esventrats.¹⁴

¹³ *"Ce furent des années difficiles qui prirent fin seulement en 1990, avec la construction d'une petite maison pour moi-même sur la montagne, celle où se trouve en ce moment. Cette maison prolongue le débat sur l'espace primaire que j'appelle, par commodité, "tunnel" –deux parois latérales et une voûte- que Le Corbusier a fait sien et expérimenté tout au long de sa vie."*

"Entretien avec Livio Vacchini", op. cit.

¹⁴ *"Casa Costa rappresenta la prima volta in cui sono sintetizzati i tre momenti dell'ordinamento e risolti con un gesto unico. Si è cercato di esprimere in modo chiaro che cos'è una casa privata attraverso la sua direzionalità, il suo essere a simmetria bilaterale. Poi si è cercato di ridurre all'essenziale quella casa dandole solo due spazi; uno servente, uno servito. Abbiamo fatto corrispondere a questi spazi una sola struttura, facendo in modo che essa sia portata nel senso della lunghezza grazie ad una sola trave precompressa. Il risultato è che visto dall'interno il paesaggio non è più un quadro, una vista, ma un universo nel quale mi sento*

102 Aspecte exterior de la casa a Costa



103 Aspecte exterior de la casa Aurora de Lugano



La casa es compon de dues crugies d'uns 4 m. d'amplada per 18 m. de llargada. Com al Kimbell Art Museum kahnià, el sistema lògic constructiu és l'invertit, no es recolza en la llum petita de 4 m. de dita crugia. L'únic i gran sostre es recolza puntualment en els suports extrems dels seus fronts més llunyans, per tal d'aconseguir un espai interior unitari, i un esclat de la casa cap a les vistes pels laterals llargs. En resulta un sostre únic de formigó armat recolzat en 6 punts (3+3).

La lògica constructiva hagués fet pensar, per tal de cobrir aquesta gran llum, en actuar amb jàsseres penjades de formigó armat. Aquesta solució hagués implicat obligatòriament l'aparició del cantell de la jàssera penjant des de les façanes laterals, o bé s'haguessin hagut de tapar aquestes

mitjançant un cel ras abaixat.

Però per tal d'aconseguir una relació interior-exterior total, l'interior de l'edifici cal que s'expandeixi al màxim cap a l'exterior, per tant no hi poden aparèixer sòcols, ampits ni llindes en aquest pla frontera; no es pot emmarcar l'exterior. Ni tampoc és qüestió de desvirtuar l'essència del sostre-estructura folrant-lo totalment amb un cel ras. Per aquest motiu el sostre de la casa a Costa ha de ser únic, pla, sense ocultar, i amb el mínim gruix possible tècnicament: un únic sostre pretesat i alleugerit.

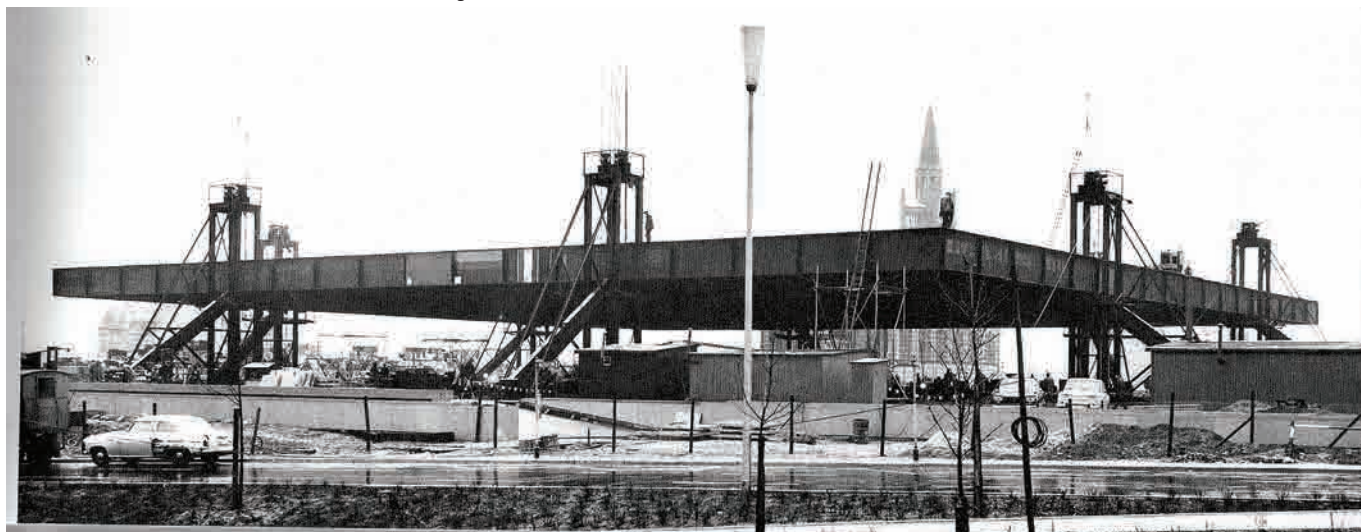
De la mateixa manera que per Mies van der Rohe just abans de situar la membrana de vidre reculada sota el sostre de la *Neue Nationalgalerie* de Berlín, també amb la casa a Costa coberta i sense els tancaments de vidre i metàl·lics es va produir un instant d'espai universal alliberat¹⁵.

immerso come un attore si sente sul palcoscenico."

MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini", op. cit.

15 Analogia adaptada de l'article "la 'Ferreria' e il suo doppio" de Luigi

104 Procés d'elevació del sostre de la *Neue Nationalgalerie* de Berlín



Vacchini extrapola i exporta aquesta tipologia de sostre a Lugano, a la casa Aurora (1992-95).

L'encàrrec d'un edifici d'habitatges plurifamiliar el porta a projectar un edifici privat, per tant unidireccional, fonamentat en la crugia amb murs laterals alliberats. Una repetició en planta de la casa a Costa conjuntament amb una superposició en vèrtes alçades, també obert cap al seu llac. El contenidor de l'edifici Aurora de Lugano és una estructura ordenada, de grans llums, amb pocs pilars i contundents, situats únicament en dues de les quatre façanes.

De manera similar a la casa a Costa apareixen dues façanes totalment alliberades d'estructura, obertes i matisades per plafons metàl·lics, i dues façanes amb l'estructura vista, imponent un ordre vertical molt comú a partir d'aquestes obres.

Entre aquestes dues façanes portants, un gran vol de lloses pretesades de formigó allibera la planta de qualsevol servitud estructural.

Són quatre espais contigus on finalment hi projecta una distribució prou convencional. Quan convé, per sostracció, alguna porció d'aquestes parts es converteix en àmbit exterior cobert.

En el concurs per l'edifici de serveis municipals de la ciutat de Locarno, guanyat el 1989 i construït entre 1995 i 1998, Vacchini recupera l'esquema bàsic de la casa a Costa. Ens trobem davant d'un edifici públic, però de serveis interns, no obert a la ciutadania. Es construeix només una tercera part del que ha de ser un gran contenidor de serveis:

Trentin publicat a "Livio Vacchini - La ricerca degli ultimi dieci anni" // *Rivista tecnica* N.18, 2005

105 Planta tipus de la casa Aurora de Lugano



106 Planta del Centre de serveis de Locarno



107 Aspecte exterior del Centre de Serveis de Locarno



magatzems municipals, policia municipal, bombers, serveis d'ambulància, serveis tècnics i hisenda municipal.

Com a la petita casa d'estiueig, a les dues façanes curtes es troba tota l'estructura de l'edifici, alliberant les altres dues façanes llargues. Les façanes portants, estructurades per una repetició molt forçada rítmicament d'immensos pilars de formigó, tenen la funció d'estibar uns sostres-pont llarguíssims, repetits en varies alçades.

Seguidament es mostren tres estructures unidireccionals (sense escalar) de Le Corbusier, Louis I. Kahn i Livio Vacchini, on s'observa el camí seguit per aquest darrer per tal de concebre la depuradíssima casa a Costa i els seus derivats.

Els sostres dentats

Un aspecte recurrent en les obres de l'etapa madura de Vacchini és l'externalització de l'estructura portant i la peculiar relació d'aquesta amb el sostre.

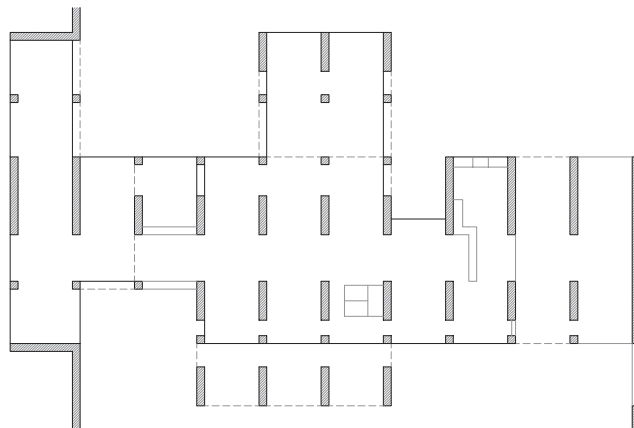
Els sostres de Vacchini no creen cap voladís de protecció (a excepció del Lido d'Ascona), sinó que acaben en el pla interior de l'estructura vertical, superats pels pilars verticals. Realment però, aquests sostres ressegueixen el contorn els pilars tot donant continuïtat a unes verticals finals imponents i sense fi.

Un motiu d'aquesta casuística prové de les conseqüències extremes en la relació interior-exterior, que fa que en el cas de les dues façanes portants de la casa a Costa, on apareixen indefectiblement els recolzaments, el sostre s'entengui reculat d'aquests, tangencialment.

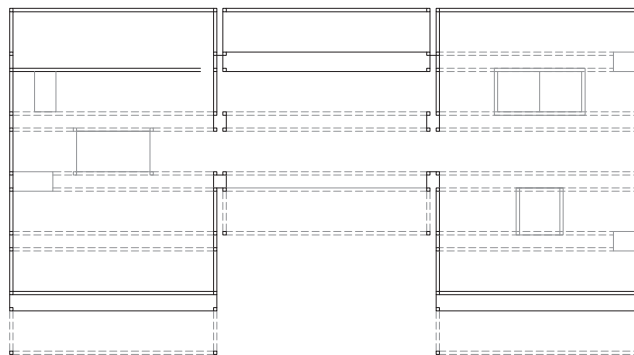
Si s'hagués portat el sostre sobre tota la dimensió dels grans pilars, s'hagués creat un espai entremig entre interior i exterior, encaixonat i cobert.

108 Esquemes estructurals de sostres unidireccionals

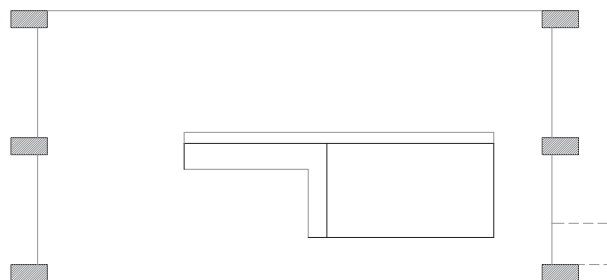
Residència per a M. Peyrissac a Charchell, Le Corbusier, 1942



Kimbell Arts Museum a Texas (USA), Louis I. Kahn, 1966-72



Casa a Costa, Livio Vacchini, 1987-93



Al fer passar aparentment els suports pel davant del cantell del sostre, s'aconsegueix una relació amb l'exterior més immediata, alhora que es confereix al sostre una certa desmaterialització o lleugeresa al no mostrar des de l'interior el sistema de recolzament. Aquesta levitació dels sostres és desenvolupada en la posterior obra de Vacchini, sempre degut a la tangència aparent dels pilars per davant el cantell dels sostres (Casa Aurora, Posta de Locarno, Palestra de Losone,...).

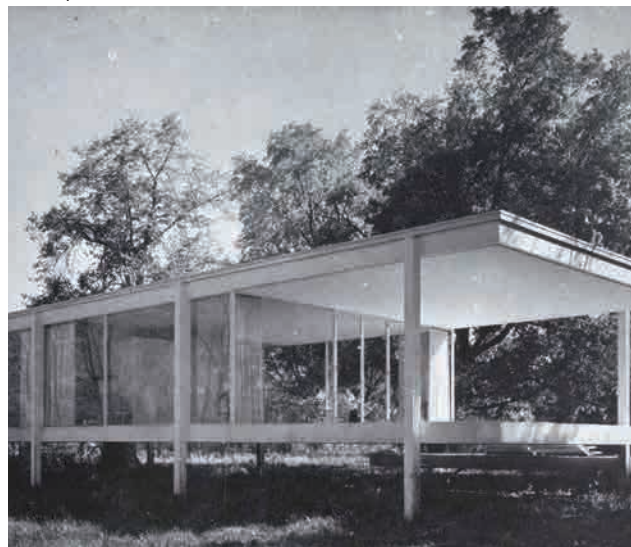
Idèntica solució dissenya Mies van der Rohe uns anys abans a la casa Farnsworth (Illinois 1946-50) i també al Crown Hall de la I.I.T. (Illinois 1950-56) entre d'altres, llavors però amb estructura metàl·lica vertical de suport, que s'adhereix al cantell del sostre metàl·lic mitjançant soldadura.

El sostre dentat, però, té un problema estructural de concentració d'esforços tallants en el contacte entre pilars i llosa, incrementat encara més quan es tracta d'estructures de formigó armat; tot i que realment és la llosa de formigó que sempre ressegueix el contorn dels pilars també de formigó, en els edificis de Vacchini.

Així mateix, i de resultes de la relació interior-exterior portada al màxim, apareixen unes façanes completament desprotegides horitzontalment del sol, de la pluja, de les inclemències del temps.

De l'arquitectura basada només en el vol de la coberta, Vacchini en defuig, per garantir una relació interior-exterior màxima.

109 Aspecte de l'estructura en la casa Farnsworth de Mies van der Rohe



110 Aspecte de l'estructura del Crown hall de la I.I.T. de Mies van der Rohe



Sostres bidireccionals o públics

El caràcter públic dels posteriors edificis de Vacchini inutilitza l'essència dels sostres unidireccionals analitzats prèviament (casa a Costa i derivats) basats en la forta direccionalitat de grans lloses de formigó pretesades i recolzades en pont, i en oposats i pocs punts, i fa establir l'origen d'una nova tipologia.¹⁶

Les quatre cares d'un edifici públic tenen la mateixa consideració, no existeix un davant i un darrere.

Evolucionant directament l'estructura unidireccional de l'apartat anterior i girant-la repetidament 90° en resulta una estructura perimetral homogènia.

D'aquesta transposició en sorgeix, com s'ha vist, una situació peculiar en cantonada, uns problemes de duplicitat de suports en les cantonades, i un sostre amb esforços bidireccionals, reticular.

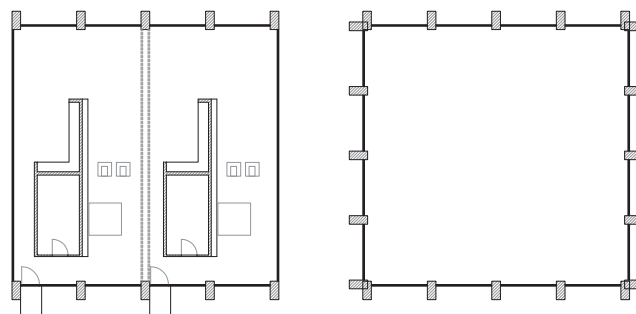
Posta de Locarno

L'exemple més immediat d'aquest canvi cap a la radialitat el trobem en la conversió de la casa a Costa en la Posta de Locarno (1988-95). L'edifici postal de Locarno ha de pren-

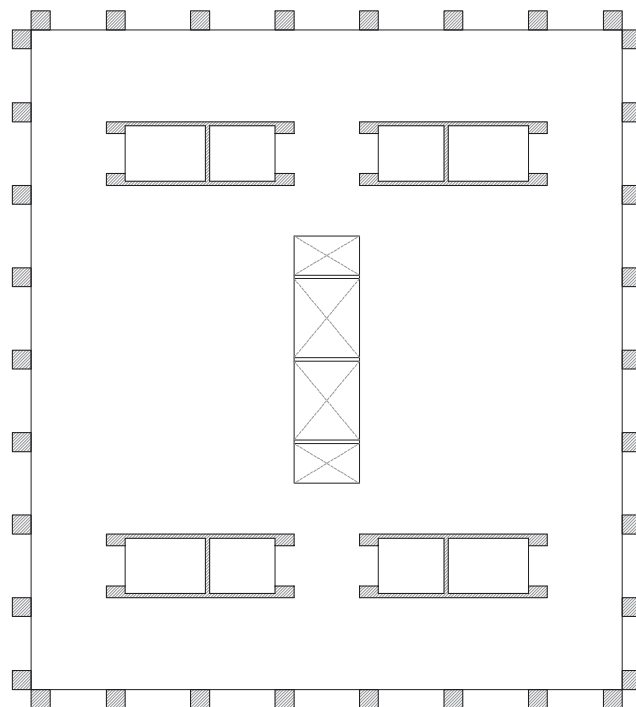
¹⁶ "Par la distinction de deux classes de bâtiments, Livio Vacchini en vient à reprendre une fois encore le problème primordial de la dualité, de la différence entre plan centré et plan basilical. Et il ouvre une suite de questions qui s'enchaînent et se font écho les unes les autres: notamment, la question d'une opposition et d'une complémentarité (urbaines) entre bâtiments mitoyens et édifices indépendants; les questions relatives à l'ordonnance architecturale où l'accent est mis soit sur le parallélisme de murs qui se condensent en segments, soit sur la continuité de pèrystiles où les piliers redeviennent des colonnes."

Part del text "Le plaisir de la raison" que Jacques Lucan avança per fax (6-4-1992) a Livio Vacchini, i que finalment no es publicà a *Moniteur Architecture* N.32-33

111 Doble planta de la casa a Costa i solapament amb ella mateixa girada



112 Planta estructural esquemàtica de la Posta de Locarno



dre la proporció de palauet d'acord amb la seva parcel·la i paràmetres urbanístics reguladors, i resoldre una complexa però privilegiada situació urbana.

La Posta es desenvolupa en quatre plantes (de la mateixa manera que evolucionà la casa a Costa cap a l'edifici d'habitatges Aurora).

Al tractar-se d'un edifici públic, ha d'estar orientat cap a tots costats, i la seva estructura variarà per donar compliment a aquest requeriment.

Es conserva el material, formigó armat per als suports, i també per als sostres.

L'estructura de la casa a Costa allibera l'interior de pilars estructurals; així mateix succeeix en la Posta de Locarno.

Al disposar els pilars perimetralment, en resulta una planta lliure de pilars, d'uns 35 x 40 m., *totalment* neta. Vacchini aconsegueix aquesta netedat de pilars mitjançant unes lloses de formigó planes, pretesades, i recolzades pels seus quatre costats idènticament. Aquestes lloses disposen d'un armat en dues direccions que fa baixar les càrregues de manera bidireccional. Els quatre nuclis de comunicacions verticals arriostren i alleugereixen els esforços d'aquesta caixa lliure de pilars.

A la Posta de Locarno Vacchini també recorre al sostre dentat, donant continuïtat visual exterior als pilars per davant dels forjats. S'aconsegueix un clar ordre vertical de façana en els quatre costats.

L'ordre pautat, el ritme de la façana, la contundència en la dimensió d'aquests pilars, la culminació vers el cel, el seu arrencament des de la ciutat,... fan entreveure en la Posta de Locarno ja alguns dels elements reiteratius en l'arqui-

tectura pública de Vacchini, així com una sòlida reflexió en els conceptes espacials i en la representativitat de l'arquitectura pública.

Palestra de Losone

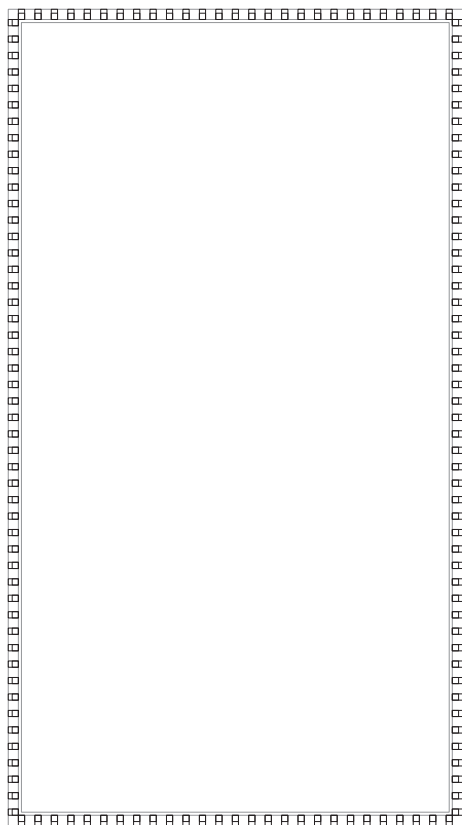
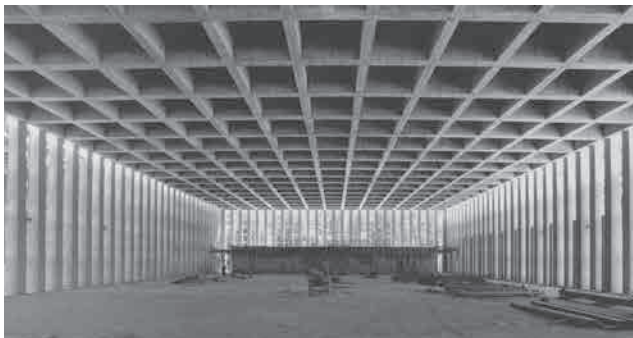
La següent adaptació d'una estructura bidireccional en sostre la trobem en l'edifici de la Palestra de Losone (1990-97). S'assimila aparentment més a la casa a Costa, ja que es tracta d'un sostre únic. Tot i així, pren de referència l'estructura perimetral definida a la Posta, amb lleugeres diferències.

La Palestra ha de salvar per pròpia naturalesa les dimensions d'una pista poliesportiva, essent-li negats els pilars centrals, requerint una dimensió interior propera als 30 x 55 m.

El sostre resultant d'aïtals llums es transforma, deixa de ser un sostre pla, i es converteix en un sostre nervat, bidireccional, encassetonat.

Per a suportar-lo, disposa els pilars de formigó perimetrals, a la manera de la Posta, però amb èntasi. Ara bé, si a la Posta es sobredimensionaven aquests elements pilar, a la Palestra es sobredimensiona la seva cadència: cada 113 cm. apareix un pilar perimetral (en total 152 pilars de formigó armat).

El sostre es recolza, dentat, per sobre aquests 152 suports de formigó; talment com les primeres estructures trilítiqües de pedra, avui formigó armat. Es tracta d'una llosa reticulada nervada de 140 cm. de cantell recolzada cada dos pilars perimetrals. Fou construïda a taller en només tres parts, i aquestes muntades a l'obra. Les empentes horitzontals són absorbides per l'assimilació del continu de pilars a un mur perimetral tancat.

113 Planta estructural esquemàtica de la Palestra de Losone**114** Aspecte interior de la Palestra de Losone en construcció

La direccionalitat radial d'aquest edifici li reporta un caràcter marcadament públic, dins els estàndards de publicitat de l'obra vacchiniana.

Com en la casa Costa, a la Palestra, la relació interior-exterior està duta fins al final, maximitzada. Els pilars arrenquen d'un nivell lleugerament inferior al de la pista de joc, mitjançant un pla inclinat a mode d'escopidor.

A partir d'aquest punt i mitjançant una entalladura i junta constructiva dels pilars, comença la part central de l'edifici, que culmina, després d'una altra entalladura superior -just a nivell de sota sostre- amb la gran llosa bidireccional de formigó armat pretesat.

Per la seva part superior, els pilars semblen prolongar-se més enllà del sota sostre i tangencialment al gruix de coberta (mitjançant el sostre dentat). Les obertures cap a l'exterior, per tant, són de terra a sostre. El gran sostre reticulat flota per dins d'uns pilars exteriors sobre els quals la gran llosa sembla no recolzar-s'hi. La membrana de vidre, un tancament necessari per a la climatització interior de l'edifici, es deslliga de qualsevol vincle amb l'estructura exterior situant-se separadament i cap a l'interior.

L'encassetonat de la llosa resultant, pretesada, és tangent a les línies de pilars. Els cassetons estan omplerts amb uns panells metàl·lics que resten tectonicitat i pesantor al sostre però que segueixen permetent que aquest s'expliqui per ell mateix.

Heus aquí una següent reinterpretació del temple grec. Després de que Le Corbusier recordés l'essencialitat i l'origen megalític del sostre del temple en l'exercici de Nôtre-

Dame-du-Haute (1950-55), després de que Mies van der Rohe a la *Neue Nationalgalerie* de Berlín (1962-68) aconseguís alliberar-lo del timpà¹⁷, ara Vacchini en recupera la seva tectonicitat i la seva materialitat, de manera serena i ordenada.

Ferriera de Locarno

Un altre concepte de sostre pur i no orientat el trobem en una de les darreres obres de Livio Vacchini: la Ferriera de Locarno (2002-03), precedida necessàriament del concurs per a l'Ajuntament de Niça (1999-2000).

L'edifici d'oficines de la Ferriera és un edifici amb veritable caràcter públic tot i ser promogut per la iniciativa privada.

Es considera un edifici-sostre.

Com a contrast amb la simetria radial de la Palestra, l'edifici de la Ferriera de Locarno proposa una mateixa simetria radial, ara però amb la planta baixa lliure de suports, fet que implica una permeabilitat màxima en els accessos.

El cos estructural programàtic de l'edifici s'aixeca del nivell terra, i la planta noble, la planta baixa lliure, forma part del

mateix estrat ciutat comunicant l'exterior amb l'interior de l'edifici. El caràcter públic i de participança segueix essent evident, procedeix d'un edifici públic com l'Ajuntament de Niça.

Evitant el que succeí en el retall efectuat a la part inferior de la façana que dóna de cares al llac en la Posta -fet a posteriori i d'alguna manera desvirtuant la puresa de la radialitat de l'edifici degut a requeriments funcionals- en l'exercici de l'Ajuntament de Niça i en la Ferriera, la gran estructura exterior no arriba a nivell del terreny, sinó que és aixecada i suportada per uns peus. D'aquesta manera no cal gratar en la ciutat per entrar per sota de mode similar a Losone, i la planta baixa de l'edifici s'uneix sense traves al pla ciutat.

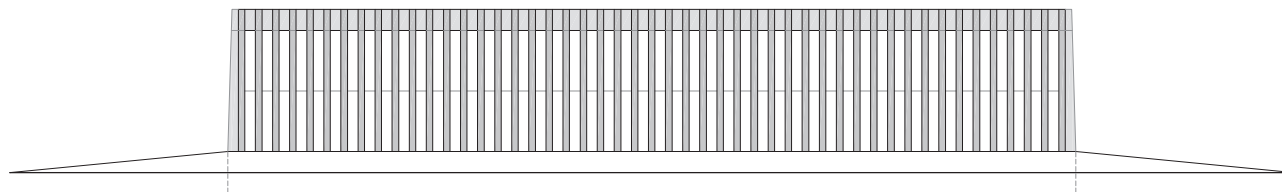
Aconsegueix finalment una permeabilitat màxima sense haver de desvirtuar una estructura vertical pura, transcendent l'exercici de la Posta, domesticant la complicada accessibilitat de la Palestra, i millorant també a Mies van der Rohe quan aquest ha de col·locar una marquesina per marcar l'accés al Seagram (1954-58), tallant la rígida estructura vertical de muntants.¹⁸

17 *"Soprattutto ha fatto di architrave, triglifi e metope una cosa sola. E poi ha tolto il timpano. Il timpano orienta il Partenone che non è orientato (non per nulla è periptero)."*

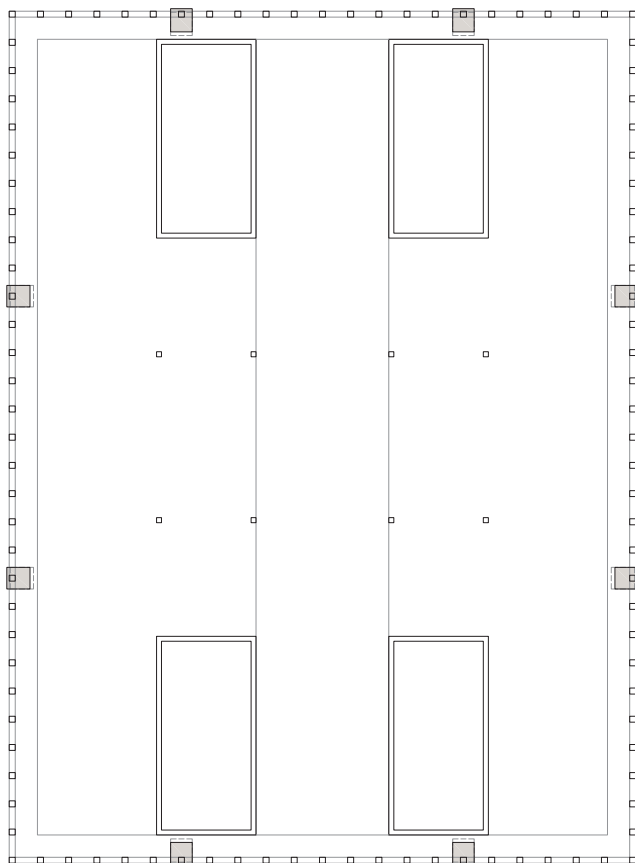
MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini", op. cit.

18 *"Come entrare? Nel tempio antico non si entra, o per lo meno l'entrata non si vede e viene usata solo dal sacerdote: al Seagram si entra dal centro della facciata principale e dal lato sinistro. L'entrata principale è segnata da una pensilina che si stacca dal corpo di fabbrica. Segnare*

115 Plànol de façana de la Palestra de Losone



116 Planta estructural esquemàtica de la Ferriera de Locarno



A peu pla de la ciutat, s'accedeix lliurement a la planta noble de l'edifici, situada sota un gran sostre-estructura, una coberta extrudida en vàries plantes, un sostre extrudit.

Una gran coberta metàl·lica amb uns pocs punts de recolzament, totalment desvinculats d'aquesta en quan a aspecte i material.

La transposició del concurs francès en un edifici d'oficines i comercial, però, comporta l'adequació a la planta baixa d'uns comerços totalment oberts al carrer i la creació d'un passatge interior, que d'alguna manera emmascaren l'òptima solució pública.

A l'interior del propi edifici cap suport. Es tracta d'una exoestructura metàl·lica (de formigó en el concurs per a l'Ajuntament de Niça), aixecada respecte el terreny, la ciutat, que permet una radialitat completa de l'edifici sense hipotecar l'accessibilitat total a aquest, creant unes plantes interiors d'oficines totalment lliures de suports. Una closca tancada en si de la que pengen els diferents forjats entremetjats, de manera unidireccional però.

L'alt grau de complexitat d'aquest edifici-sostre es contraposa amb l'efectivitat del resultat final, un espai interior net, clar i abocat cap a un exterior omnipresent. Realment una presa constructiva.

És evident l'analogia formal resultant d'aquest edifici amb

l'entrada in questa occasione era inevitabile per Mies, ma è proprio questa "entrata" che toglie "integrità" all'edificio. I rapporti di scala rendono questa pensilina. Nonostante le sue misure siano controllate con grande sapienza, "improbabile"; la messa in forma di una funzione –e l'entrare è una delle funzioni fondamentali dell'architettura– priva il Seagram di icasticità e iconicità. La funzione mortifica la contemplazione."
MASIERO, Roberto (a cura de), *Livio Vacchini. Opere e progetti*, op. cit.

el *Convention Hall* de Mies van der Rohe a Chicago (1953-54), a pesar de fets anecdòtics com la coincidència material.

L'edifici miesià respon a la creació d'una *Palestra*, d'un recinte ampli per a convencions, lliure de suports, i per tant amb un sostre tridimensional de gran cantell.

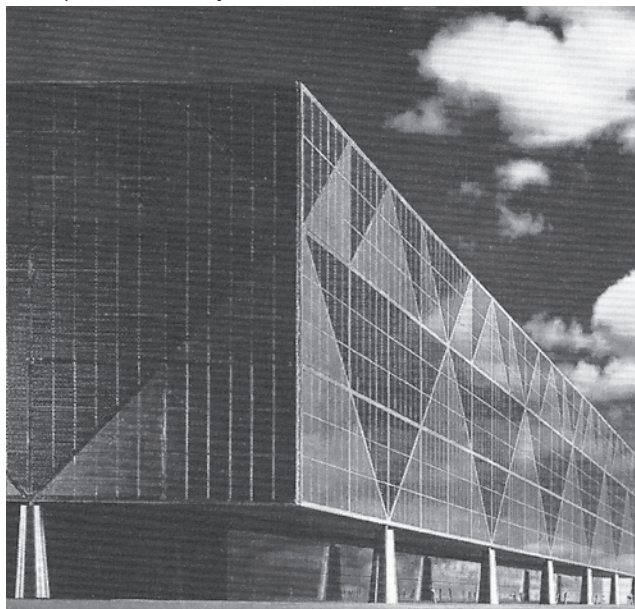
Astutament Vacchini s'apropia de la definició del *Convention Hall* per evolucionar encara un graó més: l'aprofitament interior d'aquest complicat entramat tridimensional per a l'ús ara d'oficines. A més, alliberant aquest interior estructural de gran quantitat d'elements o barres, presen-

tant-lo diàfan i sense triangulacions molestes per la serenitat de la ortogonalitat i verticalitat vacchinianes.

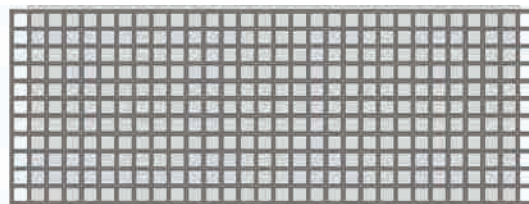
Mies van der Rohe, per altra banda, evoluciona el projecte americà per tal d'engendrar el temple pur, un sostre en essència, la *Neue Nationalgalerie* berlinesa (1962-68). En redueix les dimensions, i per tant les sol·licituds estructurals, redueix els pilars al nombre i a la geometria mínima, transforma el sostre en un pla encassetonat, i ho presenta tot per sobre d'un gran sòcol petri.

Altres coincidències amb l'edifici d'oficines de Locarno succeeixen aquí.

117 Aspecte exterior i alçat del *Convention Hall* de Mies van der Rohe



118 Aspecte exterior i alçat esquemàtic de la Ferriera de Locarno



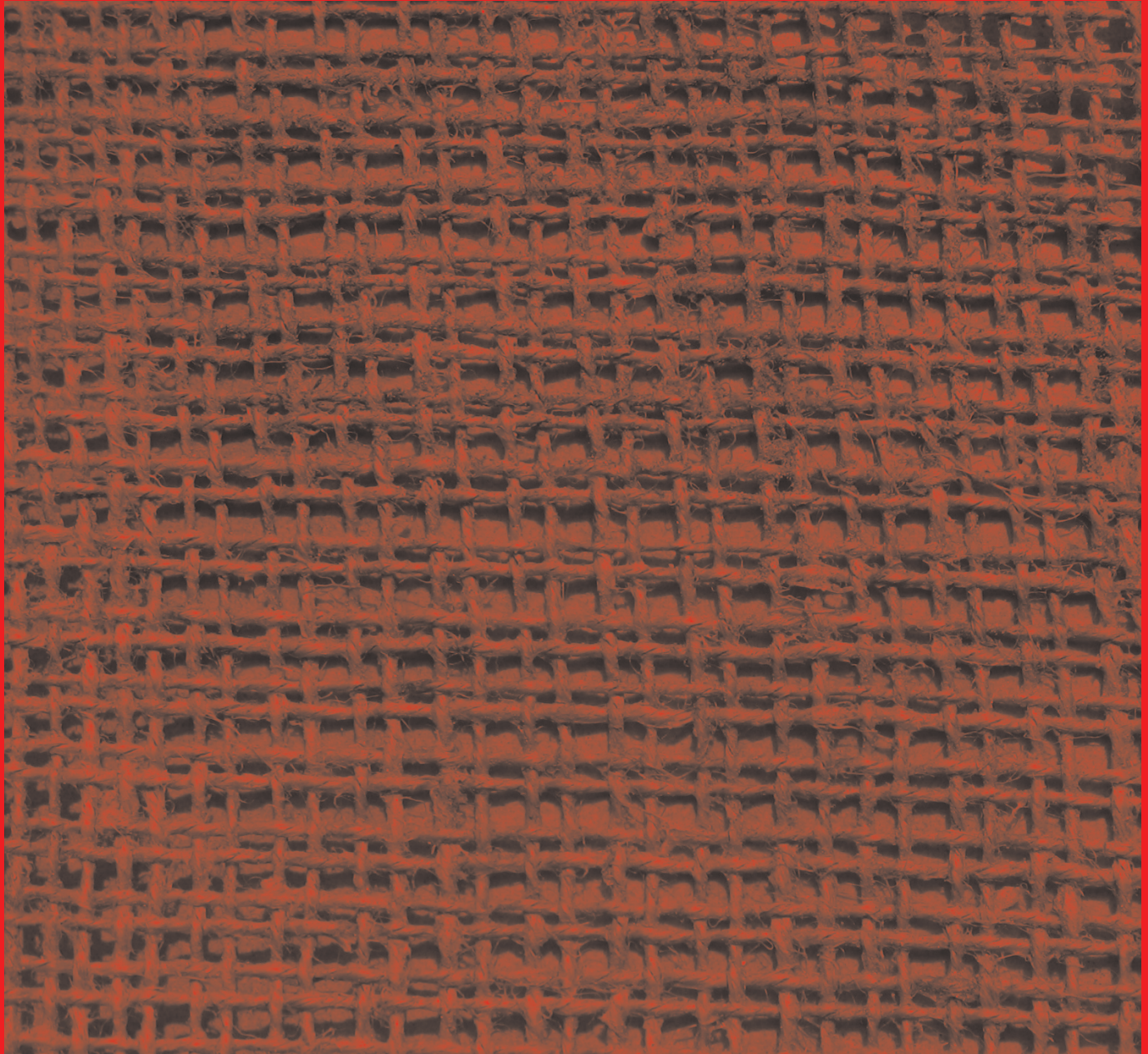
119 Accés a la *Neue Nationalgalerie* de Mies van der Rohe



Tot i que anterior en el temps, la culminació del sostre universal de Vacchini arriba a extrems nihilistes en la *Piazza del Sole* de Bellinzona (1996-99), on resten només els quatre suports extrems de formigó escultòrics sense cap sostre, amb el cel com a culminació.

120 Vista global de la *Piazza del Sole* de Bellinzona





ANÀLISI CONCEPTUAL

“En sus obras la complejidad deriva en ese orden cristalino que convierte los teoremas en construcciones unitarias situadas fuera del tiempo.”

Carles Martí Arís

Introducció

Un cop repassada l'obra seleccionada des del punt de vista sintàctic tripartit (sòcol - pilar - sostre), ara toca entreteixir a aquesta, a mode d'ordit a la trama, aspectes conceptuals varis, ordenats per dualitats, que s'han observat reincidents al llarg de l'estudi i tenen suficient rellevància en la seva obra.

Aspectes tots ells diversos, agrupats de similar manera a la compilació conceptual que es troba en les notes manuscrites i mecanografiades en el seu estudi (teoria, forma, tècnica, principis i regles, ordre, espai, estructura-construcció, estètica, límit, disseny,...).

Un primer rerefons teòric procedimental ajudarà a entendre el peculiar sistema projectual seguit per tal de contextualitzar l'alt contingut teòric en els projectes de l'arquitecte suís: una fórmula abstracta per obtenir la forma d'aquests.

El segueix un capítol sobre la forma global, més enllà de la unificació de les tres parts clàssiques, que persegueix criteris geomètrics pautats i rítmics, regles de proporció i simetria.

La massivitat d'aquestes formes geomètriques contundents es descriu en el següent capítol, i caracteritza enormement la percepció dels edificis analitzats. Lluny de fràgils i levitants volums de vidre, Vacchini s'alia amb Louis I. Kahn per potenciar una poderosa materialitat en aquests.

Un dels aspectes més controvertits en l'obra analitzada és

l'arreferencialitat contextual. Els edificis s'insereixen en un context més o menys construït amb l'única missió de valer-se per ells mateixos, i en tot cas de conformar un entorn al seu voltant més que pas en adaptar-se a unes preexistències condicionadores. El caire públic-privat confereix la radialitat (o isotropia) o la unidireccionalitat basilical en els edificis de Vacchini.

Però l'aspecte més espinós recau en la poca transcendència de la utilitat en aquests edificis, intentant despullar-los del gravós jou funcional. Es descriurà amb cautela aquesta tesi tan trencadora per esbrinar com aquesta "deixada de banda" pot ser positiva en algun extrem.

El segueixen uns capítols més generals, com són la peculiaritat de donar sempre a l'estructura portant el caràcter representatiu (formal) de l'obra, fent paral·lela aquesta mateixa casuística en l'obra de Mies van der Rohe, i per tal de reduir o sintetitzar els elements conformadors de l'edifici amb l'estructura portant.

Una depuració o reducció a l'u, a la unitat, que s'explica a bastament en el següent apartat, caracteritza de manera molt global gran part dels anteriors aspectes conceptuals per reconèixer en l'obra madura de Vacchini una totalitat reductiva sintètica, concloent i clau pel que fa a la present tesi.

S'acaba aquest filtratge conceptual amb el reconeixement d'un fil argumental continu en l'obra de Vacchini. Els seus edificis formen part d'un mateix projecte ritual modificat i adaptat a circumstàncies diferents, alhora que s'encabei-

xen dins la història de l'arquitectura com a passos necessaris per a la seva evolució.

Tot aquest calaix de sastre d'aspectes conceptuals tan dispersos com són l'obtenció de la forma, la geometria, la materialitat, el context, la utilitat, la representativitat estructural, la síntesi o el ritual serà analitzat en conjunt dins l'obra general de Vacchini, relligant-hi els quatre edificis objecte d'anàlisi, així com cercant-hi referents propers o històrics.

Es clou aquest bloc conceptual amb un primer resultat aritmètic: es valora el pes propi i l'addició de cadascun d'aquests aspectes en l'obra madura de Vacchini, tan característica per la seva potència i uniformitat, per tal de poder-la adjectivar sota els paraigües d'uns conceptes generals universals plens de perilloses connotacions: el classicisme i l'atemporalitat.

Conforma una primera conclusió conceptual al voltant del mot atemporalitat present en el títol de la tesi.

Metodologia: la forma com a resultat

Un procediment lògic-projectual peculiar

Com recorda el professor Carles Martí Arís¹, no hi ha res millor que conèixer el procés generador de les obres de l'arquitecte per tal de fer-ne una crítica analítica interessant.

¹ "La crítica arquitectónica que me interesa es la que se centra en el estudio de las obras y trata de desentrañarlas para saber cómo han sido hechas. Una crítica que se interesa ante todo por el cómo, tanto por las estrategias manifiestas como por los trucos ocultos..."

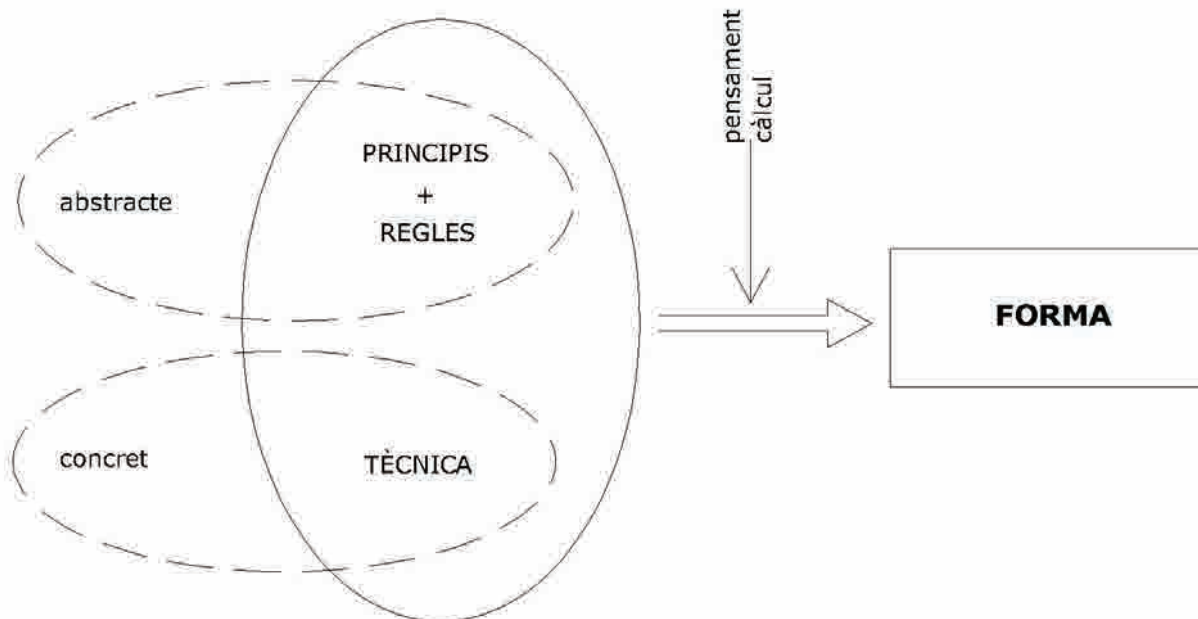
MARTÍ ARÍS, Carles, *La cimbra y el arco*, colección la cimbra, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2005, p. 18

Dels varis aforismes² deixats escrits per Vacchini sobre el seu sistema projectual i sobre l'obtenció de la forma final en els seus edificis, se'n pot deduir un procediment arquitectònic propi, més proper o llunyà al sistema arquitectònic comú modern.

La recepta consisteix en dos blocs d'elements actuant: A) els abstractes i B) els concrets, dels quals, amassats amb el pensament i càlcul de l'arquitecte, se n'obté la forma resultant.

Aquesta fórmula aparentment senzilla, Vacchini no la dona a conèixer de manera sencera, sinó definint-ne parts con-

² Veure els aforismes classificats com a teoria-credo-principis i regles (del 084 a 147) a l'apèndix



cretes o aspectes parcials.

La part abstracta A) de la recepta es compon de dos elements: A1) els principis i A2) les regles.

Els principis A1) són aspectes totalment personals.

El principi és el dogma (el credo) que va més enllà dels límits de la consciència, i està lligat al caràcter, a la cultura, a la tradició, a la personalitat singular de l'autor. El credo conforma la base sobre la qual es recolza la construcció del pensament.

Els principis pertanyen al subconscient, no tenen perquè ser racionals.

D'altra banda les regles A2), o la teoria (lleis, exigències,...), es basen en la raó i defineixen el clima cultural on s'exerceix. La regla és l'instrument racional en constant evolució, i tradueix el pensament abstracte en una forma concreta. *"È la teoria che conferisce all'opera l'interesse generale."*³

Cada projecte té les seves regles, variants en funció de l'espai i del temps, i variants també si duen a un resultat dolent.

Sense regla paradoxalment no hi ha llibertat artística. La perfecció d'una obra es mesura atenent a la regla.

Quan una regla es transforma en dogma és perillós, ja que pot conduir al fanatisme injustificat.

3 Aforisme de Livio Vacchini present al text "Il fare e la conoscenza" a VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007 on també diu: *"È la teoria che ci mette in grado di scoprire le relazioni fra elementi apparentemente differenti e di scoprire le differenze fra elementi apparentemente identici."*

Per tant, el seu sistema projectual es conforma mitjançant una primera fase totalment teòrico-abstracta, per després desgranar les demandes inicialment requerides i reduir-les a una de sola. És un procés reductiu⁴ abstracte on hi intervenen tan principis com regles.

La part concreta de la recepta la forma la tècnica B) o el sistema constructiu (sinònim d'aquesta) (etimològicament *co-struire*: amb/donar-estructura).

[Definició de "tècnica"⁵: *"conjunt dels procediments d'un art, d'un ofici". Del llatí. technicus, i aquest, del gr. tekhnikós 'relatiu a una art tècnica', derivat de tékhne 'art; habilitat'. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]*

Ara bé, una tècnica canviant conforme a l'evolució dels temps, i gràcies a la investigació, que permet construir ara (un nou origen) de manera substancialment diferent als orígens de l'arquitectura i molt més perfeccionada que en l'antiguitat. La variabilitat material forma part d'aquesta evolució tecnològica.

Serà també la tècnica qui farà variar la forma de l'edifici, per tant la tria del sistema constructiu és crucial, com a mitjà clau per definir-ne la forma⁶.

4 Veure capítol "depuració i unitat"

5 Per a una major comprensió del mot "tècnica" aplicat en arquitectura i al llarg de diferents èpoques són d'agrair les qüestions terminològiques al respecte que aclareix Jorge Torres Cuelo en els annexos del llibre *Le Corbusier: visiones de la tècnica en cinco tiempos*, Barcelona, Fundació Caja de Arquitectos, 2004

6 *"Infatti la prima diversità fra la torre de Pisa e il Seagram è una diver-*

La qüestió tècnico-constructiva i la seva convivència amb allò reconegut com a arquitectura fou ja producte de debat al llarg dels temps per Henri Labrouste, Eugène Viollet-le-Duc, August Choisy, Le Corbusier o la Bauhaus.⁷

Així ho reconeix Vacchini en *l'Histoire de l'architecture* (1899) d'August Choisy⁸ precisament perquè el francès també posa en relació directa l'arquitectura resultant amb el sistema constructiu usat. Tanmateix revisant l'índex de dit llibre històrico-analític s'observa en cadascuna de les diferents arquitectures la definició primer dels "*méthodes de construction*" i la definició després de les "*formes et proportions*" obtingudes.

De la composició, barreja, modelatge, proporció, macla d'aquests aspectes abstractes mitjançant la tècnica actual a aplicar en resulta la forma.

Sorgeix de l'expressió coherent dels principis que s'han escollit i de la interpretació que es dona a les regles, junta-ment amb la tria del sistema constructiu usat per realitzar l'edifici.

Aquest és el resultat d'un procés totalment racional, lògic, és un producte del cervell humà, de la intel·ligència, no so- lament el resultat d'una construcció tecnològica.

sità di ordine (tecnico-strutturale)."

Nota manuscrita trobada al despatx de Livio Vacchini

7 FRAMPTON, Kenneth, *Modern architecture: A critical History*, London, Thames and Hudson, 1980, (2a. ed. ampl., 1985) [trad. castellana d'Esteve Rimbau i Sauri, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981, (3a. ed. ampl., 1987)]

8 CHOISY, August, *Histoire de l'architecture*, Paris, Édouard Rouveyre Ed., 190?

122 Pàgina de la *Histoire de l'architecture* de Choisy

620. TABLE. — INDE.	
V. — INDE.	
LES SURVIVANCES DES VILLES ARCHITECTURES DE L'INDE.....	Page. 153
MÉTHODES DE CONSTRUCTION.	
TRADITIONS DE LA CONSTRUCTION EN CHARPENTE.....	154
Fig. 1. Cloûtre en charpenterie de pierre du tope de Sanchi (Fergusson, <i>History of architecture</i> . — P).....	154
— 2. A, B Fermes en arc de Karli et d'Ajunta (Fergusson, <i>roc-cut temples</i> . — P).	
— 3. C Traduction en charpente des arcades du palais de Madura (P).....	155
— 3. N, M Sommiers des arcs en charpente de Karli et d'Ajunta (interprétation de documents photographiques et des indications de Fergusson).....	156
— 4. Forme courte composée de trois arceaux solitaires, à Karli (P).....	157
— 5. Aspect d'un édifice hindou à fermes cintrées.....	158
— 6. Charpente par empilage d'un pont de l'Inde himalayenne (Le Bon, <i>Les civilisations de l'Inde</i>).....	159
— 7. Charpentes par encorbellement imitées en pierre : A Da- bhol; B Bijapour (reconstitution d'après les photogra- phies de Le Bon).....	159
— 8. Traduction en charpente par empilage, des pagodes à dé- coration de bossages.....	160
— 9. Charpente à aisseliers imitée en pierre à Badami (re- constitution d'après une photographie de Le Bon)....	161
L'ARGILE ET LA PIERRE DANS LES CONSTRUCTIONS DE L'INDE.....	161
Fig. 10. A Voûte par assises équilibrées, à Bejanuggur (Fergus- son, <i>Hist. of architect.</i>).	
— B Type de voûte par encorbellement en pan coupé (id.).	162
— 11. Voûtes bâties par assises équilibrées : R coupole; M her- ceau à intrados en échelons; M' herceau à intrados en accolade.....	162
FORMES ET PROPORTIONS.	
ÉLÉMENTS DE LA DÉCORATION.....	163
Fig. 1. A Stèle d'Asoka à Sankissa (Fergusson).	
— B Colonne à Karli (P).	
— C Ornement de style perse emprunté à une stèle d'Alaha- bad (Fergusson).....	164
— 2. A Chapiteau en forme de sous-poutre à Ajunta (P).	164
— B Chapiteau bulbeux à Elephanta (P).....	165
— 3. Porte de style chinois à Sanchi (photoy. de Le Bon)....	165
— 4. Types de corniches hindous.....	166
MÉTHODES DE PROPORTIONS.....	167

Si alguna de les peces de l'engrenatge compositiu vacchinià desapareix o varia, poden ocórrer certes disfuncions:

-quan una regla esdevé dogma, esdevé també perillosa, duu al fanatisme.⁹

-l'aplicació unilateral d'una tècnica pura, sense dogma ni regles, es transforma en enginyeria, no en arquitectura.

-és totalment impensable crear una arquitectura només a través de proposicions abstractes. Cal sempre construir-la a través d'un sistema constructiu concret per obtenir un resultat final no previsible del tot.¹⁰

-la forma final no es pot cercar mai des de l'inici projectual, sempre és un resultat: *"no all'edonismo estetico!"*.¹¹

Tal esquema projectual conformat per tres elements (teoria + pensament = forma) no difereix molt de l'esquema popperian recordat per Carles Martí Arís a *Las variaciones de la identidad*¹², on expandeix la teoria epistemològica dels tres móns del teòric vienès (el de les teories o dels continguts objectius del pensament, el dels objectes físics

9 *"...quando la regola diventa dogma, diventa pericolosa; porta al fanatismo."*

FALASCA, Carmine C., *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, Roma, Franco Angeli Editore, 2007

10 *"La realizzazione di un progetto comporta una serie di risultati che nessuno è in grado di prevedere. Sono punti di vista impensabili, intensità di luce, di colore, di riflessi, di dimensioni."*

Discurs de l'arquitecte en la inauguració de la Posta de Locarno el 12 de juliol de 1996.

11 Aforisme de Livio Vacchini citat a MASIERO, Roberto, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Milano, Elemond Editori Associati, 1999

12 MARTÍ ARÍS, Carles, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, Demarcació de Barcelona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Ediciones del Serbal, 1993 (1a. ed. italiana, *Le Variazioni dell'identità: il tipo in architettura*, Milano, Clup, 1990) p. 33-43

o de les coses materials, i el de les experiències subjectives o de la consciència) constatant que en arquitectura hi ha també 1) un món constituït per tots aquells conceptes i enunciats que constitueixen el corpus disciplinar de l'arquitectura, 3) un món constituït per totes les obres d'arquitectura, construïdes o projectades, i 2) un món intermig que representa l'activitat mental i operativa de l'arquitecte, i que segons sigui el sentit en que es transiti en aquesta fórmula es tracta de projectar (1+2=3) o d'analitzar (3+2=1) una obra d'arquitectura.

El paral·lelisme amb l'esquema projectual de Vacchini és directe i concís respecte al procediment per a projectar.

Una teoria però en Vacchini -com hem vist composta d'elements abstractes (principis i regles) i d'elements concrets (tècnica)- molt allunyada del significat actual¹³: *"construcció intel·lectual elaborada amb independència de tota aplicació pràctica"*, tot recuperant l'inicial etimologia grega del mot *"theōría (θεωρία)"*¹⁴ assimilant-lo a *"contemplació, especulació, mirada"* (tant a través dels ulls com a través de la ment), que resulta ser precisament allò que realment Vacchini fa en referència a les arquitectures que l'han precedit: teoria com a contemplació.

Precisament igualant teoria amb pràctica, donant raó al

13 Definició segons l'accepció 1 del Diccionari Enciclopèdia Catalana.

14 Derivat al mateix temps del grec *"theorein (θεωρεῖν)"* "considerar, escelejar, mirar a", derivat així mateix del mot també grec *"theoros (θεωρός)"* com a "espectador", i compostat aquets pels mots grecs *"thea (θεά)"* "una vista" + *"horan (ὄραν)"* "veure".

seu aforisme “*pensare è costruire*”¹⁵, i assimilant-se a un arquitecte de la Grècia antiga on per a la construcció dels temples clàssics es conjugaven teoria i pràctica tot en un. Justament en un arquitecte amb una defensa tan clara de l'aspecte teòric inicial en els primers estadis de projecte, sobta trobar en la seva biblioteca pocs o cap llibre sobre la teoria de l'arquitectura, fet aquest que demostra que la seva particular “teoria” es componia de la pràctica exercida al llarg de segles i segles d'arquitectura.

Segons Vacchini, només quan els resultats formals d'uns certs edificis coincideixen temporalment i en diferents persones, es pot parlar de llenguatge¹⁶ arquitectònic, com un element comú als arquitectes d'una escola o d'una època concreta, que assimilen una manera particular d'ordenar les pròpies idees.

Respecte a l'evolució dels seus referents projectuals reconeix que un cop acabada la carrera universitària va iniciar-se en una fase d'imitació dels mestres, no podia fer res més. A còpia d'anys i d'experiència va deduir que la tasca arquitectònica respon bàsicament a una crítica a allò existent, una crítica fins i tot als mestres, per acabar podent pensar i projectar de manera lliure.¹⁷

15 Aforisme present en una nota escrita dins l'arxiu de l'arquitecte al seu despatx de Locarno.

16 “*Il linguaggio è geometria*”

Aforisme de Livio Vacchini citat a FALASCA, Carmine C., *Incontro con Livio Vacchini su tecnologia e cultura del progetto*, op. cit.

17 “*Se una cosa l'ha già fatta un altro non serve più a niente, che divertimento c'è a ripetere? Sì, quando si è giovani, quando si deve studiare, per forza si deve copiare. Ma nel far ciò bisogna scegliere quelli bravi. Fino*

L'ús de l'ordinador contra la seducció

Cal fer notar també que Vacchini defuig totalment en el seu sistema projectual de la seducció.¹⁸

L'arquitectura és racional, matemàtica, no hi té lloc l'emoció, el sentiment¹⁹. D'aquí el caire extremadament seriós i

a cinquant'anni si deve copiare, poi dai cinquanta ai sessanta ci si può provare e dai sessanta in avanti uno deve fare quello che è capace di fare, sperando di campare quei dieci anni prima di rimbambire.”

FALASCA, Carmine C., *Incontro con Livio Vacchini su tecnologia e cultura del progetto*, op. cit.

“Con el paso del tiempo, las obras maestras que conocía parecían aumentar o reducir su propia luz en función de lo que yo descubría. La historia de la arquitectura para mí carecía de tiempo y cambiaba según lo que estuviera construyendo.”

VACCHINI, Livio “Arquitectura, historia y rito” a *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA) 23. Vacchini*, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2007

“Vacchini detestava egualmente le ‘citazioni’ e le ‘composizioni’ proprio perchè sapeva di dover tutto non a qualche architetto, ma alla stessa storia dell'architettura nel suo insieme.”

MASIERO, Roberto, *NEL - IL +. Livio Vacchini Disegni 1964-2007*, Melfi, Casa editrice Libria, 2013, p. 8

18 “*L'architettura è questione mentale. È unità tra il pensare e il fare, tra istinto e ragione. È necessario non farsi sedurre dalle emozioni e dalle impressioni. Per questo ho imparato a non progettare più usando la matita o sprimendomi con gli schizzi.”*

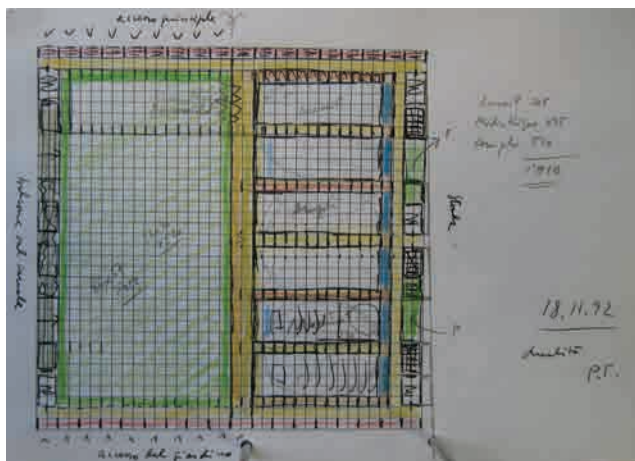
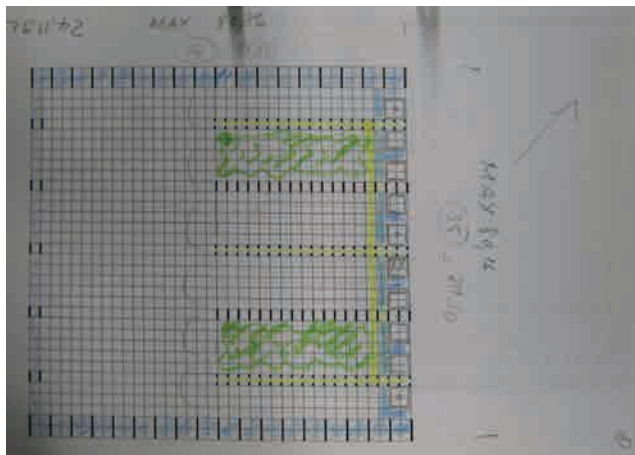
VACCHINI, Livio, *Capolavori*, op. cit.

19 Livio Vacchini en una entrevista ja a l'any 1994: “*Certo: logica, razionalità, intelligenza. Le persone che lavorano con la pancia mi infastidiscono, non sono un espressionista! Non faccio mostra dei miei schizzi, di prospettive, non voglio entrare in questo gioco; il disegno che lo facciano i pittori!*” a FALASCA, Carmine C., *Incontro con Livio Vacchini su tecnologia e cultura del progetto*, op. cit.

Al respecte opina Roberto Masiero: “*Consegna il progetto all'astrazione del logico-mentale e allontana da sé il fascino dell'emozionale, dell'evocativo, dell'espressivo, tutti quegli umori, sostanzialmente romantici e nevroticamente egotici, che si annidano nel gesto, nel momentaneo, nell'impressione, come nella volontà di espressione: il genio non è il soggetto che afferma se stesso attraverso le proprie opere, ma colui che fa sì che l'opera si allontani massimamente dal soggetto.”*

MASIERO, Roberto (a cura de), *Livio Vacchini. Opere e progetti*, op. cit.

123 Esquemes de Vacchini sobre la facultat d'arquitectura de Nancy



pautat dels seus edificis. Quan comença a treballar en un projecte, no hi té lloc l'inspiració, sinó el càlcul, l'equilibri, l'especulació pura.

Podria semblar una posició molt d'enginyer ja que hi desapareix completament la passió creadora, però abans hi ha hagut sempre una idea i un desig d'expressió, intervenint-hi principis i regles amb un alt contingut teòric, i finalment aplicant-hi el pensament de l'home i el càlcul de l'enginyer. Es situa doncs a mig camí de les tesis més dures de Henry van de Velde²⁰ al 1901 i la dicotomia reconeguda per Le Corbusier en el seu escrit "Perennité"²¹ al 1924 sobre el valor de l'arquitectura enfront l'enginyeria.

Per evitar que el sentiment aflori, Vacchini es protegeix ràpidament amb el treball a ordinador²². La màquina, freda,

"...depotenziare il potere evocativo e seduttivo del disegno per cercare ciò che lo precedere. Il presupposto è che la logica non si risolve nella forma e che il progetto non debba essere composizione, quindi estetica, ma costruzione, quindi etica,..."

MASIERO, Roberto, *NEL - IL + Livio Vacchini Disegni 1964-2007*, op. cit., p. 8

20 *"Existe una clase de hombres a quienes no se les puede jamás negar el título de artistas. Estos artistas, los creadores de la moderna arquitectura, son los ingenieros. (...) La extraordinaria belleza inserta en las obras de los ingenieros se basa precisamente en la ausencia de cualquier conocimiento de sus propias posibilidades artísticas, al igual que ocurría con los creadores de las bellas catedrales, que no se daban entera cuenta del esplendor de sus creaciones"* citat a GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura*, pàg. 222, en referència a l'escrit "Die Rolle der Ingenieure in der modernen Architektur", a VAN DE VELDE, Henry, *Die Renaissance in modernen Kunstgewerbe*, Berlin, 1901

21 Escrit publicat al núm. 20 de la revista *l'Esprit Nouveau*, inclòs a *Urbanisme*, París, Les Éditions G. Crés et Cie., 1924, pàg. 41-50

22 *"Come mai tutti questi disegni eseguiti con le machine? La mano, il tratto, non contano più? Sì, la mano conta proprio poco o nulla nel mio mestiere. Confesso che questa tecnologia mi è simpatica perché assecon-*

no deixa que l'emoció, el traç lliure, s'introdueixi en el procés projectual. No vol agradar, sinó que vol convèncer.

És cert que fins a un cert punt de la seva carrera professional Vacchini acompanyava la fase inicial dels seus projectes amb croquis adjunts, però arriba un cert punt (coincidint amb la datació de la seva obra com a madura) que aquests desapareixen i en tot cas es substitueixen per pocs dibuixos fets per ordinador. Aquest canvi sobtat és justificat per Vacchini de la següent manera: *“Mi sono accorto che lo schizzo mi imbrogliava, mi costringeva ad ‘inseguirlo’, a dargli ragione, come se il progetto dovesse adattarsi allo schizzo... era come se mi innamorassi di me stesso... un peccato di vanità... e da allora progetto orizzontale.... Mi distendo lì e rifletto, penso, ragiono. Non uso più la matita. Mi concentro cercando di tenere assieme tutte le ‘ragioni’ del*

da il bisogno di rigore, astrattismo e universalità. Le macchine mi aiutano a far sì che il sentimento personale non traspaia più come tale ma si trasferisca più facilmente in convenzioni sovraindividuali.

Certo, la qualità non dipende dalla macchine o dalla mano ma sempre del pensiero che la muove...”

VACCHINI, Livio, *“L'opera recente di Livio Vacchini in mostra” // Casabella N.594, 1992*

“...da qui la scelta dei disegni elaborati al computer, nel tentativo di allontanare il più possibile la mano (la materia e l'immediata sensibilità) dalla mente (l'idea e il mediatocconcetto). Un computer non utilizzato per ottenere ‘effetti speciali’, per rendere la rappresentazione più reale del reale, ma come deterrente applicato alle incursioni del biografico, dell'irrazionale, del piacevole. Il computer è così, potente e nel contempo umile: un ordinatore, non un risolutore.”

MASIERO, Roberto (a cura de), *Livio Vacchini. Opere e progetti*, op. cit.

“Il computer non è usato per ottenere o aggiungere effetti, ma come una procedura per spersonalizzare il segno, come terapia contro il narcisismo dell'autore. Non è usato per mimare una ipotetica realtà futura del progetto, ma per cercare di ‘dar conto’ del sistema logico-progettuale dell'architettura rappresentata.”

MASIERO, Roberto, *NEL - IL +. Livio Vacchini Disegni 1964-2007*, op. cit., p. 24

*progetto evitando accuratamente di immaginare forme, cercando di costruire logiche.”*²³

23 MASIERO, Roberto, *NEL - IL +. Livio Vacchini Disegni 1964-2007*, op. cit, p.8

Geometria i simetria

La forma és el resultat de la tria del sistema constructiu; i sempre és un fi, un resultat, no un mitjà, no una cerca. Partint d'aquests grans credos de Vacchini, analitzar homogeniament el resultat geomètric dels edificis de l'arquitecte podria ser una temeritat.¹

Es donarà en aquest apartat el just reconeixement a unes qualitats formals geomètriques reincidentes en l'obra madura de Vacchini, sense que això pressuposi una paleta de solucions finals dins les eines usuals de l'arquitecte.

No vol arribar sempre allà mateix, sinó que cada projecte li resulta una geometria concreta. I totes concorden entre elles, potser arribant a admetre que cada projecte és una evolució de l'anterior; començat de zero en quant a regles, però formant part de la cadena ritual de la seva obra.

[Definició de **geometria**: “*estudi de les propietats i de les mesures de les figures en el pla o en l'espai*”. Del llatí *geōmētria*, i aquest, del grec *geōmetría*. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

La geometria final dels edificis de Vacchini, provinent d'aplicar els seus principis i regles amb les tècniques que usa, té unes característiques molt fortes i constants.

En tots els seus edificis, el ritme és una característica cons-

tant. L'ordre rítmic de l'estructura, que és el mateix que l'ordre rítmic de les obertures, s'imposa en tots ells. No només dotant d'aquest ordre a aquests pocs elements estructurals, sinó que aquest ordre genera la percepció principal de les edificacions, i estructura i obertures conformen la principal expressió d'aquestes.

Carles Martí assenyala la prevalença del *ritmos* per sobre el *melos*, és a dir la oposició d'una arquitectura basada en la intel·lecció de la mesura per davant d'una altra basada en la capacitat de persuasió, parafrasejant unes paraules de Roberto Masiero en el mateix sentit i en la mateixa publicació².

El ritme porta implícita ja la serenitat. Un ritme constant, regular, tranquil, sense alteració, que es podria reproduir fins a l'infinit. No s'observa cap *follie* en la seva obra. Així com en el seu caràcter, com en la seva densitat de projectes, la seva obra mostra aquesta serenitat suïssa.

Disposa els seus ritmes regulars, de manera sempre ortogonal, tant en planta com en secció.

Els angles sempre són rectes, reproducció fidel de l'artificialitat de l'arquitectura, enfront la irregular naturalesa.

Mai proposa verticals no plomades, sempre ortogonals al terreny, clares, serenes, tranquil·les.

¹ “La qualità è oggettiva e la forma è un risultato, non un traguardo, per questo è inessenziale.”

Aforisme recollit a VACCHINI, Livio, Capolavori, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

² “Vacchini rechaza usar la arquitectura para seducir o convencer, evita toda metáfora y alegoría, reduce las funciones a una simple oportunidad y obliga a la técnica a ser solo un medio y no una finalidad en sí misma. La arquitectura es construcción lógica antes que tecnológica. Cuanto más construcción lógica sea, más arquitectura será.”

MASIERO, Roberto, a *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA)* 23. Vacchini, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2007

El pànic que Vacchini mostra a les diagonals³, encara que siguin en façana o en sostre i arriostradores, es tal que les fa desaparèixer totalment del seu repertori substituïnt-les majoritàriament per malles tancades en si.

Aquesta admiració per allò plombat, la baixada de càrregues serena i seguint la vertical fins al terreny atorguen a la seva obra també aquesta tranquil·litat geomètrica que només l'aconsegueix *ad infinitum* el cub.

Poc sovint arriba a concebre edificis cub però hi tendeix. Cubs altrament amb més de dotze arestes, sovint engrallats.

Sempre preval la component vertical en aquests prismes. Talment aquesta és la component que s'encarrega de transmetre les forces gravitatòries de l'edifici cap al terreny.

Així ho demostra en les configuracions geomètriques de l'edifici, en les façanes, on el ritme, la seriació, la ortogonalitat, la serenitat, és sempre vertical en primer terme.

L'ordre el conforma el ritme d'elements estructurals verticals, donant lloc a una forma característica recurrent en els seus edificis.

En aplicació dels seus clars principis, i tenint màxim respec-

3 *“Perché dietro (o dentro) ad elementi diagonali perdi la relazione terra-cielo. La funzione fondamentale dell'architettura sta nel relazionare la terra con il cielo. E' come se questo tavolo che sta qui di fronte a noi fosse messo storto, in pendenza. Come faremmo a disegnare, a ragionare? Se ti girano il tavolo, se te lo mettono storto, tu non disegni più niente, perché perdi l'orientamento, non hai più i piedi per terra e la testa nelle nuvole. Noi architetti siamo capaci di ragionare e disegnare solo quando il tavolo sta in posizione orizzontale. Allo stesso modo e per le stesse ragioni non puoi studiare stando dietro ad una finestra attraversata da una trave messa di sbieco.”*

Livio Vacchini a MASIERO, Roberto, “Intervista a Livio Vacchini” // *Casabella* N.724, 2004

te per la baixada de càrregues vertical (en aquest aspecte mai no ha canviat), no en pot sortir cap més tipus d'ordenació geomètrica.

[Definició de **simetria**: “*correspondència exacta en forma, mida i posició de les parts d'un tot*”. *Del llatí symmetria, i aquest, del grec symmetría*. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

Més que la relació de parts respecte a un eix o un punt –geometria especular-, la definició admesa per Vacchini de la simetria és aquella que relaciona harmònicament les parts amb el tot, és a dir, manllevant a Vitruvi⁴: “*una concordancia uniforme entre la obra entera y sus miembros, y una correspondencia de cada una de las partes separadamente con toda la obra*”.

En Vacchini, l'esquadria del pilar guarda relació amb la proporció de l'edifici complet.

L'alçada d'aquest és tal que per aplicació de lleis internes de proporció resulti harmònic amb la llargada, i les tres dimensions concordin entre elles.⁵

4 VITRUVIUS POLLIO, Marco, *De architectura libri decem* (trad. castellana d'Agustín Blánquez, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Ed. Iberia, S.L., 1991)

5 Per a més informació sobre qüestions de proporció és interessant la tesi doctoral de l'arquitecte Fabrizio Ferro “*Il disegno della pianta: concezione dello spazio e rappresentazione dell'architettura. Studio di tre architetture significative*” (coord. Massimo Giovannini), Palermo, 2000, on analitza a fons, entre altres, la Palestra de Losone.

També és interessant la recent tesi doctoral de l'arquitecta Laia Vives Arnella “*Livio Vacchini. Concordancia entre obra y pensamiento*” (direct. Anna Martínez Duran), Barcelona, 2015, amb un acurat estudi de la proporció àurea aplicada als seus edificis.

Té en compte la proporció àuria, també definitòria en el *Modulor* lecorbusierà⁶.

A casa a Costa mana la verticalitat dels pocs suports extrems de formigó. Són els que configuren l'aparença de l'edifici. Ordenats a dues cares, separats igualment, conformen una estructura vertical potent en relació a una estructura horitzontal fina i relegada a un segon terme. Dits pilars parteixen del terreny, en forta pendent, drets verticalment, i es dirigeixen cap al cel, sense cap interrupció horitzontal, i superant totes les trobades amb els forjats.

A la Posta de Locarno, de proporcions gairebé quadrades en planta, l'edifici s'adapta a la regulació urbanística també en alçada. Preval el ritme dels pilars verticals, ara del pla ciutat al cel, per davant d'una estructura horitzontal invisible. Només les darreres excepcions en planta baixa trenquen aquest ritme. El material d'acabat emmascara la verticalitat de l'edifici, combinació de franges de vidre-mirall i marbre, amb l'únic objectiu de fer desaparèixer l'escala

6 "L'uso del modulo riduce al minimo indispensabile la scelta arbitrarie e porta il calcolo ai limiti d'estensione."

Una prefazione a sette domande a Livio Vacchini" a DISCH, Peter (a cura de), *Livio Vacchini Architetto Architect*, Lugano, Edizioni ADV Publishing House SA, 1994

"Io non disegno niente che non sia in proporzione, che non sia riferito ad un modulo; sono uno dei pochissimi architetti che usa sistematicamente il Modulor de Le Corbusier per tutto."

FALASCA, Carmine C., *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, Roma, Franco Angeli Editore, 2007

"Il Modulor m'ha permesso di far sì che tutte le mie forme e dimensioni possano appartenere alla stessa famiglia, allo stesso tema; che possa essere unita fra tutti gli elementi della composizione. È uno strumento di lavoro formidabile che permette di variare a piacimento gli elementi della composizione, senza mai stonare, senza perdere le proporzioni."

Text mecanografiat solt i sense referenciar titulat "Le Corbusier come io lo vedo" trobat a l'estudi de l'arquitecte a Locarno.

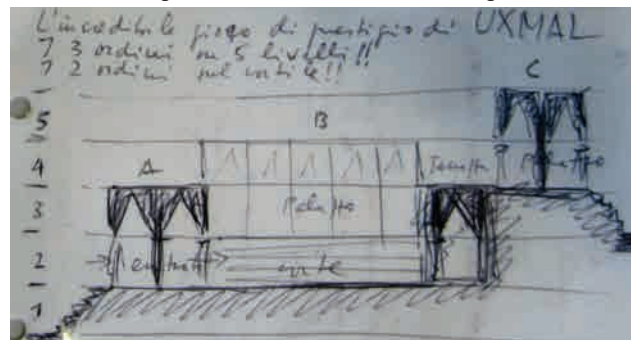
humana de l'edifici i monumentalitzar-lo.

La Palestra de Losone és el màxim exponent de l'ordre, del ritme. Una densificada però regular disposició de pilars, també infinits, conforma l'aspecte primordial pel que es coneix, s'aprecia, l'edifici. No és més que una reixa gegant tancada per suports verticals de formigó armat. Ordre, ritme, seriació, res més.

El projecte de Niça i la Ferriera de Locarno construïda disposen d'un ordre diferent, peculiar. Es conformen en malles reticulars tancades. Desapareix l'ordre vertical conformador. Les proporcions són les perfectes, cub a Niça, o directrius reguladores urbanístiques a Locarno. Recupera, això sí, el quadrat en ambdues malles. No deixen de ser elements serens, tranquils, pautats, fins i tot rítmics, levantant sobre uns pocs pilars.

Sens dubte, en un arquitecte tant autoanomenat com a clàssic, les lleis de la proporció i composició prenen un valor importantíssim per assimilar els seus edificis a una bellesa pretèrita altament idolatrada.

124 Esbós de viatge a Uxmal, al Quadrilàter de les Monges



Monumentalitat i materialitat. Louis I. Kahn

[Definició de **monumentalitat**: “relatiu al **monument**”. Del *llatí monumentu* ‘tot allò que recorda o perpetua alguna cosa’, derivat del *llatí monere* ‘recordar, advertir, amonestar’. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

[Definició de **materialitat**: “qualitat de **material**”. Del *llatí materialis* ‘relatiu o pertanyent a la **matèria** (s’oposa a *formal*)’. Derivat del *llatí materia* ‘substància de què una cosa és feta o constituïda’. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

“*L’architecture est monumentale par définition*”¹ deixa clar Vacchini en un dels seus postulats.

Un estudi exhaustiu del que representa monumentalitat i materialitat en arquitectura ja ha estat suficientment assajat i debatut en *La monumentalità nell’architettura moderna* de Luciano Patetta², on es recullen definicions d’aquests aspectes des del punt de vista dels anys 1948, 1973 i 1980’s, i tant en arquitectes americans com en europeus, però cal fer especial atenció a la descripció de la monumentalitat en l’arquitectura segons Giorgio Grassi per qüestions de similitud: “*Per quando ne se io la monumentalità in architettura non è altro che la particolare bellezza dell’architettura*”

1 “Entretien avec Livio Vacchini”, a *Louis I. Kahn: silence and light, actualité d’une pensée*, a Cahiers de théorie 2-3, Lausanne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), Département d’Architecture, Institut de Théorie et d’Histoire de l’Architecture, 2000

2 PATETTA, Luciano, *La monumentalità nell’architettura moderna*, Milano, Clup, 1982

tura. E è questo che la distingue. Se monumentalità vuol dire condizione di testimonianza concreta e durevole, essa è propria dell’architettura, più che di qualsiasi altra forma di rappresentazione. al punto che sono tentato di dire che l’architettura è monumentale per definizione.”

Per tal d’entendre la força de la materialitat en els edificis de Vacchini, que li atorguen un caire d’autèntica monumentalitat, és imprescindible conèixer com el va influenciar la coneixença de l’obra de l’arquitectura Louis I. Kahn (1901-1974).

Vacchini va ser entrevistat per a articular un nou monogràfic sobre l’obra de Louis I. Kahn el 1999 editat des de l’École Polytechnique Fédérale de Lausanne, *Louis I. Kahn: Silence and light: actualité d’une pensée*. En ell, només començar l’entrevista, reconeix l’admiració i la proximitat a l’obra de Louis I. Kahn.³

També en l’entrevista que Masiero feu a Vacchini l’any 2004 s’observa un gran afecte cap a la transcendència de Louis I. Kahn.⁴

3 “J’ai entendu parler la première fois de Kahn en 1969 par Mario Botta qui venait de rentrer au Tessin. Pour moi, les grands maîtres à l’époque étaient Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Le Corbusier. La présence de ces grands hommes surplombait notre vie d’apprentissage telle une cime inattaquable: on les imitait dans la joie avec le seul but de pénétrer les arcanes du métier. On en serait resté là, si un nouveau géant n’était apparu à l’horizon, un géant libérateur qui osa se présenter au-devant des maîtres: Kahn. Son architecture respectait les maîtres mais elle donnait à la modernité entière des racines loin dans le temps. Pour nous, c’était la découverte de l’histoire comme un présent éternel. Je percevais sa pensée comme un appel.”

“Entretien avec Livio Vacchini”, op. cit.

4 “Gli direi che gli sono riconoscente per avermi liberato dai tre mostri (Wright, Mies e Corbu). Un compito molto difficile. Ci ha liberato di Mies dando “un calcio” alla flessibilità, predicando invece la corrispondenza dello spazio con la struttura; ha dato radici all’opera di Wright, ha

Per afinar més en la definició d'aquest concepte Louis I. Kahn, en el seu escrit "Monumentality"⁵ defineix la monumentalitat en arquitectura com una qualitat espiritual inherent en una estructura, que transmet el sentiment d'eternitat, que no pot ser afegida o canviada; i postula una aplicabilitat contemporània d'aquesta monumentalitat als nous materials. També explicita: "*La monumentalitat és enigmàtica. No pot ser creada intencionadament.*"

A partir del profund anàlisi de l'ofici en les construccions històriques, temples grecs o catedrals, en resulta el caràcter monumental en els nous edificis, fent que emanin aquest sentiment d'espiritualitat i d'aproximació a l'etern.

El temple grec, de pedra sobre pedra, avui pot ser millorat amb la tecnologia actual.

El formigó armat permet a Vacchini refer el *Parthenon* a Losone, conservant tot el seu caràcter monumental, independentment de l'ús que se'n faci, ja sigui d'adoració als déus o de gimnàs militar.

Però no és sols una qüestió de material, sinó també de proporció, d'ordre, d'escala, i d'una coherència estructural que en l'arquitectura actual sovint s'amaga rere sofisticats vels que vesteixen la veritat amb fum. Així ho reconeix l'arqui-

permesso che noi tutti vedessimo la complessa e variegata opera de Le Corbusier nella sua sostanziale unità. Ci ha fatto riconoscere il carattere rituale dell'architettura ... Kahn ha messo in chiaro il rapporto che lega la struttura e la luce, ha fatto in modo che potessimo riconoscere l'origine sulla quale hanno lavorato Wright, Mies e Corbu. L'ha resa visibile."

Livio Vacchini a MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini" // *Casabella* N.724, 2004

5 ZUCKER, Paul (a cura de), *New architecture and city planning: a symposium*, New York, Philosophical Library, 1944

tecte Luigi Trentin a l'analitzar l'expressivitat de la Ferriera de Locarno.⁶

La plasticitat (*massa-massís*) d'edificis kahnians com els banys del centre de la comunitat jueva de Trenton (1954-58) o les torres de recerca mèdica de la Universitat de Pennsylvania (1957-65) acosten l'arquitectura del s.XX als sistemes generadors de l'arquitectura antiga, basats en la baixada coherent de càrregues i en la claredat de percepció del sistema estructural dels edificis a través del seu aspecte.

L'edifici no es mostra com un elogi a la levitació o com un pseudoengany d'ingravesa, sinó que s'assenta sobre el terreny contundentment, i s'eleva cap als cels d'una manera sòlida, amb caràcter i fermesa, contraposant-se a la lleugera nau espacial aterrada als prats de Poissy (*Ville Savoie*) de Le Corbusier.

Així mateix, Vacchini assenta els seus edificis sobre el terreny modificat, com a Stonehenge, com a Atenes, i els monumentalitza amb l'ús continuat del formigó armat (nova pedra d'avui), materialitzat conceptualment en columnes, en pòrtics, en arquiteus, en jàsseres, lluny de crear grans i

6 "*Basti pensare al tema dell'involucro; all'ossessione, quasi, con cui l'architettura contemporanea demanda la relazione tra esterno e interno dell'edificio a membrane sempre più sottili e specializzate, che perdono solidità e carattere tettonico, per diventare supporto di sofisticati sistemi di controllo ambientale o di operazioni linguistiche ed espressive totalmente indipendenti rispetto al contenuto spaziale e alla realtà costruttiva dell'edificio.*"

L'edificio di Locarno offre all'esterno la sua essenza costruttiva; non persegue obiettivi, più o meno legittimi, di leggerezza, ma torna ad affermare il carattere costruttivo, grave dell'architettura."

A l'article "la "Ferriera" e il suo doppio" de Luigi Trentin publicat a "Livio Vacchini - La ricerca degli ultimi dieci anni" // *Rivista tecnica* N.18, 2005

tersos plans tant en façanes com en plantes.

Semblant inquietud entre Mies van der Rohe i Louis I. Kahn va plasmar Colin Rowe en els seus escrits "Neo-'Classicism' and Modern Architecture", I i II⁷, escrits els anys 1956-57: "*Kahn, aparentment, no té els escrúpols de Mies en referència a una estructura elegant...Kahn es capaç d'acceptar la pressió de l'estructura sobre l'espai; i... llavors pot procedir a realitzar un edifici...que esdevingui ferm i palpable, precisament en aquestes situacions on l'exemple miesià roman delicat i temptador.*"

Més contundent fou Paul Rudolph⁸ l'any 1961 quan afirma que "*...Mies construeix edificis bells només perquè ignora molts aspectes dels mateixos. Si resolgués més problemes, els seus edificis serien molt menys potents.*"

7 ROWE, Colin, "Neoclassicism and Modern Architecture" // *Oppositions: a journal for ideas and criticism in architecture* N.1, 1973, p. 1-29

8 RUDOLPH, Paul, "Rudolph" // *Perspecta* N.7, 1961, p. 51

125 Banys del centre de la comunitat jueva de Trenton



La perdurabilitat en el temps serà molt més notòria en edificis que envelleixen amb caràcter, com són els de Frank Lloyd Wright, Louis I. Kahn o Livio Vacchini, i en canvi, els bells i estilitzats edificis de Mies van der Rohe o Le Corbusier, necessitaran un manteniment constant (maquillatge) per no perdre la seva bellesa, conseqüència del treball amb perfil·leria mínima d'acer i de la generació de grans plans blancs immaculats. Tanmateix l'edat que puguin durar aquests darrers serà clarament inferior a les pretensions de persistència dels edificis dels primers.

L'obra de Vacchini disposa, generalment, entre les característiques més recurrents, d'una profunda materialitat que atorga als seus edificis un caràcter propi. L'ús persistent del formigó, no tant del totxo, delata una solidesa sorprenent en els seus edificis, lluny de l'Estil Internacional, definit l'any 1932 per H-R. Hitchcock i Ph. Johnson.⁹

9 HITCHCOCK, Henry-Russell i Philip JOHNSON, *The International Style: architecture since 1922*, New York, W.W. Norton, 1932

126 Torres de recerca mèdica de la Universitat de Pennsylvania



Contradient l'arquitectura moderna dels seus mestres, com Mies van der Rohe o Le Corbusier,... basada en la reducció de l'estructura als mínims recolzaments, pilars rodons, cruciformes o en "H" reduïts a la mínima expressió, planta lliure, lloses finíssimes, façanes de plans volants, l'obra de Vacchini recupera la massivitat característica de Louis I. Kahn, alhora provinent de Frank Lloyd Wright, i més enrere de l'arquitectura clàssica i vernacular, hereva d'un primitivisme iniciàtic.

D'alguna manera, recuperant la conceptualització clàssica definida per Mies van der Rohe, qui va sintetitzar (i millorar, segons Vacchini¹⁰) el *Parthenon* en la *Neue Nationalgalerie* de Berlín, Vacchini, a través de Louis I. Kahn, hi afegeix i hi recupera la tectonicitat del formigó, el ritme de l'estructura, per tal de monumentalitzar l'artifici, assimilant-lo

¹⁰ Vacchini expressa en una conversa hipotètica amb Mies van der Rohe: "Gli dico che ha saputo fare una bella risposta al Partenone." MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini", op. cit.

més a les arquitectures mil·lenàries de pedra, tant egípcies, com gregues, romanes o asteques.

La columna en Vacchini tornarà a formar part d'aquell mur foradat repetitivament, defugint de l'intent de desaparició de la columna (reculada) en Le Corbusier o de l'esveltesa de la columna metàl·lica de Mies van der Rohe.

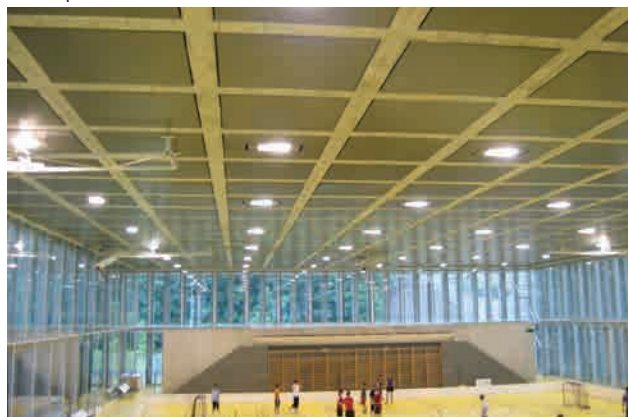
La façana tectònica de la casa a Costa, o en major mesura l'aspecte de la Palestra de Losone són clars exemples de la importància del suport estructural, i del vigor d'aquest, com a generador de la potència dels seus edificis.

Encara més en el complex edifici de la Posta de Locarno, aquest segons Roberto Masiero apareix "*come una massa compatta, uniforme, stratificata, alla quale è stata tolta materia. Massa vuol dire un tutto compatto, cioè non-trasparenza. Rinvia all'idea di materia prima, o sostanza*

127 Aspecte monumental de la Posta de Locarno



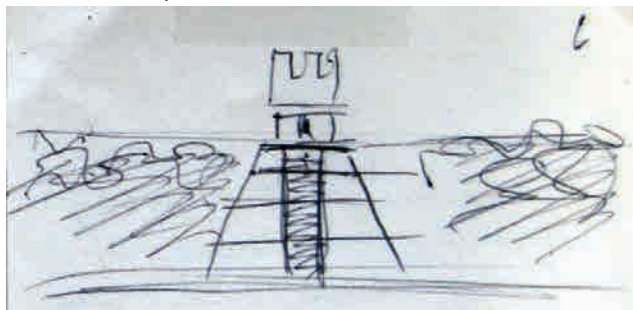
128 Aspecte del sostre de la Palestra de Losone



129 Aspecte del sostre del porxo de la Posta de Locarno



130 Esbós del temple de Teotihuacan



originaria."¹¹ Vacchini reconeix que volgué dotar l'edifici d'un sentit institucional en sentit kahnià¹², monumental.

El monolitisme de l'edifici ve donat també per la negació de qualsevol transparència, fent que, oposat a l'ordre vertical dels pilars, apareixi un ritme transversal de marbre i vidre-mirall augmentant la tectonicitat aparent de l'obra.

Tot i negar en si l'espai, aquesta massivitat geometritzada fortament defuig dels corrents contemporanis llargament *vitrificats* per recalar en arquitectures pretèrites com l'egípcia o les mesoamericanes.

El sostre, altament caracteritzat en Vacchini, parlarà del seu funcionament com a element transmissor de les càrregues, i mostrarà els seus nervis, els seus nusos, el seu treball, talment com als sostres kahnians.

Lluny queden els lleugers sostres plans de Le Corbusier o de les cases pati de Mies van der Rohe.

En la palestra de Losone, el sostre encassetonat mostra el sistema estructural de suport. Tot i així, a la casa Costa i a la Ferriera Vacchini usa el sostre pretesat, aconseguint lloques planes que salven llums importants, forçant la tècnica al límit de les seves possibilitats.

11 MASIERO, Roberto, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Milano, Elemond Editori Associati, 1999

12 "...quand j'ai réalisé la poste de Locarno, sur la Piazza Grande, le lieu le plus fort de la ville, j'ai voulu donner au bâtiment un sens institutionnel au sens kahnién. (...) Aujourd'hui, cette position kahniénne rencontre peu d'intérêt: le monument, la symétrie, la présence, la lisibilité de la structure, sont considérés, dans le meilleur des cas, comme "anciens" et dans le pire des cas comme "fascistes." "Entretien avec Livio Vacchini", op. cit.

Acontextualitat i isotropia

[Definició de **context**: “conjunt de circumstàncies que envolten i expliquen un esdeveniment, una situació, un individu, etc.” *Del llatí contextus, -us*. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

La radicalitat extrema d'alguna de les postures teòriques adoptades per Vacchini fa convertir en un camp de mines l'anàlisi de la relació de les seves obres amb l'entorn on s'insereixen.

L'arquitecte suís no és contextualista¹, i ho deixa molt clar en algun dels seus aforismes: “*L'architettura determina i luoghi e non viceversa*”². Luigi Trentin³ defineix aquesta postura com la d'una interpretació postmoderna d'integració, més que titllar-la de des-integració.

S'entreveu també en aquest punt la similitud d'intencions amb Mies van der Rohe respecte a l'inserció d'un edifici en un lloc. Cristina Gastón Guirao en la seva tesi doctoral con-

clou que: “*Mies se sirve de los elementos arquitectónicos como medio para reconocer las cualidades del lugar. Por lo tanto, el proyecto es lo que permite, en definitiva, desvelar los atributos del sitio*”⁴, i que “*el lugar es uno nuevo, distinto, al incorporar el edificio. Mies tenía buena conciencia de ello. La arquitectura se concibe desde la responsabilidad de cualificar su entorno, de perfeccionarlo. El proyecto se establece de modo comprometido, con voluntad de permanencia, des de la condición del arraigo...*”⁵

Quan en alguna entrevista s'intenta investigar sobre el mètode projectual de Vacchini, aquest en defuig i s'escuda en la radicalitat dels seus arguments, en els seus principis, semblantment a com ho fa en relació a l'afuncionalitat dels seus edificis i de l'arquitectura en general. Només llença, de tant en tant, algun aforisme delator.

Respecte als inicis del fet projectual, Vacchini el primer que fa és pensar, intentar esbrinar els requeriments del projecte, per tal de reduir-los a un únic requeriment.⁶

1 Per a la millor comprensió d'aquest adjectiu és interessant llegir les paraules d'Helio Piñón al prefaci “No hay forma sin lugar” de la publicació tesi doctoral de Cristina Gastón Guirao, *Mies y la conciencia del entorno: “La arquitectura que se inscribe en la doctrina del “contextualismo historicista” plantea el problema del lugar como una cuestión moral, vinculada al hábito de experimentar la ciudad en términos de coherencia ambiental y continuidad figurativa. (...) En la arquitectura contextualista, la presión del lugar sirve para disolver la identidad del objeto en la atmósfera ambiental del sector urbano en el que se encuentra.”*

GASTÓN GUIRAO, Cristina, *Mies: el proyecto como revelación del lugar*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2005

2 VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

3 De l'entrevista duta a terme per l'autor de la tesi el 23 de setembre de 2011 a Mendrisio.

4 En el cos del seu llibre analitza la consciència de l'entorn en quatre edificis de Mies van der Rohe: el pavelló alemany de l'Exposició Universal de Barcelona (1928-29) o la relació d'un edifici temporal i sense ús aparent amb les plataformes i parterres de l'avinguda i amb els gegants pavellons de Puig i Cadafalch, la casa Hubbe a Magdeburg (1935) o el paper dels murs delimitadors en la tipologia de cases pati, la casa Farnsworth a Chicago (1945-51) o el diàleg amb una naturalesa agressiva en termes d'inundabilitat del terreny i de relació amb l'arbrat preexistent, i la casa a la muntanya (1934-) on la indefinició gràfica del seu entorn es veu altament justificada per la pròpia configuració de la casa.

Gastón, op. cit.

5 Ibídem

6 De l'entrevista duta a terme per l'autor de la tesi el 12 de març de 2011 a Luigi Snozzi, i corroborat per Mauro Vanetti en l'entrevista del 17 d'agost

En una entrevista relata: *“Je ne visite le lieu que lorsque j'ai un embryon de projet en tête, une idée qui, demain, fera ce lieu-même. Comme il n'y a pas d'usage prédéterminé, il n'y a pas de lieu prédéterminé.”*⁷

Repeteix al 2002: *“Io quando devo fare un progetto cerco di non andare a vedere il terreno, il posto, il più lungo possibile, per poter fare in modo che quando vedo il luogo lo so già interpretare, lo so già vedere.”*⁸

Rere aquestes afirmacions rotundes s'amaga l'autèntica manera de projectar de Livio Vacchini, sempre esquiu a revelar-la. Renega del context, però no és totalment sincer.

Sí està claríssima la intensa feina de pensament que aboca al principi dels seus projectes. Pensa molt més que dibuixa, ni que siguin petits esquetxos⁹. Els seus esbossos són frases, requeriments, possibilitats escrites.

Potser només és una qüestió de mètode, de direcció, però després està clar que arribarà el moment de posar aquestes demandes o demanda sobre paper mitjançant el dibuix, i el treball en maquetes (mai *renders*), i aquí serà evident

de 2012, ambdues a Locarno.

7 “Entretien avec Livio Vacchini”, a *Louis I. Kahn: silence and light, actualité d'une pensée*, a Cahiers de théorie 2-3, Lausanne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), Département d'Architecture, Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture, 2000

8 ORNELLA, Sergio i Claudio BERTORELLI, Video: *Dialoghi aperti: Luigi Snozzi - Livio Vacchini*, Locarno, 9 d'abril de 2002, (36 min.), Sébastien Tran on Vimeo.com

9 “L'architettura è questione mentale. È unità tra il pensare e il fare, tra istinto e ragione. È necessario non farsi sedurre dalle emozioni e dalle impressioni. Per questo ho imparato a non progettare più usando la matita o sprimendomi con gli schizzi.”
VACCHINI, Livio, *Capolavori*, op. cit.

que la localització influirà en el projecte, encara que només sigui en quant a la orientació solar i a les vistes, de manera semblant a allò reconegut per Cristina Gastón en les cases de Mies van der Rohe en relació al seu entorn: *“La mirada sobre el lugar prescinde de aspectos literarios, mágicos o míticos; también de circunstancias mudables o contingentes. Sólo se tienen en cuenta las invariantes, las preexistencias con voluntad de permanencia, el recorrido del sol en el cielo, el dominio visual des de la casa y la repercusión de ésta en el paisaje.”*¹⁰

En una altra entrevista l'any 1994 Vacchini més suaument explica: *“Per quanto attiene l'inserimento in un contesto esistente, si può operare come sempre, per contrasto e per similitude; sono le due possibilità che ognuno di noi ha e sia l'una che l'altra sono valide”*¹¹. Malgrat les dues possibilitats, seguidament a l'entrevista ell s'asincera afirmant que normalment treballa per contrast, mai per mimesi. No vol que la seva arquitectura s'assembla a la de l'entorn, ni falta que fa. Ell projecta el seu edifici segons els seus criteris, i molt sovint a pesar de les normatives urbanístiques actuant.

L'edifici està situat en un lloc concret, sí, però té unes característiques pròpies que pocs cops li són donades per l'emplaçament.

10 I concretament respecte a la casa Farnsworth a Chicago (1945-51): *“Se advierte una voluntad manifiesta de deslindar la casa de cualquier elemento de urbanización existente en las proximidades, edificio o camino, como para que sólo tuviera trato con la naturaleza inalterada”*.
Gastón, op. cit.

11 FALASCA, Carmine C., *Incontro con Livio Vacchini su tecnologia e cultura del progetto*, Roma, Franco Angeli Editore, 2007

No creu en el *genius loci* d'un lloc, aquell esperit clàssic que ronda pels aires determinant la manera de ser o d'actuar en un indret concret, així com tampoc defensa massa les tesis fenomenològiques de Norberg-Schulz¹² al respecte, definint-les simplement com una moda, com una teoria que passa.

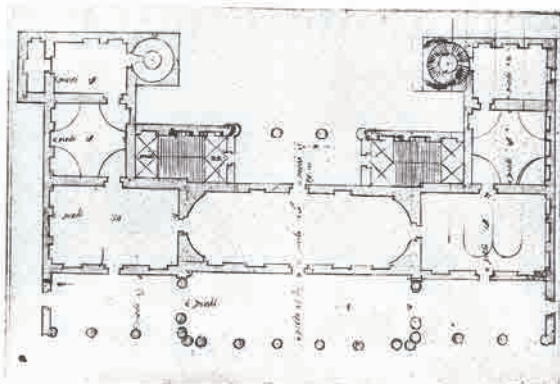
Davant els atacs de col·legues enfront aquest punt de vista tan radical, Vacchini es defensa mostrant els plànols d'Andrea Palladio i de Francesco Borromini, i ensenyant que en aquests sempre apareix la planta de l'edifici sola, sense mostrar l'entorn on s'insereixen aquests, i sense referències a la ciutat, siguin temples o *villas*.¹³

Cal esmentar aquí que potser la Villa Rotonda dels afores

12 NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa Editrice, 1979

13 De l'entrevista duta a terme per l'autor de la tesi a Luigi Snozzi el 12 de març de 2011 a Locarno.

131 Planta del Palazzo Chiericati, d'Andrea Palladio, 1550



de Vicenza (Andrea Palladio, 1556-71) li serveix més per caricaturitzar aquest extremisme, i que potser el Palazzo Chiericati també a Vicenza (Andrea Palladio, 1550) s'assembla més a les maneres de fer de l'arquitecte suís. També la situació perifèrica o urbana d'un edifici i altre difereix molt en les seves relacions de situació.

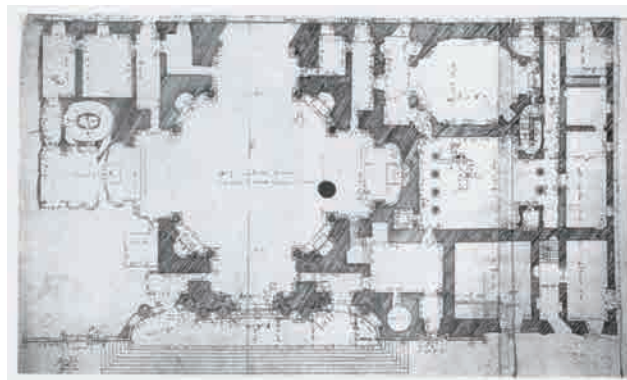
En un altre dels seus aforismes deixa clar que "*l'architettura è fondamentalmente il rito dell'appropriazione dei luoghi, costruire per stare*"¹⁴, tot retornant al postulat inicial que diu que és l'edifici que fa el lloc.

Relacions entre edificis i relacions en buits urbans

Cal tenir en consideració aquí la interpretació d'aquesta teoria segons es tracti de les relacions d'un edifici amb el seu entorn, segons es tracti de les relacions entre les diferents parts d'un edifici complex, o segons es tracti de la pròpia

14 Livio Vacchini a MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini" // *Casabella* N.724, 2004

132 Planta de Sant'Agnese in Agone, de Francesco Borromini, 1652



133 Vista de Teotihuacan, a Mèxic



134 Aspecte del pati previ a Sant'Ivo alla Sapienza, Roma



creació d'un espai o buit urbà.

L'exemplificació mitjançant els seus *capolavori*¹⁵ servirà per aclarir dites aplicacions: no apareix cap d'ells totalment acontextualitzat.

Defineix Stonehenge com una construcció lògica amb materials totalment forans al país, però apareixent-hi una preparació del terreny, una aplanament, que també és evident a Gizeh.

En un cas i en l'altre, la situació relativa del monument és important, a Stonehenge degut a vicissituds astronòmiques, i a Egipte degut a la posició relativa de les tres piràmides, que estableixen una orientació, una relació amb el Nil no canviable.

Inclús a Nôtre-Dame-du-Haut hi ha una lleu modificació de la superfície del turó.

L'exemple del *Parthenon* encara és més contextualitzat. L'edifici forma part d'una escena precisa i totalment calculada d'accés a un podi rocós, amb una única porta (Propileus) i una situació de peces relacionades entre elles.

El mateix passa a Teotihuacan, en aquest cas tractant-se d'un buit inclinat amb una sèrie de peces interiors que es relacionen entre elles.

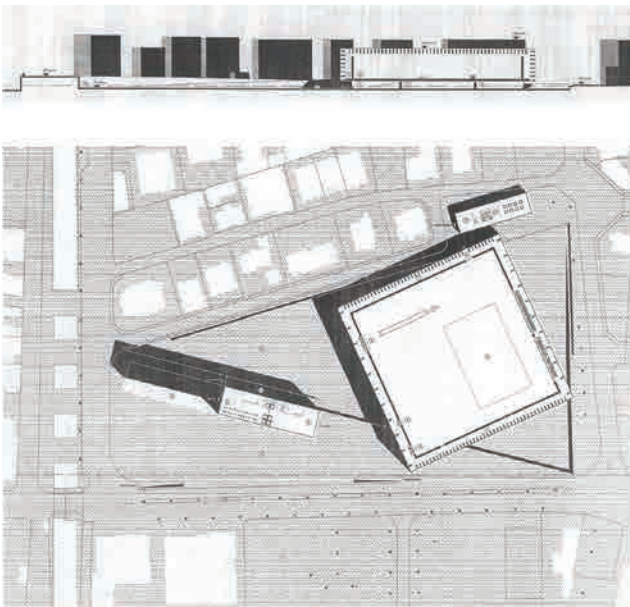
A Sant'Ivo alla Sapienza és el pati d'entrada el que crea una relació de buit ple amb la pròpia església, semblant a la identificació del cub imaginari de Selimiye Camii conformat

¹⁵ Segueixen tots uns raonaments contextualistes sobre diferents obres mestres extrets de *Capolavori*, op. cit.

135 Imatge aèria de la facultat d'arquitectura de Nancy



136 Secció i planta del palau de congressos de Lugano



pels quatre minarets en cantonada de tot el conjunt edificat, o al Quadrilàter de les Monges a Uxmal.

Altres exemples aïrosos de la creació del propi contexte per part del conjunt edificat apareixen també al complex de Djoser a Saqqara o al museu del Louvre, tancant o abraçant un àmbit propi.

Les grans mesquites obertes, com al-Kairouan o els mateixos claustres cristians mostren la possibilitat de crear-se un àmbit propi, defugint de relacions externes sovint complicades.

L'obra de Vacchini està repleta d'exemples on la mateixa actuació crea el seu propi context, o de solucions d'espais urbans on la relació amb el ple de la ciutat ha de ser-hi evident.

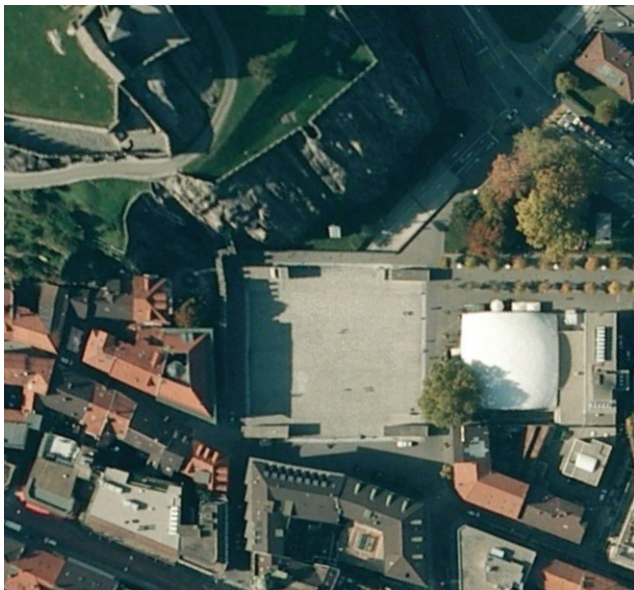
Així succeeix a la facultat d'arquitectura de Nancy (1992-94), on el buit entre aquesta i el canal i la falsa façana apantallada a carrer conformen la justificació de la col·locació urbana de l'artefacte. O també al projecte per al palau de congressos de Lugano, on el buit urbà triangular sota rasant crea el propi àmbit d'accés i relació dels auditoris. O a l'escola de Montagnola, on girant-se d'esquenes a la plaça del poble, crea un semiclaustre propi per al gaudi privat d'aquesta.

La *Piazza del Sole* de Bellinzona (1996-99) és paradigmàtica en aquest sentit. El propi fet de considerar-se plaça porta implícita la relació amb el pla ciutat. Vacchini artificialitza

137 Imatge aèria de l'escola de Montagnola



138 Imatge aèria de la Piazza del Sole de Bellinzona



aquest buit, se l'apropia geometritzant-lo convenientment, l'allunya de les solucions constructives i materials del seu entorn immediat (pedra), l'acota en si mateix (insereix un quadrat perfecte en planta), i el defineix virtualment mitjançant els quatre massissos de formigó, com a la gran mesquita d'Edirne.

Obviament com a plaça cal que interactui amb els seus distints entorns, però Vacchini tensa la corda fins a crear un espai autoreferenciat en si mateix, que ell mateix es justifica, recorrent a la construcció de quatre volums propis, tot i tenint prou façana de ciutat i la gran rocalla amb suficient entitat aptes ja per acotar l'espai.

Relacions en edificis privats (anisotropies) i relacions en edificis públics (isotropies)

[Definició d'**anisotropia**: "*fenomen que presenten certes substàncies, una de les propietats físiques de les quals, almenys, varia segons la direcció*". Del llatí iso- (del grec *ánisos* que significa 'desigual') i tropia (del grec *trópos* que significa 'gir, volta'). (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

[Definició d'**isotropia**: "*qualitat de les substàncies o mitjans que presenten les mateixes propietats físiques en totes direccions*". Del llatí iso- (del grec *íisos* que significa 'igual') i tropia (del grec *trópos* que significa 'gir, volta'). (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

Cal creuar també en aquest punt d'estudi aquesta postura absoluta de Vacchini amb la tan ben diferenciada dualitat

d'edificis segons la seva privadesa¹⁶, com ja s'ha vist en algun capítol precedent.

Que els edificis privats hagin de ser rectangulars i tenir una sola façana (anisotropia), i els edificis públics hagin de ser quadrats¹⁷ (o rodons) i tenir les quatre façanes idèntiques (isotropia), torna a ser un altre *input* radical vacchinià. L'isotropia més completa és aquella on es produeixen totes les simetries.

Les teories naturals de Leroi-Gourhan¹⁸ respecte a l'orga-

16 *“Avec les bâtiments orientés, il (Vacchini) aborde la question de la duplicité ou de la répétition; avec les bâtiments non-orientés, il aborde celle de l'unicité. Dans la première classe, se trouvent des bâtiments privés, habitations particulières et programmes ‘utilitaires’: ils sont rectangulaires, ont deux façades frontales étroites par rapport à de longs bords latéraux, et peuvent se disposer en série en se rapprochant jusqu'à presque s'accoster les uns aux autres. Dans la seconde classe, se trouvent des bâtiments publics et collectifs: ils sont souvent carrés, possèdent quatre côtés qui sont autant de façades, et conservent une indépendance.”*

LUCAN, Jacques, “Le plaisir de la raison” // *Moniteur Architecture* N.32-33, 1992

“Sono convinto che uno dei caratteri fondamentali dell'edificio pubblico sia quello di essere a simmetria radiale a differenza di quello privato che tendenzialmente dovrebbe essere a simmetria bilaterale, cioè avere un davanti e un dietro. Ovviamente la forma circolare è la forma più radiale.”

Livio Vacchini a MASIERO, Roberto, “Intervista a Livio Vacchini” // *Casabella* N.724, 2004

17 *“L'elemento geometrico più semplice, più nettamente identificabile, capace di creare ombre quasi misurabili, di conferire ordine tutt'intorno; l'elemento geometrico generatore di simmetria radiale (propria dell'architettura pubblica) e capace di centralità è il cubo. Un edificio pubblico deve guardare su tutti i lati ed essere visibile da tutti i lati.”*

VACCHINI, Livio i Silvia Gmür “Concorso per la sistemazione del quartiere Libération-Malausséna e la costruzione del nuovo Municipio di Nizza” a “Concorso per il Municipio de Nizza: il progetto di Vacchini-Gmür” // *Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica* N.6, 2001, p. 8

18 LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole*, Paris, 1964-66

nització dinàmica dels animals, la disposició en cercle de l'home només en el moment de defensar-se o la continuïtat perimetral de la corona del rei per tal de ser vista des de tot el seu voltant, avalen aquesta teoria antropoarquitectònica público-privada.

És obvi que la relació d'un edifici públic amb el seu entorn serà molt més transcendent que la relació d'un edifici privat.

Mentre que en un edifici privat generalment aquest s'amaga dels veïns procurant com a màxim aconseguir unes vistes (casa a Costa) i obtenint una bona relació de dins cap enfora, en un edifici públic aquest s'ha d'obrir cap a la ciutat, potenciant unes línies d'atracció des de fora cap al propi edifici, en qualsevol de les direccions.

Tant és així, que és evident que la postura que adopta Vacchini per la casa a Costa difereix enormement de projectes com la Posta de Locarno o l'Ajuntament de Niça.

Casa a Costa

A Costa (1987-93) Vacchini insereix el projecte de través, contra el pendent de la muntanya, de tal manera que la casa només es relaciona amb el context urbà mitjançant la façana curta, la façana d'entrada, totalment cega. La casa llavors, ja dins l'àmbit privat, explota cap al paisatge en les restants tres façanes; és una relació d'apropiació, d'enquadrament del bell paisatge ticinès.

Palestra a Losone

L'exercici del gimnàs militar de Losone (1990-97), respon també a una obra de caràcter privat (tot i que amb pos-

terioritat converteix el seu caràcter a públic).¹⁹ Es disposa en un entorn militar de baixa densitat, ordenat, i negant qualsevol tipus de relació de comunicació amb el seu entorn, assimilant-se a una gàbia de formigó infranquejable, distant. El gimnàs no respon a la situació del campus sinó que per ell mateix dóna qualitat a aquest, tot i no interactuar-hi.

Accessos semiocults domestiquen la radicalitat i unitarietat de l'edifici a favor d'una funció evident, però segons Vacchini totalment secundària.

La resta de l'obra madura de Vacchini analitzada tracta sobre edificis públics, situats en un entorn urbà, llargament

19 *"Il est orienté dans la mesure où son plan est rectangulaire; il est non orienté dans la mesure où il a quatre côtés à l'ordonnance identique (mais les piliers ne sont pas carrés comme dans le cas d'un édifice non-orienté): il représente ainsi une subtil conciliation entre orientation et non-orientation. Cette synthèse s'effectue en allant aux limites de ce qu'il est aujourd'hui possible de réaliser sans pour raison directionnelle."* Lucan, op. cit.

139 Imatge de l'accés a la casa a Costa i lateral obert



condicionat.

En una entrevista de Peter Disch (1993-94) Vacchini diu: *"Costruire la città significa dare con la propria opera una interpretazione alla funzione pubblica, rompere un equilibrio, modificare, interpretare criticamente, consolidare un patrimonio collettivo"*.²⁰ S'entreu una obertura de mires en el tractament de la relació amb l'entorn en els seus projectes més urbans.

La Posta de Locarno

L'exemple més clarificador d'aquest torbament entre la teoria rígida de sortida i l'aplicació pràctica grinyoladissa és l'inquietant projecte de la Posta de Locarno (1988-95), segons Vacchini, un edifici públic, i per tant radial, sense

20 *"Una prefazione a sette domande a Livio Vacchini"* a DISCH, Peter (a cura de), *Livio Vacchini Architetto Architect*, Lugano, Edizioni ADV Publishing House SA, 1994

140 Imatge des de la carretera d'accés a la Palestra de Losone



façanes diferents, en relació total amb el pla ciutat.

Actuar en el punt més singular de la ciutat on va néixer, fou per Vacchini una autèntica aventura, oimés tot defensant uns postulats tan rígids i tan fàcils de criticar segons les tesis academicistes més divulgades. Tot això envoltat d'un conjunt d'arquitectes ticinesos crítics sempre que fes falta amb l'obra de l'arquitecte *rebel*.

Certament, el lloc on la *Piazza Maggiore s'obre cap al llac*, en el lateral menys històric, just al punt on canvia el tractament del porxat de la banda nord, és un punt clau en la formació urbana del centre de Locarno.

Giovanni Rusca²¹, fa més d'un segle, ja establí que l'ordenat eixample sobre els pòsits del riu Maggia havia d'entregar-se amb la *Piazza Maggiore* seguint la pauta del quadrilàter, i per tant, Vacchini ja es troba amb una volumetria específica acordada d'inici, totalment regular.

Vacchini guanya la segona fase del concurs l'any 1988 presentant un edifici públic segons el seu dogma, amb quatre cares iguals en el tractament a peu pla.

Des d'un inici defuig ràpidament de la recreació del porticat històric del costat nord de la plaça: no li toca, no hi té cap sentit.²²

Però al llarg de la llarga obra, els promotors li exigeixen que

21 Entre el 1893 i el 1894 l'enginyer Giovanni Rusca elabora un exemplar pla regulador en escaquer que permet l'expansió de la ciutat cap al delta (sud-est i sud-oest) gràcies a la construcció de dics als marges del riu Maggia. Una proposta quasi de laboratori ja que fou un exemple fins llavors inaudit en l'urbanisme suís.

22 Veure capítol sintàctic de pilars en referència a la disposició de la Posta de Locarno.

141 Imatge cap al porxo d'accés a la Posta de Locarno



142 Imatge virtual de l'Ajuntament de Niça



l'edifici tingui una cara principal, una façana de rebuda, que no es mostri un edifici esquerp i tancat.

Vacchini d'inici no hi està d'acord, ja que no se li respecta el concurs guanyat, però finalment ha de cedir, i prou en fa per aconseguir que la cara principal de l'edificació s'obri cap al llac i no cap a la plaça, doncs d'aquesta manera la Posta conforma la façana austera que li toca cap a la plaça, pautada i de dimensions semblants a la *Sopracenerina* veïna, i mostra l'accident cap al buit urbà a llevant.

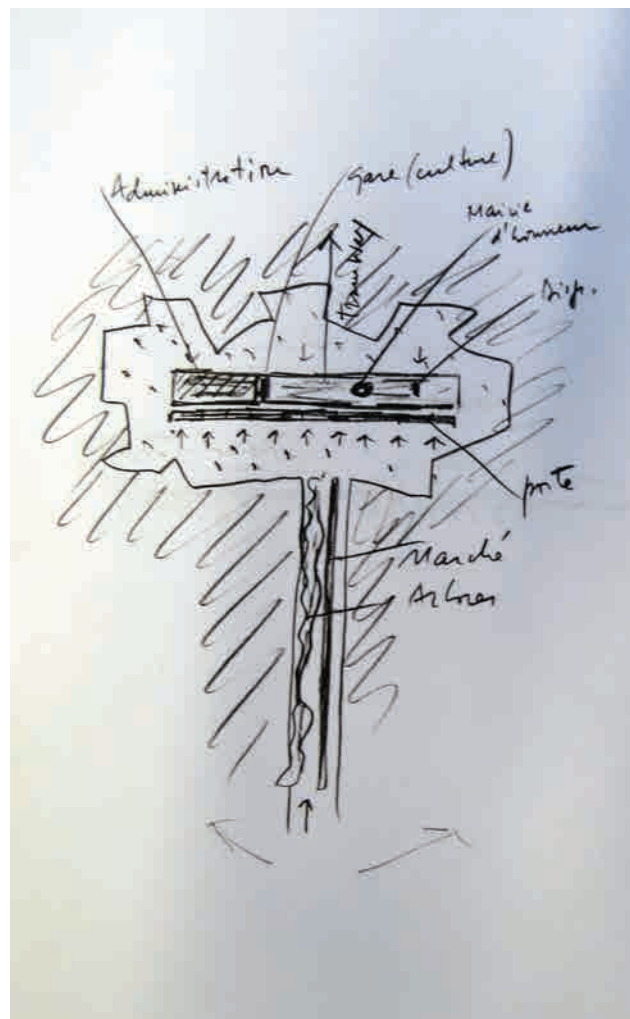
Potser la rebequeria del suís fa que executi dita façana principal d'una manera radical, simplement tallant l'estructura perimetral homogènia, i col·locant-hi uns peus de formigó ben diferents a la resta de l'edifici.

S'obtenen uns metres lineals de pòrtic, que no van ni venen de cap lloc, i únicament serveixen de resguard cap al propi edifici. Una solució urbana discontinua imposada, que, a pesar de tot, servirà a Vacchini per a les seves posteriors edificacions urbanes.

Ajuntament de Niça – Ferriera de Locarno

En el concurs per a l'Ajuntament de Niça (1999-2000), Vacchini també farà valer els seus rígids postulats arreferencials per actuar en un buit urbà residual, disgregat, sense jerarquies, sense referències, incoherent, no alineat, i amb la única i clara intenció que el projecte de l'Ajuntament ordeni el caos del seu voltant, amb la ciutat com a referència última²³.

143 Esquema de treball del concurs per a l'Ajuntament de Niça



23 "L'impianto urbano (...) risponde con grande precisione al contesto in cui si inserisce, non in cerca di un'integrazione, ma di un felice e radicale contrasto. La sua composizione rigorosamente geometrica riordina i fronti sconnessi degli edifici circostanti..."

L'antiga estació ferroviària secundària en desús havia implicat el sorgiment d'uns darreres de totes les illes de cases que l'envoltaven, situada a l'extrem d'una de les dues vies principals en creu conformadores de la ciutat francesa (av. Malaussena- Jean Médecin), de muntanya a mar.

En la solució presentada per Vacchini, però, serà l'edifici el que conformarà el lloc, esquivant un projecte de cosit de l'entorn malmès, i aterrant amb la força suficient com per regenerar l'àmbit urbà per si sol.

En el projecte no hi ha lectures sofisticades de la trama urbana existent, no hi ha interpretacions del context, i sí hi ha una sòlida consciència del significat de construir un edifici a la ciutat.

La geometria implacable de dos blocs cúbics de formigó, i dos blocs virtuals (aigua i vegetació) ordenen en una relació A-b-A-b-A'-b-A' el buit pseudorectangular deixat per l'antiga estació.

Segons Vacchini solucionar el problema urbà de manera contextual hagués estat pintoresc, i preferí actuar amb quelcom autònom, que donés unitat a allò que el rodeja.

El concurs no el guanya, amb l'únic suport del seu col·lega i veí Luigi Snozzi al jurat (un sol vot entre divuit jurats).

Segons el mateix Snozzi: *“progetto che considero fra i più importanti, se non il più importante del secondo dopoguerra europeo. Purtroppo non ha avuto l'esito che meritava. Penso che sia una grande occasione perduta per la città di*

SNOZZI, Luigi, “L'occasione perduta della città di Nizza” a “Concorso per il Municipio de Nizza: il progetto di Vacchini-Gmür” // *Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica* N.6, 2001, p. 6

*Nizza e per l'architettura”*²⁴. Així de senzill, així de punyent. El concurs es resolgué, però no s'ha dut a terme.

Cal fer evident que aquest desengany, serà un cop molt dur per a Vacchini. Hagués pogut culminar el seu projecte continu (ritu) amb un edifici totalment públic, continuador de tot el seu discurs projectual i tècnic.

Poc després d'aquest cop, a Vacchini se li obren les portes de l'actuació de la Ferriera de Locarno (2000-03), amb un programa principal d'oficines.

Potser aleatòriament, potser per proximitat temporal, o potser per evidenciar que l'única manera d'alliberar-se d'un projecte *brut* és construir-lo²⁵, Vacchini adapta al solar de Locarno la solució totalment pública de Niça, amb algunes diferències materials.

Topa però amb la naturalesa privada de l'encàrrec, Vacchini l'obvia. Topa amb l'estricta ordenació volumètrica normativa, Vacchini hi adapta un dels seus cubs perfectes sense forma de cub. Topa amb un requeriment d'aprofitament comercial dels baixos, Vacchini l'intenta desmaterialitzar tant com es pugui (amb el replegament interior de les cantonades i amb l'ús de vidre). Topa amb l'alt pressupost d'una estructura neta totalment exterior, Vacchini hi amaga uns pilarets interiors molt sovint no publicats.

Tot aquest farciment de solucions i d'adaptacions del bell

24 Snozzi, op. cit., p.6

25 “Spesso capita persino che per liberarsi dal brutto progetto non resti che altro che realizzarlo. È l'errore che porta alla verità.” Aforisme de Livio Vacchini present al text “Il fare e la conoscenza” a VACCHINI, Livio, *Capolavori*, op. cit.

144 Aspecte d'una cantonada buida a la Ferriera de Locarno



145 Aspecte del passatge interior a la Ferriera de Locarno



projecte francès desemboquen en la coneguda Ferriera, un projecte sense l'atractiu conformador de Niça, inserit en una trama urbana totalment regular, únicament mancada de compleció, i on considera la planta principal (*la pianta nobile*) com la planta situada a nivell de carrer, envaïda de locals comercials, i conformant un passatge interior a l'edifici, que no va ni ve d'enlloc, sense cap continuïtat urbana. Únicament aquest passatge privat final i el fet que l'exoestructura creï un espai intersticial d'1,34 m. entre la ciutat i l'edifici tancat en si, són els únics arguments que pot esgrimir Vacchini per defensar una postura urbana dèbil en el projecte finalment construït, hereu coix del concurs de Niça.

Vacchini malhauradament no podrà polir el seu edifici perfecte, però sabrà que mai ha renunciat als seus postulats principals, i entre ells el de no sentir mai nostàlgia pel passat, i el de no actuar de manera vernacular, *kitsch*, produent només emocional, edulcorant i seductor, tendint sempre a que la pròpia arquitectura de l'edifici sigui la que determini el context, i no a l'inrevés.

Potser precisament per aquest motiu, la negació del lloc, la seva obra pot ser titllada d'universal, i etimològicament utòpica (*del grec* oú 'no' i tópos 'lloc').

Utilitat i funcionalitat

[Definició d'**utilitat** (del llatí *utilitas*, -atis): “qualitat d'**útil**”. Del llatí *utilis* ‘que pot servir per a un fi o un objecte’. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

[Definició de **funcionalitat**: “qualitat de **funcional**”. Del llatí *functio*, -onis ‘1 relatiu o pertanyent a les funcions; 2 dit d’allò que està ben adaptat a la seva funció, que respon perfectament a la funció per a la qual ha estat dissenyat’. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

Unes altres disquisicions semàntiques ennuvolen el sentit arquitectònic d’aquestes, i la seva definició genèrica porta a interpretacions errònies al respecte.

En aquest sentit, és útil l’estudi del professor Carles Martí en el seu assaig sobre el tipus en l’arquitectura¹, on evita parlar del terme “funció” en l’arquitectura, preferint el d’“activitat”. Raona així: “*La arquitectura construye un escenario para que las actividades humanas se desarrollen: esa es su utilidad, entendida en un sentido amplio. El termino función, al remitir a los aspectos más particulares y contingentes de la utilidad, dificulta la comprensión de una arquitectura capaz de integrar, a través de la universalidad de su forma, el mayor número posible de usos.*”

Aldo Rossi² defuig també del terme funció en arquitectura: “*Qui si respinge appunto quest’ultima concezione del*

funzionalismo, dettata da un ingenuo empirismo, secondo cui le funzioni riassumono la forma e costituiscono univocamente il fatto urbano e l’architettura. Un tale concetto di funzione, improntato a la fisiologia, assimila la forma a un organo per cui le funzioni sono quelle che giustificano la sua formazione e il suo sviluppo e le alterazioni della funzione implicano una alterazione della forma.”

Livio Vacchini sovint usa els dos mots indistintament, i pregonja la poca importància (o poca primordialitat) de l’aspecte funcional (potser concepte massa fisiològic) en la concepció dels seus edificis. Tanmateix defugir d’una categoria humana en arquitectura pot arribar inclús a ser sa. Però aquesta fugida d’estudi de Vacchini ve acompanyada per una feaent negació també de l’especificat concepte d’utilitat en els seus edificis. Sorprenentment aquesta utilitat no es presenta a primer pla, sinó molt endarrerida, quasi circumstancial. Diu: “*la funzione è solo il riflesso della forma che vedi*”.³

Sovint es pontifica que una arquitectura sense el sentit funcional deixa de ser arquitectura i esdevé art, escultura, recolzant-se en la contundent frase d’Adolf Loos: “*Només hi ha una petitíssima part de l’arquitectura que pertany a l’art: la tomba i el monument. Tota la resta, allò que compleix una funció, ha de quedar exclòs del regne de l’art.*”⁴ I és possible que Vacchini no refusés del tot a Loos, quedant-

1 MARTÍ ARÍS, Carles, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, Demarcació de Barcelona del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya i Ediciones del Serbal, 1993 (1a. ed. italiana, *Le Variazioni dell’identità: il tipo in architettura*, Milano, Clup, 1990)

2 ROSSI, Aldo, *La architettura della città*, Padova, Marsilio, 1966

3 Aforisme present en una nota escrita dins l’arxiu de l’arquitecte al seu despatx de Locarno.

4 en l’escrit “*Architektur*” de 1910 dins de LOOS, Adolf, *Trotzdem 1900-1930*, Wien, G. Prachner, 1982

se tendenciosament amb la sensació de crear monumentalitat⁵, bella, en la seva obra arquitectònica, despullada sempre del molest jou funcional⁶. Tanmateix aquesta discussió també ha estat llargament qüestionada per no funcionalistes com Dagobert Frey, Erich Mendelsohn,...⁷

Potser més per pròpies conviccions arquitectòniques que pas per la realitat del treball de despatx, defensà que el valor de la utilitat en els seus edificis és aleatòria, que es redueix a una simple oportunitat. El que avui poden ser hospitals, demà potser seran escoles o museus. Mai la utilitat requerida genera la forma de l'edifici, sinó que la forma de l'edifici ha de permetre la seva utilitat en diferents estadis: *“la forma entonces, lejos de agotarse en la satisfacción de la utilidad, la engloba y la supera, adquiriendo, con respeto a ella, una autonomía propia”*.⁸

5 *“La grande architettura, a mio parere, è monumentale per sua natura. Monumentale perché nella sua chiarezza va al di là della funzione...”* Entrevista a Livio Vacchini, mecanografiat, Revista DC, Departamento de Composición Arquitectónica. Sección de Historia. UPC, no datat

6 *“Allo stato puro l'architettura è libera speculazione che ha come fine ultimo il diletto. L'architettura è cosa inutile, non ubbidisce ad un presupposto pratico e si manifesta quando la preoccupazione di ordine generale viene anteposta ad una esigenza particolare. L'architettura è un modo di fare. Ciò significa automaticamente catalogarla nell'ambito dell'arte. L'opera architettonica è un'opera d'arte perché rappresenta una intima esperienza personale.”*

“Una prefazione a sette domande a Livio Vacchini” a DISCH, Peter (a cura de), *Livio Vacchini Architetto Architect*, Lugano, Edizioni ADV Publishing House SA, 1994

7 Discussió recollida a BRÜDERLIN, Markus, *ArchiSculpture: dialogues between architecture and sculpture from the 18th century to the present day*, Riehen/Basle, Markus Bröderlin i Fondation Beyeler, 2004

8 Martí, op. cit.

En aquest sentit, Vacchini altre cop reverència i referència a Louis I. Kahn a través de la seva interpretació del principi modernista *“la forma evoca a la funció”*⁹. Cal crear espais (genèricament) on la seva forma, llum,... evoqui un ús apropiat, tampoc necessàriament únic. Matisa convenientment aquesta màxima tan subtilment contraposada al funcionalisme coetani cap a una interpretació menys determinista, menys final, menys directa: la forma, molt circumstancialment només evoca, en cap cas restringeix l'ús dels espais.¹⁰

Vacchini projecta en la seva obra madura una sèrie d'edificacions quasi contemplatives, on l'ús hi és casual, i hi pot ser canviant.

L'arquitectura de la memòria, silenciosa, conceptual, teòrica, atorga a aquests edificis una àuria d'eternitat, d'atemporalitat, que dialoga amb els grans edificis del món clàssic, i que un cop perdut el seu ús inicial, resten com autèntiques entitats conceptuals reductives, paradigmes del fet arquitectònic essencial, sense el *vestit* de la utilitat damunt

9 KAHN, Louis I., *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews*, New York, Rizzoli, 1991 (trad. castellana de Jorge Sainz, *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*, Madrid, El Croquis, 2003)

10 *“Kahn nous ha appris que lorsqu'on dessine cette bouteille et ce verre qui son là devant nous, on les imagine sans contenu. On pourrait y mettre du vin ou bien une fleur. L'architecture commence lorsque la fonction n'est pas au premier plan. Le propre de l'homme est de savoir créer une oeuvre dont il ne ressentira la nécessité qu'à l'instant où elle sera achevée. Le ressort de tout objet utile est son inutilité. Il y a nécessité de l'inutile. En ce qui me concerne, j'évite de commencer un projet en pensant au programme, à la liste des locaux, aux mètres carrés. Je ne visite le lieu que lorsque j'ai un embryon de projet en tête, une idée qui, demain, fera ce lieu-même. Comme il n'y a pas d'usage prédéterminé, il n'y a pas de lieu prédéterminé.”* “Entretien avec Livio Vacchini”, a *Louis I. Kahn: silence and light, actualité d'une pensée*, a Cahiers de théorie 2-3, Lausanne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), Département d'Architecture, Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture, 2000

seu.

Un exemple clar ens el mostra en el *capolavoro* dedicat a la Mesquita de Còrdova, on es troba un canvi d'ús de culte musulmà a culte cristià, de mesquita a catedral, amb tot el que formalment representen els diferents rituals en els dos cultes. La utilitat s'ha adaptat a la forma, no al revés.¹¹ Se'n podrien trobar molts d'altres: el Parlament de Catalunya, la catedral de Siracusa, les Invalides de París, l'Hospital de la Caritat de Sevilla, l'Hospital dels Reis Catòlics a Santiago de Compostela, la plaça de braus Illumbe de Donosti, l'Hospital de Santa Caterina de Girona, l'Hospital Major de Filarete a Milà,...

Però, també en aquest sentit, el seu referent més clar torna a ser Stonehenge, per Vacchini l'inici de l'arquitectura, o les construccions dolmenítics, on la memòria, la persistència, i per tant la perfecció del fet constructiu, són els atributs màxims de l'arquitectura, molt per sobre de la utilitat que tenen, molts cops ja obsoleta fa milers d'anys.

D'alguna manera, Vacchini conclou que la utilitat inicial d'un edifici és com una closca, com un requisit inútil a l'hora de projectar¹², que el client estipula que hi ha de ser, però que amb el temps es difuminarà, canviarà o desapareixerà, deixant entreveure la construcció en estat pur, despullada, perfecta, autèntica arquitectura; semblantment al

11 "È il progetto architettonico che cambia la funzione, non la funzione che cambia il progetto."
MASIERO, Roberto, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Milano, Elemond Editori Associati, 1999

12 "À l'origine d'une oeuvre il y a toujours une idée et un désir d'expression qui va au delà de la fonctionnalité banale."
Notes manuscrites com a guió d'una conferència a Reims el 9 de desembre de 1994.

paper de la teoria segons Carles Martí quan, com el xindri, serveix per possibilitar la construcció de l'arc, desapareixent poc després.¹³ O més literalment, el mateix autor defensa la desvinculació de la utilitat en l'arquitectura¹⁴ per tal d'esdevenir *abstracta*.

La utilitat hi existeix com a mitjà auxiliar secundari (necessari) que embruta o condiona les construccions estàtiques, matemàtiques, geomètriques, musicals,... En paraules de Vacchini: "*la funzione mortifica la contemplazione*"¹⁵, claríssima postura.

Vacchini, i també Snozzi¹⁶, defensen radicalment la visió romàntica en la que l'aqüeducte comença a ser arquitectura quan deixa de portar aigua. "*Le ressort de tout objet utile*

13 "Es, exactamente, como la cimbra que hace posible la construcción del arco: una vez cumplida su misión, desaparece y, por tanto, no forma parte de la percepción que tenemos de la obra acabada, pero, en cambio, sabemos que ha sido un paso obligado e imprescindible, un elemento necesario para erigir lo que ahora vemos y admiramos."
MARTÍ ARÍS, Carles, *La cimbra y el arco*, colección la cimbra, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2005

14 "Por tanto, la arquitectura será tanto más abstracta cuanto más desligada aparezca de todas las dimensiones contingentes que la rodean (tales como la utilidad práctica inmediata, los medios empleados para construirla o los significados sociales, políticos y religiosos que temporalmente se le atribuyen), las cuales, si bien pueden ser indispensables para su constitución inmaterial, terminan siendo irrelevantes en el momento en que se ha de hacer un juicio de valor sobre las cualidades artísticas de la obra."
MARTÍ ARÍS, Carles, "Abstracción en arquitectura: una definición" en *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA) 16. Abstracción*, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2000

15 Masiero, op. cit.

16 De l'entrevista duta a terme per l'autor de la tesi el 12 de març de 2011 a Locarno.

*est son inutile*¹⁷, sabent, però, que amb aquesta afirmació contradiuen alhora gairebé totes les diferents definicions funcionalistes promulgades per Louis Sullivan, Adolf Loos, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto,..¹⁸. quan aquests defineixen d'una o altra manera que la forma segueix a la funció, que ve determinada directament per la funció.¹⁹

Qualsevol espai arquitectònic ha estat creat per ser usat, per ser habitat, i realment, la utilitat no és aquell element superflu i afegit: l'ornament (o decoració) que en un cert punt de la història marca de l'arquitectura (Sullivan, Loos), sinó que és quelcom més arrelat en ella. Recordem que deriva d'un concepte tan clàssic i universal com la *utilitas* vitrubiana²⁰, de la qual un rebuig tan contundent com el de Vacchini fa grinyolar-ne els fonaments.

Sens dubte una aposta arriscada, més òbvia del que podria semblar en un primer moment, tendenciosament purista, i que, com tants d'altres aspectes de la figura de Vacchini, farà engrandir la seva cartera de detractors.

Hem de tenir en compte, però, que Vacchini prou se'n va-

17 "Entretien avec Livio Vacchini", op. cit.

18 FRAMPTON, Kenneth, *Modern architecture: A critical History*, London, Thames and Hudson, 1980, (2a. ed. ampl., 1985) [trad. castellana d'Esteve Riambau i Sauri, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981, (3a. ed. ampl., 1987)]

19 No és tampoc objecte ara la diferenciació de tan dispars interpretacions funcionalistes basades en aspectes humans i funcionals tan poc proclius a l'obra de Vacchini.

20 VITRUVIUS POLLIO, Marco, *De architectura libri decem* (trad. castellana d'Agustín Blázquez, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Ed. Iberia, S.L., 1991)

nagloriava de ser un provocador.

La bellesa (*venustas*) de les seves construccions no respon a una excel·lència en el seu funcionament (*utilitas*), ni tan sols en la seva utilitat (això sí, sempre acomplerta correctament), i juntament amb la materialitat i l'exposició exterior d'allò realment portant (estructura) (*firmitas*), conformen la peculiar aplicació de la tríada vitrubiana²¹ en Vacchini. Sota aquest aspecte, s'hi entreveu una herència més grega (proporcions, bellesa), que romana (massa contaminada per la magnífica utilitat de les seves construccions).

Aplicació en la seva obra madura

Està clar que Vacchini no pot aplicar directament aquesta teoria afuncional en els seus projectes, però s'entreu en tots ells un intent de superació de l'estadi funcional.

Quan Vacchini guanya la segona i definitiva fase del concurs de la Posta de Locarno (1988), hi presenta un edifici públic, radial, idèntic als quatre costats, amb els pilars de totes les quatre cares arribant a terra. Però, com s'ha vist l capítol sintàctic de pilars, just abans de la seva construcció (1988-95) els promotors li exigeixen que qualifiqui una cara, que doni una façana principal a l'edifici, per donar-li una entrada, per acomplir una funcionalitat concreta en un lloc concret.

Vacchini manté la radialitat del seu edifici, i actua amb severitat, de segur a contracor, però amb un gest ràpid, brusc, potser recriminador, retallant de cop les columnes

21 *Ibidem*

de la façana en qüestió, sense aparentment col·locar-hi cap llinda, i valent-se d'uns pilars totalment aliens i descol·locats respecte a la baixada de càrregues de la façana.

Un problema similar li succeeix pocs anys després, amb un Vacchini ja coneixedor del problema i de les solucions errònies. En el concurs per al gimnàs (primer militar i després civil) de Losone (1990), Vacchini entrega la proposta del neotemple grec columnat perimetralment, sense porta, i inclús sense vidre de tancament. Ràpidament el jurat li reclama un aspecte purament funcional: l'accés. Sorneguerament Vacchini els hi retreu que amb els honoraris escassos del concurs arriba a projectar l'edifici però sense porta, que en la fase de projecte ja intentarà donar-li una entrada.

Deugué pensar llavors amb l'incident de la Posta de Locarno, però també amb el rotund accés al Seagram de Mies (1954-58), un tall contundent i sobtat dels pilars d'una cara de la construcció lògico-estructural vertical tan regular.

Aquest malestar acumulat per la creixent importància de la utilitat, el fa entossudir tant com per arribar a projectar l'entrada del gimnàs sense afectar l'edifici en si, soterrant en rampa cap a sota l'edifici per ascendir en ell sense que es perdi ni un bri de la qualitat arquitectònica, formal i estètica del seu palau.

Finalment també ha de fer confortable l'interior col·locant una membrana de vidre per darrera l'estructura. Una altra manera de desprestigiar l'arquitectura en el seu estat essencial i pur, estructura en si mateixa.

En aquell precís instant, abans de tancar amb vidre l'edifici Vacchini degué tenir una sensació semblant a quan Mies van der Rohe va veure com els gegantescos gats hidràulics descarregaven el sostre de la *Neue Nationalgalerie* de

Berlín sobre els únics vuit pilars, conformant l'espai cobert, i sense membranes vítries posteriors que desvirtuessin la concepció arquitectònica inicial de l'edifici²².

La crítica ferotge se li tirà damunt recriminant-li que l'edifici construït semblava de tot menys un gimnàs. Vacchini, al contrari, ho entengué com un elogi i els respongué sàgacament: *“A ce propos et en revenant à mon propre travail, je pense à ce que les malveillants me reprochent: de ne pas avoir bâti une salle de sport à Losone mais une église! Oui, je répons, une église où on peut même y pratiquer du sport. Pourquoi la malveillance s’allie-t-elle toujours à l’ignorance?”*²³

L'aspecte funcional del projecte de la Ferriera de Locarno també es mostra en un pla molt reculat. Només d'entrevueure que el projecte procedeix d'un edifici purament administratiu, ja queda clar que es presenta tot ell com un envoltant construït, diàfan, genèric i universal, unes superfícies de treball buides i neutres, on s'hi implantarà un cert funcionament intern aleatori i circumstancial.

Altre cop la llibertat de la planta baixa de l'edifici, prevista totalment lliure, es veurà afectada per la pressió, en aquest cas econòmica, de treure'n un cert rendiment tancant-hi comerços a través de peixeres de vidre. Un nou destorb funcional a la riquesa arquitectònica de l'edifici.

22 Analogia adaptada de l'article “la “*Ferriera*” e il suo doppio” de Luigi Trentin publicat a “Livio Vacchini - La ricerca degli ultimi dieci anni” // *Rivista tecnica* N.18, 2005

23 “Entretien avec Livio Vacchini”, op. cit.

Estructura i forma

La posició relativa de l'estructura en Mies van der Rohe

No és casualitat que el darrer *capolavoro* descrit per Vacchini al seu llibretó¹ sigui una obra de Mies van der Rohe, i tampoc és casualitat que aquesta obra sigui una de les darreres de la trajectòria de l'arquitecte alemany: la *Neue Nationalgalerie* de Berlín, un cop la llarga carrera de Mies van der Rohe purificà i sintetitzà els propis principis del fet arquitectònic.

La gran estima i el reconeixement que tenia Vacchini per l'obra de Mies van der Rohe es fan palesos en les múltiples similituds entre les seves obres.

Revisant una entrevista a Livio Vacchini feta per la Radio Monte Ceneri², l'any 1986 (poc abans de la seva època de crisi i de profunda reflexió), arran del centenari del naixement de Mies van der Rohe, l'arquitecte suís parlava així d'un dels seus majors mestres: *“le sue costruzioni hanno la purezza e la perfezione tecnica dei grandi capolavori dell'arte greca e come ai Greci anche a Mies é riuscito ridurre tutti gli edifici ad un unico archetipo. Durante tutta la vita non ha disegnato che templi di vetro purissimi: contenitori astratti fatti per ricevere ogni genere di funzione e come i Greci ha costruito usando esclusivamente travi e pilastri, quasi da farci credere che non possa esistere altro sistema*

costruttivo al mondo.”

Vacchini reconeix en l'obra de Mies van der Rohe la continuació del seu idolatrat Stonehenge -primer *capolavoro*- i on té origen l'arquitectura.

El sistema adintellat trilitic –tres pedres: pilar-pilar-jàssera, també usat per Mies van der Rohe, confirma la bona direcció de l'arquitectura madura de Vacchini. Un sistema, així mateix, adaptable perfectament a l'evolució de la tècnica al llarg dels anys. A més, per Vacchini, convé no amagar aquest sistema constructiu, cal mostrar-lo exteriorment.

Segueix Vacchini en l'entrevista: *“Come i Greci, modella lo spazio (Mies van der Rohe) in modo che risulti sempre un locale unico e continuo, dove solo la struttura ha un valore assoluto. Per lui luce e spazio non sono prioritari e decisivi.”*

La unitarietat observada en els edificis de Vacchini fa palesa aquesta admiració cap als autèntics temples miesians. I el valor primordial de l'estructura en Mies van der Rohe no fa més que confirmar aquest rol absolut de l'estructura, que dota als edificis madurs de Vacchini d'aquesta recurrent característica exterior: l'estructura fa l'edifici.³

Tanmateix és sorprenent el poc valor que Vacchini dóna a l'espai i a la llum en l'arquitectura de Mies van der Rohe.

3 *“Las grandes construcciones casi siempre se basaban en la estructura y ésta [era], casi siempre, la portadora de su forma espacial. Tanto el Románico como el Gótico lo demuestran con claridad. Aquí como allí, la estructura es quién aporta el significado, la propia portadora del contenido espiritual. (...) Las escasas obras auténticas de nuestro tiempo muestran la estructura como componente constructivo. (...) La estructura no sólo determina su forma, sino que es la propia forma. (...) Sólo se puede ordenar aquello que ya está ordenado por sí mismo.”*

Mies van der Rohe en els escrits “Conferencia en Chicago” a NEUMEYER, Fritz, *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura: 1922-1968*, Madrid, El Croquis, 1995

1 VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

2 Entrevista radiofònica duta a terme el 29 de març de 1986 i publicada a “Actualità di Mies” // *Rivista tecnica* N.3, 1986

L'anàlisi i evolució estructural dels suports en l'obra de Mies van der Rohe està perfectament glossada en el llibre *Las columnas de Mies*⁴ d'Antón Capitel, on repassa l'obra completa de l'arquitecte reconeixent-hi diferents estadis en funció de les característiques de les sempre presents columnes.

La idea inicial de Mies van der Rohe de separar els elements estructurals dels elements definitoris de l'espai fructifica en el Pavelló per a l'Exposició Universal de Barcelona (1928-29), on estructura i generadors espacials estan totalment desvinculats.

Després Mies van der Rohe aposta clarament per la claredat estructural com a principi arquitectònic, deixant en segon pla els espais conformats de resultes d'aquesta estructura (per exemple en els gratacels americans, Crown Hall de la IIT,...) i advoca una flexibilitat funcional que absorbeixi els usos canviants al llarg de la vida de l'edifici.

En la mateixa entrevista radiofònica Vacchini s'asincera explicant com li ha servit i li està servint l'anàlisi minuciosos de l'obra miesiana: *"Col passare degli anni l'opera di Mies van der Rohe va assumendo sempre maggiore importanza e ci si accorge che il lavoro quotidiano di ricerca dell'architetto è essenzialmente critica all'opera di Mies. Tutto ruota, per così dire, attorno ai suoi postulati."*

El llenguatge unitari al llarg de la trajectòria de Mies van der Rohe, i l'aspecte ritual del refer sempre el mateix projecte també present en l'alemany, confirmen altre cop la direcció a seguir per Vacchini.

4 CAPITEL, Antón, *Las columnas de Mies*, Cádiz, Arquitectos de Cádiz, 2004

I finalitza l'entrevista: *"La filosofia e l'opera di Mies mi permettono di lavorare al riparo della moda, ma mi permettono pure di ritrovare la strada maestra ogni qualvolta mi assale la tentazione di ottenere un risultato immediato e di sicuro effetto"*.

S'entreveu aquí una dura crítica a l'arquitectura moderna dels anys 70-80, al regionalisme⁵ (K. Frampton) meteoritzador del fet arquitectònic únic, una crítica radical als seus companys arquitectes ticinesos (Botta, Galfetti,...).

Vacchini vol anar més enllà, recular fins a l'essència, fins als principis, i l'arquitecte pont per al retorn als orígens és Mies van der Rohe.

Segurament més cap al final de la seva carrera Vacchini recordarà a Mies van der Rohe més com un mitjà per arribar als autèntics "clàssics", a l'arquitectura immemorial dolmènica, egípcia, grega o mesoamericana, el gruix important dels seus *capolavori*.

Retornant al valor absolut de l'estructura identificat per Vacchini en Mies van der Rohe, s'inicia en aquest punt un estudi sobre l'evolució de la posició relativa de l'estructura en els edificis de l'arquitecte alemany, arribant a la fita esperada de la posició totalment exterior i aliena al tancament.

En un inici, als gratacels de Berlín (1919-21) *"a los soportes, inevitables, pero tan puntuales y de poca masa que no lle-*

5 FRAMPTON, Kenneth, *Modern architecture: A critical History*, London, Thames and Hudson, 1980, (2a. ed. ampl., 1985) [trad. castellana d'Esteve Rimbau i Sauri, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981, (3a. ed. ampl., 1987)]

gaban siquiera a grafiarse, no se les concedía, pues, ningún peso formal, compositivo: no parecía pensarse que llegarán a tomar parte en el contenido arquitectónico”⁶

Poc després serà una *“preocupación muy fundamental en Mies el logro de la isotropía; esto es que, el espacio, a despecho de los sistemas constructivos convencionales, se desarrolle con la misma naturaleza en las dos direcciones del espacio. En ello tomaran un papel básico los soportes, las columnas. Esto es, aquel elemento fundamental para los edificios modernos y, sobre todo, imprescindible para los edificios en altura, que había sido olvidado en los rascacielos de Berlín. Las expulsadas o inadvertidas columnas volverán a Mies con el tiempo ... y se le harán presentes, ya para siempre, como un instrumento fundamental de sus fines.”⁷*

Seguidament, al pavelló alemany per l'Exposició Internacional de Barcelona (1928-29), cal observar que aquest mostra l'estructura totalment deslligada de la creació dels espais, els murs. Val a dir que el pavelló no crea estrictament un requeriment espacial interior, sinó que la conformació d'espais abraça àmbits interiors, exteriors i entremetjats de diferents valors⁸. Estructura i conformadors d'espais són

⁶ Capitel, op. cit., p. 28

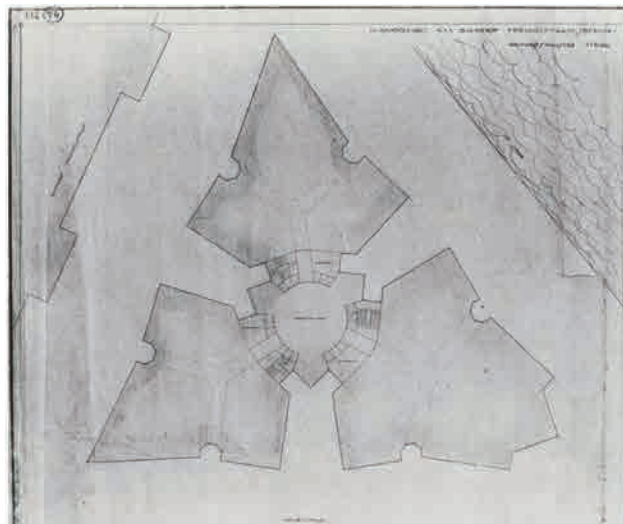
⁷ Capitel, op. cit., p. 29-31

⁸ No obstant, Helio Piñón afirma que, en aquest projecte, Mies van der Rohe va estar més temps escollint el lloc concret de la implantació que desenvolupant el propi projecte.

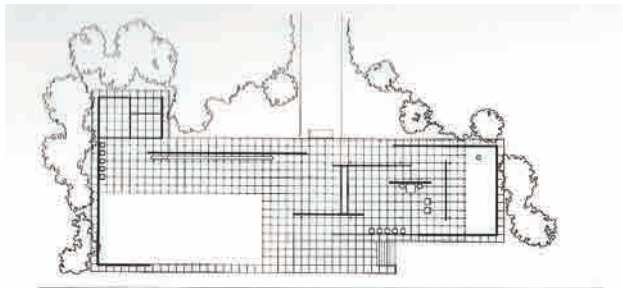
Al prefaci “No hay forma sin lugar” de la publicació tesi doctoral de Cristina Gastón Guirao, Mies y la conciencia del entorno.

GASTÓN GUIRAO, Cristina, *Mies: el proyecto como revelación del lugar*,

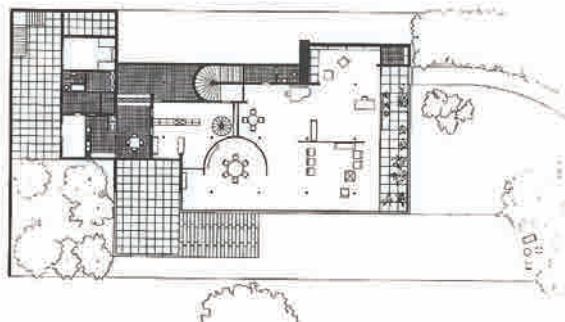
146 Gratacels a la Friedrichstrasse, Berlín



147 Pavelló alemany per l'Exposició Internacional de Barcelona



148 Casa Tugendhat a Brno



elements aliens, no relacionats. L'estructura, ordenada en trama per suposat, apareix en múltiples circumstàncies en relació als murs i tancaments, mai intersecant-se.

Capitel hi reconeix l'esforç de síntesi isòtropa en dita estructura: *“Poner de acuerdo por completo la forma y la estructura será así, para Mies van der Rohe, convertir en isótropa también a ésta última, aún por encima de su más clara conveniencia de normal desigualdad en cuanto construcción. Ello exigía la forma simétrica de los pilares, que alude por igual a las dos direcciones, pero que pediría, del mismo modo, la existencia de vigas iguales dispuestas también en ambas.”*⁹

Coetània del pavelló barceloní és la casa Tugendhat a Brno (1928-30), ara sí amb un programa usual d'habitatge, en dues plantes. L'estructura portant, també ordenada en trama, es mostra majoritàriament a l'interior de l'espai habitable, amb grans vols perimetrals, seguint més els requeriments de plantes i façanes lliures de la nova arquitectura postulats per Le Corbusier.

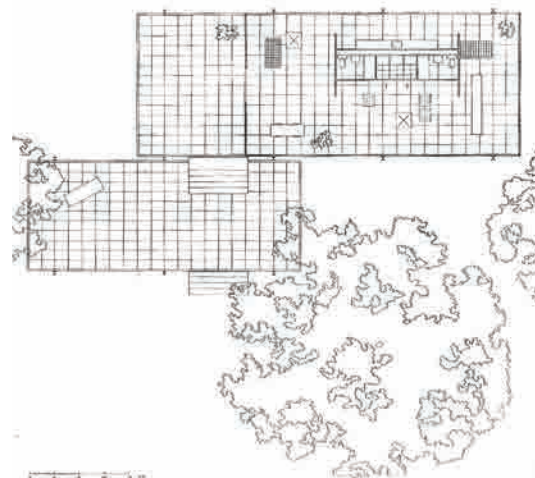
En la formació americana de Mies van der Rohe, a partir de 1937, Capitel hi reconeix una primera temptativa: *“Lograr una extrema coherencia, de carácter sintáctico, entre la estructura resistente y la configuración general de la forma (esto es, entre columnas y vigas -pórticos- y los planos que constituyen el volumen)”*.¹⁰

Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2005

9 Capitel, op. cit., p. 35

10 Capitel, op. cit., p. 46

149 Casa Farnsworth, a Illinois



150 Aspecte exterior de la casa Farnsworth, a Illinois



Aquest gran pas evolutiu en l'estructura dels edificis de Mies van der Rohe es mostra clarament en el disseny de la casa Farnsworth a Illinois (1945-50). Altre cop un habitatge de reduïdes dimensions, però on l'estructura es mou cap a l'exterior, desapareix totalment de l'àmbit tancat interior, col·locant-se tangencialment fora dels plans horitzontals¹¹. Amb aquest lleu moviment, tot i que implica una major proesa tècnica, fàcilment assumible per la tecnologia de l'acer en aquells moments, s'aconsegueix alliberar completament tota la planta, creant un espai únic i unitari, però de retruc s'aconsegueix que l'edifici mostri exteriorment la manera com és fet, com es suporta. El ritme de l'estructura conforma la façana, prevalent l'estructura vertical per

11 *"En la casa Farnsworth los pilares situados tangencialmente al canto exterior de los forjados no interrumpen los planos horizontales; suelo y cubierta se conforman de idéntica manera. Los pilares estan formados por un perfil continuo, de una pieza, desde el suelo hasta el remate de la cubierta. La línea vertical prevalece sobre la proyección del forjado y mantiene análoga relación con los dos planos, el inferior del suelo y el superior de cubierta, lo que contribuye a reforzar la equivalencia entre ambos."*

Guirao, op. cit.

151 Aspecte exterior del Crown Hall de la I.I.T. de Chicago

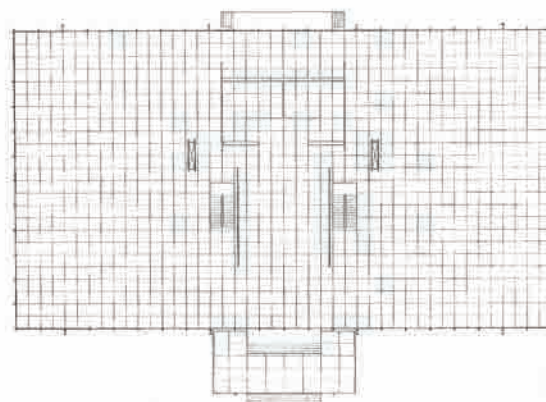


davant de la horitzontal de terra i sostre. Amb tot, la fina làmina de vidre s'aferra a l'ala interior dels pilars metàl·lics, tancant tot l'espai conjuntament amb el sostre, duent-lo a *"abandonar de forma definitiva la independència entre esqueleto y cerramiento, defendida por tantos como un principio de la modernidad"*.¹²

En la següent transposició de l'obra contínua de Mies van der Rohe, aquest aplica els principis de la casa Farnsworth per a crear un edifici públic, col·lectiu: el Crown Hall de la I.I.T. a Chicago (1950-56). L'estructura és idèntica a la d'Illinois, les llums són més grans, el sostre pla de la casa es sincera: en els pilars aparellats apareixen potents jàsseres que únicament es poden veure des de l'exterior. La planta interior és lliure, el terra i el sostre plans. Els grans pòrtics conformadors (4) segueixen la formulació trilitica de pilar-pilar-jàssera, generant un espai interior direccional, i uns

12 Capitel, op. cit., p. 49

152 Planta del Crown Hall de la I.I.T. de Chicago



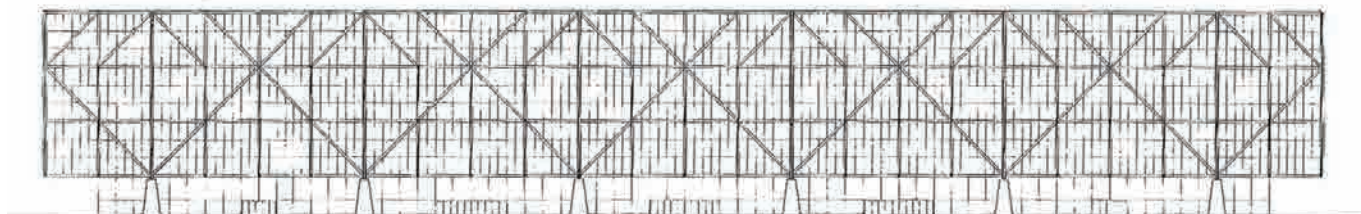
testers oberts, ampliables. El tancament segueix situant-se en una posició molt exterior, allà on entren en contacte l'estructura vertical amb la horitzontal, com a la casa Farnsworth. Una subestructura vertical, també ordenada, també tangencial, pauta i regula la composició a petita escala de la façana, entre pòrtics.

La tipologia d'esquelets verticals metàl·lics (Lake Shore Drive 1948-51 i Seagram Building 1954-58), com s'ha vist amb anterioritat, no recull l'estructura exterior única, apareixent un entramat regular amb suports interiors, negant l'estructura vertical en façana, amagant-la (per requeriments de

protecció al foc) i doblant-la amb l'estructura secundària vertical de suport del mur-cortina. Els gratacels de Mies no són tan clarividents estructuralment.

El següent pas de gegant en l'evolució miesiana d'aquest espai clar i universal aconseguit a la I.I.T. es troba en l'edifici *Convention Hall* també a Chicago (1953-54) que dissortadament es quedà en projecte, i que fou concebut després del petit exercici de la casa de vidre sobre quatre pilars (1950). Les immenses proporcions d'aquest nou edifici, obtenint un espai interior colosal, van fer canviar la concepció porticada de l'estructura dels edificis universitaris previs de Mies

153 Plànol d'alçat de la *Neue Nationalgalerie* de Berlín



154 Fotografia d'època de la *Neue Nationalgalerie* de Berlín

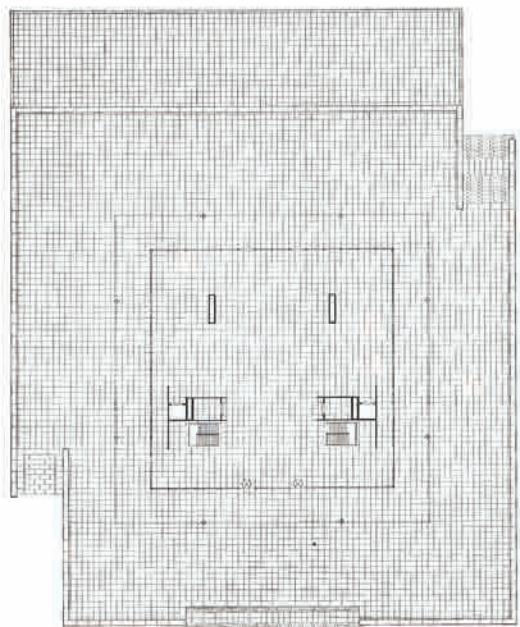


van der Rohe, així com reconèixer que definitivament “...la isotropía completa pasaba por la definitiva destrucción de los pórticos formados por pilares y sus vigas correspondientes, debiendo situar las columnas en los bordes para apoyar en ellas una estructura espacial autorresistente”.¹³

Es tractava de suportar una gran coberta, un aixopluc de 220x220 m., interiorment lliure. La ubicació d'uns potents suports perimetrals, ara sí en dues direccions, permeten la sustentació d'un gran sostre tridimensional col·locat sobre la continuació triangulada dels robustos pilars. Un cop obtingut el sostre, s'obté també l'edifici. Convé només tan-

13 Capitel, op. cit., p. 85

155 Planta de la *Neue Nationalgalerie* de Berlín

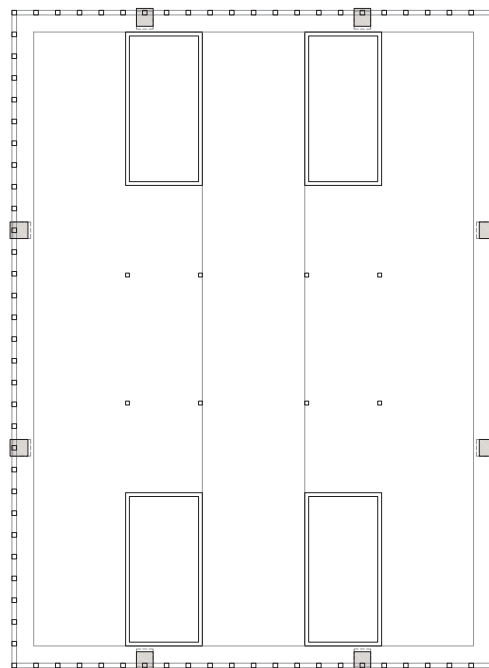


car l'espai interior per fer-lo apte per al seu ús protegint-lo del clima de Chicago, col·locant una membrana vítria cap a l'interior, finalment separada de l'estructura vertical uns quants metres, protegida.

Amb la intenció d'obtenir una coherència absoluta entre forma i estructura, Mies van der Rohe aconsegueix finalment que l'edifici sigui l'estructura, que l'estructura sigui l'edifici, un nou *cromlec*, res més.

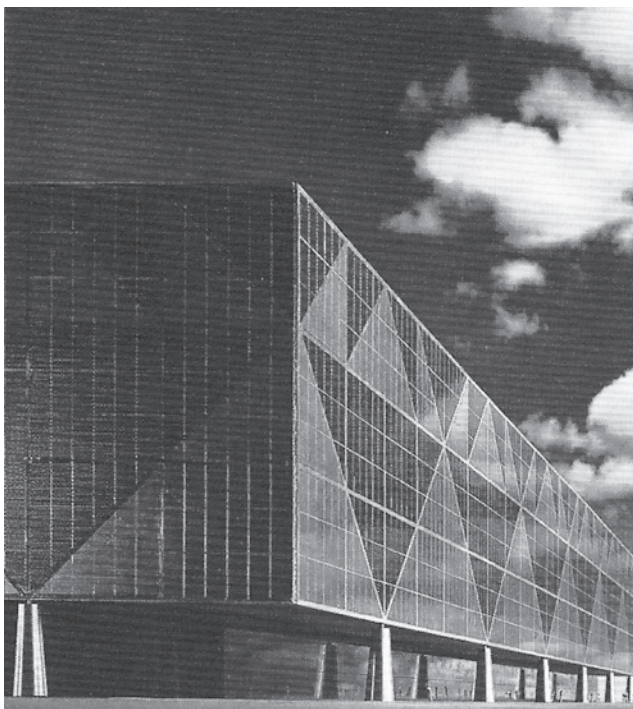
El somni del *Convention Hall* es materialitza uns anys després, i gairebé al final de la seva vida, en la *Neue Nationalgalerie* de Berlín (1962-68). Idèntics principis als del

156 Planta tipus de la Ferriera de Locarno



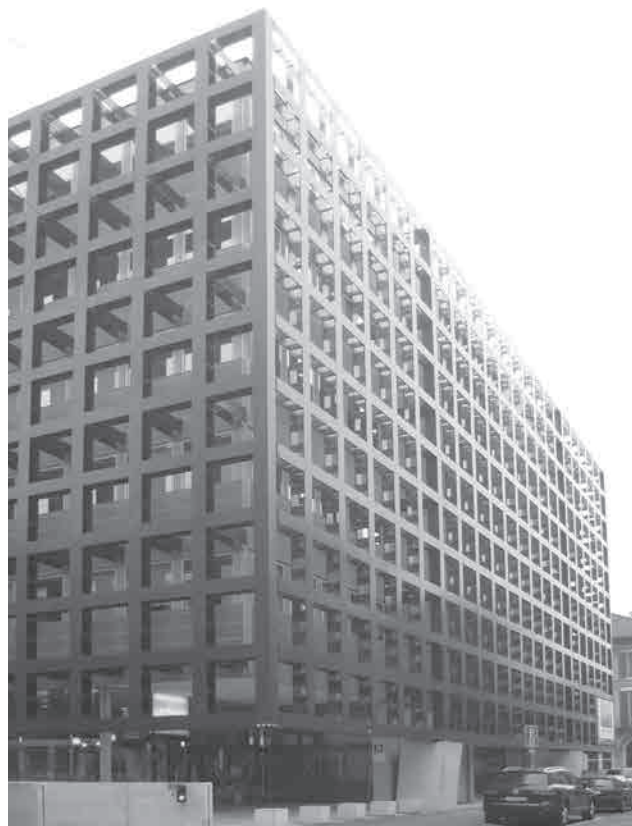
somni americà, ara amb unes dimensions més controlades (64,80x64,80 m.) fan que el gran sostre tridimensional i triangulat es pugui simplificar en un encasetonat (3,60 x 3,60 m.) metàl·lic de sols 1,80 m. de cantell. Els quatre suports per banda de Chicago es redueixen a Berlín en el mínim possible: dos suports per banda; els mínims per tal de no situar estructura portant en els eixos de l'edifici, ja que entorpirien les seves entrades. A l'ombra d'aquesta mínima expressió miesiana es desenvolupa l'espai museístic princi-

157 Aspecte del Convetion Hall de Chicago de Mies



pal, fora dels cànons, tancat mitjançant una fina membrana de vidre que recula molt de la línia vertical portant. La col·lecció permanent en la planta inferior apareix com un espai secundari, totalment sotmès al pavelló superior. Altre cop l'edifici sostre, mostrant clarament el sostre reticular qualificat i els seus mínims i indispensables suports. Finalment, *“las columnas cruciformes, la insistencia en los cuadrículados del suelo, y la planta rigurosamente cuadrada insisten en la isotropía absoluta de la forma arquitectó-*

158 Aspecte exterior de la Ferriera de Locarno



*nica y en la fusión de ésta con la estructura”.*¹⁴

S'observa en el terme específic de la situació dels suports verticals estructurals en Mies van der Rohe, una evolució temporal d'aquests cap a situacions més perimetrals i alienes al tancament de l'edifici, cada cop més formant part l'estructura de la capacitat representativa de l'edifici, tant exterior com essencial.

Transcendència en l'obra de Vacchini

Les similituds entre aquesta evolució estructural en els edificis analitzats de Mies van der Rohe i en l'obra madura de Vacchini són concloents.

Inicia Vacchini la seva etapa madura amb la casa a Costa (1987-93) amb l'estructura portant situada ja a l'exterior, vista, però tangent interiorment al tancament. Com a habitatge privat en resulta una configuració unidireccional per definició.

Poc després adapta dita estructura, en la casa Aurora de Lugano (1992-95), en tipologia plurifamiliar i en alçada.

Aquest primer estadi és equivalent als episodis de la casa Farnsworth i Crown Hall de la I.I.T. de Mies van der Rohe, tot i que ara materialment molt més contundents.

Com Mies van der Rohe, arriba un moment en que Vacchini ha de fer girar l'estructura dels seus edificis de manera perimetral, atesa la seva publicitat, entreveient-se en projectes com la Posta de Locarno (1988-95) i la Palestra de Losone (1990-97), mostrant sempre l'estructura portant a

l'exterior de l'edifici, fent-la present en la primera impressió visual d'aquests.

D'altra banda, i a Losone, es nota també una progressiva reculada del pla de tancament vidriat cap a l'interior, de la mateixa manera que en Mies van der Rohe.

Finalment, com al *Convention Hall* i al museu de Berlín, Vacchini també arriba a la resolució d'edificis unitaris absoluts, únicament sostres, edificis totalment bidireccionals. I casualment també amb un projecte no construït (Ajuntament de Niça, 1999-2000) que es veu materialitzat poc després en la Ferriera de Locarno (2000-03), l'edifici sostre per excel·lència de Vacchini; suportat aquest per dos pilars per banda, on hi descansa un entramat quadriculat metàl·lic que li fa de sostre, però que alhora absorbeix l'ús interior d'oficines.

Les similituds entre el museu de Berlín i l'edifici d'oficines de Locarno no es redueixen al material ni al color, sinó que van molt més enllà, aconseguint ambdós la senzillesa i el modulatge estructurals, un únic gest conceptual i la reducció als mínims elements, i fan d'aquests dos edificis dignes hereus de l'arquitectura *clàssica* i dels seus orígens, del *Parthenon* i també de Stonehenge.

Inclús la finor i exactitud en l'estructura fan germans els dos edificis.

Fugint d'una estandardització globalitzadora, els pilars en creu de Mies van der Rohe tenen un èntasi pronunciat conforme van perdent requeriments de pandeig, el gruix de l'encassetonat del seu sostre també es dimensiona segons els esforços sotmesos en funció de la llunyania dels pilars.

¹⁴ Capitel, op. cit., p. 89

Així mateix, el gruix de l'estructura laminar en jàssera quadriculada (biga *Vierendeel*) de la Ferriera va perdent dimensió cada cop que disminueixen els esforços a assumir, en relació a la posició dels pilars; com també es variava i disminuïa l'esquadria de formigó armat en la graella del projecte bessó de l'Ajuntament de Niça en funció dels requeriments portants.

Tècnicament i material Mies van der Rohe s'aprofita del creixent ús i investigació de l'acer en les construccions, per tal de reduir la matèria al mínim possible, per tal d'estilitzar l'estructura, treure-li la pesantor de l'arquitectura de totxo predecessora.

Vacchini però, tot seguint els preceptes de l'alemany, vol retornar a l'inici de la història de l'arquitectura, on l'únic material treballable fou la pedra. Una pedra avui fàcilment reproduïble i millorable mitjançant les tècniques del formigó armat, i del seu pretesament i posttesament.

Únicament fa ús de l'acer en la jàssera-sostre de la Ferriera, procedent però de la mateixa solució en formigó armat projectada per a Niça.

El suís, com s'ha vist, cerca més la materialitat (i la monumentalitat) que la lleugeresa en les seves obres.

Amb tot, i degut a l'indefinit ús de l'edifici de Berlín (i del seu antecessor projectual, el *Convention Hall* de Chicago), Mies van der Rohe aconsegueix més intensament aquesta abstracció o síntesi en els seus edificis, la reducció a l'essència, que no pas Vacchini en l'artifici programàtic de Locrano, on l'hipoteca de la part soterrada ja construïda, la pressió d'un rendiment econòmic dels locals generats en planta baixa, i l'aparició d'un passatge interior inquietant,

desvirtuen lleugerament el palau inicialment concebut.

Però allò concretament conclusiu d'aquest estudi comparatiu és el moviment de l'estructura portant en els dos arquitectes cap a l'exterior, fora de la membrana de tancament, molt sovint vidre, mostrant-se en primer pla, explicant-se a primer cop de vista.

La reducció essencial i la senzillesa de les diferents solucions, dona molt avantatge a una concepció immediata de la sustentació dels edificis. I quan un edifici s'entén a la primera mirada, vol dir que ha sabut condensar en un gest únic tota l'enorme quantitat d'especificacions a que està sotmès, que ha aconseguit la reducció a l'essència, l'arquitectura per definició, despullada.

Tanmateix la cinquena definició de la paraula *capolavoro* que apareix en l'esborrany de l'epíleg del llibretó de Vacchini descriu: "*È quell'opera che non ha bisogno di spiegazioni (o che si spiega da sola) e che, nel contempo, permette una continua possibilità di interpretazione*".¹⁵

Altres referències exoestructurals i interpretacions neoclàssiques

Més enllà d'aquest paral·lelisme Mies van der Rohe - Vacchini, al llarg del s. XX han estat molts els arquitectes que han donat a l'estructura el caràcter conformador de l'edifici, mostrant-la visible des de l'exterior, d'alguna manera sintetitzant representativitat i solidesa en una *venus-*

¹⁵ MASIERO, Roberto, *Controcorrente*, text mecanografiat, possible primera versió de l'epíleg "Un antico Greco" del llibretó *Capolavori*

ta firmitas segons el diccionari vitruvià¹⁶, majoritàriament però enrasada amb el pla de tancament:

-Fàbrica de turbines de l'AEG a Berlín, de Peter Behrens (1908-09) (f.175)

-Casa del Fascio a Como, de Giuseppe Terragni (1932-36) (f.176)

-Casa Tàpies a Barcelona, de José Antonio Coderch (1960) (f.179)

-Edifici de l'escola d'arquitectura de Barcelona, de Josep Maria Segarra, Eusebi Bona i Pelayo Martínez (1961-62) (f.177)

-NationalBank a Copenhaguen, d'Arne Jacobsen (1961-78) (f.178)

-Lincoln Center Philharmonic Hall a Nova York, de Max Abramovitz (1962) (f.182)

-Torre John Hancock a Boston, de SOM (Skidmore, Owings & Merrill) (1965-69) (f.180)

-Institut Francès a Barcelona, de José Antonio Coderch (1972) (f.183)

-Cornell University Uris Hall a Nova York, de SOM (Skidmore, Owings & Merrill) (1973) (f.184)

-Le Carrée d'Art a Nimes, de Norman Foster (1984-93) (f.185)

-Apartaments a Porto, d'Eduardo Souto de Moura (1995) (f.181)

No són tants els exemples on l'estructura apareix exterior i completament alliberada de la façana o tancament de l'edifici, i menys en el darrer segle.

Tret dels edificis de Mies van der Rohe (*Convention Hall* a Chicago 1953-54 i *Neue Nationalgalerie* a Berlín 1962-68) i Vacchini (Palestra de Losone 1990-97 i Ferriera de Locarno 2001-03), es difícil trobar altres exemples d'aquest fet.

I ens cal remuntar molts segles per trobar antecedents a aquesta singular qüestió.

Potser l'exemple més clar el trobem als temples grecs (p.e. *Parthenon* d'Atenes), on la *naos* (en grec ναός "temple" o "habitatge dels déus") central tancada està envoltada pel porxo creat per la línia (o línies) de columnes perimetrals (en el temple perípter). Els grecs ens mostren aquí tot el sistema de suport del gran sostre per a protegir el recinte dels déus.

Sovint, com al temple romà Maison Carrée de Nimes (16 a.C.), la *naos* del temple creix tant fins a envair tot l'espai intercolumnar intersecant amb les columnes perimetrals (temple pseudoperípter), apareixent llavors pilastres o columnes en relleu sobre el pla de tancament.

Les reinterpretacions del temple clàssic, per suposat, assimilen aquesta situació externa de l'estructura amb més o menys encert.

Al s. XX, amb la desaparició general de l'ordre clàssic en el llenguatge expressiu, és Peter Behrens qui mostra o redueix el temple clàssic als elements mínims i simplificats en la fàbrica de turbines per l'AEG a Berlín (1908-09). Aquest neotemple industrial mostra l'estructura vertical de les columnes en els seus laterals, llavors metàl·liques, amb una composició general anàloga al temple grec, amb entaulaments simplificats, amb coberta i timpà similars, però amb

16 VITRUVIUS POLLIO, Marco, *De architectura libri decem* (trad. castellana d'Agustín Blánquez, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Ed. Iberia, S.L., 1991)



el tancament perimetral enrasat a la cara interior dels suports exteriors, sense porxada en cap dels seus laterals.

També Auguste Perret (1874-1954), primer mestre en formigó armat estructural (i decoratiu), manté l'estructura com un element vist i diferenciat en les seves façanes, i conclou al final de la seva vida que: *Celui qui dissimule un poteau commet une faute. Celui qui fait un faux poteau commet un crime*¹⁷ i advoca per la veritat dient: *“C'est par l'esplendeur du vrai que l'édifice atteint a la beauté. Le vrai est dans tout ce qui a l'honneur et la peine de porter ou de protéger.”*¹⁸

Altres interpretacions recents del temple grec les podem trobar a Nova York, al Philharmonic Hall del Lincoln Center (1962) de Max Abramovitz, també un neotemple pseudo-perípter, on sols la façana principal s'enretira un tram de l'estructura metàl·lica fusiforme perimetral.

Quan Norman Foster vol reinterpretar la Maison Carrée de Nimes per tal de construir el veí Carrée d'Art (1984-93), ho fa de tal manera que respecta el propi caràcter pseudo-perípter del temple romà, creant un temple pròstil, amb l'estructura porticada frontal reduïda a la mínima expressió dimensional, però mantenint l'estructura lateral i posterior coplanar amb la façana.

En conclusió, es pot arribar a dir, que no és fins l'any 1968,

al final de la vida i trajectòria de Mies van der Rohe, quan s'ha pogut tornar a gaudir d'un autèntic temple en la seva essència, una arquitectura només construcció, despullada de qualsevol ornament (i també despullada de qualsevol utilitat, afegiria Vacchini).

Capitel reconeix que *“habiendo partido así de un largo camino que se inició en el espacio neoplástico, Mies van der Rohe recompuso en su vejez el pabellón dórico, y es como si esta vuelta final al Olimpo que en su primera juventud académica había abandonado hubiera significado el fin de su carrera”*.¹⁹

La *Neue Nationalgalerie* de Berlín, inclús millora i simplifica el llenguatge grec, soluciona aspectes tant transcendents com el problema de la cantonada (tríglics i mètopes en l'intercolumni extrem), o la direccionalitat de la coberta i el timpà (no acord a la columnata i entaulament perimetrals).

Vacchini, enlluernat per Grècia, reconeix a Mies van der Rohe, com a ànima bessona, com a precursor seu en la síntesi del fet arquitectònic primer, i aquest fet el porta a projectar la seva obra madura sempre referenciant-la a aspectes clàssics, iniciàtics, honestos estructuralment. Veritats construïdes.

17 PERRET, Auguste, *Contribution a une théorie de l'architecture*, Paris, Cercle d'Études Architecturales, 1952

18 *Ibidem*

19 Capitel, op. cit., p. 90

Depuració i unitat

[Definició de **depuració** (del llatí *depurare*): “acció de llevar les impureses d’alguna cosa”, **impuresa** (del llatí *impuritia*) “allò no pur, mancat de puresa”, **pur** (del llatí *purus*) “que no conté cap element estrany, exempt de tota mescla”, **estrany** (del llatí *extraneus*, ‘exterior, aliè, estranger’): “que no té part en alguna cosa, aliè”. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

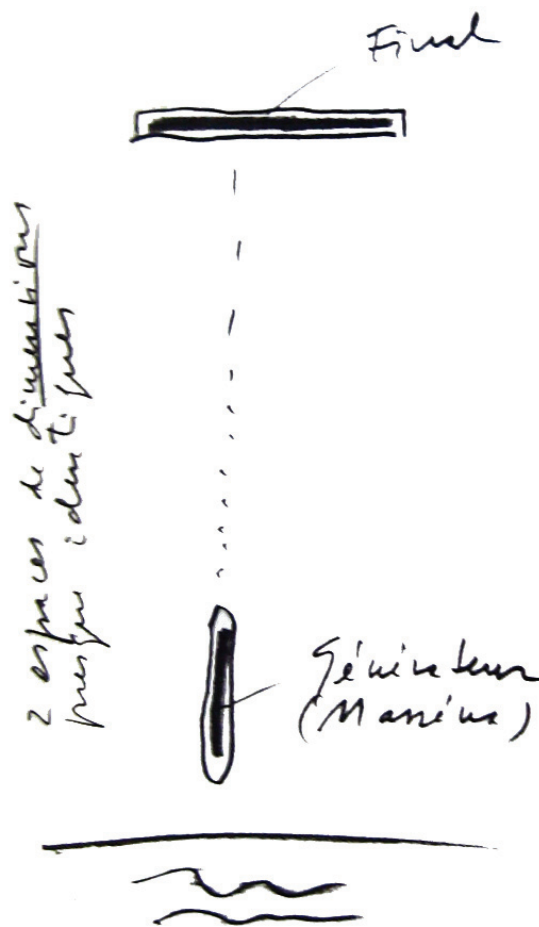
[Definició d’**unitat**: “qualitat d’allò que és u, que constitueix un tot no divisible en parts”. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

Els dos mots definits conflueixen en una reducció a l’u, a la unitat, reconeguda en un primer cop de vista en gran part de l’obra mestra de Livio Vacchini, i es constata reiteradament en l’accepció assimilada al procés de depuració d’una obra, quan se li lleven les impureses.

Aquesta reducció / depuració apareix en els projectes de Vacchini ja en els primers estadis, en la primera fase, en el procés d’idear l’edifici, en la reducció a una demanda, a una petició (“*a une demande*”) que Vacchini practica abans inclús de fer el primer esbós. Es tracta de reduir d’una immensitat de possibilitats les qüestions clau, pròpies, per tal de finalment entendre l’edifici a partir d’aquesta única i principal premissa com a una totalitat en si mateix.

També implica l’ús del número mínim de materials¹, del nú-

170 Esquema iniciàtic pel concurs de l’Ajuntament de Niça (1999)



1 “La costruzione viene caratterizzata nel suo insieme e nelle sue parti dal numero minore possibile di materiali messi in opera. Prevale il tutto.” MASIERO, Roberto, *Controcorrente*, text mecanografiat, possible primera versió de l’epíleg “Un antico Greco” del llibretó Capolavori

mero mínim de sistemes constructius, de l'abstracció màxima i de la síntesi de solucions, evitant sempre les juxtaposicions, inclús solapant o reduint sistemes (*venusta firmitas*, sistema portant i sistema expressiu en un).

Alhora tota obra mestra ha d'esdevenir un "tot", una totalitat. Buscar fer un "tot" significa eliminar allò no necessari, allò secundari; i per tant provar de definir el nombre mínim d'elements essencials en una composició arquitectònica sencera. El mínim absolut serà un.

Sintetitzar², fer tornar els elements indescomponibles, homogenis, monolítics, constituirà el "tot" per excel·lència, l'entitat perfecta.

S'observa que els edificis públics o no orientats arribaran a tal reducció més fàcilment ateses les seves característiques de no repetitivitat, d'obertura als quatre vents, d'homogeneïtat direccional i formal (isotropia).

Tal depuració o reducció a l'u sorgeix i apareix també en moltes altres branques del coneixement properes al sistema projectual de l'arquitecte suís, i són nombroses les

2 "Vacchini apuesta firmemente por la abstracción y la síntesis de los planteamientos, siempre des de una radicalidad extrema. No hay términos medios en su posición. Él mismo establece las reglas de juego, restringiendo y sintetizando cuáles son los problemas y los temas a tratar, cuáles son las estrategias y las herramientas a utilizar, cuáles son las formas y las soluciones a proponer. Esta autoeliminación no proviene de una virtuosa postura del 'más difícil todavía' sino más bien de una posición ética que tiene que ver con 'no me lo puedo permitir'. En el fondo se trata de una firme creencia en la depuración y la síntesis como la única vía válida para el perfeccionamiento. El camino y el fin de su obra, podría llegar a reducirse a esa constante búsqueda de lo esencial."

GILI GALFETTI, Gustau a *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA)* 23. Vacchini, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2007

assimilacions a tals reduccions que han estat observades per altres arquitectes i crítics sobre l'obra de Livio Vacchini. S'enumeren a tall d'exemple les més significatives:

-Apareix en les ciències matemàtiques³ i també en la geometria⁴, en teoremes, matrius exactes, reduccions formals, sistemes lògics, tautologies.

-Apareix en les ciències químiques⁵, en la reducció dels elements, cristallitzacions.

-Apareix lògicament en l'art, en Donald Judd (1928-1994) (lectura instantània d'una obra, específica, un tot)⁶, Robert

3 "La búsqueda de la unidad está en el centro de sus intereses y preocupaciones como arquitecto. La arquitectura de Vacchini se manifiesta, entonces, con la fuerza y la evidencia de un teorema construido. En sus obras la complejidad, en vez de traducirse en gesticulación o verborrea como ocurre en tanta arquitectura contemporánea, deriva en ese orden cristalino que convierte los teoremas en construcciones unitarias situadas fuera del tiempo. Sus obras no tratan de desplegar ante el espectador una gran multiplicidad de facetas e ingredientes, sino que favorecen una comprensión del objeto que recomponga todas las visiones parciales en una imagen que evoca la idea de totalidad. Estamos, pues, ante una arquitectura profundamente clásica."

MARTÍ ARÍS, Carles a *DPA* 23. op. cit.

4 "Sus proyectos son un proceso de síntesis hasta llegar a una geometría estricta y perfecta donde queda patente la maestría de su contención formal. En los últimos trabajos se acerca a la implantación clásica; los elementos tienden a la más reducida expresión formal, esplendorosamente realizada."

PLA MASMIQUEL, Arcadi a *DPA* 23. op. cit.

5 "Livio Vacchini va procéder à une réduction des éléments – au sens chimique du terme – et le problème essentiel devient celui de la poutre – qui n'est plus un linteau."

LUCAN, Jacques, "Le plaisir de la raison" // *Moniteur Architecture* N.32-33, 1992

6 "Non è necessario che in un'opera vi sia una gran quantità di cose da

Morris (1931-) (unitat, indivisibilitat)⁷, Jorge Oteiza (1908-2003) (abstracció, espai-volum)

-Apareix en la filosofia⁸, en la reducció eidètica o fenomenològica (Edmund Husserl, Paul Ricoeur, Martin Heidegger...). S'assimila perfectament a una de les dotze categories del pensament d'Immanuel Kant (1724-1804) expressant la unitat en la pluralitat (categoria de la classe de la quantitat), bo i entenent que aquestes categories kantianes són conceptes purs de l'enteniment, formes d'organitzar allò percebut.

-Apareix en la teologia, doncs ell mateix es considera tomista manllevant paraules de Louis I. Kahn, en tant que: "Se

guardare, confrontare, analizzare una ad una, da contemplare. L'oggetto considerato come un tutto, la sua qualità presa come un tutto, ecco ciò che è interessante."

LUCAN, Jacques, a *Livio Vacchini Architetto Architect*, Lugano, Edizioni ADV Publishing House SA, 1994

7 "La casa a Costa-Tenero è una Gestalt oppure, per riprendere un'espressione cara a Robert Morris, una "forma unitaria" indivisibile, che non sia suscettibile né di disintegrazione, né di frammentazione. Potrebbe essere qualificata anche come "oggetto specifico", adottando il vocabolario dell'artista Donald Judd, che a proposito della lettura istantanea dell'opera affermava: "Non è necessario che in un'opera vi sia una gran quantità di cose da guardare, confrontare, analizzare una ad una, da contemplare. L'oggetto considerato come un tutto, la sua qualità presa come un tutto, ecco ciò che è interessante."

LUCAN, Jacques, *Livio Vacchini Architetto Architect*, op. cit.

8 "La arquitectura es construcción lógica antes que tecnológica. ... El horizonte ontológico de la arquitectura consiste en ser una técnica capaz de autojustificarse en tanto que construcción lógica. Como todo sistema lógico se funda en la evidencia, en la tautología y en la reducción a lo elemental. ... En filosofía esto se llama reducción a lo Uno."

"En Vacchini el proyecto procede por exclusión: corta, reduce, reconduce a la unidad, a lo idéntico, a lo absoluto, a la misma evidencia de la materia, de los procedimientos y convierte la propia evidencia en un hecho." MASIERO, Roberto a *DPA 23*. op. cit.

*poi mi si chiede quali siano le regole del gioco, non conosco nessuno che le abbia riassunte meglio di San Tommaso: integrità, la forma dell'edificio dev'essere autosufficiente, finita in sé; totalità, le varie parti che compongono un edificio non sono scindibili, non esistono dettagli; simmetria, le varie parti devono stare in equilibrio, devono corrispondere e devono essere in proporzione; irraggiamento, l'edificio deve essere unico, irripetibile, originale, autobiografico."*⁹ Les tres qualitats de la bellesa segons la *summa theologica*¹⁰ (1265-73) de Sant Tomàs d'Aquino es sintetitzen en: la integritat o perfecció (*integritas*), és a dir l'estabilitat estructural d'un objecte (un objecte trencat, inacabat o incomplet no pot ser bell); l'harmonia o proporció (*consonantia*), és a dir, la correcta proporció de les parts d'un objecte; i la claredat (*claritas*), relacionant la bellesa amb la llum com a símbol de veritat, així a allò que té un color nítid se l'anomena bell.

Molt abans de l'eclosió final en l'obra de Vacchini ja s'havia reconegut aquesta característica unitària en les seves construccions.

El 1987 Christian Norberg-Schulz ja definia els edificis de Vacchini com individualitats que destaquen en un entorn.¹¹

9 VACCHINI, Livio "La necessità dell'inutile" // *Rivista Tecnica della Svizzera italiana di architettura e ingegneria* N.7-8, juliol-agost 1988

10 Sant Tomàs d'Aquino, *Summa theologica* S.T. 1 q.39 a.8 resp.

11 "Enfatizar la "unicidad" comporta prestar sin esfuerzo cierta monumentalidad extrovertida. Vacchini, empero, no es persona partidaria de los efectos fáciles, ama las limitaciones y se ajusta a lo imprescindible." NORBERG-SCHULZ, Christian, "La búsqueda del orden de Livio Vacchini", a *Livio Vacchini*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 1987, dins la col·lecció

El 1994 Jacques Lucan reconeixia la peremptòria necessitat de Vacchini en la contínua cerca de la unitat en els seus projectes.¹²

Tanmateix, el propi Vacchini reconeixia el sistema depuratiu reductiu adoptat en la majoria dels seus projectes, i així ho deixà clar en bastants dels seus aforismes:

-“*L'opera è un tutto.*”¹³

-“*Il tutto non è somma di parti.*”¹⁴

-“*Il tutto conferisce identità e singolarità.*”¹⁵

-“*L'opera non può essere la somma di parti, ma un tutto. In architettura non possono esistere dettagli.*”¹⁶

-“*Non sai mai quel vuoi, sai sempre quello che non vuoi.*

La tecnica di scartare è la tecnica que usa sempre l'artista.

Quando si progetta, si procede per esclusioni.”¹⁷

Catálogos de Arquitectura Contemporánea

12 “*Definire e costruire la forma affinché sia un tutto unico: l'ufficio dell'architetto a Locarno (1984-1985), il Lido di Ascona (1982-1987) e infine la casa a Costa-Tenero saranno la tappe successive nell'insistenza di questa esigenza. Man mano Vacchini riduce il numero di elementi di gioco per giungere a una sempre maggiore semplicità, per risolvere l'equazione a più termini e ad incognite multiple: una struttura = una forma = un edificio. Si capisce qui l'ammirazione dell'architetto per una delle ultime, magistrali opere di Louis I. Kahn: il Museo Kimbel a Fort Worth.*”

LUCAN, Jacques, *Livio Vacchini Architetto Architect*, op. cit.

13 Aforisme present en una nota escrita dins l'arxiu de l'arquitecte al seu despatx de Locarno

14 *Ibidem*

15 *Ibidem*

16 VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

17 VACCHINI, Livio “La necessità dell'inutile”, op. cit.

Qualificar de minimalista la seva obra seria més que una temeritat atesa la significació que ha pres aquesta paraula des de finals dels anys 90 del segle passat. Tampoc mai va considerar-se com a tal, ell mateix.

Luigi Trentin¹⁸ defineix el minimalisme de Vacchini com el que usa els mínims mitjans –en aquest punt tant miesià com evidentment clàssic- i només construeix allò indispensable.

Reducció en les seves obres

Lido d'Ascona (1980-86) i estudi d'arquitectura Vacchini de Locarno (1984-85)

Tot i restar fora de l'anàlisi acotat d'aquest treball, aquests dos exercicis de Vacchini representen les primeres culminacions de l'obra construïda “reductiva”. Així mateix serveixen de precedent reductiu formal per a la concepció de la casa a Costa, autèntic germen de la conseqüent obra madura de l'arquitecte.

Christian Norberg-Schulz¹⁹ i Jacques Lucan²⁰ ja identifiquen aquest “tot únic” iniciàtic en l'obra de l'arquitecte suís vint-

18 De l'entrevista duta a terme per l'autor de la tesi el 23 de setembre de 2011 a Mendrisio.

19 Text “La búsqueda del orden en Livio Vacchini”, de Christian Norberg-Schulz, op. cit.

20 “...Vacchini riduce il numero di elementi in gioco per giungere a una sempre maggiore semplicità; per risolvere l'equazione a più termini e ad incognite multiple: una struttura = una forma = un edificio.”

En el text de Jacques Lucan “Livio Vacchini. L'implacabile necessità del tutto”

DISCH, Peter (a cura de), *Livio Vacchini Architetto Architect*, Lugano, Edizioni ADV Publishing Housa SA, 1994

171 Aspecte exterior dels banys del Lido d'Ascona



172 Aspecte exterior de l'estudi de Vacchini a Locarno



i-cinc anys després de la seva titulació acadèmica.

La senzillesa de solucions que comparteixen ambdues obres, l'immediata llegibilitat, l'ús massiu del formigó armat i l'elementalitat estructural portant marquen un punt i a part de l'obra fins llavors construïda per Vacchini.

Les regles del joc li han canviat, són més dures, exigeixen més depuració projectual, més pensament, també més unitarietat programàtica (difícil d'aconseguir en l'arquitectura escolar prèvia).

Previsualitza el dolmen (el trílít) en l'estructura del Lido, reconeixent així mateix la recerca ja efectuada per Le Corbusier en la *Maison de l'homme* de Zuric (1960-67).

Si al Lido Vacchini estudia les capacitats màximes del formigó armat en vol, al seu despatx assaja les capacitats màximes del formigó armat en cantell mitjançant el massissat de la part superior de l'edificació tot alliberant de suports el lateral llarg de la planta principal.

Casa a Costa

"*Sette anni di ricerca intrasigente e di sofferta crisi professionale*"²¹ (del 1985 al 1992) serveixen a l'arquitecte per evolucionar ideològicament l'embrió assajat a Ascona i a Locarno, dotant-lo d'un rerefons teòric capaç de suportar la seva pròpia i celebrada obra.

Es desconeix concretament l'estudi que va dur a terme durant aquests anys de travessia pel desert, però sens dubte no hi va faltar l'anàlisi de les obres de Louis I. Kahn, de Ludwig Mies van der Rohe, i els records de pretèrits viatges a

21 MASIERO, Roberto (a cura de), *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Milano, Elemond Editori Associati, 1999

Grècia, Roma o Egipte.

També sens dubte Vacchini degué guardar distància respecte al seu compatriota M. Botta, i nul interès per l'obra construïda d'arquitectes com James Stirling, Richard Meier, Frank Gehry, Peter Eisenmann, Norman Foster, Ricardo Bofill o Rem Koolhaas.

Un seu autoprojecte li serví per destil·lar tota la seva recerca efectuada, sense la pressió d'un client o d'un programa rígid darrera.

Com ja s'ha vist en l'anàlisi sintàctic, les cases de pescadors de Santorini (executades mitjançant crugies), tot l'estudi de les *Maisons Jaoul* de Le Corbusier, i sobretot la reducció formal i estructural assajada per Louis I. Kahn al museu Kimbell de Fort Worth - Texas (1967-72) li serviren de pauta, de model estructural, per a la concepció de la seva casa a Costa.

Una nova reducció formal sobre l'obra del seu estudi: de-

173 Aspecte exterior de la casa a Costa



sapareixen els pilars entremetjats, es simplifica la secció transversal fins a límits irreductibles, tot seguint amb l'experimentació màxima de les possibilitats del formigó post-tensat.

Una primera i única impressió sobre la casa. Llegibilitat absoluta. El primer "tot" construït.

Posta de Locarno

La difícil tasca d'aplicar tota aquesta teoria reductiva a un edifici públic funcional i icònic a Locarno es transforma en un malson de versions de projectes modificats per a Vacchini. Un client com el correu públic, un edifici terciari i un entorn tan compromès com el frontal d'arribada a la *Piazza Maggiore* de Locarno, casa seva²², fan grinyolar la

22 *"Ogni architetto sogna di poter costruire nel cuore della città dove è nato e dove lavora. Sono un uomo fortunato: il caso ha voluto che capitasse proprio a me il luogo più problematico e più importante di Locarno. A questo progetto abbiamo lavorato per dieci anni per il piacere di lavo-*

174 Aspecte exterior de la Posta de Locarno



puresa constructiva de la casa a Costa.

Hi guanya la radialitat de l'edifici públic, tot i no ser homogènia. Però ha de forçar un accés porticat, ha de simular plantes entremetges per tal de desescalar l'edifici, i tot, mantenint el caràcter unitari de la construcció.

El mateix Vacchini dubtà del fi assolit, tot i així reconegué l'exercici de la Posta de Locarno com un element de laboratori, absolutament necessari per tal de fer prosperar la idea de totalitat en els seus posteriors projectes.²³

rare, sempre senza poter conoscerne il risultato, convinti però che ogni sforzo avrebbe portato a celebrare la bellezza. Difficile capire come mai si possa lavorare tanto tempo come perduti nella nebbia, ma è così.

Discurs de l'arquitecte en la inauguració de la Posta de Locarno el 12 de juliol de 1996.

23 *“Le tappe del progetto per la posta di Locarno rendono conto della “progressione” (...); una progressione verso una maggiore integrità del tutto, che si distacca, per eliminazioni successive, dalle tentazioni mimetiche e “classiciste” per ritrovare la dimensione classica di una nuova armonia.”*

LUCAN, Jacques, *Livio Vacchini Architetto Architect*, op. cit.

Palestra de Losone

En el brillant projecte de Losone, Vacchini aconsegueix polir l'exercici de la Posta de Locarno amb mestria.

El mateix programa simplifica la construcció, i no té un context tant condicionat com al centre de Locarno.

Elimina allò que no és necessari, i en conseqüència prova de definir el menor nombre d'elements essencials en una composició arquitectònica.

Amb tot, aconsegueix reduir l'expressió estructural a un únic element, repetit igualment en les quatre façanes del gimnàs i amb la mateixa freqüència, per tal de suportar un sostre, l'únic requeriment necessari per a acomplir l'encàrrec.

S'hi entreveu la solució dolmenítica de la casa a Costa, ara publicitada (multidireccional), i escalada a nivell d'equipament. Ha de donar relleu a la llosa postesada de Costa, i efectua un encassetonat homogeni, també de formigó, que

175 Aspecte exterior de la Palestra de Losone



es recolza als pilars talment com una continuació d'aquests.

Aquesta estratègia de subtils detalls de continuïtat atorga a la construcció tal reducció de solucions que Vacchini s'apropa a la màxima i absoluta totalitat en si.

També en aquest edifici estructura i llum són "un".

L'edifici és "un", un material, una solució de suports, un sol sistema de relació interior-exterior, format per elements indescomponibles, homogenis, monolítics: la unitat absoluta tan desitjada.²⁴

Ajuntament a Niça - Ferriera de Locarno

El darrer gran projecte de Vacchini fou el doble projecte de Niça i Ferriera: Niça en tant que projecte, i Ferriera en tant que construcció de dit projecte.

Tot i ser el projecte francès comprés per dos edificis similars dialogants, de forta geometria, cadascun d'ells respon als criteris d'unicitat descrits i assajats amb anterioritat.

S'afegeix la proporció 1:1:1 formant dos cubs perfectes, de formigó armat, també homogenis, monolítics i indescomponibles, suportats cadascun d'ells sobre dos suports inferiors.

És a Locarno, on desolat pel resultat del concurs francès, decideix transportar l'edifici en un terreny més constret, amb unes proporcions i altures regulades urbanísticament, amb un programa d'oficines privades, i altres *inputs* condi-

²⁴ "Incominciamo con la palestra polivalente di Losone: uno spazio unico, compiutamente autoreferenziale. È come una proposizione scientifica: contiene in sé le proprie leggi, non ha bisogno di alcuna giustificazione, si pone come evidenza. Guardare questa architettura è come interrogarsi su che cosa è il numero 1."

MASIERO, Roberto (a cura de), Livio Vacchini. *Opere e progetti*, op. cit.

176 Aspecte exterior de la Ferriera de Locarno



cionadors.

Ni el canvi del material d'estructura a ferro ni la reducció a un únic volum, aconsegueixen la puresa de construcció partint de la puresa del projecte de Niça.

El cos principal reposa ara sobre vuit suports (dos per cara), la malla metàl·lica s'entén com a global i indescomponible, però la solució de permeabilitat amb l'entorn urbà, la façana interior del volum d'oficines, el passatge central i l'estructura secundària finalment necessitada desvirtuen el projecte que havia de ser la continuació construïda de la Palestra de Losone en uns condicionants externs cada cop més complicats.

Tot i així, l'edifici guanya en levitació, lleugeresa en el material, en subtileza en els detalls, però perd en materialitat, pesantor, i allunya l'obra de l'ideal reductiu *clàssic* i iniciàtic (el dolmen, el trilit, els temples mesoamericans i egipcis, Louis I. Kahn), per acostar-la a la perfecció tècnica miesiana, en altres sentits reductiva.

Potser la reducció perfecta no la va poder arribar a percebre ni a construir, però la tendència de la seva darrera obra apunta cap a aquesta fita, com ho reconeix el professor Carles Martí en l'homenatge *post mortem* a Livio Vacchini.²⁵

25 “El legado que Livio deja a la posteridad es más amplio y complejo de lo que puede parecer a simple vista. En parte porque deja muchas cuestiones abiertas, muchos temas sin resolver. Tal vez el más importante sea la búsqueda de la unidad de la arquitectura en el que Livio había empeñado un gran esfuerzo, pero que requiere para su consecución el trabajo de muchos.”

MARTÍ ARÍS, Carles, “Palabras en memoria de Livio Vacchini” a *Cabos sueltos*, col·lecció escrits de Arquitectura, Madrid, Lampreave, 2012, p. 207-210

El reconeixement del ritu

[Definició de **ritu**: “norma que regula l’execució d’una acció sacra d’un sacrament, les cerimònies del culte religiós”. Del *llatí ritus,-us ‘costum; ritu’*. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

Interessa en aquest context però l’accepció que el fa sinònim a costum o cerimònia, un procediment reglat.

Per comprendre millor el sentit del ritu en l’obra de Vacchini, no hi ha res millor que rellegir alguns paràgrafs de textos diversos al voltant de la seva obra.

Sempre hi reconeix i hi repeteix la idea de cadena evolutiva projectual, de ritu, defugint de la novetat i escudant-se en l’originalitat de les rèpliques contínues.

És una declaració d’humilitat la d’entendre que tots els problemes de l’arquitectura ja han estat plantejats fa segles, i que només es poden resoldre de manera millor gràcies a l’evolució de la tècnica.

Per Vacchini l’arquitectura del seu temps segueix una cadena evolutiva general¹, procedent dels orígens de l’arqui-

tectura, però també l’arquitectura d’un autor concret ha de seguir un fil evolutiu propi tendint sempre a millorar l’anterior projecte, amb problemes iguals però de manera diversa.

En unes notes manuscrites² al 1994 Vacchini apunta: “*Il n’est pas possible de travailler à un projet sans savoir que celui-ci est le résultat d’un autre projet qui prend forme d’une autre forme et d’une autre encore.*”

A l’any 1999 en una entrevista publicada en un llibre sobre l’obra de Louis I. Kahn³ Livio Vacchini conclou: “*Mais il faudra bientôt refaire les comptes avec la beauté tout court, car la “nouveaueté” ne mène nulle part*”, i “*Mais Kahn nous a aussi appris qu’il n’y a pas d’actualité, pas de temps. Des oeuvres, aujourd’hui au premier plan, disparaîtront tandis que d’autres émergeront... c’est la réplique qui donne un sens a notre travail et sans “réplique” il n’y a pas de reconnaissance. L’oeuvre est un rituel qui refuse toute nouveauté –non pas l’originalité. Kahn m’a appris que chaque oeuvre appartient à une chaîne composée d’oeuvres similaires; depuis les temps les plus lointains, elles sont toutes reliées*

1 Aspecte aquest no inèdit, sinó precisament estudiat teòricament pel professor Carles Martí ja al 1977 a la revista 2C dedicada a Giorgio Grassi, on llavors ja parafrasejava al mateix Grassi recordant: “*Si la arquitectura es ante todo una ‘construcción colectiva a lo largo del tiempo, en la que cada obra establece una relación concreta con las obras que la han precedido, las cuales a su vez constituyen un desafío y una adhesión a otras obras’, puede decirse que las grandes arquitecturas son justamente las que siguiendo esta regla, establecen la continuidad de la experiencia histórica.*”

MARTÍ ARÍS, Carles, “Las variaciones de la identidad” // *2C Construcción de la Ciudad N.10*, 1977, p. 6-9

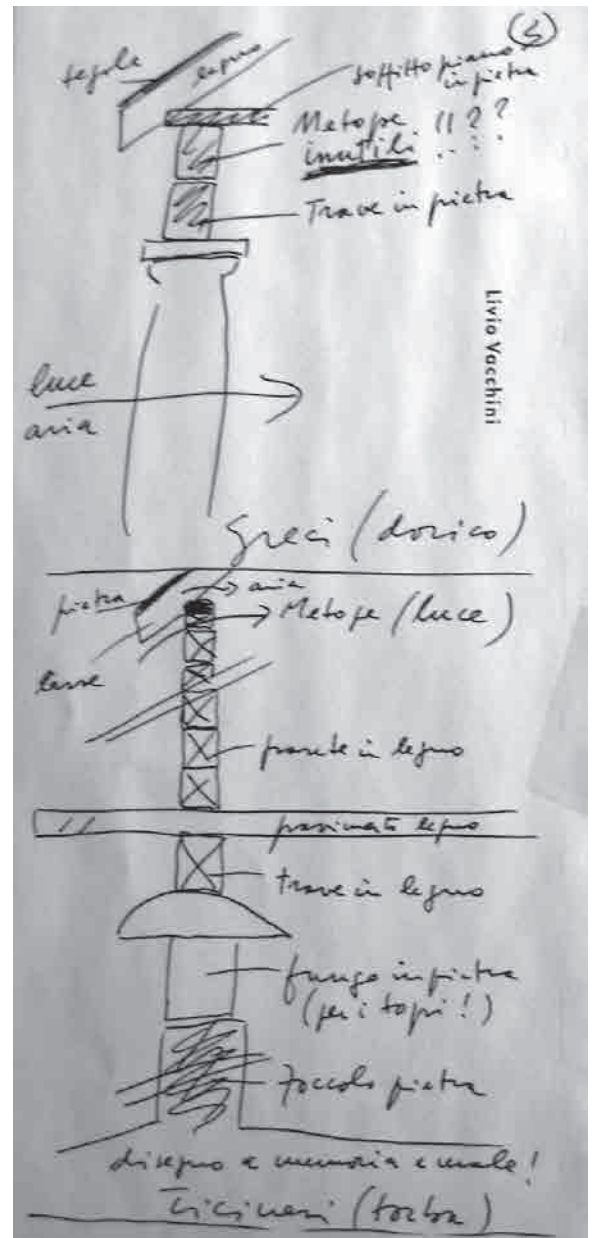
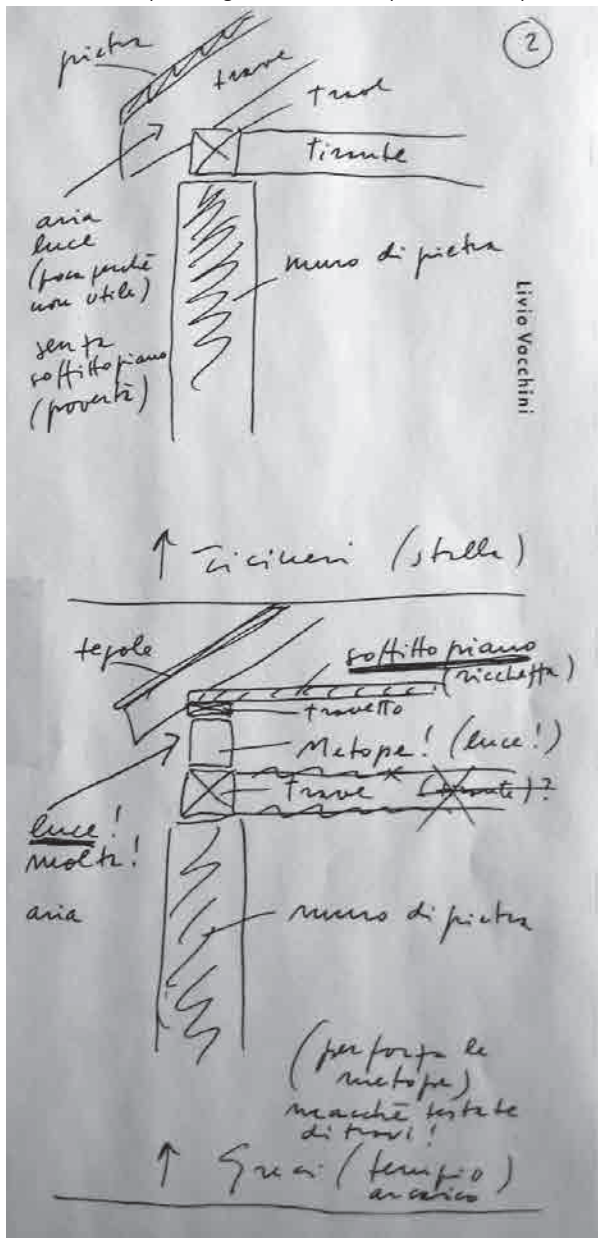
Noció de continuïtat ja present al 1920 a l’assaig “La tradición y el talento individual” dins *El bosque sagrado* de T. S. Eliot: “*ningún poeta, ningún artista de ninguna clase, tiene plenamente sentido por sí mismo. Su*

importancia, su valor es el valor que posee en relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar de modo aislado; es preciso situarle, como contratse y comparación, entre los muertos. Esto para mí es un principio de crítica estética, no meramente histórica.” (versió original: T. S. Eliot, *The sacred wood*, 1920)

2 Notes manuscrites com a guió d’una conferència a Reims el 9 de desembre de 1994.

3 “Entretien avec Livio Vacchini” a *Louis I. Kahn: silence and light, actualité d’une pensée*, a Cahiers de théorie 2-3, Lausanne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), Département d’Architecture, Institut de Théorie et d’Histoire de l’Architecture, 2000

177 Esbossos comparatius greco-ticinesos de qüestions tècniques eternes



entre elles. Les différents styles n'existent pas."

En l'entrevista que li feu la direcció de la revista DC⁴, de Barcelona, Vacchini reitera l'interès per l'arquitectura com a evolució, com a millora dels mateixos problemes: *"A me interessa la differenza che sta fra due opere, non la diversità, e la 'differenza' può nascere solo dalla ripetizione. Se voglio godere l'originalità di un pensiero, lo devo considerare come la condensazione di un altro pensiero, già esistente. L'opera nuova nasce dalla ripetizione. Per questo mi piace pensare al nostro lavoro come ad un rito, come ad un rifacimento, un restauro di opere già esistenti. Il nostro lavoro consiste nel fare sempre lo stesso progetto interpretando i temi ogni volta in modo diverso. Per questo i nostri progetti non si assomigliano mai. Se, al contrario, si cerca la novità, la 'diversità', si se vuole sorprendere, ogni opera sarà 'unica', 'diversa'⁵, non comparabile e di conseguenza non criticabile. Questa architettura, al contrario della grande architettura, registra il momento storico ma non fa la storia."*

En el capítol conclusiu al llibretó *Capolavori*⁶ (publicat *post mortem* l'any 2007), Roberto Masiero recupera un del seus

4 *Entrevista a Livio Vacchini*, mecanografiat, Revista DC, Departamento de Composición Arquitectónica. Sección de Historia. UPC, no datat

5 S'observa aquí la similitud amb l'afirmació sobre Mies Van der Rohe: *"Si on inventait chaque jour quelque chose de nouveau, on n'aboutirait à rien. Il ne coûte rien d'inventer des formes intéressantes, mais les mener jusqu'au bout exige réellement beaucoup de travail."* recollida a NORBERG-SCHULZ, Christian, "Rencontre avec Mies van der Rohe" // *Architecture d'aujourd'hui* N. 79, setembre 1958, p. 41

6 VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

aforismes o "dogmes" en el mateix sentit: *"Io faccio sempre la stessa opera, ponendomi sempre le stesse domande. Anche se ogni opera non può che essere solo se stessa."*

Interessant també és el text que clou el capítol dedicat al *Parthenon* al mateix *Capolavori*: *"Ogni nuova osservazione di un monumento antico produce un'opera nuova. Solo così le cose belle possono continuare a essere una gioia che si rinnova. La storia diventa un albero di esperienze comuni, e ogni capolavoro illumina gli altri di nuovi interessi. / Ogni opera è quindi un avvenimento nuovo e allo stesso tempo una soluzione data a un problema antico. / L'architettura è la storia di molte domande: le sue, da sempre."*

Reitera Vacchini el mateix fil argumental tot i analitzant una obra aparentment tant distant com és la mesquita Selimiye Camii (Edirne), on avaluant el seu autor escriu: *"Mi piagge leggere Sinan quando scrive: 'Voglio superare i Greci'. Per lui la tradizione non è dunque il residuo di un avvenimento passato ma uno stimolo per superarlo. Per lui le questioni risolte da altri, precedenti, rimangono come domande cui rispondere in modo nuovo. Sinan, come gli architetti dei grandi capolavori, ci dice che quando progettiamo lo dovremmo sempre fare misurandoci con l'intero sapere della disciplina sviluppatosi lungo la sua breve parabola di pochi secoli, di una manciata di millenni."*

Totes aquestes opinions menen cap a destemporalitzar l'arquitectura, deslliurar-la de modes, desvincular-la d'un temps concret.

Classifica així, una arquitectura universal, evolutiva i integradora, en contra d'una arquitectura icònica i acontextualitzada que només es notícia en quan a la rabiosa actualitat

però que es perd amb el pas del temps per manca de referències i de compromís arquitectònic.

No hi ha més manera d'afrontar un projecte que la de conèixer en profunditat les arquitectures anteriors que han solucionat problemes similars, recorrent "tan sols" alguns grapats de mil·lennis.

Tot i semblar voler formar part d'una cadena temporal concreta, adscrita a un temps precís, Vacchini entén la correcta arquitectura com una disciplina universal i abstracta, un saber recorrent, que volta sempre sobre la resolució d'uns pocs problemes concrets (com aguantar un sostre, com fer girar la cantonada, com conformar una obertura...), on desapareix tota referència temporal, és a dir, descontextualitzada espacialment però també temporalment.

Sintetitza en els seus projectes tot el saber pretèrit, despullant l'arquitectura de càrregues programàtiques, de condicionants de situació, entenenent que aquesta ha de tendir cap a la eternitat, i que els fets actuals són totalment casuals, canviants i rebutjables.

Amb tot el bagatge dels capítols descriptius sintètics i conceptuals anteriors, és encara més fàcil reconèixer aquest fil argumental genèric, aquesta unitarietat conceptual, aquest refer sempre els mateixos problemes en circumstàncies distintes, en l'obra madura de Livio Vacchini, més enllà de l'evolució parcial per conceptes com els pilars, el sostre,...

El ritu en la seva obra madura

*"Casa Costa ci ha permesso il passo verso la Posta di Locarno e questa ha permesso la soluzione di Losone come sintesi di tutti i problemi. E Losone ha permesso la Ferriera."*⁷

Després d'una trentena d'anys d'arquitectura casual, inconexa, amb col·laboradors condicionadors, amb exercicis d'edificis docents massa acotats, amb alguna picada d'ullet parcial, Vacchini troba el fil de la seva carrera a conseqüència d'un període de set anys de crisi projectual.

Cansat d'anar a les palpentes, de tractar els projectes com a episodis inconnexos, Vacchini s'enclaustra a reflexionar, a teoritzar sobre el que ha de ser realment l'arquitectura.

1. Fruit d'aquestes reflexions en neix una obra poc compromesa, la seva casa a Costa (1987-93), còmoda en quant a requeriments, però un gran exercici de depuració, de síntesi: la xispa⁸ que serveix de base a tota la seva posterior arquitectura.

Quasi paral·lelament genera l'equivalent de dita casa en un edifici plurifamiliar a Lugano, la casa Aurora (1992-95).

2. La primera aplicació de dita síntesi en un edifici públic, fruit d'un concurs, succeeix en la Posta de Locarno (1988-95). S'hi pot reconèixer l'anterior obra resolta en una versió perimetral. Ara sí, la situació urbana de l'edifici és comple-

⁷ Livio Vacchini a MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini" // *Casabella* N.724, 2004

⁸ Definició extreta de la xerrada duta a terme per l'autor de la tesi a Eloisa Vacchini el 21 de novembre de 2008 a Locarno.

xa, compromesa amb la seva ciutat. En aquest primer experiment altament criticat Vacchini hi reconeix un laboratori de solucions.

3. Transporta la situació urbana de Locarno a uns entorns militars rurals en la Palestra de Losone (1990-97). Fruit també d'un concurs, hi té la llibertat d'actuar mantenint definitivament el nivell de síntesi dels seus edificis precedents d'una manera lliure. Pot semblar un punt de culminació d'aquest ritu sintètic; retorna al *Parthenon* grec i de retruc a Stonehenge.

4. En l'exercici del concurs per a l'Ajuntament de Niça (1999-2000) pren el gimnàs militar i es torna a comprometre amb un entorn urbà complicat, un cop resolta la còmoda situació de la Palestra.

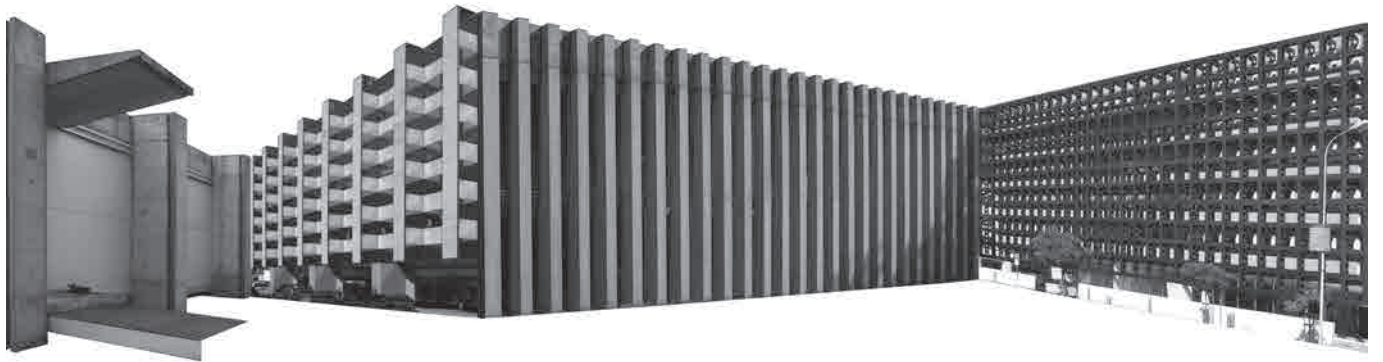
Pren el projecte francès no premiat i l'adapta altre cop a la seva ciutat natal, guanyant el concurs per a l'edifici d'oficines de la Ferriera de Locarno (2000-03). La transposició públicoprivada no reïx massa, però d'alguna manera resol els problemes de la Posta, domestica i humanitza la perfecció de la Palestra, conformant un graó més, malhauradament l'últim, cap a la seva idea de síntesi arquitectònica, d'elementalitat construïda.

A una altra escala més global, Vacchini reconeix la seqüència històrica: Stonehenge – *Parthenon* - *Neue Nationalgalerie*, com l'escenari de treball per a situar la seva arquitectura dins la història, fent-la hereva directa del fet arquitectònic iniciàtic; només pretenent ser un graó més en el sentit mencionat, un punt i seguit, una oda a la veritable arquitectura elemental o també una elegia a les dar-

eres architectures mutants.

El ritu o fil històric continuat reconegut en aquest treball dota l'arquitectura vacchiniana d'una característica tan concreta com és l'atemporalitat, però de tan difícil definició i establiment dels seus paràmetres originals o causes.

178 Fotomuntatge de les quatre obres estudiades representatiu del ritm o evolució en Vacchini



Sobre el classicisme i sobre l'atemporalitat

En aquest punt final de l'anàlisi conceptual és procedent requèstionar la hipòtesi inicial i contrastar-la amb tot allò après.

Si bé el títol inicial de la tesi contenia les dues paraules *classicisme* i *atemporalitat* en Vacchini, seguidament es redefiniran aquestes sota el bagatge adquirit durant el recorregut del treball i s'adoptarà la prevalença d'una per sobre de l'altra.

Sobre el classicisme

Què és allò clàssic?

[Definició de **clàssic** (accepció 1): “*dit d'una obra que hom té com a model digne d'imitació en una literatura, en un art*”. *Del llatí classicus, -a, -um.* (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

[Definició de **clàssic** (accepció 6): “*relatiu o pertanyent a l'antiguitat grega i llatina i a la seva literatura, la seva escultura, la seva pintura, etc., especialment al període en que es produïren les obres millors*”. *Del llatí classicus, -a, -um.* (Diccionari Enciclopèdia catalana)]

[Definició de **classicisme** (*de clàssic*): “*Corrent estètic que identifica la bellesa artística amb l'observança de certes lleis considerades inviolables*”. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

Els diccionaris generals es queden sempre curts a l'hora

de definir mots tan extensos, contextualitzats i usats, amb tantes i variades accepcions.

Per tant, i primer de tot, cal acotar el terme, explicar-lo correctament, per posteriorment poder justificar-lo, si és el cas.

Carles Martí ja avisava del risc existent en l'ús d'aquesta paraula l'any 1975¹: “*Hay términos que tienen la difícil misión de expresar el significado de ideales obstinadamente perseguidos a lo largo de la historia, de apresar lo esencial de unos conceptos difusos e irreductibles, pero no por ello menos reales y actuantes. El destino de estos términos es siempre azaroso. La interminable erosión del uso, provoca un desgaste y a veces sobreviene el vacío, la ausencia de significado. El término ‘clasicismo’ pertenece a esta categoría.*”

No interessa en aquest estudi la definició d'allò clàssic (accepció 6) descrit a bastament en *El lenguaje clásico de la arquitectura*² de John Summerson, i reduït aquest a un simple llenguatge, el “*llatí*” de l'arquitectura, tot i ser el mateix Summerson qui reconeix que és un error definir el classicisme, doncs el terme té tot tipus de significats útils segons els diferents contextos.

L'anomenat món clàssic (greco-romà), en molts aspectes

1 MARTÍ ARÍS, Carles, “La herencia del clasicismo” // *2C Construcción de la Ciudad N. 5*, 1975, p. 38-42

2 SUMMERSON, John, *The Classical Language of Architecture*, London, Thames and Hudson Ltd., 1963 [trad. castellana de Justo G. Beramendi i Ramón Álvarez, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1974 (10ª ed., 1996)]

culturals i artístics, s'ha convertit evidentment en un clàssic, però tant com per apropiari-se del significat de la paraula, induïnt a un posterior error d'interpretació.

No és clàssic només allò amb reminiscències greco-romanes (Sebastiano Serlio³, Jacopo Vignola⁴).

Interessa, en canvi, allò que algun autor defineix com a *“lo que debe tomarse como modelo por ser de calidad superior”*⁵ o *“producció cultural que aconseguix el rang d'allò sublim”* sense restringir-ho a una època concreta.

El significat de certs adjectius (superior, sublim, perfecte, òptim) es troba altre cop amb masses connotacions diverses, potser s'adequaria més als substantius mestratge (*“capolavori”*) o exemplaritat.

Aquesta accepció més transcendental del significat d'allò clàssic la trobem molt més experimentada en altres camps com la literatura, la pintura, la música,... més que en l'arquitectura, on el mot està molt lligat al món grec.

En aquest sentit, en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* cervantí, molt gràficament, el batxiller Sansón Carrasco descriu a l'honros cavaller la peculiar percepció de la seva història com a clàssica o universal així: *“...es tan*

3 SERLIO, Sebastiano, *Libro quarto de architectura de Sebastiano Serlio boloñes: en el qual se tracta[n] las cinco maneras de como se puede[n] adornar los hedificios que son thoscano, dorico, jonico y corinthio y compuesto*, Toledo, casa de luan de Ayala, 1552

4 VIGNOLA, Giacomo Barozzi da, *Regola delli cinque ordini di architettura*, [Roma], editor desconegut, [1562] (16^a ed., *Li Cinque ordini di architettura*, Milano, Casa Editrice Bietti, 19--)

5 MUJERIEGO, Manuel, *El arte Clásico. Guía de estudio*, Albacete, Universidad de Castilla la Mancha

clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes que, apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: ‘allí va Rocinante’”.

De definicions d'un clàssic literari en trobem bastants i de variades. Tan sols es qüestionà a fer la transposició de la literatura a l'arquitectura per tal d'entendre quines obres poden aconseguir aquest difícil rang.

Italo Calvino⁶ (escriptor, 1923-85) diu: *“I classici sono libri che quanto più si crede di conoscerli per sentito dire, tanto più quando si leggono davvero si trovano nuovi, inaspettati, inediti”*.

George Steiner⁷ (professor i escriptor, 1929-) explica: *“Un ‘clásico’ de la literatura, de la música, de las artes, de la filosofía es para mí una forma significativa que nos ‘lee’. Es ella quien nos lee, más de lo que nosotros la leemos, escuchamos o percibimos. No existe nada de paradójico, y mucho menos de místico, en esta definición. El clásico nos interroga cada vez que lo abordamos. Desafía nuestros recursos de consciencia e intelecto, de mente y de cuerpo. El clásico nos preguntará: ¿has comprendido?, ¿has reimaginado con seriedad?, ¿estás preparado para abordar las cuestiones, las potencialidades del ser transformado y enriquecido que he planteado?”*

6 CALVINO, Italo, *“Italiani, vi esorto ai classici” // L'Espresso*, 28 juny 1981, p. 58-68

7 STEINER, George, *Errata: An examined life*, New Haven i London, Yale University Press, 1997 (trad. castellana de Catalina Martínez Muñoz, *Errata. El examen de una vida*, Madrid, Ediciones Siruela S.A., 1998)

Tanmateix l'obtenció d'aquest qualificatiu tan preuat és difícil que sigui purament objectiva, i requereix del pas del temps que el consolidi.

Sota aspectes més metafísics, i segons la definició de la tragèdia grega per Nietzsche⁸, una obra clàssica hauria d'ostentar valors tant ètics (apol·linis) com estètics (dionisiacs), que transcendeixin la seva època i la seva cultura⁹.

Classicisme en l'obra madura de Livio Vacchini

Només per motiu de la immensitat d'interpretacions confuses i inclús contradictòries que porta implícit el mot classicisme, finalment es defuig de titllar l'arquitectura de Vacchini com a clàssica o classicista, ja que els prejudicis semàntics personals tendrien a encabir-la ràpidament dins la sisena accepció del diccionari català, és a dir, hereva de l'antiguitat clàssica greco-romana, aprofitant l'evident admiració de l'arquitecte pel món grec. I no és així.

Casualment, tot i la idolatria al temple hel·lènic i al sistema adintel·lat, la pautada monumentalitat de la seva arquitectura fa considerar-la quelcom més romana que grega, més basada en el *ritmos* que pas en el *melos*.

Vacchini sí que reprèn aquest món clàssic concret (greco-romà); però inclús el transcendeix, cercant els clàssics dels clàssics, arribant fins a l'origen de tot: el dolmen, Stonehenge.

8 NIETZSCHE, Friedrich, *El naixement de la tragèdia*, Martorell, Adesara Editorial, 2011, trad. de Manuel Carbonell (títol orig. *Die geburt der Tragödie*)

9 La present tesi no pretén ser un tractat filosòfic-estètic, per la qual cosa l'anterior cita es mostra només com un apunt per reflexionar.

Per altra banda, i només pel senzill fet que no han passat tants anys des de la construcció de les obres mestres de Vacchini, a aquestes no se les pot titllar encara de clàssiques, tot i que de components apol·linis o ètics vagin sobrades.

L'inexorable pas del temps farà la seva funció i, a llarg termini, reconeixerà el mestratge o lliurarà a l'oblit les obres avui encara massa recents.

Sobre l'atemporalitat

A partir d'aquí es pot qüestionar si l'altra paraula inicialment apareguda al títol de la tesi, l'"*atemporalitat*", és sinònima o equival a "*classicisme*", si tota l'arquitectura "*clàssica*" és "*atemporal*", o si tota arquitectura "*atemporal*" esdevé "*clàssica*".

Primer de tot, però, cal definir què es pot entendre al voltant del també difícil mot "*atemporal*".

Què és allò atemporal?

[Definició d'**atemporalitat** (*d'atemporal*): "*que no fa referència a un temps concret*". (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

[Definició d'**intemporalitat** (*d'intemporal*): "*no temporal, independent del curs del temps*". *Del llatí intemporalis*. (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

Els prefixos "*a-*" o "*in-*" doten a la paraula temporal de sensibles diferències. Atemporal sembla voler dir que està desproveït del temps o que no es refereix a un temps específic mentre que intemporal sembla oposar-se al temps

o independent del pas del temps o dels límits temporals. Semblantment a les dualitats amoral/immoral o al·legal/il·legal, es pot dir que el primer “prescindeix de” i el segon “és contrari a”.

Es pretén defensar l’atemporalitat de l’obra madura de Livio Vacchini, no la intemporalitat d’aquesta.

En italià, “*atemporale*”: “*che si trova al di fuori del tempo; che prescinde del tempo*”; i si bé existeix el prefix in-, aquest no s’aplica sobre l’arrel temporal, la definició de la qual (“*temporale*”) ja valora convenientment el seu derivat: “*che è soggetto a limiti del tempo, che riguarda la vita terrena, in contrapposizione a eterno, spirituale*”.

El diccionari espanyol reconeix i sinonimitza les dues paraules: “*que está fuera del tiempo o lo trasciende*”.

El francès també fa sinònims els dos mots: “*qualité ou caractère de l’existence qui est en marge du temps*”.

En portuguès, “*atemporal*”: “*que não está sujeito ao passar do tempo*”, i “*intemporal*”: “*fora do seu tempo*”.

En l’arrel anglosaxona la paraula “*timeless*”, “*que transcendeix les relacions temporals*”, s’aproxima encara més al significat pretès, tot i que també usen el mot llatinitzat *atemporality*.

Característiques de l’atemporalitat en l’obra madura de Livio Vacchini

Vista la transcendència d’aquest terme en la present tesi, i vist que ronda quasi sempre al voltant del substantiu “temps”, se’n dedueixen algunes característiques reincidents que fan de l’obra madura de l’arquitecte suís una arquitectura atemporal.

Atemporalitat en l’obra madura de Livio Vacchini (1987-2007) pretén ser un estudi transversal i a fons d’aquesta acotada obra de l’arquitecte suís. Una vintena d’anys concrets que tenen tan poc de concrets com que fan referència a més de cinc mil anys d’història de l’arquitectura¹⁰. Vint anys i quatre resultats construïts ben concrets: la pròpia casa d’estiueig a Costa (1994), l’edifici postal Posta de Locarno (1995), el gimnàs Palestra de Losone (1997) i l’edifici d’oficines la Ferriera de Locarno (2003).

S’entreveu que el joc amb el pas del temps és un *divertimento* en Vacchini. Les xifres de segles i segles disperses que l’arquitecte col·loca al mateix sarró per tal d’obtenir resultats són quasi apoteòsiques. Conscient del que ha heretat dels seus antecessors en l’ofici, Vacchini els estudia, els espren o els sentència segons els seus principis o credo. En aquest sentit, i com Louis I. Kahn, Vacchini és religiós en arquitectura¹¹; creu, té conviccions, actituds, sentiments, comportaments quasi sagrats, transcendents.

Acotat el concepte general del mot “*atemporal*”, reconegut el gran volum de referents anteriors del qual Vacchini s’ha impregnat, i de resultes de les dualitats conceptuals

10 “*A Stonehenge, cinquemila anni fa, nasce l’architettura*”, primeres paraules de Livio Vacchini al llibretó *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

11 “*Kahn s’occupe de ce qui n’évoluera jamais, des questions éternelles. (...) En ce sens, celui qui recherche la beauté s’occupe de ce qui ne peut se mesurer et s’approche de quelque chose qu’on nomme Dieu. Kahn est “religieux”, il a la nostalgie de la perfection, il a la perfection en tête.*” “Entretien avec Livio Vacchini”, a Louis I. Kahn: *silence and light, actualité d’une pensée*, a Cahiers de théorie 2-3, Lausanne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), Département d’Architecture, Institut de Théorie et d’Histoire de l’Architecture, 2000

analitzades en aquest bloc de la tesi, es defineixen a continuació quines són les característiques fonamentals que s'identifiquen i doten a l'obra analitzada d'aquest caràcter atemporal.

A) Afuncionalitat:

No tan transcendental però igualment important és entendre, tot i l'escàndol que pot suscitar, que una arquitectura atemporal ha de transcendir a la funció, sabent que aquesta és totalment circumstancial i variable.

El paper de la funció o ús en els edificis de Vacchini està totalment deixat de banda durant el període generador de l'edifici. Mai a partir d'un sumatori de requeriments funcionals Vacchini dimensiona i conforma una obra.

No obstant l'anterior, està clar que els seus edificis finalment han de ser estancs i confortables, oimés situant-nos en el context suís. Per tant Vacchini no pot esquivar del tot la construcció d'un tancament interior-exterior, ja sigui opac o de vidre. Però la ubicació en segon terme d'aquest tancament ja ve induïda des de la concepció de l'edifici: no és una membrana penjada d'aquest, sinó que el tancament s'infravalora en relació amb el fet constructiu principal, apareixent sempre en un darrer pla, i per darrera del veritable edifici representat, l'estructura feta forma.

Els seus interiors són espais buits, contenidors abstractes alliberats de qualsevol servitud: espais purament cartesianes, res més.

Gràcies a aquesta omissió funcional els edificis de Vacchini

poden adquirir un caràcter universal dins dels quals pot variar amb espectacular facilitat l'ús que se'n faci. Són palaus quasi eteris, subtils estructures ritmades sota la llum; construccions reduïdes a la seva essència, i per això universals.

B) Acontextualitat:

Una altra característica fortament heterodoxa és la indiferència respecte a la ubicació dels edificis. Podent actuar per similitud o ordre, Vacchini actua per contrast però sense evocar al desordre o caos.

Serà el propi nou edifici qui conformarà el seu entorn, "*l'architettura determina i luoghi e non viceversa*"¹². Una postura radical que persegueix l'autonomia espacial i formal de l'arquitectura. Així doncs, els seus projectes poden trencar en quant a composició, en quant a materials, en quant a tècnica, en quant a harmonia, però rarament trenquen en quant a equilibri i ordenació amb les invariants, dialogant amb serenitat amb el seu entorn amb voluntat de permanència, defugint de qualsevol altra similitud però. Tanmateix és en els edificis públics, segons la seva rígida teoria radicalment no orientats o isòtrops, on l'acontextualitat es fa més evident.

Aquesta postura pot entendre's com la transposició espacial de l'atemporalitat. És a dir, si amb la seva arquitectura pretén desvincular-se del temps, per obtenir dita universalitat total convé despendre's també de les característiques contingents de l'emplaçament concret, la negació del lloc, la utopia.

¹² VACCHINI, Livio, *Capolavori*, op. cit.

C) Síntesi:

Fonamentalment, una arquitectura atemporal cal que sigui plenament essencial. Ha de ser tan despullada d'afegitons, tan elemental, com una bona poesia, on no hi pot faltar ni sobrar cap paraula i ha de tenir un ordre concret. Ha de reconèixer-se per la seva síntesi màxima.

Altrament l'edifici cal que perduri, per tant cal que sigui sòlid, i necessita una estructura portant ferma que el suporti. Aquesta estructura ha de ser lògica i racional. No ha de tenir elements incrustats *a posteriori*, ni quasi acabats. L'edifici no pot quedar-se en un mer esquelet, però l'estructura, pròpiament, ha de tendir a conformar la globalitat i la representativitat final de l'edifici, per tal de reduir elements intervinents.

Ha de ser, però, una estructura projectada des del màxim coneixement de l'edifici pretès, i amb la intenció de conformar l'edifici en si. Per això cal una gran capacitat d'abstracció inicial, cal tenir molt clars, durant la concepció de l'edifici, els pocs elements intervinents en ell, síntesi també de requeriments; en resum, cal haver estudiat exhaustivament les arquitectures prèvies que han aconseguit aquesta aurèola de perfecció a través de la reducció. I Vacchini les ha estudiades.

Per Vacchini fer arquitectura és geometritzar la naturalesa, dominar-la mitjançant la línia recta, pròpia de la intervenció humana. És construir un sostre. Vacchini actua sempre amb línies rectes, verticals a plom, i edificis totalment escairats; també usa sempre la simetria, en ambdós sentits, sobretot per emfatitzar el caràcter públic. La línia recta i l'angle recte són la mínima expressió de la intervenció hu-

mana en una naturalesa orgànica: resultant-ne el quadrat i el cub com a figures volumètriques dominants.

Tots els seus edificis són modulats per l'estructura. És aquesta qui ordena les seves façanes i el seu interior. Els ordena mitjançant la repetició cadenciosa, creant un ritme homogeni, ordenat, matemàtic; tant en alçat com en planta. Per establir el mòdul originari d'aquesta cadència, sovint s'aferra a cànons, proporcions àuries o al *Modulor* lecorbusierà, potser inconscientment demostrant que el número porta intrínsec un sentit de permanència.

Si dita estructura és essencial, la mà i la raó humanes l'ordenen de manera matemàtica, pautaada, coherent. En resulta una estructura ritmada, serena, no sotmesa a capricis, un artefacte geomètric format pel mínim d'elements diferents ordenats dins una partitura uniforme.

Vacchini crea absoluts ens matemàtics, nus de circumstàncies, basats en l'ordre generador d'una estructura virtual, i duts a terme a través de la tècnica coneguda o existent al seu temps i al seu lloc.

En aquest cas, la tècnica constructiva és la que materialitza o dóna el caràcter a aquests esquemes mentals abstractes i encara filiformes. El material és conseqüència de la tècnica aplicable en el lloc i moment concret.

Sembla, no en va, que Vacchini confon l'estructura portant (constructiva o resistent) dels seus edificis amb l'estructura configuradora (constitucional o expressiva) d'aquests; i d'aquest fet no casual en fa un argument sòlid, alhora que una reducció eidètica.

Aquesta neteja a fons de fets contextuals dóna com a resultat una arquitectura els quals valors resideixen en la veritat i en la reducció al mínim de les complicacions, tot i seguir afrontant tots els problemes. Per aquest motiu els edificis de Vacchini es poden presentar al costat dels grans *clàssics* sense veure's trepitjats per aquests darrers. Bàsicament perquè el fet conceptual és el mateix, la reducció a l'essència. Únicament en varia la tècnica, el fons és idèntic.

Tot i aquesta possible iconografia del producte perfecte, Vacchini mai busca la singularitat en els seus edificis (ja que coherentment només en podria haver projectat un), sinó que cerca la representació exacta per a una sol·licitud concreta en els seus edificis. Amb tot, la metàfora de fer i refer sempre el mateix projecte en diferents situacions no deixa de ser un exercici de reducció conceptual del fet constructiu, possibilitant-ne la constant evolució i millora.

D) Ritu:

Una arquitectura atemporal, i ara ja respecte al pas del temps, no ha d'estar subjecta a modes, no ha de seguir certs corrents estilístics, no ha d'expressar-se en llenguatges concrets, ha d'instal·lar-se en el diagrama del temps de manera silenciosa, sense causar escarafalls.

El fil històric continuat, el ritu, apareix sovint en la pròpia percepció de Vacchini com una continuïtat en l'obra pròpia¹³, i també com una continuïtat dins l'arquitectura es-

sencial històrica i fins protohistòrica.

Sota aquest punt de vista, l'arquitectura de Vacchini es pot considerar atemporal perquè no inventa res nou. Si inventés alguna cosa, seria arquitectura nova o diferent, i no comparable. En canvi derivant justificadament de l'arquitectura ancestral, clàssica, neoclàssica,... la seva obra es transforma en un graó més de l'unitari concepte d'"arquitectura". Forma part de la història, arrela en ella, beu d'ella, de tal manera que n'ergeix una obra transcendent en el pas del temps.

Una atemporalitat derivada de la cerca profunda del fet arquitectònic primer. Només reculant enrere fins a trobar l'essència de l'arquitectura, el punt zero, es pot dotar l'obra pròpia d'aquest caràcter no ubicat en el temps, no dependent de modes passatgeres, al marge de canvis històrics, sinó que fonamentada sobre el vertader fet constructiu primer, la creació d'una arquitectura per a la memòria, d'una arquitectura per recordar, per perpetuar-se i, per tant, per ser present al llarg del temps.

I no és una cerca d'allò immortal sinó senzillament la depuració extrema d'un ofici avui massa rodat, massa contextualitzat, massa aviciat, usant només principis constants i permanents.

E) Eternitat:

Una arquitectura atemporal ha de tendir a l'eternitat, ha de persistir en la memòria, sabent però que mai ho aconseguirà. Ha de tendir a perdre el nom de l'autor abans que perdre's (enrunar-se) ella mateixa.

L'atemporalitat porta en si també el caràcter de perdura-

13 *"Casa Costa ci ha permesso il passo verso la Posta di Locarno e questa ha permesso la soluzione di Losone come sintesi di tutti i problemi. E Losone ha permesso la Ferriera."*

Livio Vacchini a MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini" // *Casabella* N.724, 2004

bilitat. Una obra efímera no podrà formar part del procés ritual històric-arquitectònic. Cal que els edificis siguin sòlids, durables, quasi eterns.

D'aquí Vacchini n'evidencia la similitud formal entre les piràmides egípcies i el cúmulo-túmulo, o piló cònic, paradigma del pas irrefutable del temps en tots els edificis (tendència a la ruïna romanent).¹⁴

Vacchini prova d'incloure en els seus edificis, si bé no tan al límit com en les piràmides, l'estampa de la perdurabilitat, ja sigui amb la utilització intensa de materials neopetris (formigó), amb la robustesa dels seus suports (materialitat), arrencant aquests fermes del terreny i concloent-los vers el cel, i mostrant-los amb potència i contundència, una monumentalitat clarament hereva de Louis I. Kahn.

Més enllà d'aquestes cinc característiques globals definitòries d'allò atemporal -no existeix cap definició tancada en si mateixa- l'arquitectura atemporal és allò que s'aproxima o que disposa del màxim d'aquestes afinitats: necessària, objectiva, iniciàtica, original, conceptual, essencial, depurada, nua, substancial, proporcionada, rítmica, anònima, sincera, silenciosa, neutral, autèntica, immaterial, exemplar, universal.

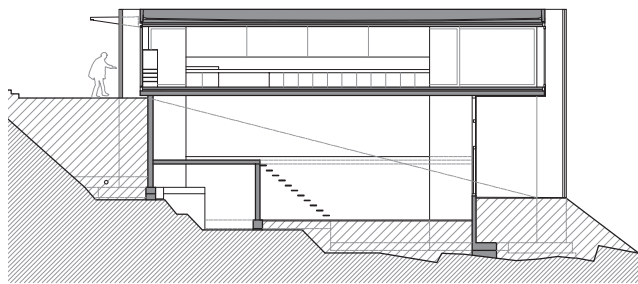
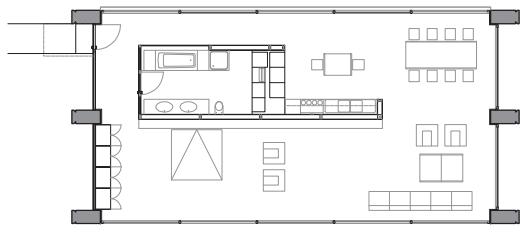
14 *"Un giorno ho chiesto a Vacchini: <<Ma perché le piramidi danno questo senso di eternità?>>. La risposta mi ha lasciato stupefatto: <<Perché assomigliano a un tumulo>>. <<E allora?>>. >>Vedi -mi rispose con una vena di pazienza- tutto ciò che è in natura alla fine della propria esistenza si decompone, collassa, viene attratto dalla legge delle leggi, la gravità, e tende a formare dei cumuli>>."*

Capítol "Un antico Greco" de Roberto Masiero, a VACCHINI, Livio, *Capolavori*, op. cit.



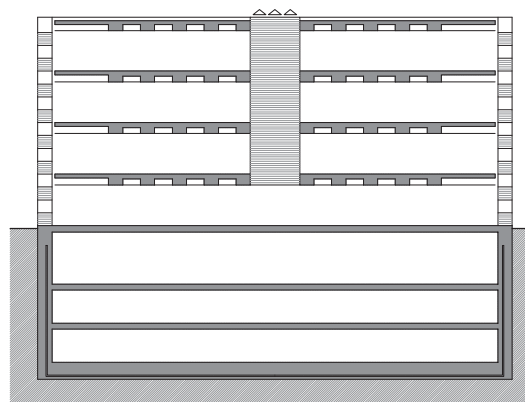
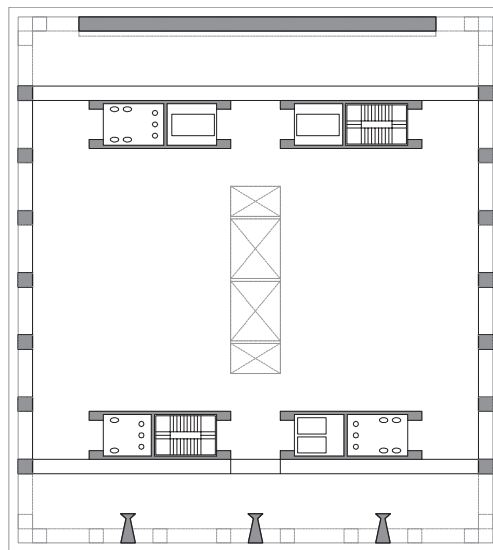
CONCLUSIONS

Casa a Costa (1987-93), planta i secció



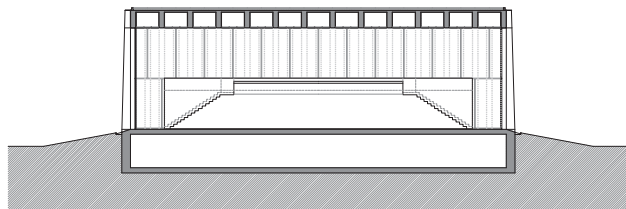
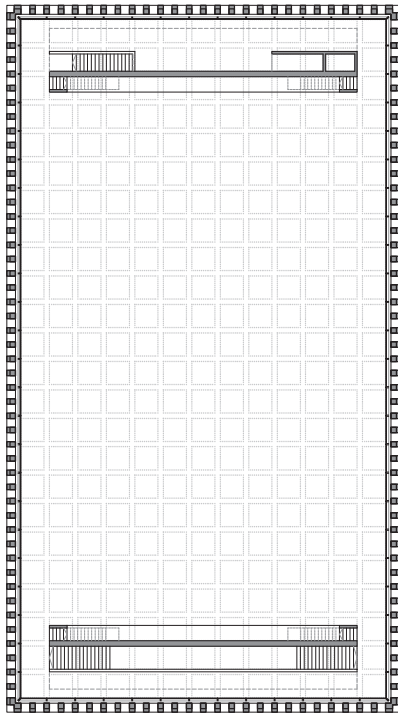
Esc.: 1:300

Posta de Locarno (1988-98), planta baixa i secció



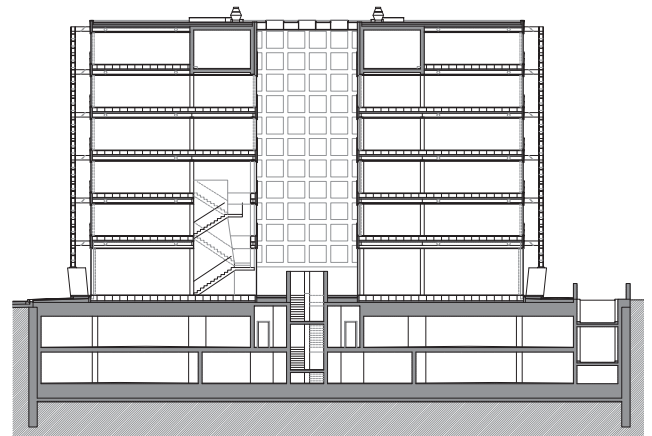
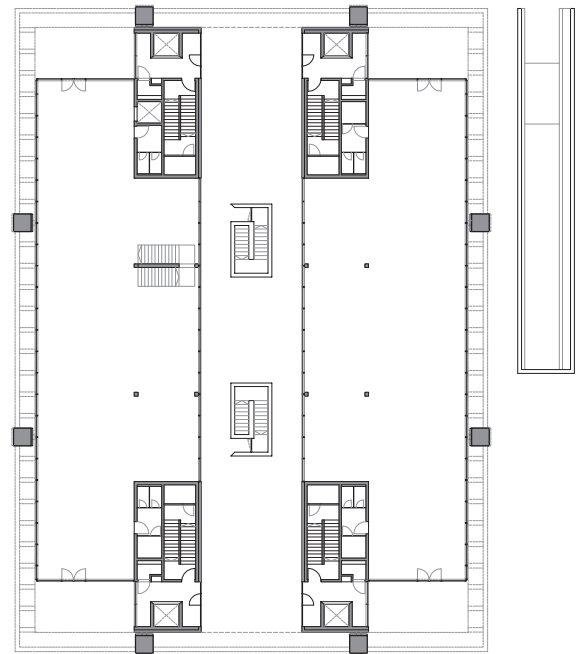
Esc.: 1:600

Palestra de Losone (1990-97), planta i secció



Esc.: 1:600

Ferriera de Locarno (2000-03), planta baixa i secció



Esc.: 1:600

Sobre la reducció de l'element sòcol

Es planteja en aquest punt de la tesi la transcendència de l'element sòcol en l'arquitectura de Livio Vacchini. Allò fonamental en el món grec i romà, com pot perdurar en els nostres dies, si és que s'escau.

El sòcol o basament té una relació directa en com un edifici es recolza al terreny.

I es provarà si la presència d'aquest element és compatible amb l'arquitectura pública, és a dir, al servei del poble.

L'evolució de l'obra de l'arquitecte suís va cap a la tendència a l'assimilació o reducció, que no desaparició, del sòcol en els seus edificis.

Aquella voluntat teòrica inicial a recuperar les tres parts de l'ordenament clàssic, i en primer terme la figura del sòcol, es va diluint al llarg de la seva carrera. El fort antecedent del temple grec va perdent rellevància a favor dels seus antecessors protoarquitectònics, tota l'arquitectura dolmenítica.

Si fou cert que els seus primers mestres foren Mies van der Rohe, Le Corbusier i Kahn, passant després cap als arquitectes dels temples mesoamericans i dels temples grecs, és ben veritat que acaba la seva carrera reculant encara més en els antecedents, i idolatrant la puresa del fet constructiu primer: el dòlmen.

A Stonehenge el sòcol no hi és evident. Es va tractar només d'una petita adaptació topogràfica del terreny¹.

Als seus quatre edificis llargament estudiats el sòcol mai hi apareix com aquell pedestal honorífic, com aquella sobre-elevació deífica. Tanmateix el motiu dels seus edificis ha deixat de ser l'honra a déu per esdevenir l'home el primer servit. I aplicar a l'home el mateix que als déus sempre fa grinyolar aquest pedestal o basament.

En la primera gran obra analitzada, després de trenta anys de carrera, la seva Casa a Costa (1987-93), de sòcol no n'hi ha. No apareix, ni s'hi intueix. Els estreps de formigó dels murs-pilars arrenquen del terreny en pendent al llarg de tot l'edifici. La part semisoterrada podria prendre el caire de sòcol, però el fet que no es mostri més que en l'alçat curt inferior, i de manera molt enretirada, i també molt residualment mitjançant una esquerda en l'alçat oposat o d'accés, fa pensar que l'arquitecte vol amagar aquesta part accidental més que emfasitzar-la com a basament, com pretenent fer passar el terreny ininterrompudament per sota de l'habitatge; obtenint tres murs de formigó que s'encasten al terreny, suporten la planta principal, i sota d'ella, o entre aquesta i el terreny, només apareix una esquerda d'ombra, un buit.

Potser el fet que és un edifici purament privat guarda relació amb que no ha de tenir cap tipus d'element que li doni significació.

La Casa Aurora a Lugano (1992-95) segueix idèntic esquema a la Casa a Costa. No en va sempre s'ha considerat el bloc d'habitatges de Lugano com a extrapolació de la case-

¹ *"Stonehenge, poi, mi interessa per come l'architettura si appoggia a terra. I pilastri –ciò che porta- sono appoggiati direttamente sulla terra che però è stata modificata, è stata, per così dire riconfiata, non sconessa. Gli uomini di Stonehenge, per fare architettura, hanno inanzi tutto modi-*

ficato la crosta terrestre."

Livio Vacchini a MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini" // *Casabella* N.724, 2004

180 Esclotxa inferior a la Casa a Costa**181** Estreps estructurals de la Casa a Costa contra el terreny**182** Contacte amb el terreny en l'edifici plurifamiliar Casa Aurora a Lugano

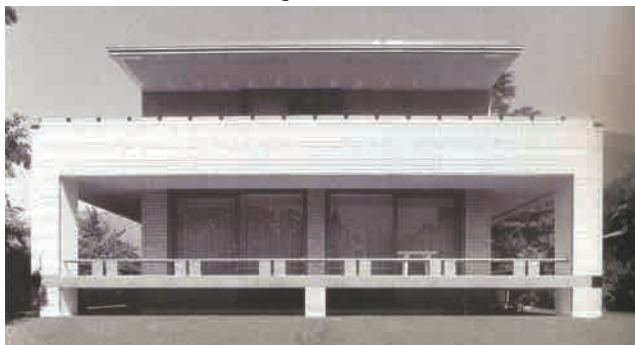
ta de vacances. El terreny també baixa, s'hi insereixen murs de cantell que es transformen amunt en pilars. Només que enlloc de buidar la part inferior, en aquest cas s'omple amb l'ús de l'aparcament semisoterrat. A les façanes amb els pilars de cantell aquests s'entreguen netament al terreny, talment com a Costa.

Així mateix, la casa Fumagalli a Ascona (1984-85) apareix elevada sobre el terreny mitjançant pilars puntuals, més per prevenció d'inundacions que per aplicació d'una teoria clàssica.

No obstant l'anterior, cal tenir en compte que a Ascona la casa es situa sobre un terreny pla, al·luvial del delta del Maggia, i a Costa la casa és un mirador penjat de la falda de les imponents muntanyes de Cardada. Per tant, s'en dedueix que el context de l'edifici no és tan banal i que interactua o modifica el projecte; en tots aquests casos, però, pretenent fer passar l'espai buit (de manera simulada o real) per sota la planta principal.

Descol·loca llavors encara més el projecte de tres cases a Beinwil am See (1995-98) juntament amb Silvia Gmür. Tres cases aïllades, sense problemes d'inundabilitat que disposen d'un sòcol petri notori, una elevació respecte al terreny salvada mitjançant una graonada. D'alguna manera Vacchini pretén seguir, artificialitzada, la poca pendent de l'entorn en direcció al llac de Hallwil, mitjançant el massissat d'aquests baixos, sense muntar cap estructura palafítica ni en terrenys inundables ni en terrenys escarpats.

Per tant, de tot els casos anteriors, i com a norma general, es pot deduir que l'element sòcol pretén ser inexistent en

183 Flotabilitat de la Casa Fumagalli a Ascona**184** Basament massís en les tres cases a Beinwil am See**185** Podi continu a tota la base de la Posta de Locarno

l'arquitectura privada, almenys residencial, sempre i quant es disposi de suficients garanties respecte a la inundabilitat, i que més aviat es procura substituir aquest sòcol per l'absència d'ell, és a dir, el buit.

És però, doncs, necessària l'aparició del basament en l'arquitectura pública, per tal de donar-li rellevància i notorietat? O la publicitat intrínseca a aquests edificis fa que el sòcol hagi de desaparèixer a favor d'una planeïtat absoluta d'accés?

El següent edifici analitzat és la Posta de Locarno (1988-1995), ara sí de ple un edifici públic: la seu dels serveis postals de suïssa a Locarno. Un edifici situat al rovell de l'ou de la ciutat, a tocar la Piazza Maggiore.

L'edifici finalment construït disposa d'un basament perimetral consistent en dos graons. Només en un punt concret s'hi adapta una rampa per minusvàlids.

És cert que la normativa urbanística municipal de Locarno exigeix una cota mínima de planta baixa que obliga a sobre-elevar tots els edificis per evitar danys en cas d'inundacions del pla ciutat pel Lago Maggiore en episodis de pujada del nivell d'aquest (amb el desgel de les muntanyes alpines, i atesa la reduïda capacitat dels pantans superiors per gestionar aquestes crescudes, és usual que a la primavera es produeixin aigües altes que envaeixen els carrers de la ciutat).

Complint aquest requeriment, doncs, seria suficient l'aparició d'aquests graons a l'únic punt d'accés de l'edifici: tot el front est; i a la resta de façanes, els imponents pilars podrien arrencar del pla ciutat. Però Vacchini extrapola aquesta petita elevació a tot el perímetre, inclosa allà on per temes

186 Adaptació puntual de rampa per a minusvàlids a la base de la Posta**187** Entrega dels pilars al terra en el Centre de Serveis de Locarno**188** Podi vegetal a la Palestra de Losone

d'inundabilitat no seria necessària. Aquesta decisió no es presa en va, sinó que pretén conformar un petit sòcol, no a l'escala de l'edifici, sinó insinuar que aquest, no neix d'un pla inclinat com a Costa, sinó que es situa en el pla ciutat i d'alguna manera ha de ser notori en tant que públic.

Com es veu per l'escala de l'element, en una visió allunyada de l'edifici, el sòcol passa gairebé desapercebut. Pot ser conseqüència de la lluita interior en Vacchini a l'hora de defensar una arquitectura pública monumental però alhora al servei de l'home. Repensa el sòcol, en minora la seva transcendència, però aquí no s'atreveix a fer-lo desaparèixer.

En l'edifici de Centre de Serveis municipals a Locarno (1989-98) l'arquitecte fa desaparèixer aquest lleuger podi, i els pilars (presents només en dues façanes oposades) neixen directament del pla ciutat sense cap graó. L'aspecte unidireccional de l'edifici el fa assimilar més a un tipologia com casa a Costa i per tant retornar-lo en quan a entrega al terreny cap a solucions més privatives.

En la Palestra de Losone (1990-97) es fa més difícil aduir el caràcter públic o privat. Si bé va iniciar-se com un servei complementari al militar, i per tant de caire privat, en primeres instàncies Vacchini va veure-hi i va forçar dotar-lo de dues cares permetent que en un futur fos un equipament al servei del poble. El temps li ha acabat donant la raó.

S'observen en aquest cas dos tipus de basaments. El primer de caire general i a gran escala: es sobreeleva l'edifici uns 1,40 m. respecte el terreny del voltant (bàsicament per permetre-hi un accés semisoterrat i no elevar-lo més que el pla de visió) mitjançant un simple moviment topogràfic molt suau. Algú podria no veure l'element basament

189 Detall de l'entrega al terreny en la Palestra de Losone**190** Graó perimetral en la Ferriera de Locarno**191** Rampa d'accés expandida al passatge interior de la Ferriera

en aquesta elevació, però conjuntament amb la força de les verticals de l'edifici, la imatge del temple grec recau a les nostres ments i es pot entendre que l'estereòbat petri s'ha domesticat mitjançant un lleuger marge vegetal. No se sap del cert si aquesta fou una intenció volguda per l'arquitecte, o fou una conseqüència de retruc de voler eliminar d'una vegada per totes l'entrada singular a un edifici.

Si no fos aquest el cas, Vacchini introdueix a l'edifici, ara sí amb plena consciència, un segon ordre de basament, reconeixible només en una mirada intensa a aquest. A nivell just del paviment de la planta principal es produeix un tall horitzontal en els suports de façana, i entre aquests un amplit molt inclinat escup les aigües cap a l'exterior per a recollir-les en una canal oberta perimetral en "V". Aquest petit gest, quasi insignificant des de l'interior de l'edifici, i imperceptible des de la distància segueix conformant la romanència d'aquesta inquietud en Vacchini de transcendir de manera especial com l'edifici s'insereix en el terreny. La intersecció dels pilars amb el pla verd i la prolongació d'aquest fins al tancament interior és tècnicament viable, però l'arquitecte vol prestar especial atenció en aquest punt i treballar-lo amb cura i amb un rerefons culte.

El treball en com un edifici es recolza en el terreny arriba a alts nivells en aquest exercici. Mai és una aplicació immediata del sòcol grec, sinó que a partir de la coherència d'aquest es reinterpreta i s'adapta a cada situació diferent.

El projecte final de la Ferriera de Locarno (2000-03) sobta pel seu alt valor públic aplicat sobre un edifici bàsicament privat. Això és conseqüència només del desencantament per no haver guanyat l'anterior concurs per a l'Ajuntament de Niça (1999-2000); Vacchini, decebut, força a Locarno

192 Rampa d'accés als locals comercials en canonada de la Ferriera**193** Rampa d'accés als locals comercials en canonada de la Ferriera**194** Graons de baixada cap al pla de la Piazza del Sole a Bellinzona

l'aplicació d'un model totalment públic.

En l'Ajuntament de Niça, desenvolupat només a nivell de concurs, no s'observa el gra petit de les solucions constructives, si bé es pot deduir que la plaça transcorre per sota els dos volums edificats de manera contínua, apareixent-hi només els pocs suports estructurals dels edificis.

En la solució finalment construïda de Locarno, més enllà d'aquest desencaix de publicitat en l'edifici, la Ferriera torna a col·locar-se veïna a la Posta, al pla ciutat, i per tant li cal elevar-se també del nivell de carrer per tal de protegir-se de les crescudes del llac. Altre cop l'estereòbat teòric és perimetral i de reduïdes dimensions: un sol graó, alineat amb els gegants suports, sense cap continuïtat perimetral. Reitera Vacchini en aquest edifici que el pla a nivell de la ciutat és el pla noble, el pla principal, en total continuïtat amb aquesta. Realment no pot ser així, i aquest graó és transformat en rampa completament al llarg dels dos costats curts de l'edifici, on apareixen els accessos al passatge interior, i aquesta s'expandeix cap a les cantonades per tal d'absorbir els accessos als locals comercials en cantonada. Només apareix el graó, doncs, als dos costats llargs de l'edifici, on precisament no hi ha cap accés habilitat. Altre cop, en una visió llunyana de l'edifici, aquest es mostra totalment permeable al pla ciutat, però en una mirada més detinguda un s'inquieta pensant amb la fàcil possibilitat d'aconseguir aquell objectiu de continuïtat tan pur i amb la solució realment construïda, forçant l'aparició del sòcol just allà on és menys necessari.

En l'àmbit de planificació urbana, la solució finalment cons-

truïda de la Piazza del Sole de Bellinzona (1996-99), ara sí un referent purament públic, es reitera en l'aparició d'un element sòcol. En aquest cas però de manera deprimida, ja que el quadrat perfecte de la plaça es col·loca pocs centímetres per sota del pla ciutat i mitjançant un graó perimetral homogeni, i un segon graó que, degut a la lleugera inclinació del pla-plaça, es transforma en grada o seient en les parts més enfondides. De la coberta d'un aparcament soterrani en crea per tant una piscina, una conca, una delimitació artificial respecte al pla ciutat, potser per diferenciar la seva actuació, però de totes maneres per fer notòria la seva inquietud a l'hora d'entregar una actuació "no finita" amb el terreny.

En tots els seus edificis públics apareixen solucions diverses i peculiars de com tractar el contacte d'aquests amb el terreny.

El sòcol finalment mai hi desapareix totalment, però tam-

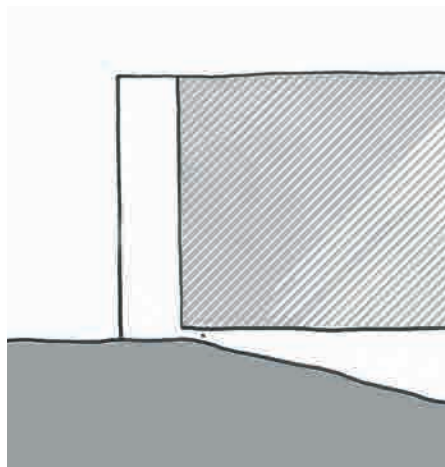
poc es mostra amb tota la fortalesa d'un basament greco-romà o d'una base palladiana, sinó que l'arquitecte dialoga amb els mestres antics entorn a aquest element², n'estudia la seva necessarietat, però mai s'atreveix a tallar aquest molest sòcol³. Lluita entre la pretensió de l'eliminació to-

2 *"...me di cuenta de que nuestro trabajo nace de una operación crítica a partir de lo que ya existe y que la crítica más fértil es aquella en la que tenemos la valentía de cuestionar a las obras maestras."*

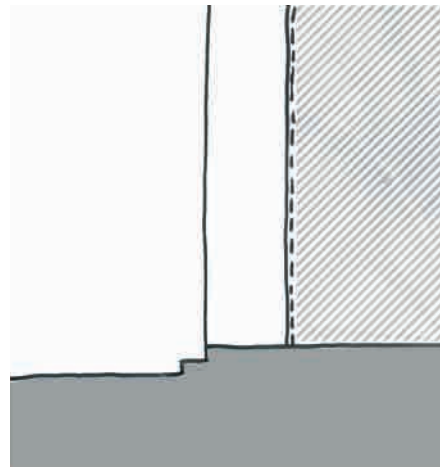
VACCHINI, Livio "Arquitectura, historia y rito" a *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA) 23. Vacchini*, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2007

3 *Iniziamo dallo zoccolo. Da una parte i Greci sono cittadini e quindi sono legati alla densità e all'economicità dei comportamenti (non solo nell'architettura) e quindi razionalizzano ordinando e semplificando, quindi dovrebbero tendere ad eliminare lo zoccolo; dall'altra, costruendo i loro templi, non riescono a separarsi dall'insieme dello stereobate e dello stilobate, cioè dallo zoccolo che ha una ragione profondamente antiurbana essendo ciò che serve a dichiarare la radicale differenza tra l'artificialità dell'architettura e la natura tutt'intorno. Il mio problema è di togliere questo benedetto zoccolo e di tornare a Stonehenge, usando lo stesso piano città come zoccolo. In metafora potrei dire che voglio portare il piano nobile al piano terra, in modo che il cittadino entando nella mia*

195 Esquema de l'entrega al terreny en la Casa a Costa



196 Esquema de l'entrega al terreny en la Posta de Locarno



tal d'aquest i la persistència d'una vaga reminiscència d'aquest.

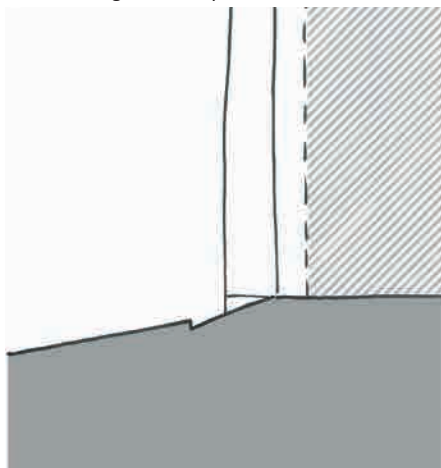
Finalment sempre persisteix en la seva obra, ja sigui reduït a una expressió molt mínima en relació a l'escala de l'edifici, a un o dos simples graons perimetrals, o a un gest concret de diferenciació amb el terreny, però mai desapareix.

Vacchini mor sense haver pogut construir definitivament el nou Stonehenge, però deixant marcat el camí, la recerca cap a l'edifici perfecte, cap a la síntesi del fet arquitectònic. Projecta tenint en compte el vell problema de com s'entra a un edifici, l'accés, obtenint clarament ensepegades, descobriments i conclusions al llarg de tota una vida dedicada

architettura avverta questa nobiltà. Mi spiego: lo zoccolo nel tempio greco serviva come platea di fondazione, come messa in scena della separazione tra artificio e natura e per ritualizzare, attraverso la scala, l'entrata nell'architettura. Ovviamente nello zoccolo non si poteva entrare e anche se si fosse potuto, non aveva alcun senso."

Livio Vacchini a MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini", op. cit.

197 Esquema de l'entrega al terreny en la Palestra de Losone



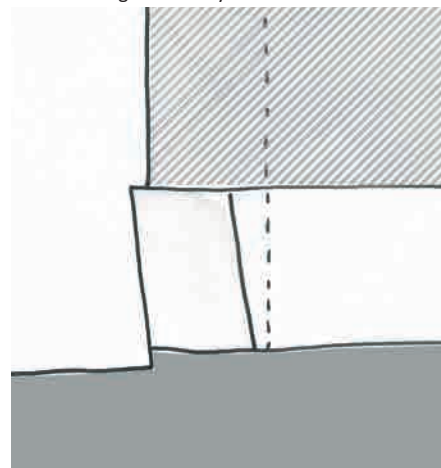
intensament a la resolució dels eterns problemes de l'arquitectura.

N'aprenem que, per molt fàcil que sigui dibuixar una planta baixa en total continuïtat amb el pla ciutat per tal de fer-la màximament permeable, Vacchini sempre genera algun element de contacte, de transició, d'emmarcament, entre l'edifici i el seu entorn immediat.

Si bé tècnicament és possible la continuïtat màxima, també és remarcable seguir un postulat clàssic aplicat mitjançant solucions contemporànies per tal de dotar als edificis actuals d'una marcada referència històrica: per situar-se dins el núvol d'arquitectures anteriors no gens menyspreables, per seguir formant part del ritu arquitectònic.

Per tot l'anterior, i sense pretendre ser aquest un estudi global de com un edifici s'assenta al terreny que el rep, es pot afirmar que aquesta qüestió és crucial en la carre-

198 Esquema de l'entrega al terreny en la Ferriera de Locarno



ra professional de Vacchini. Que la cita qüestionable de que “*il modo con cui un edificio appoggia (...) è de primaria importanza*”⁴, un cop focalitzat el punt de vista sobre aquest element, pren tota la força i significació.

Vacchini segueix essent un arquitecte clàssic en termes referents al sòcol, ja que la cura i la precisió en aquest punt és més que suficient per justificar aquesta inquietud.

4 Aforisme citat a VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

Dels pilars infinits als suports dolmenítics

Es planteja en aquest punt la prevalença de l'estructura portant, exterior i vertical en l'obra de Vacchini, tant per conformar el cos de l'edifici com per dotar-lo de representativitat. I com aquesta pretesa verticalitat es veu finalment vençuda per la simplicitat del trílít com a creació d'un sostre.

Com s'ha vist al llarg de l'estudi, una característica recurrent en Vacchini és la disposició de l'estructura portant de l'edifici en situació perimetral, i, com en un exercici d'estalvi de mitjans i d'elements, la fusió d'aquesta amb allò considerat façana, en aquests casos la simple estructura de barres portants.

El paper primordial de dita estructura-façana fa que sigui on l'arquitecte hi aboca més contingut arquitectònic i formal.

Els edificis s'explicaran en la seva totalitat només a través de la façana. Una façana que en cap cas és un ters pla, sinó que sempre es troba ritmada, pautada, per l'estricta ordre de l'estructura portant.

La façana, és a dir també l'estructura, conforma la segona part de l'edificació segons la sintaxi clàssica, també la més significativa: el desenvolupament, i d'això Vacchini en prendrà nota: "*Il modo con cui un edificio (...) si innalza (...) è de primaria importanza*".¹

1 Aforisme citat a VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

En l'obra madura de Vacchini hem observat que aquest desenvolupament es tradueix quasi sempre en una estructura vertical ritmada, corresponent-se impecablement amb l'element pòrtic del temple grec. Sobredensifica aquest ritme de columnes per tal de suportar tota la baixada de càrregues pel perímetre.

Tot i així li ocorreren successos diferents tant en el seu inferior com en el seu remat.

El patronatge de l'exoestructura en l'obra madura de l'arquitecte s'inicia a la casa a Costa (1987-93), on els tres pilars per cada façana portant són reminiscències encara de tres murs encastats transversalment a la forta pendent. Vacchini ens mostra aquí un primer moviment conceptual des de l'arquitectura murària cap a l'arquitectura de pilars, per tant un cop aquests murs han d'albergar l'habitatge es foraden tant que cadascun d'ells es converteix en dos pilars oposats, suportant una màxima llum entre ells.

L'aparença final, en les façanes tectòniques, és la de la potència d'uns elements sobredimensionats de formigó armat que partint del terreny conformen imponents suports verticals que acaben contra el cel: "*Casa Costa rappresenta la prima volta in cui sono sintetizzati i tre momenti dell'ordinamento e risolti con un gesto unico*".²

El cos de l'edifici, el seu desenvolupament, l'element pilar, es mostra ritmat, ordenat, en només dues de les seves façanes (romanència encara de la unidireccionalitat en els edificis privats).

2 Livio Vacchini a MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini" // *Casabella* N.724, 2004

199 Verticalitat d'una de les façanes tectòniques de la Casa a Costa



Aquest pilar infinit, no rematat per cap sostre, des d'aquest moment serà una constant gairebé dogmàtica en la seva obra posterior.

No només respon a la voluntat de primar la component vertical (relació mística terra-cel) per davant la horitzontal (línia de l'horitzó inexistent al Ticino) en l'estructura, sinó que també n'obté unes obertures que, vistes des de l'interior, es converteixen en talls absoluts de la façana, sense disposar ni d'ampits ni de llindes, obertures que s'expandeixen, que fan ingràvids el terra i el sostre.

En el bloc d'habitatges Aurora de Lugano (1992-95) repeteix la solució de la casa a Costa simplement extrapolant-la en més d'un nivell. Segueixen essent pilars infinits: de terra al cel.

A Locarno torna a adaptar aquesta solució en un edifici públic i per tant bidireccional. Els suports verticals de la Posta (1988-95) s'inicien al pla ciutat i no es troben rematats per cap altre element: "*L'edificio non segue l'ordenamento classico: il volume tocca la terra e il cielo allo stesso modo, non inizia e non finisce*".³

Es pot afirmar, però, que en aquest exercici de la Posta, Vacchini explota l'aparició d'un nou element conformant, que ara per ara només li servirà per solucionar un problema concret en l'accés a l'edifici en una de les seves cares, però que a la llarga li farà regirar tota aquesta rígida teoria dels pilars infinits: introdueix a la façana principal uns suports accidentals per conformar un porxo, unes moles

³ "La nuova Posta di Locarno". Text mecanografiat trobat a l'estudi de Livio Vacchini.

200 Verticalitat de la façana en la Posta de Locarno**201** Verticalitat en la façana portant del Centre de Serveis de Locarno**202** Homogeneïtat en les façanes verticalitzades de la Palestra de Losone

geomètriques de formigó, totalment aleatòries respecte l'ordenada estructura vertical.

En el Centre de Serveis municipal de Locarno (1989-98) (de caire bidireccional tot i respondre a un ús públic) repeteix la seriació d'aquests pilars infinits i hi introdueix també aquest molest pilar accident inconnex per tal de facilitar un accés per a camions de grans dimensions.

De moment però, aquests suports accident es consideren brutors, elements distorsionants.

Seguint la mateixa pauta dels pilars infinits aconseguim la perfecció en aquest sentit en la Palestra de Losone (1990-97). Es carrega l'accés a l'edifici, passant-lo a una qüestionable entrada inferior, i d'aquesta manera l'edifici es pot mostrar amb tota la seva força, perimetralment homogeni de pilars infinits. L'edifici net, sense brutors, també sense cap nucli interior de comunicacions que ajudi a l'estructura portant.

Més enllà d'aquest edifici sembla no poder prosperar el ritu arquitectònic present i autoreconegut⁴ en l'obra de Vacchini. Pot ser que la Palestra sigui un final de línia? Ens podem trobar davant la depuració absoluta de dita tipologia edificatòria? I més enllà què?

No hi ha la seguretat absoluta, però la Piazza del Sole a

⁴ "L'opera nuova nasce dalla ripetizione. Per questo mi piace pensare al nostro lavoro come ad un rito, come ad un rifacimento, un restauro di opere già esistenti. Il nostro lavoro consiste nel fare sempre lo stesso progetto interpretando i temi ogni volta in modo diverso. Per questo i nostri progetti non si assomigliano mai."

Entrevista a Livio Vacchini, mecanografiat, Revista DC, Departamento de Composición Arquitectónica. Sección de Historia. UPC, no datat

Bellinzona (1996-99) pot ser clau en el sentit de canviar tot l'argumentari del pilar infinit.

En la seva versió final i construïda (1999) la plaça es redueix a un simple quadrat pla (sostre de l'aparcament inferior) on només hi apareixen construïts quatre suports a les quatre cantonades: són els quatre accessos a l'aparcament sota rasant, quatre volums de formigó.

Si Vacchini llavors va relacionar aquests quatre volums amb els pilars accidentals de la Posta i el Centre de Serveis ja és tota una incògnita.

Conscient o inconscientment redueix l'actuació volumètrica de Bellinzona a aquests quatre massissos aïllats. En aquest cas, al no conformar edificació principal sobre rasant, no tenia sentit prosseguir amb el pilar infinit (o potser aquests quatre volums ja tendeixen a l'infinit), i va regularitzar així quatre pilars accident geometritzats situats en un àmbit exterior, sense cap sostre sobre seu, i col·locats ordenadament a les quatre cantonades de la plaça.

Just quan s'acaba la construcció de la plaça de Bellinzona, Vacchini es presenta al concurs per a l'Ajuntament de Niça (conjuntament amb Silvia Gmür).

Se'n pot deduir una aplicació directa de l'estructura exterior de la plaça de Bellinzona. A la plaça suïssa li manca un sostre, i a la plaça francesa se li col·loca dit sostre a sobre, i es duplica en dos edificis aliens.

Els suports per cos també es redueixen, passant de quatre a dos (principals) més dos pilars centrals alineats i els nuclis de comunicacions verticals com a elements arriestradors.

El sostre, una graella de formigó exempta del pla ciutat, senzillament recolzada sobre aquests pocs suports, i que admetrà el programa municipal.

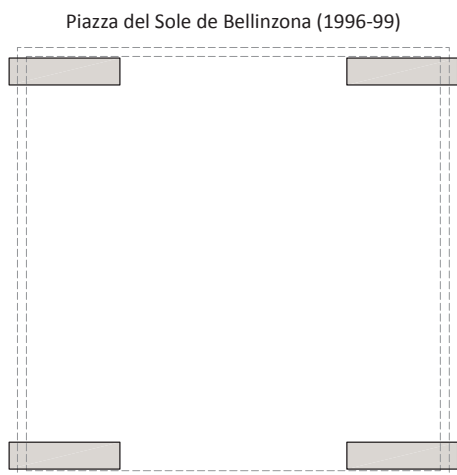
203 Visió aèria virtual de la Piazza del Sole des del Castelgrande



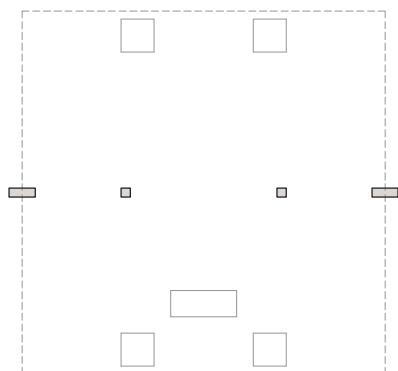
204 Visió aèria de la Ferriera des de la Madonna del Sasso



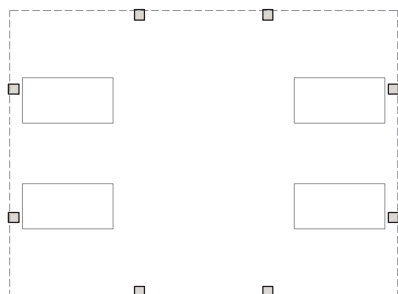
205 Plantes esquemàtiques comparatives de pilars argument



Concurs per a l'Ajuntament de Niça (1999-2000)



Ferriera de Locarno (2000-03)



Esc.: 1:1000

El pilar accident de la Posta de Locarno, ordenat però sense funció a Bellinzona, ara el transforma en pilar argument per aguantar el sostre, per aguantar el cos de l'edifici. Desapareix de cop el pilar infinit de terra al cel, i apareix l'estructura trilítica⁵, base de la primera *arquitectura* dolmenítica.

Com més avança la carrera professional de l'arquitecte més recula en els seus antecedents. Si el pilar infinit podia ser una reminiscència del ritme corpori del temple grec, acaba la seva carrera amb edificis dolmen, tècnicament antecessors del temple grec⁶.

Malauradament no guanya el concurs per a l'Ajuntament de Niça, però immediatament materialitza dita idea en l'edifici d'oficines la Ferriera de Locarno (2000-03).

Tot i no tractar-se d'un edifici públic, hi aplica les seves consideracions, i mitjançant vuit pilars dolmenítics (dos per façana) opta per suportar un sostre metàl·lic que albergarà l'ús interior d'oficines, gairebé de manera calcada al concurs francès.

Clau en aquesta evolució tipològica és la Posta de Locarno, quan en el mateix projecte se li apareixen les dues tipologies descrites de pilars, i per tant d'edificis.

5 "Una volta ultimata la posa del primo architrave, nasce una forma della conoscenza umana, la cui vera natura sarà la costruzione della luce." VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, op. cit

6 "Dal punto di vista logico-tecnico, per Vacchini l'origine del tempio greco non è la capanna primitiva, è il dolmen, è il tempio egizio, ambedue senza timpani, ambedue pietra su pietra, spazi rituali, quindi collettivi." MASIERO, Roberto (a cura de), *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Milano, Elemond Editori Associati, 1999

206 Les dues cares de la Posta de Locarno (1988-95) i les seves respectives evolucions



Palestra de Losone (1990-97)

dels pilars infinits...



...als suports dolmenítics

Ferriera de Locarno (2000-03)



Es pot afirmar doncs que, com reconeix Vacchini, *“la Posta è stata la nostra opera più complessa, più problematica e dunque la più utile per il nostro lavoro”*. Per tant és un projecte interessantíssim en quant a anàlisi, i observant-la des de la façana principal d'accés i en cantonada, es poden deduir ràpidament les dues cares d'aquesta, i com finalment aquesta bicefàlia ha derivat en els projectes construïts de la Palestra de Losone i la Ferriera de Locarno, ambdós de caràcter global en les respectives solucions.

No sempre els projectes *“brutto”* han de ser desestimats, sinó que com va passar a Locarno, aquest enrevessat edifici va ser clau per assajar actuacions posteriors, per aprendre, per poder executar en posterioritat una obra conseqüent amb l'aprenentatge anterior.

Aquell tall *desesperat* dels suports d'una façana en la Posta per facilitar-li una cara, un pòrtic d'accés resulta el portador d'una gran veritat tècnica elemental: *“Abbiamo perciò tagliato la struttura, senza però capire che automaticamente il sopra si trasforma in trave.”*⁸

Per tant cal creure i sembla lògic que l'evolució en aquest sentit dugui hipotèticament cap a projectes futurs més “dolmenítics”, basats en el simple suport d'un sostre a través d'elements portants. Reconstruir el primer trilit adaptat ara als nostres temps.

Tampoc massa res de nou si es considera que ja al 1962-68 Mies van der Rohe construeix la *Neue Nationalgalerie* de Berlín com a superació de l'estructura del temple grec i

retorn a la creació d'un sostre recolzat. Respecte a aquest bell edifici miesià Vacchini sentència: *“Gli dico che ha saputo fare una bella risposta al Partenone. Dopo 2500 anni era ora!”*⁹

Variacions en la cantonada

En la primera de les tipologies de pilars que s'han observat, l'alteració que ocorre quan aquests pilars conformadors de façana (pilars infinits) coincideixen en més d'un pla segueix essent per Vacchini una de les qüestions universals: el problema de la cantonada en els edificis que giren, en els edificis públics.

Ja identificat pels grecs als seus temples (s. V a.C.) i resolt llavors amb enganys visuals, Vacchini pretén purificar la solució amb el doblament del pilar en cantonada plantejat

⁹ *Ibidem*

⁷ MASIERO, Roberto, “Entrevista a Livio Vacchini”, op. cit.

⁸ *Ibidem*

207 Suport dolmeníctic accidental a la Posta i general a la Ferriera (al fons)



abans per Mies van der Rohe de manera postissa al Lake Shore Drive (1948-51), entre d'altres.

Així succeeix als edificis públics de la Posta de Locarno (1988-95) i de la Palestra de Losone (1990-97), on també amb petites alteracions intercolumnars ha d'acabar fent equilibris per coordinar la composició de façana en relació a la regularitat i modulació en planta, tenint en compte els sostres sempre tangencials interiors i els seus nervis.

Prenent la tipologia de pilars dolmenítics, resol finalment no doblar sinó anul·lar el pilar de la cantonada, establint aquesta oberta i lliure de suports, com en l'exercici final de la Ferriera de Locarno (2000-03).

Antecedents com la fàbrica de turbines AEG (1908-09) de Behrens o la Fagus Factory (1910-11) de Gropius i Meyer ja serviren al seu temps a Mies van der Rohe per concloure la solució de la cantonada lliure de pilars en la *Neue Nationalgalerie* (1962-68), antecedent directe de la Ferriera locarnesa.

El sostre únic com a ideal

Es planteja, arribats en aquest punt, la cerca de l'origen de la contundent unitat present en els edificis de Vacchini, bàsicament com a resultat de la força imponent dels seus edificis com a creació d'un (únic) sostre.

Després de reduir el basament i després de, finalment, minimitzar els suports, anul·lant-los en cantonada, només el sostre pot tenir entitat suficient com a tal en els edificis de Vacchini: el darrer element de la composició tripartida clàssica.

Aquesta condensació tan clara: un edifici - un sostre, ve induïda ja per la intensa activitat teòrica aforística de l'arquitecte¹, essent de difícil aplicació en l'obra construïda amb matisos ben diferents.

Gran part de la seva obra té com a objectiu final la formació d'un espai interior mitjançant la creació d'un sostre únic, en el cas d'edificis d'una sola alçada. Quan els diferents nivells s'acumulen en alçada, Vacchini prova de mantenir la mateixa estructura reductiva però amb més dificultats.

La manera com obté aquesta reducció a la creació d'un sol sostre és variada al llarg de la seva carrera, tant a conseqüència de la sobredensificació de suports en situació perimetral com per la simplificació de suports final, molt

1 "L'architettura è cosa più inutile di quanto comunemente si pensi. La sua unica, irrinunciabile caratteristica di ordine pratico è quella di portare un tetto."

"La funzione prima dell'architettura è quella di portare un tetto."
VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

l·ligada a l'evolució de l'element pilar en els seus edificis, tal com s'ha observat en l'apartat anterior.

Generalment, no trobem en la seva obra quasi cap edifici hipòstil, bàsicament perquè sempre s'enduu tots els pilars cap al perímetre per tal d'alliberar l'interior. Ho fa així tant als pavellons esportius (estrictament necessari) com en edificis d'oficines o habitatges (no estrictament necessari), potser prenent com a punt de partida la tipologia sense entramats o *Clear span buildings* definida per Peter Carter² respecte els grans espais lliures en l'obra de Mies van der Rohe.

Aquesta reducció de punts de recolzament només al perímetre força que aquests siguin més densos que l'usual, però força també que les sol·licituds estàtiques a que està sotmès el sostre siguin majors, més crítiques, més dutes al límit³.

Assaja aviat una experiència construïda única que no repetirà, el Lido d'Ascona (1980-86): un edifici-sostre pur, construït però sobre només dos dobles pilars centrals i forjat en voladís sota el qual s'hi esguarden uns equipaments vinculats al bany al Lago Maggiore. El gran vol de 15 m. es suporta mitjançant el pretesament de la llosa mitjançant nervis

2 CARTER, Peter (a cura de), *Mies van der Rohe at work*, London, Phaidon Press Limited, 1999

3 "Non conosco nessun grande architetto che non abbia portato al limite massimo della perfezione le soluzioni tecniche che appartengono al suo tempo."

Livio Vacchini a DISCH, Peter et al., "La ricerca recente di Livio Vacchini" // *Rivista Tecnica della Svizzera italiana di architettura e ingegneria* N.7-8, juliol-agost 1988, p. 34-72

208 El Lido d'Ascona amb el gran vol en coberta**209** L'estudi de l'arquitecte a Locarno amb les tres parts diferenciades**210** El sostre enretirat en la Casa a Costa

longitudinals i l'aprimament de la llosa als seus extrems.

Més enllà d'aquest exercici inconnex, en l'edifici del seu despatx a Locarno (1984-85) es pot trobar la gènesi quel·com confosa de la tipologia d'espai únic elevat. La planta noble del despatx, a un nivell superior al carrer, apareix oberta en finestrals al llarg de tota la seva longitud, i coberta per una peça massissa folrada de travertí (una doble gran jàssera de cantell) que interiorment alberga la llibreria superior a doble espai sobre el despatx. Tot aquest sistema l'eleva del pla ciutat mitjançant murs i pilars de manera convencional. El sostre únic complex està conformat per dues grans jàsseres paral·leles de 2,75 m. de cantell tanca-des entre si.

Tant en el primer edifici com en el segon, el sostre ha de suportar altes sol·licituds resolent-les amb pretesats, apri-maments i buidats al cas del Lido, i mitjançant dues grans jàsseres de cantell de formigó en el seu estudi.

Ja dins l'obra madura estudiada, i com a resultat del que s'ha vist respecte als pilars infinits, de terra a cel, passants per davant del forjat, l'element sostre perd protagonisme en la imatge exterior de l'edifici, però no perd la seva funció bàsica duta al límit: cobrir un espai unitari.

En la Casa a Costa (1987-93) es pot admetre clarament que el sostre únic de l'habitatge passa desapercbut davant la potència dels suports. Només un sorprenentment reduït gruix de formigó en segon terme ens indica aquest element. Segueix essent un edifici-sostre però sense pre-tendre-ho des de l'exterior.

No obstant l'anterior, dit sostre únic, d'unes dimensions de més de 15 m. de llum entre suports oposats conté dins seu unes beines per on hi recorren cablejats pretesats per absorbir totes les accions a que està sotmès, i aconseguir així solucionar-lo mitjançant un gruix mínim.

Des de l'interior sí es fa palesa la potència d'aquest pla homogeni volant sobre pocs suports que el traspassen.

No es pot parlar encara de sostre dolmen ja que l'estètica bàsica del recolzament prehistòrica és encara substituïda pel contacte tangencial amb els suports.

La casa Aurora de Lugano (1992-95) segueix, com s'ha vist, la mateixa naturalesa que a Costa però extrapolada a diferents nivells, en una tipologia plurifamiliar. Es perd el caràcter d'edifici de sostre únic, pel que fuig d'alguna manera d'aquest ideal. S'hi entreveu alguna dificultat en construir un edifici-sostre desenvolupat en múltiples plantes sense perdre el valor unitari, només remarcable pel que fa a la contundència dels suports verticals.

La Posta de Locarno (1988-95), en aquest sentit, segueix la mateixa manera de fer que a Lugano, només que de manera bidireccional, pública. Els diferents sostres passen desapercebuts degut a la potència dels suports i al joc de miralls i marbres des de l'exterior, visualitzant-se només la forta volumetria dels pilars perimetrals. Tanmateix això no impedeix que aquests sostres sencers interiors estiguin sotmesos al límit de les seves capacitats (mitjançant el posttesat) per tal d'obtenir una planta neta de pilars. L'element sostre no s'hi observa.

En la Palestra de Losone (1990-97) es retorna a l'elementa-

211 Sostres desapercebuts a la Posta de Locarno



212 Sostre únic en segon terme a la Palestra de Losone



213 Aspecte del sostre nervat interior a la Palestra



214 Sostre desenvolupat o extrudit en la Ferriera de Locarno

rietat d'una sola coberta per a un únic espai (com a Costa) ara però a través d'una estructura perimetral bidireccional. Igualment manen els densos pilars per davant del sostre perdent protagonisme aquest últim.

Degut a les àmplies llums d'aquest edifici (55x30m.), el sostre està treballat mitjançant un encasetonat de formigó de 1,40 m. d'alçada i de manera posttesada, recolzant-se cada dos pilars perimetrals.

Des de l'interior, i degut a la tipologia de pilars infinits, sorprèn l'extrema lleugeresa d'un sostre nervat tant potent. Gairebé no s'observen els punts de recolzament, apareixent el sostre com ingràvid.

Però quan més s'acosta a la creació d'un edifici-sostre és quan el sostre agafa tota la singularitat i representativitat del volum edificatori; quan el pilar infinit perd protagonisme a favor d'uns pocs suports inferiors que ara realment i també en aparença (recolzament evident) suporten un sostre des de sota; quan l'estructura es torna trilitica, dolmenítica.

I això només ho aconsegueix dur a terme al final de la seva carrera professional, amb el doble concurs per a l'Ajuntament de Niça (1999-2000) i la Ferriera de Locarno (2000-03).

Només amb l'advertència que en aquests dos projectes el programa funcional requerit es desenvolupa dins la peça reconeguda com a sostre, alliberant sota dit sostre desenvolupat un espai lliure, obert i principal en continuïtat amb el pla ciutat.

Un sostre extrudit, conformat per una immensa biga Viendeel de quatre costats tancada en si mateixa (de for-

215 Dolmen Lanyon Quoyt, Cornwall (3000 a.C.)



216 *Neue Nationalgalerie*, Berlin (1968)



217 *Ferriera*, Locarno (2003)



migó armat a Niça i metàl·lica a Locarno), també depurada i portada al límit tant pels seus ajustos en les seves estudiades dimensions, com pel seu comportament límit pel qual ha estat projectada.

Tot i la inversemblança d'anomenar sostre al cos principal de l'edifici, convé recordar que formalment no s'està lluny del sostre tridimensional del *Convention Hall* (1953-54) de Mies van der Rohe, tot i ser aquest sí estrictament sostre o coberta.

Obté finalment l'aparença d'un dolmen actualitzat a la nostra època en quant a tècnica i materials, tot i que la llosa superior es magnífica, es complica, absorbeix funcions que no li són usuals.

Pretenent arribar a l'edifici-sostre ideal, que segons Vacchini s'aproximaria als exercicis del *Convention Hall* (1953-54) o la *Neue Nationalgalerie* (1962-68) de Mies van der Rohe⁴, o en un altre ordre en la capella de Nôtre-Dame-du-Haut

⁴ Juntament amb els seus predecessors Casa 50x50 (1950-51) i Edifici Bacardi a Cuba (1957)

218 Capella de Nôtre-Dame-du-Haut, Ronchamp (1953)



a Ronchamp (1950-53) del darrer le Corbusier, l'arquitecte ticinès no aconsegueix reduir aquest sostre com a únic i amb les úniques funcions de cobertura, segons la clara tipologia dolmenítica, però assenta les bases per a poder evolucionar aquesta tipologia pura partint dels bells exercicis de Mies van der Rohe i a través de la seva interpretació i aplicació a projectes seus de diferent índole.

Tornem a construir un dolmen avui.

S'observa en aquesta situació que la sobrietat de l'obra miesiana ajuda a retornar als orígens de l'arquitectura l'obra de Vacchini, si bé en l'arquitecte suís de manera més contundent gràcies a l'ús del formigó armat (o pedra nova).

La creació d'un sostre únic no sempre és el primer requeriment a l'hora de projectar un edifici singular, però es pot afirmar que amb tal reducció la força i elementalitat que pren l'objecte el fa mostrar-se d'una manera clara i honesta, molt lluny de les complicacions postisses en les arquitectures propagandístiques d'avui en dia.

Consideracions finals

Atemporalitat en l'obra madura de Livio Vacchini

Davant de la dualitat clàssico-atemporal plantejada en la hipòtesi del present treball, en vistes del darrer capítol del bloc conceptual “sobre el classicisme i sobre l’atemporalitat”, i defugint de la interpretació d’allò clàssic com allò greco-l·latí, quan s’obre més el camp definitori d’allò clàssic cap al sentit convingut en la introducció (allò superior, sublim, modèlic...) és quan la sinonímia amb el terme atemporal es fa més evident, en tant que allò realment clàssic ha romàs i ha transcendit al pas del temps, exigint el vector atemporalitat, i disposant també de les característiques d’unitarietat, tectonicitat, arreferencialitat, anonimat, monumentalitat,...

Val a dir que ajuda a qualificar primer una obra d’atemporal el simple fet que la paraula classicisme en arquitectura té masses connotacions errònies.

Dins un altre ordre de magnituds, en Vacchini la modernitat no és oposada al classicisme, tot i considerar-se dos períodes culturals diferents. Si bé ja hem observat la dificultat de definició del mot classicisme, tant o més atzarós és provar

de definir la modernitat en termes també arquitectònics¹. En termes temporals, els conceptes de classicisme i modernitat es tornen difosos a l’ull de Vacchini, si bé la tendència de la seva obra conforme avança la seva carrera és la d’allunyar-se de la modernitat, aproximar-se al classicisme, per acabar esdevenint atemporal. La superació d’aquesta bipolarització tan marcada la justifica teòricament apropant tant els dos conceptes com per fer-los pare i fill: la modernitat és filla del classicisme. Claríssim és en aquest sentit un aforisme conclusiu de Vacchini: “*Dimostrare che il moderno di qualità è classico, atemporale*”², on sembla sinonimitzar-los. Una sentència que sense aquest treball previ d’investigació seria impossible d’entendre clarament, i que justifica la desaparició del mot “classicisme” en el títol d’aquesta tesi en tant que allò clàssic i allò modern en Vacchini conflueixen.

1 Veure: HITCHCOCK, Henry-Rusell i Philip JOHNSON, *The International Style: architecture since 1922*, New York, W.W. Norton, 1932 (trad. castellana de Carlos Albisu, *El Estilo internacional: arquitectura desde 1922*, Múrcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Múrcia, 1984); BENEVOLO, Leonardo, *Storia dell’architettura moderna*, Bari, Laterza, 1960 (trad. castellana de Castaldi, María i Jesús Fernández Santos, *Historia de la arquitectura moderna*, Madrid, Taurus, 1963); CURTIS, William J.R., *Le Corbusier. Ideas and forms*, Oxford, Phaidon, 1986 (trad. castellana, *Le Corbusier: ideas y formas*, Madrid, Hermann Blume, 1986)

2 Aforisme present en una nota escrita dins l’arxiu de l’arquitecte al seu despatx de Locarno

- *Dimostrare che il moderno di qualità è classico, atemporale*

Retornant doncs al segon mot “atemporalitat”, potser més escaient, s'entreveu, en l'ampli reconeixement d'antecedents i referents pretèrits ordenats segons les regles de composició clàssiques, un ball de xifres d'anys, que sovint cal extrapolar-les entre segles o mil·lennis. S'observa que l'obra de Vacchini forma part d'una evolució no lineal de l'arquitectura. Es situa dins un núvol de referents, contrastats tots ells pel pas del temps, dels quals directament en beu l'essència, com manifesta el propi Vacchini³. Precisament també per aquest motiu la seva obra pot ser titllada d'atemporal, i inclús descontextualitzada de la seva època.

Simptomàtic és també que poc després del 2004 Vacchini publiqui el seu llibretó *Capolavori*⁴ (una altra gran obra en aquest cas evidentment no construïda i un dels seus pocs textos propis publicats) on realitza un brillant reconeixement a aquelles arquitectures que l'han fascinat en el darrer període de la seva carrera professional, cronològicament des de Stonehenge, el *Parthenon*, Teotihuacan, Selimiye Camii o Sant Ivo alla Sapienza, i acabant en Nôtre-Dame-du-Haut i la *Neue Nationalgalerie*. Un llistat que potser caldria llegir en ordre invers vist que conforme avança la carrera professional de Vacchini, els seus referents són

3 “Con el paso del tiempo, las obras maestras que conocía parecían aumentar o reducir su propia luz en función de lo que yo descubría. La historia de la arquitectura para mí carecía de tiempo y cambiaba según lo que estuviera construyendo.” VACCHINI, Livio “Arquitectura, historia y rito” a *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA)* 23. Vacchini, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2007

4 VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007 (tr. castellana de Moisés Puente amb pròleg de Carles Martí Arís, *Obras maestras*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2009) (1a. ed. francesa, *Capolavori: Chefs-d'oeuvre*, Paris, Éditions du Linteau, 2006)

cada cop més reculats en el temps.

En dit llibretó, i en el seu text cabdal “Il fare e la conoscenza” Vacchini culmina així: “*Penso di avere cercato di ricondurre il mio pensiero a modi antichi, o per meglio dire primigeni dell'architettura, nel tentativo di crearne di nuovi perpetrando la tradizione di ciò che è presente da sempre. Lavorare è partecipare a un rito, è una celebrazione del lavoro fatto da quanti sono venuti prima, un rifacimento del loro capolavori, un restauro del loro pensiero, un modo per prolungare la loro vita. Perché le architetture, le opere, non hanno altro senso che cercare la durata.*” Tota una declaració conclusiva de la seva carrera arquitectònica, que resumeix perfectament aspectes tan difícils d'enquadrar com

219 Portada del llibretó *Capolavori*



són l'essència, el ritu, la perpetuïtat, en definitiva la definició moderna d'una paraula tan matisable com és l'atemporalitat en l'arquitectura, més enllà de la simple construcció d'artefactes que durin mil·lennis.

De l'anàlisi exhaustiu de les obres seleccionades se n'ha après que més enllà d'elles, dels purs objectes construïts, no hi ha cap problema en enfrontar en una mateixa pàgina de l'estudi obres tan dispars com Stonehenge amb la *Neue Nationalgalerie* de Mies van der Rohe, o les cases de Ksar-Haddada amb el Kimbell Art Museum de Kahn, tot i que les separin mars, mil·lennis, civilitzacions, significacions,... No obstant, es sol dir que la intel·ligència es demostra descobrint les semblances entre coses diferents i les diferències entre coses similars.

Tot aquest joc temporal acaba demostrant que la dimensió lineal del temps no és la més important, no és transcendent, sinó que -totalment d'acord amb la impressió apercibuda pel professor Carles Martí⁵- només és bàsic i

5 “...Vacchini viene a decir-nos que la única patria que el arquitecto reconoce es la gran tradición de la arquitectura, esa región del pensamiento donde el tiempo cronológico ha sido abolido, de modo que las obras del pasado se convierten en compañeras de viaje con las que podemos discutir y confrontarnos, a las que podemos tratar de imitar e incluso superar, en un juego de emulación que no tiene por qué excluir la actitud transgresora.”

MARTÍ ARÍS, Carles “Vacchini o la búsqueda de la unidad”, a *DPA 23*, op. cit.

Concepte, el de la sincronia segons Carles Martí, ja incardinat en el cos principal del seu llibre MARTÍ ARÍS, Carles, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, Demarcació de Barcelona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Ediciones del Serbal, 1993 (1a. ed. italiana, *Le Variazioni dell'identità: il tipo in architettura*, Milano, Clup, 1990), publicació de la seva tesi doctoral llegida a l'abril de 1988 a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona (hereva del pensament del seu mestre Giorgio Grassi), i a bastament estudiat en posteriors publicacions seves

fonamental tenir present que en la globalitat de l'exercici arquitectònic hi ha d'haver implícit l'estudi conjunt i inseparable d'aquest gran núvol cultural de només uns milers d'anys d'història. Formem part del passat per construir el present, i fer-ne *tabula rasa* es pot considerar una impertinència que no pot dur cap enlloc.

Vacchini ha estat una eina ideal per aprofundir en una obra concretíssima però alhora universal. Tot i projectar edificis molt específics i situats tots ells dins les estretes i llunyanes valls del Ticino, la seva obra esdevé universal, transcendent a un possible regionalisme tradicionalista marginal i tan-cat⁶. Uns objectes-obra impregnats de milers d'anys d'arquitectura, que vol dir arrelats en un substrat ocult a les mirades passatgeres, impregnats de les fonts del passat, però alhora capaços de fructificar, de ser eficients per al futur desenvolupament de l'ofici⁷.

Només gràcies al fort compromís pres en les seves obres, aquestes poden transcendir a la seva mera construcció i es-

com *Cabos sueltos* (col·lecció escrits de Arquitectura, Madrid, Lampreave, 2012).

6 “...il Ticino è piccolo, così piccolo che stando qui a lavorare sembra più facile osservare il mondo. E se da un lato la provincia ti condanna all'isolamento, da un altro lato essa ti concede la qualità, perché, per natura, la qualità è anacronistica e sense luogo. L'architettura non ha paese, è legata ad un luogo solo per quanto riguarda il materiale, la tecnica, la situazione sociale ed economica. Non esiste l'Architettura Ticinese.” *Entrevista a Livio Vacchini*, mecanografiat, Revista DC, Departamento de Composición Arquitectónica. Sección de Historia. UPC, no datat

7 Apreciació comuna també amb l'arquitecte Arcadi Pla Masmiquel: “...paradigmas de una arquitectura profunda en la que se entrevén los orígenes de la historia y la vanguardia más auténtica.” a “Arquitectura y verdad. La obra de Livio Vacchini” a *DPA 23*, op. cit.

devenir no tòtems sinó eines valuosíssimes i reconegudes pel saber col·lectiu.

Vacchini aconsegueix finalment deixar rastre, pòsit, un reconeixement no capriciós a la seva obra. Aconsegueix efectivament l'atemporalitat en les seves obres, és a dir, la transcendència al pas del temps. Un domini exquisit de la quarta dimensió, la dimensió temporal⁸. Aconsegueix que no ell sinó les seves obres esdevinguin nous *capolavori*. Una obra atemporal que ha de transformar-se en quasi mística⁹. Qui sap si la seva mort prematura el va privar d'arribar a una possible síntesi global i compromesa.

En resum, es troba verificada i encertada la paraula atem-

8 Luigi Snozzi explica molt didàcticament aquesta funció retentiva temporal de l'arquitectura en una conversa amb Livio Vacchini al 2002: "*Mi attrae l'architettura perché ha due componenti: uno è che l'architettura tende sempre al permanente e non a l'effimero; perché la società, tutta in movimento, ha bisogno finalmente d'una disciplina che ferma le cose, che da un punto di riferimento: questa è la nostra disciplina. Quindi mi interessa perché si pone in contrasto con tutta l'evoluzione della società di oggi, cioè, è un punto di resistenza al modo con cui la società si muove. E l'altro aspetto che mi interessa dell'architettura è che l'architettura rallenta il tempo. Cioè, fondamentalmente nell'architettura si fa una operazione di antiefficienza, perché se uno deve andare de cui a cui deve imperare il minor tempo possibile; l'architettura cosa fa il contrario: tira lenta a questo passaggio, perché durante questo tragitto d'andare da cui a cui ti da tali sensazioni, ti apre tali nuove visioni, che l'uomo rallenta il passo. In un'opera puramente tecnica e efficientistica l'uomo si muove veloce, davanti alla grande architettura l'uomo rallenta il passo. Non per niente, Corbu quando va al Partenone si ferma per un mese e mezzo a mirarlo, cioè il tempio lo ferma, lo ferma nel tempo.*"

ORNELLA, Sergio i Claudio BERTORELLI, Video: *Dialoghi aperti: Luigi Snozzi - Livio Vacchini*, Locarno, 9 d'abril de 2002, (36 min.), Sébastien Tran on Vimeo.com

9 Miquel d'Esplugues, frare caputxí, en el reconeixement "*fonamentalment místic*" del bisbe Torras i Bages diu: "...el temperament místic es caracteritza per dues notes cabdals: la tendència a les síntesis summes i el sentit d'eternitat". I casualment l'obra madura de Vacchini cerca ambdós principis. Seria pretensió titllar-la de mística, però realment hi tendeix. ESPLUGUES, Miquel d', *Semblances: En Maragall, el Cardenal Vives, el Bisbe Torras*. Barcelona, Ed. Ibèrica, 1916

poralitat per encapçalar el títol de la present tesi ja que s'ajusta a les característiques copsades primerament, cercades després, i identificades definitivament en la darrera l'obra de l'arquitecte suís, entenent-la com a que transcendeix al temps, o que va més enllà del (pas del) temps.

Justament, en una època on es fan brillar les arquitectures icòniques, parlants, mutants, propagandístiques, és quan més impressió generen les humils construccions vacchinianes projectades des del silenci, sobre les que no hi ha cap motiu de repulsa o contradicció, veritats absolutes del fet constructiu primer, despullades d'estils i llenguatges concrets, perfectes silencis construïts, on preval sempre la lògica per davant de l'estètica¹⁰.

I, un cop estudiats els antecedents i la seva pròpia obra, en aquest punt final, és més fàcil comprendre l'etiqueta d'arquitecte rebel¹¹ que molts li posaren, "*cretino*" amiga-

10 L'atemporalitat és una característica basada en la dualitat eterna identificada per Nietzsche en *El naixement de la tragèdia*, la lluita apol·línica-dionisiaca, la dualitat ritmos-melos, la de la ètica enfront de la estètica. I en aquest sentit, l'arquitectura de Vacchini s'identifica més com a lògica, conceptual, racional, reglada i universal, altrament potser mancada de sentiment, de llibertat, de passió dionisiaca. Tanmateix les pulsions apol·líniques (ètiques) sempre han guanyat en el treball de Vacchini, més encabit dins la lògica de l'enginyeria que dins el món de l'art (estètiques). Seguint el postulat nietzschian, l'atemporalitat d'una arquitectura (i tot el que comporta) ajuda a definir els vectors ètics d'aquesta. Però potser no és necessari acudir a l'esperit dionisiac per dotar-la d'una bellesa reconeguda, i la calma i serenor del posat apol·línic pot ser igualment bell, per conjuntament convertir-se en una obra perfecta transcendent en el temps, com volent sintetitzar la *firmitas* amb la *venustas* vitruviana, l'estètica de l'ètica; ètica i estètica juntes mitjançant la lògica. WITTGENSTEIN, Ludwig, *Logisch-philosophische Abhandlung*, London, Kegan Paul, 1922 (trad. castellana de Luis M. Valdés Villanueva, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Tecnos, 2002)

11 "*Para los arquitectos del pasado la vida era dura: quien adoptaba*

blement segons Luigi Snozzi¹², tan allunyat de l'*star system* efectista, i reconèixer la didàctica adjacent a la seva obra mitjançant la qual pretén treure l'arquitectura de les selves obscures i reconduir-la cap a dreturers vials.

*“Livio sabia muy bien que el verdadero artista está permanentemente instalado en una productiva paradoja que le lleva a conocer cada vez mejor su propio tiempo, sus valores y anhelos, sus técnicas y procedimientos, precisamente para poder así distanciarse de él y alcanzar la intemporalidad que es el valor máspreciado de la obra de arte. De ahí su tranquilidad, su modo sereno de afrontar los problemas, su desinterés por la ‘rabiosa actualidad’ que convierte a muchos en esclavos de lo circunstancial y lo episódico.”*¹³

una actitud crítica estaba acabado. El éxito, la riqueza, estaban reservados sólo a los más grandes. Sin embargo existía la libertad de pensar. Baste un solo ejemplo: Ledoux.

En mi época juvenil el arquitecto era un rebelde. Hoy ya no lo es: la batalla ha sido ganada y el arquitecto se encuentra con el poder entre las manos. Los políticos se alían con los arquitectos más famosos o más brillantes y les exigen una arquitectura espectacular y efectista, que la sociedad pueda aplaudir fácilmente. El éxito inmediato debe quedar asegurado y todo se permite en nombre de la novedad.

Sucede, pues, que en el ruido de los medios de comunicación, en la infinita variedad de las opiniones, de los proyectos, de las palabras, todo parece equivalente quedando envuelto en un gran silencio. Quien piensa promover sueños de perfección, quien piensa en un mundo distinto y sin tiempo, vive en el aislamiento. Su trabajo se considera inactual y se pierde en medio de un mar de infinitas charlas.

Hoy es fácil construir libremente, pero es difícil tener la libertad para poder pensar.”

Dins el text “Construir y pensar” de Livio Vacchini, a DPA 23, op. cit.

12 De l'entrevista duta a terme per l'autor de la tesi el 12 de març de 2011 a Locarno

13 MARTÍ ARÍS, Carles, “Palabras en memoria de Livio Vacchini” a *Cabos sueltos*, col·lecció escrits de Arquitectura, Madrid, Lampreave, 2012, p. 207-210

Nihil novum sub sole



APÈNDIXS

Multientrevista

Es reproduïx a continuació una xerrada hipotètica, no real, entre cinc arquitectes propers a l'entorn de Livio Vacchini (Locarno 1933-2007).

Està composta per fragments de les diferents converses que el doctorand ha tingut amb cadascun d'ells.

Es tracta de dos socis i col·laboradors passats (Luigi Snozzi i Aurelio Galfetti), la seva companya en part de l'època madura (Silvia Gmür), un estudiós seu (Luigi Trentin) i la seva mà dreta a l'estudi des de fa molts anys (Mauro Vanetti).

Amb **Luigi Snozzi** (Mendrisio 1932) l'uní l'escola de Zuric i la col·laboració professional duta a terme entre el 1963 i el 1969, fins que l'aparició del bidet en una casa prototipus els va distanciar professionalment. Seguiren essent amics i admiradors mutus. Entrevista duta a terme el 12 de març de 2011 a Locarno.

Amb **Aurelio Galfetti** (Biasca 1936) l'uní l'escola de Zuric i la col·laboració professional duta a terme des de principis dels anys 70 i fins als volts del 1978. Fou una col·laboració difícil, i posteriorment només guardaren amistat en temes no arquitectònics. Entrevista duta a terme el 26 de març de 2012 a Lugano.

Amb **Mauro Vanetti** l'uní més de trenta-cinc anys de col·laboració estreta en el seu despatx. Fou el seu únic interlocutor en l'exercici d'arquitecte de despatx, amb qui discutia i confrontava les seves idees dia a dia. Entrevista duta a terme el 17 d'agost de 2012 a Locarno.

Amb **Silvia Gmür** (Zuric 1939) l'uní una gran amistat de maduresa, a partir del 1994, que es traduí també en una col·laboració arquitectònica plegats però guardant una certa distància projectual. Entrevista duta a terme l'1 d'octubre de 2009 a Basilea.

Luigi Trentin (Cavalese-It 1967) té una profunda admiració, com a crític, estudiós i articulista, sobre l'arquitectura de Vacchini. Entrevista duta a terme el 23 de setembre de 2011 a Mendrisio.

AURELIO GALFETTI: Livio Vacchini persona era tancat, tot i així tenia el gust de consagrar-se en cada relació.

LUIGI SNOZZI: Del cert que Livio era un "cretino", però formidable amb certa gent, i impossible per molta altra.

AG: Per això la nostra fou una col·laboració difícil. I després dels anys 80 només varem ser amics personalment. No podíem parlar d'arquitectura plegats, erem massa diferents. Livio començava a parlar de dogmes en la seva arquitectura, i jo no el podia seguir per aquest camí.

LS: Aurelio, mai vas acceptar les seves dures crítiques, no n'eres amic de tanta crítica ferotge.

SILVIA GMÜR: Livio era molt brau en la crítica.

LS: Tant com en una correcció a Mendrisio conjunta amb Peter Zumthor, on corregint uns setanta projectes d'alumnes, resultà que el primer fou clarament zumthorià, i s'emportà tots els elogis d'aquest. Vacchini criticà el primer projecte ferotgement, i, per a més inri, als següents seixanta-nou projectes els elogià amb grans

alabances.

SG: La casa a Costa (1987-93) és una crítica a la casa Farnsworth de Mies van der Rohe, ja que a Costa és orientada; és una crítica a les Maisons Jaoul de Le Corbusier, ja que a Costa desapareix el túnel; és una reinterpretació de les cases de Santorini; la casa a Costa s'assembla al Kimbell Arts Museum de Kahn.

LS: Tenia un caràcter fort. I pensar que la nostra relació professional es truncà per culpa d'un bidet! Doncs a l'intentar jo socialitzar i estandarditzar la seva casa d'Ascona (1969) per fer-ne un prototipus, l'aparició o no del bidet en un habitatge socials ens separà irremediament. En aquests assumptes Livio era clarament apolític, i l'arquitectura no hi havia de tenir res a veure.

LUIGI TRENTIN: Jo el vaig començar a conèixer com a articulista i crític d'arquitectura. Vaig fer un article sobre la *Piazza del Sole* de Bellinzona i altres obres seves, i amablement em contestà agraït excepte pel que havia escrit sobre la casa de Vogorno, on es mostrà en total desacord amb la meua crítica. Tot i així, finalment em permeté curar un seu monogràfic a la Rivista Tecnica.

AG: Tot i aquesta mancança d'enteniment, val a dir que Livio era intel·ligentíssim.

LS: Tenia, però, una intel·ligència particular, no escolàstica.

AG: Livio era un gran "lladre". Robava idees d'aquí i d'allà, i les introduïa al seu projecte.

LT: Livio era un pensador increïble, capaç de llegir de manera no convencional, a través d'una interpretació avançada.

SG: Va ser un "rara avis". No va fer arquitectura neutra, sinó potser "dura". La seva arquitectura no fa referència al plaer. Fa el just,

no el bell.

AG: Tenia, per això, una formació alemanya (del Politècnic de Zuric), per tant fa el just, ni el bell. Fa allò correcte, allò possible, allò equilibrat. Tingué en Rino Tami un mestre.

Usava un llenguatge arquitectònic hermètic, molt personal. No ens parlava mai d'arquitectura, només del seu treball. Estava convençut del valor de la seva recerca, era autònom.

LS: Havia trobat el seu propi llenguatge (eclectic), creant-se sobre ell mateix un vincle terrible i referenciadíssim. Si es renova, s'acaba.

MAURO VANETTI: Però en tot projecte partia de zero.

AG: No!, crec que Livio reelaborava sempre el mateix projecte, per a ser autèntic, per a ser ell.

MV: Sobre el ritu com a sistema projectual, Livio no repetia el mateix projecte, però, com els artistes, sempre tornava a una mateixa solució.

Eloisa Vacchini recorda encara aquella màxima, sobre el sistema de raonament: "*Si vuoi fare cosa diversa, dopo fare sempre la stessa cosa*".

AG: Tenia un codi just, i convincent. Però s'inventa regles, i les fa certes absolutes sota el seu criteri, com la pluridireccionalitat lligada estrictament a la publicitat dels edificis, o el sostre extrudit de la Ferriera de Locarno (2000-03).

LS: Vacchini tenia el seu propi dogma, però val a dir que també era per provocar.

AG: Vacchini, sempre entre la ironia i la veritat. No se sabia ben bé fins a on arribava cada cosa. Una mica com en la seva vida.

SG: Feu una arquitectura no compromesa, a Suïssa. Per això no tingué molta repercussió.

LS: De fet tingué pocs clients privats, i per tant pogué fer poques cases unifamiliars.

Treballava molt en edificis públics i mitjançant concursos.

AG: En els concursos, la proposta de Vacchini es coneixia d'una hora lluny. Jo mateix el vaig premiar a l'Escola de Montagnola (1978), al Centre de Serveis municipal de Locarno (1989), i en la implantació cantonal de termovalorització de rebuigs a Giubiasco (2005).

Projectava obres de qualitat perquè portava només un projecte de cop i prou.

MV: No hi havia molta densitat de projectes per any al despatx, no era però una tria. Només feiem de dos a tres concursos a l'any. Altres arquitectes s'especialitzaven només en cases grans i riques, o en escoles, per exemple.

Hi havien molts, masses, arquitectes al Ticino, i particularment a Locarno.

D'altra banda. No li venien els clients privats, potser per por a la duresa dels seus projectes. Aquesta representació dels clàssics els hi feia por.

Una casa com la casa Costa fa canviar el sistema de vida. Sembla que als privats els hi fa por passar d'un estil de vida obscur, basat en la finestra, per viure rere una gran vidriera; són reticents a canviar de vida.

Era molt més fàcil aplicar la seva obra "teòrica" als edificis públics, clients públics, on no hi havia una persona concreta al darrera, sinó una institució. Tot i així no hi hagué cap dura crítica dels usuaris de la seva arquitectura pública, funciona.

AG: Livio treballava per amor, i per les dones: projectà la casa a Ascona (1969) per amor a Bruna, i projectà la casa a Costa (1987-

93) per amor a Silvia.

LS: No solia parlar mai dels seus projectes, se'ls coïa ell solet.

MV: Només discutia els projectes amb mi, un cop ell els havia treballat el suficient, sempre a nivell teòric.

LS: Ni en la darrera etapa amb Silvia era capaç de projectar conjuntament, sinó que ell a Locarno i ella a Basilea.

MV: Amb Silvia, tampoc canvia el sistema de projectació.

AG: Tenia un sistema de projectació particular. Així com jo sempre he projectat dibuixant, amb esquemes, amb llapis, Vacchini era de raonar, de pensar, de lògica construïda amb el pensament.

LT: Quan projectava amb Luigi Snozzi també ell primer pensava, i Luigi primer projectava.

LS: Cert, mai dissenyava, res d'esbossos.

Primer agafava un full en blanc i un llapis, després escrivia en guions els requeriments de l'edifici (*domandes*), seguidament anava eliminant els requeriments secundaris, i fins que només quedava amb un requeriment, el principal.

MV: Era minimalista inclús en l'inici del projecte, reduint a poques *domandes*, doncs així l'arquitectura era més precisa i el projecte més entenedor.

LT: Livio –que no s'hi va titllar mai- era minimalista però no com s'entén la paraula ara. Usà mínims medis, en aquest sentit clarament clàssic i miesià, i usà només allò indispensable.

MV: Sí que cercava el minimalisme, per tal d'optimitzar el projecte, d'usar sols l'indispensable. El minimalisme era una recerca en

el seu treball.

AG: Com a màxim Livio feia esquemes molt i molt petits. Esquemes al marge del text.

Tot i que mai dibuixava, en la seva època d'estudiant ho feia molt bé, i fins i tot ens feia les perspectives de l'escola a alguns de nosaltres.

LT: Un esquetx es pot fer bell, però el que és bell és l'esquetx mateix, no el projecte. Hi ha un punt on la gràfica s'acaba, s'esgota.

SG: Primer Livio pensava molt, i en segon lloc discutia el projecte, el duia cap a la lògica, pas per pas.

Quan tenia el projecte ideat, el feia dibuixar, i a vegades quan era dibuixat, no valia res. Però no començava de nou, sinó que corregia el projecte, sempre i només amb Mauro Vanetti, més tard amb mi.

LT: No és veritat que Livio només projectés escrivint. És només qüestió de mètode, de direcció.

MV: Potser aquest sistema està una mica caricaturitzat. Però realment Livio projectava pensant molt, i amb petits esquemes per tal de traduir el pensament. Eren esquemes de llenguatge, per tal de ser més precís a l'hora que m'explicava el projecte.

Ben aviat parlava amb mi, no reflexionava molt abans sol, sinó que conjuntament.

LT: Era un tipus de pensament tipus zen (japonés), on a partir de problemes impossibles, d'enigmes no lògics, feia falta la il·luminació d'un mestre.

AG: Odiava però la intuïció, sigui aquesta vinguda de la panxa, del cor,...

LT: El mètode no li era tan important com el resultat formal. Crec que només pensava al principi.

També treballava molt amb maquetes.

MV: La forma, però, no era la part principal o generadora del projecte, sinó l'últim estadi. Per alguna cosa acabaran essent totes geomètriques, ordre.

AG: Livio no projectava mai la façana. Bé, només a l'escola de Montagnola (1978-84), a manera postmoderna, només en el revestiment d'aquesta. En tots els demés projectes, el principal eren la planta i la secció. La façana no necessàriament havia de ser bella, sinó només coherent amb la planta i amb la secció. Recercar en planta i en secció és recercar en estructura i en espai.

MV: Després de la concepció del projecte el passàvem a màquina i a maqueta, simultàniament, per tal d'evolucionar-lo. Cap al 1991 entrà l'ordinador al despatx. Poc abans (1989-90) el donàvem a delinear a empreses d'informàtica foranes.

AG: El treball amb ordinador li va canviar el mètode projectual. Se li va notar el canvi en la seva obra, ja abans de la Palestra de Losone (1995)

LT: Livio detestava el render. Hi havia coses incalculables, reflexos, textures, aspectes sorpresa que et dona l'obra només quan està construïda.

MV: També molt aviat feia entrar en col·laboració als enginyers. Duia la solució constructiva al límit.

LT: A la casa a Costa (1987-93) hi plantejà el que podria pensar-se com una equivocació estructural. Embigà en el sentit contrari al lògic, en la llum màxima. Podria estar la casa amb els dos laterals llargs tapats i no passaria res.

SG: L'enginyer li deia si l'estructura pensada era lògica constructivament.

LT: Sempre buscava els límits en els materials, inicialment amb l'acer (centre Macconi a Lugano, 1973-75), i definitivament amb el formigó.

No buscà lleugeresa, no buscà la immaterialitat, sinó que buscà la materialitat, i el pes, característiques intrínseques i perfectament assumibles pel formigó armat. Del formigó n'explotà totes les seves possibilitats.

No buscà l'espectacularitat del formigó, com podria fer Piano o Calatrava, sinó que buscà que estigués ben executat, i el seu rendiment estàtic fos màxim.

AG: Livio era poc proper a la pràctica, no anava mai a l'obra, ho repugnava, li era raríssima, no la considerava un lloc de treball.

MV: Sí que visitava les obres, però no hi anava per controlar el punt de vista tècnic, sinó per gaudir de l'obra, per fer crítica, per confessar el *mea culpa*, i alguns cops per canviar. Però tampoc canvia molt els projectes sobre l'obra.

AG: Tampoc mostrava interès per la docència, li interessava sobretot el projecte.

LS: Era un entusiasta de l'ensenyament però no li agradava l'escola perquè primer a Milà enyorava el flaire alpi, i creia que la majoria dels estudiants no estaven interessats en l'arquitectura, que pocs eren bons.

LT: Ensenya primer a Milà, un parell d'anys, però mai amb continuïtat, i sovint només com a crític extern. Algun cop també fou professor convidat a Mendrisio.

LS: I el 1976 un sol any al politècnic de Zuric.

AG: On posà als seus alumnes un exercici d'un projecte a l'estació central, a partir de dos punts de partida: la Bíblia i Aïda de Verdi. A tots els alumnes que van arribar amb la Bíblia i el disc sota el braç els va fulminar.

LT: Podia haver estat perfectament vàlid com a docent, però ell no va voler.

SG: No tenia paciència per ensenyar. Treballava, treballava i treballava.

MV: O ensenyava o treballava, no les dues coses.

LT: Acebillo volia amb insistència que Livio ensenyés, però mai va acceptar. No estava d'acord amb el sistema d'ensenyament. Livio potenciava la profunditat en aspectes com el sistema constructiu, i era *antirender*.

MV: Al final li hagués agradat molt ensenyar, però a Suïssa hi ha una llei que prohibeix ensenyar amb més de setanta anys, i això és absurd perquè, com bé diu Eloisa, precisament és quan tens més bagatge de coneixement, i pots fer menys obra.

AG: Un gran bagatge que li permetia crear-se les seves pròpies regles com l'acontextualització o l'afuncionalitat. Regles però unilaterals i no contrastades.

LT: És cert que Livio no era contextualista en les seves obres. Aplicava un interpretació postmoderna d'integració. Tenia un punt de vista absolut.

AG: Negava el context per ideologia. Negava l'historicisme, negava la integració, negava el mimetisme,...

En una trama quadrada es podia posar esbiaixat!

LT: En el projecte de *Piazza del Sole* de Bellinzona (1980 i 1996-98) la plaça és un element autònom i independent del teixit medieval, independent del mur del castell, independent de la topografia; molt diferent de la proposta de Luigi Snozzi que feia una lectura del context contingent.

LS: Renegava del context, però no era del tot cert. Ideològicament es defensava aduint que en els plànols de Palladio o Borromini només hi sortia la *villa* o el temple, no la ciutat.

LT: Per Livio l'edifici està en un determinat lloc, i té unes característiques pròpies segons el lloc.

S'assembla més en aquest punt a l'urbà Palazzo Chiericati que a la isolada Rotonda, parlant de Palladio.

La Posta de Locarno (1988-95) és un pòrtic i la Ferriera (2000-03) és un passatge, i es relaciona amb la ciutat. A Niça (1999-2000), el projecte majoritàriament ordena l'entorn més proper.

AG: Com a Ronchamp Le Corbusier juga amb la posició, la forma, la relació amb el terreny, semblantment ho fa Livio.

MV: Tenia en compte el context. Però també considerava que aquest podia ser canviant al llarg del temps. Treballava sobre un espai disponible concret.

AG: De fet, no era neutral respecte al context. En la implantació cantonal de termovalorització dels rebuigs de Giubiasco (2005-2010), obra acabada per Eloisa, hi negà el context més proper, negà els veïns, negà la ciutat, però hi existeix una relació més referent a la gran escala, al paisatge, a l'ampla vall, a les muntanyes.

MV: I respecte a l'afuncionalitat, tenia en compte que aquesta també podia esdevenir canviant al llarg dels temps. De la mateixa manera com és canviant la llum necessària pel seu treball des que

dibuixava a rotring fins a que es treballava en ordinador.

AG: Una altra de les seves grans ironies: "la primera condició de l'arquitectura és que ha de ser inútil".

La funció no té la primera imptància en les seves obres.

LT: Tot i que un edifici públic ha de ser útil de per si, per definició, un gran espai únic.

Utilitas però en Livio no és la utilitat immediata, no és la funció fisiològica, no és el confort, no és la comoditat del moviment de les persones.

SG: Livio tenia com a gran mestre a Kahn, i, segons ell, Kahn no pensa en la funció.

LT: Usa la doble crugia, com a les Maisons Jaoul de Le Corbusier, tant per la casa Snider com per la casa Costa.

LS: S'identifica ràpidament la dualitat d'espais servits i servidors kahnià en la casa Snider, amb doble crugia, o en la casa a Costa (1987-93) o en els pisos de luxe de Hohenbühl (1998).

LT: Totalment cert. I Mies van der Rohe també ho és d'afuncional a Berlín.

De fet, als seus *Capolavori*, no queda gairebé cap edifici que preservi la seva utilitat, tots són caducs: Stonehenge, Gizeh, el *Partenon*, les Jacobins,... les seves funcions ja són irrellevants.

AG: La Palestra de Losone (1990 i 1995-97) fou pensada per entrar-hi descalç, però tot i així funciona correctament. No nasqué segons un projecte funcional de gimnàs, podria ser ben bé un mercat, o...

La Ferriera de Locarno (2000-03) hagués estat millor un museu que no pas unes oficines.

MV: Livio sí tenia en compte l'objecte de l'obra. I sovint l'obra representa la funció del que hi ha dins.

AG: L'estructura d'un edifici no era originada pel perfeccionament d'un sistema tècnic, sinó que era concebuda a partir d'un espai interior concret. Livio no era tecnològic.

La preocupació principal de Livio era l'estructura –i també la construcció– com a suport indispensable a una essencialitat: l'espai.

MV: L'expressió de l'estructura en els seus edificis, era però només un resultat formal.

SG: Amb l'estructura que passa per davant del sostre, aconseguieix la continuïtat i unitarietat de la definició clàssica d'arquitectura, que neix del terra i fineix cap al cel. Els tres ordres –base, desenvolupament i remat– en un.

El sostre de Livio no acaba l'edifici, no el remata. Volia que l'edifici no s'acabés, que es perllongués cap al cel.

El sostre del Lido d'Ascona (1980-86) és una altra història, és hereu de l'arquitectura de Wright.

La Posta de Locarno (1988-95) és un edifici molt ambigu, no és pur. Finalment tallà els pilars a l'entrada.

LS: En la segona fase del concurs per a la Posta els pilars arriben tots a terra. Després ha de canviar-ho tot per fer l'entrada.

LT: En la Posta no li interessa el resultat formal final, sinó l'entrega amb el terra, la solució del sostre, el revestiment de granit i vidre,...

LS: A la Palestra de Losone (1990 i 1995-97), i davant el jurat militar, projectà un gimnàs sense entrada, arremetent-los que els honoraris eren de només 2.000 francs suïssos, i que si guanyava ja hi posarà l'entrada.

LT: Cert! A la Palestra fa estàticament un mur. Fer un mur!, quina idea tan retrògrada (pels altres). La vaig visitar amb només l'estructura executada, i la llum semblava fer flotar tot el sostre encassetonat.

SG: A la Palestra s'hi identifica un ordre únic.

LT: La Ferreira de Locarno (2000-03) però fou molt condicionada.

SG: És el projecte de Niça (1999-2000) quelcom desvirtuat. Arrancant d'uns soterranis i nuclis de comunicació ja executats per ell amb força anterioritat. L'adaptació del concurs de Niça a Locarno és complicat, i es desvirtua força. El passadís acaba essent anecdòtic i no massa ben resolt.

LS: A la Ferreira força el concurs per l'Ajuntament de Niça. Fa el passadís tallant el volum, i ha d'acabar posant una línia de pilars a costat i costat del passadís.

LT: Escamoteja aquests pilars a les publicacions. Hi són per raons de cost de l'edifici. Així la Ferreira és ambigua.

Vol fer com a Niça, un edifici públic, i torna al material acer. La planta principal baixa hauria de ser tota permeable, pública; i que la part privada només es desenvolupés en el gruix del sostre.

Com deia ell: "*l'única manera d'alliberar-se d'un projecte brutto és realitzar-lo*".

MV: La Ferreira pren l'idea estàtica de Niça, l'estructura exterior.

LT: Niça és la gran desil·lusió personal de Livio. I segons Luigi Snozzi, la gran ocasió perduda per Europa per veure construïda una gran arquitectura.

LS: Tanmateix vaig ser jo l'únic a votar a favor de la seva proposta en el concurs davant d'altres disset jurats.

LT: En tots els seus edificis moderns hi ha però la idea de recolzar un sostre, com Le Corbusier a Ronchamp o Mies van der Rohe a Berlín.

De fet Livio és l'únic que identifica un dolmen a Ronchamp.

AG: Als *Capolavori* hi cerca la solució als seus problemes i a la seva obra, ja que els problemes són sempre iguals, els mateixos.

SG: *Capolavori* està escrit al final de la seva vida (2006-07), a Paros, i hi inclou notes de viatges anteriors. És on hi condensa els seus pensaments. Alguns són molt diferents entre ells, Gizeh i Tikal no tenen res a veure.

AG: És una síntesi del mode de veure i fer arquitectura. No és un treball històric, sinó una actualització.

De totes maneres, cal prendre amb pinces allò que Livio explica, inclús a *Capolavori*, cal relativitzar-ho.

SG: Com diu Adorno: "el treball és creatiu i artístic" i "sempre és una continuació, consciència del passat, és un pas més", en aquest sentit no exclusiu només dels artistes sinó també dels arquitectes, i per tant Masiero bé prengué com a encapçalament de *Capolavori* la màxima d'Adorno: "*Se è vera la tesi da Valéry che il meglio del nuovo corrisponde ad un antico bisogno, le opere autentiche sono allora delle critiche di quelle passate*".

AG: La seva història dels grans mestres de l'arquitectura partia d'Imhotep, passant per Ictino, Palladio, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Kahn, i òbviament acabava en Livio Vacchini.

LT: Livio pensava en clàssic, com a fonament del pensament arquitectònic. Refusava l'originalitat, la invenció, no volia la creació d'un nou model. En el fons, *Capolavori* és un llibre antihistòric.

MV: De clàssic ell mateix s'ho deia. No li importava ser-ho, però

tampoc cercava l'adjectiu.

AG: Sí s'hi autodefinia.

Als anys 1970-75 tothom estava tocat per la malaltia clàssica. I més arran d'un viatge que vam fer a Roma i a Paestum. Aquí m'explicava com n'és de *brutto* el temple, igual que a l'Acròpolis.

LS: Pensava que els grecs construint eren un desastre. Criticava ferotgement la falsa unidireccionalitat del *Parthenon*, i els seus problemes en cantonada (tríglifs i mètopes).

AG: Tenia un mode provocador, divertit, de ser clàssic.

SG: La interpretació dels clàssics es pot fer de dues formes. Primer en sentit postmodern o selectiu clàssic, que no era el cas. O en segon lloc tornant a ser clàssic, entenent els clàssics, coneixent el perquè de l'obra clàssica, alliberant-se dels clàssics, i en tot cas aplicant el seu exemple amb la tècnica que existeix en l'actualitat.

LT: Livio no era postmodern, no tenia cap interès pel llenguatge, ni per la història, ni pel reconeixement cultural.

AG: No era postmodern però en va tenir tics aviat com els arcs i voltes de l'escola dels salesians a Locarno (1972-78), la decoració de l'escola de Losone (1973-75) o el revestiment de façana de l'escola de Montagnola (1978-84)

LT: En definitiva Livio volia fer un discurs comprensible, molt i molt diferent de l'escàs (*report*) discurs gehryà sense motivació. El seu discurs encara no se l'ha reconegut prou. Livio volia saber explicar perquè ho ha feia així, i després poder-ne parlar, i discutir-ho.

Livio Vacchini va fer una arquitectura no del misteri, sinó una arquitectura de la llum, de la veritat.

Recull d'aforismes

[Definició d'"aforisme": "*proposició concisa, completa i sovint enginyosa que enuncia una norma científica, filosòfica o moral sense argumentar-la*". (Diccionari Enciclopèdia Catalana)]

Es presenta seguidament un agrupament de frases escrites per Livio Vacchini des d'aproximadament el 1985 fins a la fi de la seva carrera professional.

Definir-les exactament com a aforismes no s'escau a totes elles. Hi ha formulacions teòriques, hi ha dogmes seus, hi ha les seves teories escrites, hi ha proposicions cap a tercers, hi ha actes de fe, hi ha obsessions, hi ha citacions il·lustres de tercers, i ha formulacions epigramàtiques,...

No presenten una sintaxi homogènia, sinó que poden ser clars, concrets i concisos, o explicatius, demostradors i professors.

Estan reflexats directament en l'idioma en que primer apareixen en les seves fonts.

La major part d'ells sorgeixen del buidatge d'una carpeta classificadora existent al seu estudi, manuscrits i alguns mecanografiats. També se n'ha trobat bastants glossats a les nombroses entrevistes que se li van fer. Menys, en publicacions descriptives de la seva obra. D'altres són notes manuscrites com a preparació d'alguna seva conferència.

Molts estan abocats al públic, al lector o a la reflexió personal clarament delimitats com a tals. Altres formen part

d'una narració teòrica escrita, i s'han identificat i aïllat del text explicatiu.

S'han trobat també reculls parcials de dits aforismes, en apèndixs de les darreres publicacions dedicades a la seva obra.

Per copsar la varietat i visió de tals formulacions s'adjunten dues descripcions acurades de dita fraseologia des del punt de vista de dos arquitectes companys de Livio Vacchini, el primer, iniciàtic, i el darrer, company de maduresa arquitectònica.

"Ogni sua frase è a doppio senso, può essere capovolta, lo rende attaccabile e induce alla replica oppure al silenzio. Il suo linguaggio che a livello verbale non passa, a livello della sua formalizzazione attraverso l'architettura invece si esplicita." (Luigi Snozzi)¹

"Livio tendia a expresar sus ideas a través de una forma aforística o epigramática. Pero sus breves sentencias no eran nunca tajantes o doctrinarias. En sus aforismos hay siempre una especie de ternura, un eco de auto-ironía, que lejos de convertirlos en sentencias lapidarias, los lleva a la condición de reflexiones abiertas o incluso de semiveladas confesiones." (Carles Martí)²

1 SNOZZI, Luigi a "La ricerca recente di Livio Vacchini" // *Rivista Tecnica della Svizzera italiana di architettura e ingegneria* N.7-8, juliol-agost 1988, p. 34-72

2 MARTÍ ARÍS, Carles, "Palabras en memoria de Livio Vacchini" a *Cabos sueltos*, col·lecció escrits de Arquitectura, Madrid, Lampreave, 2012, p. 207-210

S'han provat d'organitzar per grups argumentals, bo i co-neixent que alguns d'ells es trepitgen o solapen, i que dins d'ells poden haver-hi també repeticions o reinterpretacions dels mateixos principis.

En cadascun d'aquests punts sembla que Livio Vacchini, amb complicitat, ens digui: *“Llegiu a poc a poc aquests consells. Mediteu pausadament aquestes consideracions. Són coses que us dic a cau d'orella, en confiança d'amic, de col·lega. No us explicaré res de nou. Remoureu les vostres inquietuds, garbejaré els vostres coneixements, us reformulareu algunes qüestions, tant de bó us millori en algun sentit. Feu-ne el cas que us sembli just, altrament només formen part de com jo he forjat la meva pròpia experiència professional i vital.”*

Definició d'arquitectura - arquitecte - ofici

001- *“L'architettura, il progetto, è questione mentale.”* (I)

002- *“Il risultato pratico dell'architettura non è prevedibile in tutta la sua complessità.”* (I)

003- *“L'architettura è calcolo che si offre alla luce, alla natura.”* (I)

004- *“Progettare è calcolare.”* (X)

005- *“El proyecto es cálculo. La forma es el resultado de este cálculo. Cuando el ojo desmiente mi cálculo, rehago el cálculo. No hay tan sólo un cálculo. No hay un cálculo más verdadero, sólo hay un cálculo más útil.”* (XV)

006- *“L'opera realizzata ha valore solo in relazione al calcolo che*

l'ha generata. È dunque necessario che il progetto si concretizzi.” (I)

007- *“Nessun architetto può individuare nell'opera che sta disegnando quella che sarà nella sua concretezza.”* (I)

008- *“Le cose si capiscono solo dopo averle concretizzate.”* (I)

009- *“Fra el disegno e la realtà c'è il nulla.”* (I)

010- *“Se faut distinguer deux conditions ou deux moments dans l'architecture: le dessin et la réalisation. L'architecture existe sous ce deux formes distinctes et séparées per le rien.*

Le dessin est intention. C'est mettre la nature en condition de faire concrètement un objet.

Personne est en état de prévoir ce que la nature feu, même pas celui qui a conçu le projet.

Bien de fois la réalisation est un espace différent de ce qu'une attentive lecture des plans laissait supposer.

D'un côté les limites de la technique de représentation et de la pensée humaine, d'un autre le miracle du faire et de la non mesurabilité de la nature qui nous entoure.” (VI)

011- *“La critica deve portare sull'opera finita e non deve censurare le intenzioni o mettere in discussione il modo con cui un'opera prende origine.”* (I)

012- *“El motor de la creatividad es el sentido de la decepción, de la incapacidad, el deseo de liberarse, de gozar.”* (XV)

013- *“La incapacidad da lugar al deseo de liberación.”* (XV)

014- *“Los malos proyectos son los que te hacen avanzar.”* (XV)

015- *“È solo l'oggetto concreto che ha la facoltà di precisare ed*

ampliare il discorso attorno all'architettura." (I)

016- "Mi chiedo se oggi siamo ancora in grado de riflettere liberalmente (di costruire liberalmente lo siamo sicuramente)." (I)

017- "Imhotep era architetto e cancelliere del re. Ledoux era consigliere del re.

Ai tempi nostri l'architetto è stato contestatore.

Oggi i contestatori hanno vinto la battaglia (sul piano ideologico anche se non su quello pratico) e ci troviamo in un momento in cui non è più il politico ad avere il potere ed il successo, ma l'architetto." (I)

018- "I politici si alleano agli architetti più famosi o più bravi.

Il pericolo sta nell'assecondare il potere politico nella sua frenesia per arrivare al successo, nell'offrire alla società un'architettura di effetto, di comodo, di moda." (I)

019- "L'architettura è un modo per costruire se stessi e il proprio mondo." (I)

020- "L'état naturel d'un architecte c'est de se sentir incapable, insuffisant et de connaître la déception dans le travail.

Échouer et recommencer c'est la norme, sont la vie de tous les jours.

Mais l'échec est en même temps une promesse, un début, jamais le fin." (I)

021- "L'arquitecte és un aprofitador, és un lladre, roba tot allò que pot robar. Sobretot aquestes coses. Roba el mestre, el traçat, les proporcions, tot el que pot. És un problema de lladrocini." (II)

022- "È indispensabile precisare, perfezionare e amplificare." (I)

023- "L'architettura è verità oggettiva, non verità a priori." (I)

024- "La verità appartiene al fare." (I)

025- "L'architettura non può essere verità a priori ma sempre e solo verità oggettiva. È il reale che comanda." (I)

026- "L'architettura è la variazione di un principio fondamentale. La moda invece è copia." (I)

027- "La verità appartiene al fare, l'architettura non è verità a priori ma solo verità oggettiva. Il reale comanda." (I)

028- "Tapparti le orecchie e resistere. Utto rimane indistinto. Affrontare i problemi della bellezza e del sogno: volere un mondo diverso, senza tempo." (I)

029- "L'architettura è scienza." (I)

030- "L'ofici de l'arquitecte consisteix a establir relacions entre les coses i a il·luminar-les." (II)

031- "La bona arquitectura és monumental per definició." (II)

032- "Essere architetti vuol dire dare forma ad un bisogno." (III)

033- "All'origine del nostro fare sta sempre un'idea e il desiderio di espressione." (III)

034- "L'opera architettonica è un'opera d'arte perché rappresenta una intima esperienza personale." (IV)

035- "L'architecture ressemble à l'amour passionnée: la destruction d'un monde émotionnel et social et la reconstruction d'un autre nouveau, plus élevé." (VI)

036- "L'architettura è arte cinetica, è come la musica: non esiste

mai un momento statico." (VII)

037- *"Ogni architettura è fra terra e cielo, tra il buo e la luce: la terra la sostiene, il cielo la racchiude."* (VII)

038- *"Il pensiero e la pratica dell'architettura devono essere guidati dalla precisione."* (VII)

039- *"Progettare significa abbandonarsi al piacere di costruire il pensiero."* (XII)

040- *"Niente disegni, prima che l'idea sia chiara."* (VII)

041- *"L'architettura è fondamentalmente un risolvere razionalmente problemi. La razionalità non è necessariamente luogo comune, anzi."* (VII)

042- *"L'architettura è fondamentalmente il rito dell'appropriazione dei luoghi, costruire per stare."* (X)

043- *"Costruire significa costruire se stessi."* (XI)

044- *"L'architettura è un rituale."* (XII) (XV)

045- *"L'architettura è una questione etica, non estetica."* (XII) (XV)

046- *"L'architettura non ha un suo tempo, determina il contesto."* (XII) (XV)

047- *"L'architettura è ordine, precisione, ritmo."* (XII)

048- *"L'architettura modifica la crosta terrestre e 'ferma' l'infinità dell'orizzonte."* (XII)

049- *"L'architettura mette in relazione spazio, geometria, strut-*

tura, luce. È quest'ultima che rende visibile l'unità e la varietà, nell'ordine." (XII)

050- *"L'architettura determina i luoghi e non viceversa."* (XII)

051- *"L'opera non può essere la somma di parti, ma un tutto. In architettura non possono esistere dettagli."* (XII)

052- *"L'opera è un tutto.
Il tutto non è somma di parti.
Il tutto conferisce identità e singolarità."* (I)

053- *"La grande architettura non può che nascere da un profondo attaccamento alla propria terra, cioè alla propria esperienza."* (VII)

054- *"L'architettura non dovrebbe mai essere carrozzeria o stile."* (XII)

055- *"El arquitecto es un hombre que sostiene un techo."* (XV)

056- *"La tarea a desarrollar es a menudo banal. La banalidad se supera en el momento en que esa necesidad pasa a ser de orden espiritual. Una necesidad a posteriori."* (XV)

057- *"Un trabajo logrado te da la sensación de haber llegado al final de un trayecto. Trabajar es perseguir obsesivamente la idea de una imagen perfecta. Hay exaltación."* (XV)

058- *"La arquitectura no es un instrumento, no es forma-función."*

059- *"L'architettura è costruzione logica."* (XV)

060- *"L'architettura è tecnica, non tecnologia."* (I)

061- *“Non tecnologia ma logotecnica.”* (I)

062- *“L’architettura è artificio.”* (I)

063- *“L’architettura non ha nulla a che vedere con il dettaglio; è innanzitutto costruzione.”* (VII)

064- *“L’architecture est monumentale par définition.”* (IX)

Livio Vacchini, architecte

065- *“La mia vita è legata al fare. Conosco solo ciò che sono in grado di fare e il costruire si identifica con il divenire della mia stessa persona.”* (I)

066- *“Tutto ciò che conosco viene dal mio lavoro. Conosco solo quello che so fare. Il fare è la mia unica fonte di certezza.”* (I)

067- *“La ragione prima, per la quale esercito questo mestiere, sta nel desiderio di vivere un’esperienza che generi la mia metamorfosi.”* (I)

068- *“Parlare di architettura significa dunque soprattutto parlare del trasformarsi della mia propria esperienza personale.”* (I)

069- *“Pour moi il est important de établir un rapport avec le sujet. Tous les moyens sont bons. Les problèmes de structure viennent après.*

Cette façon de faire est sûrement dangereuse mais elle permet d’avoir un rapport émotionnel avec l’oeuvre. C’est une question qui touche à l’authenticité.” (I)

070- *“Gli attachi contro il mestiere sono attacchi contro la passione. Senza passione c’è solo il dovere e si va che questo non serve alla creazione.”* (I)

071- *“Ogni sapere dev’essere costantemente messo in discussione, ponendosi sempre la stessa domanda.”* (VII)

072- *“Non ho amore per il sapere, perché esso è il presupposto della mia ignoranza, ma solo per il conoscere, che invece rappresenta la mia possibilità.”* (XII)

073- *“Non amo il molto, ambisco a conseguire il molto poco.”* (XII)

074- *“Leggi troppo; se vuoi capire devi progettare e costruire, costruire e progettare. Devi pensare in modo che il pensiero sia costruzione e che la costruzione pensi.”* (XII)

075- *“L’architettura è questione mentale. È unità tra il pensare e il fare, tra istinto e ragione. È necessario non farsi sedurre dalle emozioni e dalle impressioni. Per questo ho imparato a non progettare più usando la matita o esprimendomi con gli schizzi.”* (XII)

076- *“La obsesión inmuniza del interés sobre cosas no pertinentes.”* (XV)

077- *“Fanatici al momento della formulazione teorica. Poi flessibili con altrettante passione di fronte ai fatti reali.”* (I)

078- *“Non sai mai quel vuoi, sai sempre quello che non vuoi. La tecnica di scartare è la tecnica che usa sempre l’artista. Quando si progetta, si procede per esclusioni.”* (III)

079- *“Solo dopo parecchi anni di esercizio della professione e potuto individuare a fatica i temi che poi mi hanno sempre accompagnato:*

-l’uno e il multiplo

-l’oposizione e la complementarietà

-la contiguità e l’indipendenza

-l’orientamento e il direzionato

-la centralità e la decentralità

-l'appoggiarsi e l'elevarsi

-il muro e la colonna" (I)

080- *"L'uso del modulo riduce al minimo indispensabile la scelta arbitrarie e porta il calcolo ai limiti d'estensione." (IV)*

081- *"La proporzione è uno strumento di lavoro, non è garanzia di un risultato; anzi, una costruzione stupida, in proporzioni, è ancora più stupida." (V)*

082- *"Ogni progetto è costruito a partire da un rigoroso ordine geometrico che determina le proporzioni." (IV)*

083- *"El resultado, la verdad, se alcanza descartando el error, no buscando la verdad." (XV)*

Teoria - credo - principis i regles

084- *"Il m'a aussi appris que construire, c'est penser, théoriser. Sans une théorie, il n'y a pas de forme qui ait un intérêt général; une oeuvre n'a de sens que si elle se relie à une théorie." (en referència a L.I. Kahn) (IX)*

085- *"Il fare è governato da principi e regole: il principio è il dogma che va oltre i limiti della coscienza. Per dare forma bisogna per prima cosa dogmatizzare. La regola invece è l'istrumento razionale in continua evoluzione. La regola si precisa con l'evolversi della forma. Essa non è una ricetta, ma è una necessità che va quotidianamente reinterpretata. La regola è l'istrumento che mi permette di porre il quesito in termini pratici. La regola è ciò che traduce un pensiero in forma concreta." (I)*

086- *"Il fare si produce a contatto con due elementi: il credo, ossia*

il dogma inamovibile, e la teoria, ossia la regola, il calcolo." (XII) (XV)

087- *"Il credo è legato al carattere, alla personalità del singolo. La teoria è legata al progetto da farsi, e ogni progetto ha la sua regola. È la teoria che conferisce all'opera l'interesse generale." (XII) (XV)*

088- *"Il risultato pratico non è mai calcolabile, ma lui solo è capace di correggere la teoria, precisandola e ampliandola." (XII) (XV)*

089- *"Senza la regola, senza la teoria, la mente è incapace di costruire, di reagire in modo diverso nelle diverse situazioni, di approfittare del caso e di metterlo al proprio servizio. È la teoria che ci mette in grado di scoprire le relazioni fra elementi apparentemente differenti e di scoprire le differenze fra elementi apparentemente identici." (XII) (XV)*

090- *"Contrariamente alla teoria, il credo non conferisce all'opera un interesse più o meno grande o generale: è piuttosto la base sulla quale si appoggia la costruzione del pensiero. Il credo non conferisce qualità all'opera, anche se la teoria non procede senza qualcuno che la rilanci con il proprio credo." (XII)*

091- *"La regola permette il ragionamento e la sua materializzazione formale, ma permette anche la comunicazione, la trasmissione delle idee, la costituzione di una tradizione." (III)*

092- *"La forma nasce dall'applicazione dei principi, delle regole." (IV)*

093- *"Come ogni prodotto della cultura, la forma è il risultato di un'operazione logica che dipende dall'applicazione di principi e di regole." (I)*

094- *“Integrità. La forma dell’edificio dev’essere autosufficiente, finita in sé.”* (citació d’una de les quatre regles del joc, remuntant-se a Sant Tomàs d’Aquino) (IV)

095- *“Totalità. La varie parti che compongono un edificio non sono scindibili. Non esistono dettagli.”* (citació d’una de les quatre regles del joc, remuntant-se a Sant Tomàs d’Aquino) (IV)

096- *“Simmetria. Le varie parti devono stare in equilibrio, devono essere in proporzione.”* (citació d’una de les quatre regles del joc, remuntant-se a Sant Tomàs d’Aquino) (IV)

097- *“Irraggiamento. L’edificio dev’essere unico, irripetibile, originale, autobiografico.”* (citació d’una de les quatre regles del joc, remuntant-se a Sant Tomàs d’Aquino) (IV)

098- *“La teoría es la formulación de reglas que permiten traducir un pensamiento en realidad concreta. Cada regla, cada cálculo, pertenecen a un solo proyecto, cada proyecto tiene su regla.”* (XV)

099- *“Non esiste forma “naturale”; la forma è il risultato dell’applicazione di principi e di regole.*

Il principio è qualcosa che attiene al dogma; ognuno di noi assume delle posizioni dogmatiche che appartengono alla cultura, alla tradizione. Non esiste forma senza dogma.

La regola non è una ricetta, è qualcosa che s’inventa tutti i giorni, che si fa nuova ogni volta.

Ogni progetto ha la sua regola e la forma è il risultato dell’applicazione dei principi e delle regole che in un determinato tempo e in un determinato luogo sono stati assunti.

La forma è il risultato di un processo perfettamente razionale: è un prodotto del cervello humano, dell’intelligenza, di speculazione pura.” (V)

100- *“(La teoria) significa contemplare ciò che è evidente. Rico-*

noscere nella realtà concreta ciò che è assoluto. La teoria è alla base di ogni lavoro creativo.” (I)

101- *“L’ordine si crea con la regola, le misure, la geometria, l’euritmia.*

L’ordine vuole ritmo, misura, unità, proporzione.

L’ordine assomiglia a un rito.” (I)

102- *“Il risultato pratico ha valore solo in funzione della teoria che l’ha generato e viceversa.”* (I)

103- *“Il caso va messo a confronto con la propria teoria, metterlo al proprio servizio. Rafforza il rigore logico, dà vita al possibile.”* (I)

104- *“Ma c’è anche il caso altre alla teoria e alla ragione. Il fatto contingente è sempre presente. Bisogna metterlo al servizio di un’idea. È una fortuna, ci fa cambiare il punto di vista.”* (I)

105- *“C’è il caso, il fatto contingente che interviene nel processo creativo.”* (I)

106- *“Il caso, nelle arti, è un grande amico. Bisogna saperlo accogliere, ma soprattutto saperlo governare.”* (I)

107- *“El caso è indispensabile poiché è il solo a permettersi il cambiamento del punto di vista.”* (I)

108- *“L’esperienza precede la teoria.”* (I)

109- *“Surée et signification des formes ont trait à la qualité.”* (I)

110- *“L’opera è tripartita.”* (I)

111- *“Ogni oggetto concreto si compone di tre parti.”* (IV)

- 112- *“Abbiamo tre problemi che poi in fondo sono uno: come appoggiare sulla terra, come elevare e come finire contro il cielo, Questa è l'ossessione dell'architetto.”* (V)
- 113- *“Nulla cambia se non nella struttura.”* (I)
- 114- *“La regola non è ricetta.”* (I)
- 115- *“Pensare è costruire.”* (I)
- 116- *“La teoria ha lo scopo di prevedere avverarsi di un fenomeno reale di un miracolo.”* (I)
- 117- *“Il fatto concreto corregge la teoria.”* (I)
- 118- *“La teoria in sé è vuota se non c'è la verifica pratica.”* (I)
- 119- *“Le cose si capiscono solo dopo averle fatte.”* (I)
- 120- *“Il reale sta sopra il tutto, è lui che comanda.”* (I)
- 121- *“La verità può essere solo di chi fa. L'esperienza pratica è l'unica sorgente del nostre sapere. Il fare cui da certezza.”* (I)
- 122- *“Ciò che dà questo interesse è la teoria. Essa è all'origine di ogni gesto creativo: è lei che ha la prima parola.”* (I)
- 123- *“La teoria ha il compito di prevedere l'avverarsi di un fenomeno reale, 'il miracolo del fare.’”* (I)
- 124- *“Quando il fatto concreto non è buono, il calcolo, la teoria va rifatta.”* (I)
- 125- *“Il reale sta sopra tutto. È lui che comanda.”* (I)
- 126- *“Lo stile è il modo che ognuno di noi ha per esprimere la proprie idee.”* (V)
- 127- *“Non può esservi conciliazione tra naturale e artificiale, tra storia e progetto.”* (VII)
- 128- *“Ogni artificio è contro natura.”* (VII)
- 129- *“Todo acto es una invención.”* (XV)
- 130- *“Ogni opera deve cercare di fondarsi su regole universali ed essere nel contempo singolare.”* (VII)
- 131- *“Il soggetto, l'autobiografia, si costruisce nelle regole attraverso il rigore.”* (VII)
- 132- *“Il limite massimo del rigore è pensare un'unica cosa, continuamente, con determinazione, talvolta persino per ossessione.”* (VII)
- 133- *“Solo il rigore può produrre chiarezza, essatezza, precisione, bellezza.”* (XI)
- 134- *“Ogni opera è, per essere opera, autoreferenziale.”* (VII)
- 135- *“La circulation, la lumière et la structure ne sont qu'une seule chose.”* (IX)
- 136- *“È la teoria che dà l'autenticità e che diventando cosciente di se stessa produce la qualità.”* (X)
- 137- *“Il pensiero crea la regola la quale permette di tradurre un pensiero astratto in una cosa concreta.”* (X)
- 138- *“Mi piace ridurre l'irrazionali ai minimi termini e portare il*

razionale ai limiti estremi." (XII)

139- *"L'ordine è intrinseco e il tutto non è la somma delle parti bensì la loro sintesi insindacabile."* (XII)

140- *"La verità è nel mettere in atto. Il contrassegno della verità è la riuscita degli atti, la messa in opera."* (XII)

141- *"Ogni opera degna di questo nome non può che dipendere da regole e, nel contempo, produrre le proprie regole."* (XII)

142- *"Non c'è opera se non c'è la fede e la teoria; la fede fa riferimento alle proprie ossessioni, la teoria alle regole che rendono oggettiva l'opera."* (XII)

143- *"Tutto è ordinato tramite il numero."* (aforisme pres de Pitàgoras) (XIII)

144- *"Tutto è stato misurato, dosato, costruito, proporzionato."* (aforisme pres de Le Corbusier) (XIII)

145- *"La teoría está en el origen del pensamiento creativo."* (XV)

146- *"La struttura non è lo scheletro, ma l'insieme ordinato delle parti."* (VII)

147- *"Nulla cambia nell'architettura se non cambia nella struttura."* (I)

Filosofia - pensament

148- *"La materia infatti è oggetto di pensiero."* (I)

149- *"L'assoluto dell'opera è la sua stessa singolarità e necessità logica."* (I)

150- *"L'architecture est l'expression d'une réalité sociale."* (I)

151- *"Il rigore si connette fenomenologicamente alla ragione."* (VII)

152- *"L'eticità è la verità della morale."* (Hegel) (VII)

153- *"La verità non è qualcosa che si può conoscere a priori, è solo una verità conseguita, che forse per questo assomiglia a una verità oggettiva."* (XII) (XV)

154- *"Il pensare può essere immediatamente un fare e il fare un pensare."* (XII)

155- *"Non c'è alcuna distinzione tra la razionalità e l'istinto. L'istinto completa l'intelligenza."* (XII)

Tècnica -construcció - forma

156- *"La technique est un moyen et non pas une fin."* (IX)

157- *"Non è possibile dare forma se non tramite la tecnica."* (I)

158- *"Esiste dunque una relazione semplice fra la forma e il modo di costruire."* (I)

159- *"Infatti la prima diversità fra la torre de Pisa e il Seagram è una diversità di ordine strutturale."* (I)

160- *"Appartengo a coloro che credono che le nuove tecnologie possono portare più facilmente all'essenzialità e che, di conseguenza, ci possono avvicinare alla verità e alla trascendenza."* (I)

161- *"Le nuove tecnologie assecondano il mio desiderio di rigore, di astrattezza e di universalità."* (I)

- 162- *“Per nostra buona sorte, il modo di costruire, la tecnica, muta continuamente nel corso della storia di pari passo con il progresso della scienza.”* (III)
- 163- *“Non esiste una forma ‘naturale.’”* (I)
- 164- *“Nel campo dell’arte nulla esiste (la forma) senza la ragione.”* (I)
- 165- *“La forma è il risultato di un pensiero.”* (X)
- 166- *“La forma non è qualcosa di statico, ma qualcosa che si trova in continua evoluzione.
Non è possibile pensare alla forma, se non nella prospettiva della sua metamorfosi.”* (I)
- 167- *“La forma è il risultato di un lavoro, non è un traguardo perchè la forma non ha nulla a che vedere con la bellezza.”* (XII) (XV)
- 168- *“La forma è il risultato di un calcolo. Ma ci sono molti calcoli e il mio progetto deve corrispondere al mio calcolo più bello.”* (I)
- 169- *“La qualità è oggettiva e la forma è un risultato, non un traguardo, per questo è inessenziale.”* (XII) (XV)
- 170- *“La logica è costruzione, la costruzione è logica. L’insieme determina i linguaggi.”* (XII)
- 171- *“La forma è un risultato logico che dipende dalla struttura e dalla costruzione.”* (I)
- 172- *“La scelta del sistema costruttivo è una questione cruciale.”* (III)
- 173- *“L’espressione nasce dall’idea, ma la forma nasce dalla struttura.”* (III)
- 174- *“Ogni edificio si caratterizza in primo luogo tramite il suo sistema costruttivo: la sua forma varia a seconda della tecnica usata per realizzarlo. Questo significa che la scelta del sistema costruttivo è una questione cruciale.”* (en referència a Mies van der Rohe) (IV)
- 175- *“L’idea di un edificio non va mai separata da quella della sua costruzione.”* (I)
- 176- *“Il risultato formale dipende dalla scelta del sistema costruttivo.”* (I)
- 177- *“Infatti non esiste tecnica in sè; essa si riferisce sempre ad un’opera.”* (I)
- 178- *“Lo spazio non è mai dettaglio, pelle o scheletro.
Lo spazio è semplicemente identità fra costruzione e struttura.”* (I)
- 179- *“La tecnica è un mezzo.”* (I)
- 180- *“Aujourd’hui on a besoin d’entendre parler de technique après tant d’années d’expressions littéraires autour de notre métier.”* (I)
- 181- *“La technologie n’est pas quelque chose de neutre. Ses capacités d’idéaler une intention sont précieuses parce qu’elles imposent à l’oeuvre une dimension morale qui vient avant toute chose.”* (I)
- 182- *“La forme est un phénomène social.”* (I)
- 183- *“Vi è identità fra la forma e la funzione, fra espressione e*

contenuto. La forma è dunque un fenomeno sociale e l'architettura è l'espressione di una realtà sociale." (I)

184- "Non conosco nessun grande architetto che non abbia portato al limite massimo della perfezione le soluzioni tecniche che appartengono al suo tempo." (III)

185- "La tecnologia non è qualche cosa di neutro, le sue capacità di idealizzare un'intenzione sono preziose perché impongono all'opera una dimensione morale che viene prima di ogni altra cosa." (V)

186- "La struttura deve farsi spazio e lo spazio non può essere senza struttura." (VII)

187- "La forma è un prodotto, non va ricercata. No all'edonismo estetico!" (VII)

188- "La tecnica è necessaria, ma non sufficiente." (XII)

Funció - utilitat

189- "L'architettura stessa è cosa inutile." (V)

190- "Le ressort de tout objet utile est son inutilité. Il y a nécessité de l'inutile." (IX)

191- "L'architecture commence lorsque la fonction n'est pas au premier plan." (IX)

192- "La funzione prima dell'architettura è quella di portare un tetto." (XII)

193- "L'architettura non può essere strumento della funzione." (I)

194- "Solo la grande architettura può rispondere alla funzione." (I)

195- "La funzione mortifica la contemplazione." (VII)

196- "Il y a identité entre forme et fonction, expression et contenu." (I)

197- "La forma non segue la funzione." (VII)

198- "L'architettura è cosa inutile, non ubbedisce ad un presupposto pratico e si manifesta quando la preoccupazione d'ordine generale viene anteposta ad una esigenza particolare." (IV)

199- "A l'origine d'une oeuvre il y a toujours une idée et un désir d'expression qui va au delà de la fonctionnalité banale." (VI)

200- "Il tipo non va inteso in chiave funzionale." (VII)

201- "È il progetto architettonico che cambia la funzione, non la funzione che cambia il progetto." (VII)

202- "La facciata è uno spazio che appartiene alla città prima che all'edificio. È uno degli spazi serventi di cui parla Kahn." (respecte el centre Macconi) (VII)

203- "La funzione fondamentale dell'architettura sta nel relazionare la terra con il cielo." (X)

204- "Sono convinto che uno dei caratteri fondamentali dell'edificio pubblico sia quello di essere a simmetria radiale a differenza di quello privato che tendenzialmente dovrebbe essere a simmetria bilaterale, cioè avere un davanti e un dietro. Ovviamente la forma circolare è la forma più radiale." (X)

205- *“Le architetture pubbliche dovrebbero essere tutte a simmetria radiale. In altri termini, ci si dovrebbe girare attorno, dovrebbe esserci continuità dello spazio architettonico e l’entrata non dovrebbe interrompere la radialità. L’architettura privata dovrebbe invece essere a simmetria bilaterale, avere un direzione, un davanti e un dietro e l’entrata dovrebbe segnare, ovviamente, la direzione.”* (XII)

206- *“Nella sua dimensione singola l’uomo è profondamente vincolato da questa simmetria bilaterale, ma quando opera in forma collettiva si organizza in forma radiale.”* (XII)

207- *“L’architettura pubblica deve essere inno alla potenza, qualcosa che va al di là della funzione. È pubblico perché è inutile.”* (X)

208- *“Le cose si comprendono a partire dalla loro inutilità. Dobbiamo imparare a guardarle in modo disinteressato.”* (XII)

209- *“El acueducto vive desde el momento en que cesa de llevar agua.”* (aforisme pres de Luigi Snozzi) (XV)

Llum

210- *“La luce è materia e geometria.”* (I)

211- *“La luce è geometria, e la struttura va quindi commisurata sulla luce.”* (XII) (XV)

212- *“L’architettura è geometria della luce.”* (I)

213- *“La luce è misura e regola.”* (I)

214- *“Il colore è materia e luce.”* (I)

215- *“L’ombra di prima qualità è quella che nasce dalla luce che*

batte su due materiali identici.” (X)

216- *“Perché la luce sia sempre architettura deve ‘portare’, illuminare, la struttura.”* (XII)

Llenguatge - classicisme

217- *“Etre un ‘classique’ signifie avoir en vie de bien faire, courir après avec insistance à l’image de perfection que nous portons en nous.”* (I)

218- *“Il nostro operare si muove dunque in un sistema che non può mutare, che non è mai mutato e al quale noi diamo il nome di classicismo.”* (III)

219- *“Mi si definisce spesso un architetto classico e ne provo piacere, ma questa è una definizione che ha poco senso poiché siamo tutti architetti classici, non esiste altra possibilità.”* (III)

220- *“Io ho un’ossessionante maniera di considerare tutto quanto esiste al mondo in funzione al modo di appoggiare sulla terra, di avere un centro e de aprirsi verso il cielo.”* (III)

221- *“Il linguaggio è l’elemento che accomuna gli architetti di una scuola o di un’epoca: è il modo particolare con cui ognuno di noi ordina le proprie idee.”* (III)

222- *“Il linguaggio è geometria.”* (XV)

223- *“Il linguaggio è costruzione.”* (I)

Límit - bellesa - monumentalitat

224- *“Mi pongo sempre un limite perché so che il poco sapere è più fecondo del molto.”* (I)

225- *“Più l'opera è limitata, vagliata, precisata, controllata, più essa è libera.”* (I)

226- *“Prefiggersi di disegnare una casa bella a priori è garanzia d'insuccesso.*

Bisogna invece prefiggersi di fare ogni volta un capolavoro nella recondita speranza che una volta almeno nella vita ciò possa accadere.” (I)

227- *“Ogni opera deve tendere al capolavoro.”* (I)

228- *“L'autenticité d'une idée, en effet, est toujours vérifiée par l'aspect constructif et l'oeuvre des grandes maîtres doit être considérée aussi comme expression d'une technique portée a le limite imposée par la perfection.”* (V)

229- *“Il bello esiste: la qualità è oggettiva.”* (VII)

230- *“Il bello è oggettivo, la qualità esiste, l'opera è l'incontro con l'assoluto.”* (I)

231- *“Le contraste produit un effet immédiat, la similitude ne nous satisfait que avec le temps.”* (VIII)

232- *“El proyecto debe obedecer a mi cálculo más bello.”* (XV)

233- *“La belleza pertenece all'opera e non a chi la guarda.”* (XII)

234- *“Il n'est pas possible séparer le concept de monument de celui de qualité.”* (I)

235- *“Nous nommon 'monumental' ce qui contient des formes pures assemblées selon une loi harmonieuse. L'harmonie nous semble résulter d'une concordance parfaite entre le cause et l'effet. La cause est une question de logis: confort est une question de struc-*

ture: la construction. L'effet est une jubilation qui nous vient au spectacle d'un jeu savant et élégant de l'esprit.” (VIII)

236- *“La grande architettura, a mio parere, è monumentale per sua natura. Monumentale perché nella sua chiarezza va al di là della funzione e perché sta fuori dal tempo, non è legata a nessuna contingenza, non appartiene al suo tempo.”* (XIII)

237- *“Un palais est une maison qui frappe par la dignité de son aspect.”* (VIII)

238- *“La bellezza non appartiene alla forma.”* (VII)

239- *“Voglio portare il piano nobile al piano terra in modo che il cittadino entrando nella mia architettura avverta questa nobiltà.”* (X)

240- *“...régner l'incessant besoin d'harmonie. La beauté comme finalité.*

La beauté comme véritable source de bonheur. Idéal élevé mais plein de joie et de bonheur.” (de Le Corbusier – 1933) (I)

Atemporalitat - ritu - temps- novetat

241- *“L'opera nuova nasce dalla ripetizione. Per questo mi piace pensare al nostro lavoro come ad un rito, come ad un rifarcimento, un restauro di opere già esistenti. Il nostro lavoro consiste nel fare sempre lo stesso progetto interpretando i temi ogni volta in modo diverso. Per questo i nostri progetti non si assomigliano mai. Se al contrario, si cerca la novità, la 'diversità', se si vuole sorprendere, ogni opera sarà 'unica', 'diversa', non comparabile e di conseguenza non criticabile. Questa architettura, al contrario della grande architettura, registra il momento storico ma non fa la storia.”* (XIII)

242- *“Non c’è nulla da inventare ma tutto è da reinventare.”* (de Luigi Snozzi) (I)

243- *“Il lavoro che facciamo ‘si estende al di qua e al di là del nostro tempo.’”* (I)

244- *“Noi non siamo che un anello far coloro che ci anno preceduti e quelli che si seguiranno.”* (I)

245- *“Il nostro compito è quello di occuparci dell’incessante rinnovamento della forma.”* (I)

246- *“Essere architetto significa partecipare all’avventura de riguarda la trasformazione delle forme nei secoli.”* (I)

247- *“Ogno opera che noi facciamo è uno stimolo per gli altri a ripeterla e a migliorarla, esattamente come succede nel mondo della ricerca scientifica.”* (I)

248- *“Vedo l’opera come la soluzione di un problema posto da coloro che mi hanno preceduto.”* (I)

249- *“Non è possibile lavorare a un’idea, se non con la consapevolezza che questa è il risultato di un’altra idea, che prende forma da un’altra forma e di un’altra ancora.*

A pensiero si aggiunge pensiero e la promessa di un altro ancora.” (I)

250- *“L’opera è critica ad altre opera.”* (I)

251- *“Risolvere un problema lasciato aperto da quelli che mi hanno preceduto e risolvendolo pone automaticamente un altro a coloro che mi seguiano.”* (I)

252- *“L’opera seguente dá senso e illumina la precedente e rende*

i principi oggettivi. Nasce la verità oggettiva.” (I)

253- *“Risolvendo a modo mio il problema ne pongo automaticamente un altro.”* (I)

254- *“Proprio al contrario di ciò che succede per la moda, per l’architettura di successo che non è mai la variazione di un principio fondamentale ma solo copia, plagio.”* (I)

255- *“A mio modo de vedere bisogna invece resistere con un lavoro che può essere poco seducente ma che affronta i problemi eterni e nel segno della bellezza e del sogno: volere un mondo diverso, senza tempo.”* (I)

256- *“La trasgressione è necessaria, inevitabile.”* (I)

257- *“La società (nel senso della gente) è statica e ogni scarto al rispetto delle convenzioni crea un problema.”* (I)

258- *“La variazione inventiva è vista come trasgressione pericolosa ed è accettata al massimo come prova d’eccezione.”* (I)

259- *“Anche oggi dove tutto è permesso (siamo liberi di costruire come vogliamo) viene accettato solo tutto ciò che appartiene alla moda che in fondo è vuota ripetizione.”* (I)

260- *“Il lavoro (con la dovuta rispettosa distanza e senza pretesa) alla soluzione degli problemi da Mies van der Rohe, Le Corbusier e Louis Kahn mi oblige a criticare e a rivalutare le loro opere ed in questo senso a renderle perfette e definitive.”* (I)

261- *“Il nouvo non mi interessa.*

Mi interessa la ripetizione inventiva.

Così come non mi interessa la novità. Mi interessa l’originalità.

Soprattutto l’acquisizione di nuove conoscenze, conoscenze che di-

pendono da quelle che già possediamo, non dalle novità.
In questo senso nessuno può andare oltre a quello che oggi già sappiamo.” (I)

262- “Non cerco mai la novità o la diversità. Quando il pensiero si concentra su se stesso costruisce diverse identità e ogni identità è per definizione diversa dalle altre.” (I)

263- “La divisione classica per periodi è poco utile all'architetto che non fa la storia a trance verticali ma orizzontali.” (I)

264- “Non c'è 'evoluzione' o 'progresso' ma trasformazione nella storia.” (I)

265- “Rifare in modo diverso, questo è interessante. La novità formale è sterile.” (I)

266- “Costruire è un rituale.” (I)

267- “Lavorare è partecipare a un rito, è una celebrazione del lavoro fatto da quanti sono venuti prima, un rifarcimento dei loro capolavori, un restauro del loro pensiero, un modo per prolungare la loro vita. Perché le architetture, le opere, non hanno altro senso che cercare la durata.” (XII)

268- “Il critico non deve chiedersi il perché di un'opera ma solo il come un'opera è fatta. Osí si potrà capire il perché di un'opera buona e di una cattiva e così si potrà situare l'opera nella giusta posizione all'interno della costellazione di tutte le altre opere che formano la storia dell'architettura, senza la quale l'architetto non può lavorare.” (I)

269- “Ogni opera architettonica di valore modifica la costellazione di tutte le opere di valore che sono state costruite prima di essa.” (V)

270- “Pour l'architecte bien souvent les oeuvres mal réussies sont plus importants que les autres.

Est-ce que l'impuissance ne fait pas partie de la beauté d'une oeuvre?” (I)

271- “Les projets mal réussis sont indispensables: ce sont eux qui sont les plus utiles, ceux qui montrent la voie à suivre par le moyen de la négation.” (VI)

272- “Solo tramite il brutto progetto si può però arrivare a un buon risultato.” (XII)

273- “El único modo de liberarse de un mal proyecto es hacerlo. Si he tenido la alegría de construir dos o tres cosas buenas es gracias a mis muchos errores.” (XV)

274- “Non è possibile disgiungere il concetto di monumento da quello di qualità.

Durata e significato riguardano la qualità.

Ma ciò che sorprende è che la qualità è legata a la modernità.

La modernità è la capacità di partecipare alla trasformazione della realtà fisica con i propri monumenti.

Si realizza un monumento quando esiste una volontà di rappresentarsi al di là del presente.” (I)

275- “Soggettivamente possiamo solo costruire bene in modo che le opere possano anche divenire, per mezzo della storia e della coscienza collettiva, monumenti.” (I)

276- “Tecnica moderna, problematica antica.” (I)

277- “Oggi e ieri, tempo reale.” (I)

278- “Non moderna ma tanto antica da contenere le altre.” (I)

279- *“La tradizione appartiene al presente, non al passato.”* (I)

280- *“Dimostrare che il moderno di qualità è classico, atemporale.”* (I)

281- *“Esigenza di fondazione, non di stile.”* (I)

282- *“Non iniziare dalle origini ma andare alle origini.”* (I)

283- *“Je vous donne une interprétation de mon objet. Ce qui est étonnant c'est que cette interprétation n'est sûrement pas la seule, ni la plus intéressante.*

Une construction est une chose vivante qui change non seulement phisiquement, mais aussi parce que on l'interprète d'une façon toujours différente.

C'est la seule raison pour laquelle il est dangereux de protéger une oeuvre en la déclarant monument. En effet ainsi faissant on élimine toute sa potentialité d'être interprétée dans le temps.

Malheureusement la contraire est aussi dangereux.” (I)

284- *“Il ricordo, la storia, non sono dunque il centro del nostro lavoro.”* (I)

285- *“Non far sì che il passato sopravviva (forma ipocrita dell'oblio), ma nuova vita, forma nobile della memoria.”* (I)

286- *“Le opere del passato non devono ‘sopravvivere’ (forma ipocrita del oblio) ma devono essere trasformate in opere ‘diverse’ (forma nobile della memoria).”* (XIV)

287- *“Participer à l'aventure de la transformation des formes dans les siècles.”* (I)

288- *“Subjectivement nous pouvons seulement construire bien en soite que les oeuvres puissent devenir, par le moyen de l'histoire*

et de la conscience collective, des monument.” (I)

289- *“La modernité est cette capacité de participer à la transformation de la réalité physique avec ses propres monuments.*

I fuit vouloir être protagonista dans le renouveau de notre entourage.” (I)

290- *“Ci vuole l'ambizione di gustare la gioia profunda che procura la scoperta di un fatto inedito, a porre una nuova domanda a risolvere un problema.”* (I)

291- *“I problemi dell'architettura siano eterni; non cambiano mai, sono sempre gli stessi, da quando l'uomo esiste.”* (V)

292- *“In architettura non esiste tempo, non esiste passato, c'è simultaneità.”* (V)

293- *“Io cerco sempre di fare lo stesso progetto, sempre, mi sforzo eppure non ci arrivo mai, non è possibile.”* (V)

294- *“Un'opera acquista importanza solo nel momento in cui è sottoposta a critica.”* (V)

295- *“L'architettura deve nascere da una critica radicale all'architettura tutta, loddove la critica stessa si misura sulla base degli arche-tipi dell'architettura.”* (VII)

296- *“Il lavoro viene consacrato e ricieve valori degli altri.”* (V)

297- *“Non può esservi alcuna nostalgia per il passato: esso serve per individuare ciò che è stato mancato in modo da ricercarne la soluzione.”* (VII)

298- *“Non si tratta di conservare il passato, ma di realizzare le sue speranze.”* (de T. W. Adorno) (VII)

299- *“L'unico modo per fare un'opera nuova che non si consumi al suo stesso apparire è non porsi dalla parte del nuovo.”* (VII)

300- *“Il meglio del nuovo corrisponde ad un antico bisogno, le opere autentiche sono allora delle critiche di quelle passate.”* (VII)

301- *“La variété n'a de valeur que comme recherche de la similitude.”* (VIII)

302- *“C'est la 'réplique' qui donne un sens à notre travail et sans 'réplique', il n'y a pas de reconnaissance.”* (Après de L.I. Kahn) (IX)

303- *“Kahn m'a appris que chaque oeuvre appartient à une chaîne composée d'oeuvres similaires; depuis les temps les plus lointains, elles sont toutes reliées entre elles. Les différents styles n'existent pas.”* (IX)

304- *“Aujourd'hui le monument, la symétrie, la présence, la lisibilité de la structure, sont considérés, dans le meilleur des cas, comme 'anciens' et dans le pire des cas comme 'fascistes'. Mais il faudra bientôt refaire les comptes avec la beauté tout court, car la 'nouveau' ne mène nulle part.”* (IX)

305- *“Ci ha insegnato che non si può fare del nulla e che l'opera di architettura è replicazione.”* (sobre L. I. Kahn) (X)

306- *“Penso di avere cercato di ricondurre il mio pensiero a modo antichi, o per meglio dire primigeni dell'architettura, nel tentativo di crearne di nuovi perpetrando la tradizione di ciò che è presente da sempre.”* (XII) (XV)

307- *“L'architettura è la sua storia, e a Stonehenge, inizia con un capolavoro.”* (XII)

308- *“L'architettura nel momento in cui nasce, nella sua evidenza*

e concretezza, produce la sua stessa storia.” (XII)

309- *“Da allora ogni opera significativa per la storia dell'architettura sarà tutte le opere possibili e, nel contempo, solo se stessa; la sua concretezza sarà la stessa storia dell'architettura.”* (XII)

310- *“In architettura esiste una sola cosa. Non ripercorriamo sempre la stessa strada compiendo dei cambiamenti che sono concessi dalla tecnica.”* (XII)

311- *“Io faccio sempre la stessa opera, ponendomi sempre le stesse domande. Anche se ogni opera non può che essere solo se stessa.”* (XII)

312- *“Mai cosmesi. No al vernacolare, al rustico, al kitsch, producono solo emozioni edulcorate, seduzioni da pasticceria.”* (XII)

313- *“È necessario fidarsi dell'esperienza e del mestiere e diffidare dell'immaginazione.”* (XII)

314- *“La storia dell'architettura è un insieme di capolavori che, in tempo diversi, evidenziano problematiche che non cambiano mai.”* (XIII)

315- *“La storia è strumento di lavoro e è lui, l'architetto, che ha il compito di perpetuare la tradizione.”* (XIII)

316- *“La tradizione è il presente che trasforma il passato, è apprendimento e se c'è apprendimento c'è trasformazione. Così, la storia dell'architettura è la storia di infinite domande.”* (XIII)

317- *“A me me interessa la differenza che sta fra due opere, non la diversità, e la “differenza” può nascere solo dalla ripetizione.”* (XIII)

318- *“Il continuo ripetersi dello stesso ordine produce la differenza, l'originalità della nuova opera. Senza ripetizione non c'è differenza, l'opera è plagio.”* (XIII)

319- *“Dalla precisione, dall'esattezza del pensiero critico dipende la qualità della nuova opera, non dalla novità della sua forma.”* (XIII)

320- *“L'architetto scopre analogia fra la sua opera e una del passato solo quando il suo lavoro è arrivato a conclusione. È una scoperta, una ricompensa che riceve per la sua lunga fatica. All'inizio non c'è che il nulla.”* (XIII)

321- *“Questo continuo alternarsi fa sì che sia difficile dare un senso alla propria opera, se non dopo averne costruita un'altra che la segua nel tempo. Il tempo chiarisce e fa che le cose siano.”* (I)

322- *“Si sa che ogni costruzione dovrebbe riferirsi all'insieme di tutte le opere costruite. La tecnica moderna mi aiuta a far sì che questa relazione con la storia riguardi sempre e solo la sostanza dei problemi, evitando le nostalgiche e improbabili parentele di ordine costruttivo, fatte solo per creare l'illusione di una falsa continuità storica.”* (I)

323- *“La tecnologia evolve con la storia e in modo per così dire autonomo. Questa continua trasformazione ci permette di cambiare i punti di vista e di considerare gli eterni problemi dell'architettura in modo sempre diverso.”* (I)

Origen dels aforismes:

(I) Notes trobades al seu despatx, manuscrites o mecanografiades. (sense datar)

(II) GIORLA, Jean G., “No existeixen els detalls. Jean Gérard Giorla entrevista a Livio Vacchini” // *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* 167-168, 1985

(III) DISCH, Peter et al., “La ricerca recente di Livio Vacchini” // *Rivista Tecnica della Svizzera italiana di architettura e ingegneria* N.7-8, juliol-agost 1988, p. 34-72

(IV) “Una prefazione a sette domande a Livio Vacchini” a DISCH, Peter (a cura de), *Livio Vacchini Architetto Architect*, Lugano, Edizioni ADV Publishing House SA, 1994

(V) FALASCA, Carmine C., *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, Roma, Franco Angeli Editore, 2007

(VI) Notes manuscrites com a guió d'una conferència a Reims el 9 de desembre de 1994.

(VII) MASIERO, Roberto (a cura de), *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Milano, Elemond Editori Associati, 1999

(VIII) Notes manuscrites sobre el projecte de l'Ajuntament de Niça com a guions de presentacions (1999-2000).

(IX) KAHN, Louis I. et al., *Louis I. Kahn: silence and light, actualité d'une pensée*, a Cahiers de théorie 2-3, Lausanne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), Département d'Architecture, Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture, 2000

(X) MASIERO, Roberto, “Intervista a Livio Vacchini” // *Casabella* N.724, 2004

(XI) MASIERO, Roberto, *Controcorrente*, text mecanografiat, possible primera versió de l'epíleg “Un antico Greco” del llibretó *Capolavori*, no datat

(XII) VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007

(XIII) REVISTA DC, *Entrevista a Livio Vacchini*, text anònim mecanografiat no publicat, Departament de Composició Arquitectònica. Secció de Història. UPC, no datat

(XIV) MARTÍ ARÍS, Carles, “Palabras en memoria de Livio Vacchini” a *Cabos sueltos*, col·lecció escrits de Arquitectura, Madrid, Lampreave, 2012, p. 207-210

(XV) VV.AA., *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA) 23. Vacchini*, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2007

Textos fonamentals

“Entretien avec Livio Vacchini”

Entrevista de Bruno Marchand i Patrick Mestelan a Vacchini, a *Contra*, el 7 de maig de 1999, publicada a *Louis I. Kahn: silence and light, actualité d'une pensée*¹.

Bruno Marchand - Patrick Mestelan: *Quelle a été ta première rencontre avec Kahn?*

Livio Vacchini: J'ai entendu parler la première fois de Kahn en 1969 pas Mario Botta qui venait de rentrer au Tessin. Pour moi, les grands maîtres à l'époque étaient Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Le Corbusier. La présence de ces grands hommes surplombait notre vie d'apprentissage telle une cime inattaquable: on les imitait dans la joie avec le seul but de pénétrer les arcanes du métier. On en serait resté là, si un nouveau géant n'était apparu à l'horizon, un géant libérateur qui osa se présenter au-devant des maîtres: Kahn. Son architecture respectait les maîtres mais elle donnait à la modernité entière des racines loin dans le temps. Pour nous, c'était la découverte de l'histoire comme un présent éternel. Je percevais sa pensée comme un appel.

J'ai commencé à apprendre le métier avec Luigi Snozzi – de 1962 à 1968 – mais le premier projet “vacchinien” n'est arrivé qu'en 1980, avec l'école de Montagnola. L'école, achevée en 1984, est un bâtiment né de la leçon de Kahn et, quant à la composition des façades, il s'agit même d'un plagiat.

Il fallait que je commence pas Kahn. C'était à lui que ma généra-

tion devait se mesurer. Et il m'a fallu des années d'engagement pour comprendre son travail. Ce furent des années difficiles qui prirent fin seulement en 1990, avec la construction d'une petite maison pour moi-même sur la montagne, celle où l'on se trouve en ce moment. Cette maison prolonge le débat sur l'espace primaire que j'appelle, par commodité, “tunnel” – deux parois latérales et une voûte – que Le Corbusier a fait sien et expérimenté tout au long de sa vie.

Avant l'apparition de Kahn, la voie était sans issue; la voûte catalane tenait bon: les façades latérales du “tunnel” étaient toujours “bouchées”, la lumière restait insuffisante.

Per un curieux cheminement dans son musée Kimbell, d'un coup Kahn remplace la voûte par une poutre. La lumière pénètre l'espace: révolution et libération. J'ai fait de cette découverte un des thèmes centraux de mon travail, aussi bien pour les petits travaux que les grands. Cette maison, celle où l'on se trouve maintenant, pousse la problématique du “tunnel” à ses limites, avec des résultats étonnants. Réaliser le rêve des anciens, n'est-ce pas notre propre rêve?

BM-PM: *Quelle est ton opinions sur cette conférence² après vingt-cinq ans? Est-elle encore d'actualité?*

LV: Son actualité dépend évidemment du travail que nous avons tous été capables de faire par la suite. Mais Kahn nous a aussi appris qu'il n'y a pas d'actualité, pas de temps. Des oeuvres, aujourd'hui au premier plan, disparaîtront tandis que d'autres émergeront. Je retiens plusieurs choses de cette conférence. En premier lieu, c'est la “réplique” qui donne un sens à notre travail et sans “réplique” il n'y a pas de reconnaissance. L'oeuvre est

¹ KAHN, Louis I. et al., *Louis I. Kahn: silence and light, actualité d'une pensée*, a Cahiers de théorie 2-3, Lausanne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), Département d'Architecture, Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture, 2000

² Conferència “Silence and light” que Louis I. Kahn va fer a Zurich el 12 de febrer de 1969 a l'EPF.

un rituel qui refuse toute nouveauté – non pas l’originalité. Kahn m’a appris que chaque oeuvre appartient à une chaîne composée d’oeuvres similaires; depuis les temps les plus lointains, elles sont toutes reliées entre elles. Les différents styles n’existent pas.

Il m’a aussi appris que construire, c’est penser, théoriser. Sans une théorie, il n’y a pas de forme qui ait un intérêt général; une oeuvre n’a de sens que si elle se relie à une théorie. On peut réfléchir à un projet pendant des années sans jamais obtenir un résultat intéressant, s’il n’y a pas une théorie pour le justifier. Il n’y a pas de vérité en soi, il n’y a qu’une vérité objective. En ce sens, on peut affirmer que l’architecture n’est pas différente de la science: l’observation organisée des faits concrets. La pensée abstraite met la nature en état de faire que les choses puissent exister. Une sorte d’offrande. Kahn dirait: *“une offrande à l’architecture”*. La nature comme antithèse de la raison. Kahn m’a libéré de la peur de la technique – on dit souvent que je suis un bon technicien, mais ce n’est pas vrai.

La technique est un moyen et non pas une fin. Kahn s’occupe de ce qui n’évoluera ce sens, celui qui recherche la beauté s’occupe de ce qui ne peut se mesurer et s’approche de quelque chose qu’on nomme Dieu. Kahn est “religieux”, il a la nostalgie de la perfection, il a la perfection en tête. Il me rappelle Agnes Martin: *“Une oeuvre d’art est réussie quand elle présente un soupçon de perfection”*. Cette expression est proche de Kahn et de Schwarz: *“Le construire débute là où l’on construit pour Dieu”*.

A ce propos et en revenant à mon propre travail, je pense à ce que les malveillants me reprochent: de ne pas avoir bâti une salle de sport à Losone mais une église! Oui, je réponds, une église où on peut même y pratiquer du sport. Pourquoi la malveillance s’allie-t-elle toujours à l’ignorance?

BM-PM: “Vous offrez une qualité architecturale, et pas un usage

prédéterminé”. Ici Kahn rejoint son fameux *“form evokes function”*. Cette notion a-t-elle encore une pertinence sur le plan didactique? A-t-elle encore un sens au niveau de la méthodologie du projet et de l’appropriation des espaces?

LV: Kahn nous ha appris que lorsqu’on dessine cette bouteille et ce verre qui son là devant nous, on les imagine sans contenu. On pourrait y mettre du vin ou bien une fleur. L’architecture commence lorsque la fonction n’est pas au premier plan. Le propre de l’homme est de savoir créer une oeuvre dont il ne ressentira la nécessité qu’à l’instant où elle sera achevée. Le ressort de tout objet utile est son inutilité. Il y a nécessité de l’inutile. En ce qui me concerne, j’évite de commencer un projet en pensant au programme, à la liste des locaux, aux mètres carrés. Je ne visite le lieu que lorsque j’ai un embryon de projet en tête, une idée qui, demain, fera ce lieu-même. Comme il n’y a pas d’usage prédéterminé, il n’y a pas de lieu prédéterminé.

BM-PM: Kahn insiste à plusieurs reprises sur le rôle important de l’institution. Il cherche à la représenter distinctement et parfois à lui donner un caractère monumental. A l’ère des télécommunications et des privatisations du secteur public, cette vision a-t-elle encore une pertinence?

LV: Je suis pleinement d’accord. L’architecture est monumentale par définition, et sans institutions il ne peut y avoir ni de société ni de ville. Pardonnez-moi si je parle de mon travail, mais quand j’ai réalisé la poste de Locarno, sur la *Piazza Grande*, le lieu le plus fort de la ville j’ai voulu donner au bâtiment un sens institutionnel au sens kahmien. Evidemment, c’est ambitieux. En général, les architectes n’aiment pas le bâtiment de la poste parce que je pose des problèmes qui ne les intéressent pas. Mais à mon avis, ces problèmes sont fondamentaux. Peut-être sont-ils mal résolus? Mais je pose les questions. Et si les questions sont posées, les réponses devraient être faciles à trouver. Aujourd’hui, cette

position kahnienne rencontre peu d'intérêt: le monument, la symétrie, la présence, la lisibilité de la structure, sont considérés, dans le meilleur des cas, comme "anciens" et dans le pire des cas comme "fascistes". Mais il faudra bientôt refaire les comptes avec la beauté tout court, car la "nouveauté" ne mène nulle part.

BM-PM: *Pour parler de la poste, justement, ce portique tu ne le fais pas retourner sur la place...*

LV: Non! Les portiques se situent tous de l'autre côté de la *Piazza Grande*. Il serait risible d'en faire des deux côtés, ainsi que le prescrit le règlement. La poste a besoin d'un portique mais la configuration de la ville demande qu'il soit en relation avec le grand espace public qui s'ouvre vers le lac. La ville veut deux espaces séparés: la *Piazza Grande* et l'ouverture vers le lac. Mais à propos du portique, le problème que je me suis posé était d'un autre genre, d'un ordre plus général: comment créer un portique dans une construction qui n'a qu'un seul ordre sans dénaturer le système?

Kahn a toujours fait appel à trois ordres: socle, centre, final, et, dans ce cas précis, le problème ne se pose pas. Il ne peut m'aider. Téméraire, je donne une réponse qui scandalise mes collègues: je coupe la structure portante au premier étage et je la remplace par quelque chose qui a trait à la sculpture, une espèce d'Erection moderne.

Pourquoi tant de peine? Pourquoi un seul ordre? Parce que je n'aime pas cette place définie par les socles des maisons, comme si l'horizontale de la place devrait être réservée au bétail. Je veux que l'horizontale de la place soit, elle-même, le socle des maisons qui, elles, n'auraient qu'un seul ordre: toucher la terre et le ciel d'un seul geste. Vue de l'extérieur, la poste n'a visiblement pas de fonction, c'est un monument. La culture se manifeste à travers les monuments, les institutions. Un ordre commun. La poste est un point de repère, celui où l'on se rencontre, où l'on se retrouve et où l'on se sent "partie" de la communauté. A Losone, avec la *pa-*

lestra, j'ai procédé de la même manière: transformer un thème en soi banal en une nécessité commune. Les gens se sont appropriés ce bâtiment qui leur rappelle un temple et ils en ont fait quelque chose qui leur appartient. Ce bâtiment n'a pas un caractère privé. Le caractère public est dû à la structure et à l'orientation.

BM-PM: *Kahn parle de "connexion architecture" que nous avons traduit par "architecture de sens" puisqu'il affirme qu'elle est d'ordre mental et d'ordre physique. Ceci nous incline à prétendre que, pour Kahn, la forme architecturale se définit par la relation entre un concept ("form") et une expression ("design"). Adheres-tu à cette définition de la forme architecturale?*

LV: C'est une des questions que Kahn sait poser à la manière d'un classique et qui paraît souvent énigmatique. Le plan se fait par une société de pièces, non à travers une forme globale prédestinée. Ces pièces, ces éléments, il faut les rendre inséparables parce que Kahn appelle la "form". La composition se fait au moyen d'éléments existants. Les éléments sont des entités. La composition, seule, donne un sens à l'oeuvre. C'est l'organisation construite des espaces qui donne l'effet, l'ordre. Kahn ne prête pas attention à l'élément en soi, mais à l'ordre. L'ordre est la "forme", l'élément est le "design". C'est exactement le contraire de ce que font, aujourd'hui, la plupart des architectes à la mode, les Suisses en particulier. Kahn voulait nous dissuader de considérer un bâtiment comme un objet, comme une sculpture habitable. De même que pour Le Corbusier, un élément comme le "tunnel" suffit largement à Kahn pour composer le musée Kimbell. C'est l'ordre qui fait l'histoire de l'architecture et chaque architecte interprète et fait l'histoire à sa manière. L'histoire "vacchinienne" n'est pas l'histoire en soi, mais l'ordre selon lequel mes bâtiments sont composés. Mettre en ordre, c'est combler le désir d'expression. Cette maison-ci, qu'expérimente-t-elle? Je suis une maison privée, je vis en communauté avec d'autres maisons, j'établis des relations, je les illumine; je regarde la vallée, je lui donne une signification:

j'offre un espace de qualité aux personnes qui m'habitent.

BM-PM: *Kahn distingue "l'ordre de la structure" (pensée constructive) de "l'ordre de la construction" (mise en oeuvre). Cette distinction t'inspire-t-elle sur le plan didactique du projet?*

LV: D'après Kahn, l'architecte crée l'ordre à partir des éléments déjà inventés, fruits de longs processus. Mais il n'assemble pas ces éléments selon une logique technique, il fait plus que les additionner, plus que les distribuer. Il les ordonne selon une structure, une pensée constructive pour en faire une unité, une oeuvre. Mais cet ordre doit se traduire en fait concret, les éléments doivent être réinterprétés en fonction de la mise en oeuvre de nouvelles techniques. A ce propos, Kahn dit qu'il travaille à "*développer l'élément*". On a voulu voir en cette affirmation une contradiction avec toute la théorie de l'architecte-compositeur d'éléments préexistants. Mais je pense – sans prétendre en savoir plus qu'un historien – que Kahn utilise le même mot pour indiquer deux moments différents de la hiérarchie des modes de faire. Le pilier, la poutre, il faut bien les réinventer dans leur apparence stylistique!

BM-PM: *Quelle définition contemporaine peut-on donner à la notion d'espace servant et d'espace pace servi?*

LV: C'est en posant la question de l'espace servant et de l'espace servi que Kahn a remis en question toute la philosophie architecturale existante. C'est cette découverte qui lui a permis de "tuer" Mies van der Rohe et tous les défenseurs de la "flexibilité" dans le bâtiment. Kahn a fait en sorte qu'à chaque espace corresponde sa propre structure, et même qu'à chaque espace corresponde un autre espace qui puisse le servir. Cela mettait en crise l'espace miesien fait d'une structure à grande portée et d'un espace divisé selon un éloi indépendante de la structure. Les désastres des épigones, on les connaît. Bien sûr, il n'arrive pas souvent qu'on puisse faire correspondre une structure à chaque espace au sens

littéral du terme. Cela serait trop beau! Oui, j'en ai eu plusieurs fois l'occasion (à Losone, par exemple), mais ce principe ne m'a pas abandonné, même dans les situations les plus délicates. Par exemple, à l'école d'architecture de Nancy. A ce propos, je voudrais citer Roberto Masiero, qui écrit: "*A Nancy, les espaces sont répétitifs même quand ils sont prévus pour des fonctions différentes. Encore une fois, Vacchini libère l'espace de sa fonction mais non pas dans l'optique de la réduction sémantique, ou bien pour l'esthétique hyperfonctionnaliste de la flexibilité des espaces qui a remis l'architecture à la technique*". Les grands espaces de Nancy contiennent une circulation définie par une structure: une galerie servante qui permet de circuler à l'intérieur des grands locaux.

La structure, la circulation et la lumière vont ensemble. Kahn parle peu de la circulation, il insiste plutôt sur la lumière et la structure.

Quand on fait un bâtiment, le mouvement est important. L'architecture est un art "cinétique". Quand tu as réussi à placer les escaliers, ton projet est terminé. Puisque la circulation, la lumière et la structure ne sont qu'une seule chose, l'escalier est appelé à "bouger". Tout comme le peintre devant son tableau. Matisse dirait: "*Je mets un jaune, un beau jaune, je mets un vert à côté et puis le jaune ne fonctionne plus, alors je reviens au vert puisque je mets un rouge qui remet en discussion le vert et le jaune, jusqu'à ce que tout soit en équilibre*". Faire un projet, est un peu comme ça, parce que le cerveau humain est stupide, il ne peut voir qu'un côté des choses, il ne peut pas tout voir en même temps.

BM-PM: *Sur le plan académique, Kahn insiste sur la priorité à accorder à "l'enseignement de l'homme" par rapport à l'enseignement du métier: l'apprentissage de la pensée, le sens de la responsabilité, l'éthique. Selon ton point de vue, les écoles d'architecture d'aujourd'hui valorisent-elles ce débat?*

LV: Je suis très peu au courant de ce qui se passe dans les écoles, parce que j'ai peu enseigné et mal, à un moment où je n'avais rien à enseigner. On m'a demandé d'enseigner quand j'étais moi-même un apprenti, ce qui était difficile. S'occuper de l'*homo faber* ne sert à rien, ce que tu apprends de la technique change tous les jours. C'est trop simple, tout le monde en peu de temps peut comprendre comment fonctionne un pilier, il y a deux ou trois choses à savoir, rien de mystérieux. Mais, ce qui est difficile, ce que devrait faire une école, c'est justement développer le désir d'apprendre, la curiosité et l'envie de savoir que les étudiants qui ont cette prédisposition dont Kahn parle, ces étudiants qui écoutent sans méfiance, qui affichent une attitude humble et qui savent qu'on n'aït la vérité que par l'erreur. Je crois à l'école, c'est tellement vrai que je compose en utilisant la symétrie. Si tu utilises la symétrie consciemment, tu développes un sens pédagogique parce que tu poursuis un langage rationnel et clair, qui peut être transmis facilement. La symétrie t'amène à la règle claire, visible, qui peut être appréhendée par un Chinois, un Américain ou un Tessinois. C'est le langage commun à tous. Je suis un homme qui croit à la transmission du savoir, à l'école. Il faut enseigner, il faut transmettre le savoir, l'expérience. J'ai dû apprendre seul et c'est dommage, parce que si quelqu'un m'avait pris par la main j'aurais gagné du temps et j'aurais eu plus tôt un maître à "tuer". L'enseignement nous fait comprendre ce que l'on fait, ce que l'on pense. C'est la raison pour laquelle je pense que l'école existe surtout pour les professeurs. A leur bonne santé!

"Perché si ritorna sempre a Stonehenge"

Entrevista de Roberto Masiero a Livio Vacchini.¹

Roberto Masiero: *Quando mi parlavi di questo progetto, tempo fa, ponevi questa questione: è possibile ripensare ai modi e alle forme del trilito, sapendo della sua ineludibilità e cercando di comprendere sino in fondo la relazione logico-costruttiva che esiste tra il sistema trilito e l'essenzialità del muro?*

Livio Vacchini: Il muro è un limite che separa e rende diversi due spazi. Il trilito è un muro che viene aperto per lasciar penetrare la luce. Per portare il tetto si pone l'architrave. L'architrave non è più un muro. La sua natura è altra. Per la Ferriera volevano differenziare in modo radicale questi due elementi, seguendo la tracce di Mies nella Galleria Nazionale a Berlino. Volevamo però andare oltre: fare che la trave diventasse tutta la parte dell'edificio che sta sopra il piano terreno. E così ci siamo trovati di fronte alla necessità di bucare la trave per portare la luce all'interno dell'edificio. Ma non si può bucare una trave allo stesso modo in cui si buca un muro.

Quando si buca un muro lo si fa volentieri partendo da terra sino al soffitto. Questo non lo si può fare con una trave, le ragioni sono evidenti.

Quando si buca una trave, la si trasforma in una griglia. Una griglia si distingue da un muro per l'asse longitudinale che la governa. Il muro non ha asse longitudinale e quando si apre un muro si creano dei ritmi che scandiscono tempo e luce. La griglia invece ha un asse parallelo alle sue due facciate. È il fatto costruttivo, il dato tecnico che ci ha portato a comprendere la trave nella sua essenza. È questo tipo di intuizione che fa nascere il desiderio di espressione.

¹ MASIERO, Roberto, "Intervista a Livio Vacchini" // *Casabella* N.724, 2004

RM: *Quindi, mentre Mies van der Rohe, nella Galleria Nazionale a Berlino fa coincidere il tetto con l'architrave e libera lo spazio appoggiando il tetto su otto pilastri, tu trasformi l'architrave-tetto di Mies nell'edificio stesso.*

LV: ...e automaticamente l'architrave diventa una cosa diversa. C'erano due possibilità: pensarla come un traliccio con i suoi elementi diagonali (come fa Mies nella Convention Hall), oppure come una griglia a maglia quadrata o rettangolare. Abbiamo scelto la seconda possibilità.

RM: *Perché?*

LV: Perché dietro (o dentro) a elementi diagonali perdi la relazione terra-cielo. La funzione fondamentale dell'architettura sta nel relazionare la terra con il cielo. È come se questo tavolo che sta qui di fronte a noi fosse messo storto, in pendenza. Come faremmo a disegnare, a ragionare? Se ti girano il tavolo, se te lo mettono storto, tu non disegni più niente, perché perdi l'orientamento, non hai più i piedi per terra e la testa nelle nuvole. Noi architetti siamo capaci di ragionare e disegnare solo quando il tavolo sta in posizione orizzontale. Allo stesso modo e per le stesse ragioni non puoi studiare stando dietro ad una finestra attaversata da una trave messa di sbieco.

RM: *Muro, trave, trilita, terra e cielo, questioni originarie, primordiali, ma anche attualissime, come dimostra questo tuo progetto, per questo continui a ragionare su Stonehenge?*

LV: Mi piace pensare a Stonehenge per tre ragioni. La prima è sentimentale: per me è la prima opera di architettura. Sicuramente nasce nel contatto tra i popoli nomadi del nord con la cultura contadina che si stava progressivamente espandendo.

Quando il cacciatore nomade viene a contatto con il sedentario si ferma: troppi sono i vantaggi della vita sedentaria; ma ci si può

fermare solo per il tramite di un monumento che formi un luogo. L'architettura è fondamentalmente il rito dell'appropriazione dei luoghi, costruire per stare. Stonehenge, poi, mi interessa per come l'architettura si appoggia a terra. I pilastri —ciò che portano appoggiati direttamente sulla terra che però è stata modificata, è stata, per così dire rigonfiata, non sconnessa. Gli uomini di Stonehenge, per fare architettura, hanno innanzi tutto modificato la crosta terrestre. Il terzo motivo di interesse è il fatto che anno inventato l'edificio pubblico. Chi vede Stonehenge non pensa certo ad una casa privata.

RM: *Quali sono per te i caratteri dell'edificio pubblico?*

LV: Sono convinto che uno dei caratteri fondamentali dell'edificio pubblico sia quello di essere a simmetria radiale, a differenza di quello privato che tendenzialmente dovrebbe essere a simmetria bilaterale, cioè avere un davanti e un dietro. Ovviamente la forma circolare è la forma più radiale. Ci sono anche altre valenze di natura più espressiva che nell'architettura pubblica devono essere esplicite. Ad esempio il "desiderio" fondamentale di portare un tetto. Un altro elemento è la potenza. L'architettura pubblica deve essere inno alla potenza, qualcosa che va al di là della funzione. È pubblico perché è inutile. L'inutilità si esprime attraverso uno sforzo non gratuito, perché teso a portare un tetto.

RM: *Nella Ferriera hai cercato di applicare la logica dell'edificio ad un solo piano ad una costruzione necessariamente e funzionalmente multipiano.*

LV: Sì, proprio così. Far sì che lo zoccolo sia costituito dal livello della città, il piano nobile dal piano terreno e il finale da tutti gli altri piani dell'edificio.

RM: *Perché usi la struttura come un esoscheletro?*

LV: La struttura all'esterno...?! Beh, nel caso della Ferriera la trave/griglia porta tutti i solai e a sua volta viene portata dai grandi pilastri, due per ogni lato sterno, Volevamo che l'ordine logico del portare, del costruire e del comportamento delle forze fosse totalmente esplicito, visibile, coincidente con la stessa architettura. La struttura poi ha anche altre valenze: fa il pubblico, fa il privato, caratterizza in modo molto diverso lo spazio esterno da quello interno, così come caratterizza il rapporto con il contesto, nel nostro caso con la città.

RM: *Prima di arrivare al tema del rapporto tra questa architettura e la città, vorrei che tu raccontassi ai lettori di <<Casabella>> il 'comportamento' e gli "elementi" di questa struttura, in particolare spiegando l'uso dei profilati.*

LV: All'inizio, pensavamo di usare le tradizionali travi a doppio T. Poi ci siamo accorti che era un errore teorico, tecnico costruttivo e quindi anche poetico. È risaputo che nella trave a doppio T l'anima, o asse in mezzera, ha una funzione neutra. Serve come distanziatore e non è strettamente necessario che sia continua. Posso quindi suddividere quest'anima e porre le parti in diagonale rispetto all'andamento delle ali. Questo mi dà due risultati: fa scivolare via l'acqua piovana e rende fluida la luce. Si sa, la luce si comporta allo stesso modo dell'acqua. Questo è stato possibile grazie alle nuove tecnologie di profilatura delle travi metalliche, che permettono di non aumentare più di tanto i costi modificando gli standard. Queste tecnologie, per altro, ci hanno permesso di risolvere un altro problema molto particolare. La trave/griglia è posata su due pilastri in cemento armato e negli angoli lavora a sbalzo per 17 metri. È evidente che negli angoli le deformazioni aumentano con l'aumentare del carico. Era quindi necessario, nelle angoli, ridurre il peso proprio della struttura, riducendo progressivamente lo spessore stesso delle travi entro i limiti concessi dal comportamento statico della struttura. Significativo è il fatto che abbiamo avuto un risparmio notevole nel costo del materiale

a fronte di un lieve aumento dei prezzi di produzione. Ciò che ha dell'incredibile è che questa struttura è risultata, dai calcoli comparativi, ben più economica de qualsiasi altra.

RM: *Tu sai quanto è legato il razionalismo novecentesco alle questioni dello standard e della prefabbricazione. In questo caso, tu hai di fatto registrato l'attuale, profondo cambiamento delle ragioni (o della razionalizzazione implicita) dallo standard.*

LV: La standardizzazione non ha più lo stesso significato di trenta o quarant'anni fa. Quando noi progettavamo una costruzione di una certa dimensione badavamo che tutti gli elementi si repetessero. Oggi non è più così e quindi cambiano anche elementi essenziali e significativi (anche dal punto di vista formale) dell'architettura. È grazie a queste tecnologie che si possono fare delle architetture, ad esempio, alla Gehry.

RM: *Visto che hai citato Gehry, dove siete diversi?*

LV: Mah, penso che siamo diversi in tutto. Penso che Gehry sia un uomo di mondo, un uomo di Hollywood, io sono un uomo riservato che vive in un paesino e guarda le opere antiche...

RM: *...stai ancora guardando a bocca aperta Stonehenge?*

LV: ...e le piramidi, e lo so che siamo ancora fermi lì.

RM: *Sì, le guardi a bocca aperta ma non smetti mai di criticare le opere del passato, di cercare eventuali punti deboli. Per esempio, quali sono gli elementi che guardi con curiosità e forse con sospetto nel Partenone?*

LV: Iniziamo dallo zoccolo. Da una parte i Greci sono cittadini e quindi sono legati alla densità e all'economicità dei comportamenti (non solo nell'architettura) e quindi razionalizzano ordi-

nando e semplificando, quindi dovrebbero tendere ad eliminare lo zoccolo; dall'altra, costruendo i loro templi, non riescono a separarsi dall'insieme dello stereobate e dello stilobate, cioè dallo zoccolo che ha una ragione profondamente antiurbana essendo ciò che serve a dichiarare la radicale differenza tra l'artificialità dell'architettura e la natura tutt'intorno. Il mio problema è di togliere questo benedetto zoccolo e di tornare a Stonehenge, usando lo stesso piano città come zoccolo. In metafora potrei dire che voglio portare il piano nobile al piano terra, in modo che il cittadino entrando nella mia architettura avverta questa nobiltà. Mi spiego: lo zoccolo nel tempio greco serviva come platea di fondazione, come messa in scena della separazione tra artificio e natura e per ritualizzare, attraverso la scala, l'entrata nell'architettura. Ovviamente nello zoccolo non si poteva entrare e anche se si fosse potuto, non aveva alcun senso. La cultura architettonica dall'Umanesimo in poi, nella costruzione delle ville, ha elaborato la possibilità del dominio dell'artificio sulla natura, ha laicizzato il rituale dell'entrare e, non avendo bisogno di costruire grandi platee di fondazione, ha utilizzato la scalinata per dare dignità al piano nobile, quello vissuto dal principe, e ha usato lo zoccolo come abitazione della servitù. Non voglio rinunciare alla ritualità e alla nobiltà presenti nel tempio e nella villa e cerco di ottenerle facendo in modo che la mia architettura renda il piano città piano nobile. Come? Concettualizzando al massimo l'ordine unico e mettendo in evidenza la tettonica nella sua relazione con la luce, che di fatto è ciò che "tiene assieme" tutta la città. Per capire se ci sono riuscito provo ad immaginarmi la Ferriera in mezzo ad un prato sconnesso: uno schifo; a Locarno, invece, questa architettura mi sembra "proprio in ordine". Ma nel Partenone guardo con sospetto soprattutto la costruzione della trabeazione e la scelta del timpano. Ma questa è una storia troppo lunga per essere raccontata in due parole.

RM: *Poni sempre temi che non ritrovo nella letteratura architettonica corrente.*

LV: Li confesso che mi interessa di più ciò che mi dicono le opere dei maestri. Seguendo il nostro colloquio, Le Corbusier penso mi direbbe: <<Guarda, io ho fatto il contrario, per mezzo dei "pilotis" ho fatto in modo che la città corresse dove vuole e come vuole, poi ci ho messo il piano nobile e infine il tetto-terrazza>>. E gli risponderei: <<Sì, sei bravo, però fammi vedere una città fatta così. Tu fai un parco e poi ci metti la tua meravigliosa Ville Radieuse, una nave in mezzo al mare, no una città>>. Anche il grande Wright non riesce a far sì che i suoi modelli insediativi abbiano dimensioni urbane. Sono "giardinocittà", non "cittàgiardino".

RM: *... e Mies van der Rohe?*

LV: A lui, quando passiamo davanti alla palestra di Losone (cfr. <<Casabella>> n. 655, aprile 1998), gli do di gomito, e gli dico: <<Ehi, cosa ne dici, andiamo bene?>> E lui: <<Sì, siete andati bene>>. Con Mies ho un rapporto di amicizia perché mi fa andare avanti sulla strada maestra, la mia.

RM: *... ma non lo critichi a Berlino?*

LV: Gli dico che ha saputo fare una bella risposta al Partenone. Dopo 2500 anni era ora!

RM: *Perché? Quali erano gli elementi che non tornavano nel Partenone?*

LV: Soprattutto ha fatto di architrave, triglifi e metope una cosa sola. E poi ha tolto il timpano. Il timpano orienta il Partenone che non è orientato (non per nulla è periptero). Il timpano, in realtà è una maschera del tetto a falde, unica parte lignea di una costruzione concettualmente lapidea. La maschera è diventata con il tempo un'abitudine e così la cultura architettonica è addirittura arrivata a identificarlo con la stessa classicità. Mies avverte che lì c'è un problema di natura logica, costruttiva e architettonica e

lo risolve con una struttura di copertura che ha nel bordo verso il cielo una semplice trave a doppio T. Mies avverte che è fondamentale, come nel tempio greco, far girare l'angolo di una architettura pubblica e risolve il problema togliendo i pilastri d'angolo e facendo lavorare la copertura a sbalzo.

RM: *E che domande faresti a Louis Kahn?*

LV: Gli direi che gli sono riconoscente per avermi liberato dai tre mostri (Wright, Mies e Corbu). Un compito molto difficile. Ci ha liberato di Mies dando "un calcio" alla flessibilità, predicando invece la corrispondenza dello spazio con la struttura; ha dato radici all'opera di Wright, ha permesso che noi tutti vedessimo la complessa e variegata opera di Le Corbusier nella sua sostanziale unità. Ci ha fatto riconoscere il carattere rituale dell'architettura.

RM: *Usi spessissimo il termine "portare" parlando di architettura. In che modi diversi "portano" Wright, Corbu e Mies?*

LV: Wright abbandona il muro perimetrale portando il teto con setti murali disposti liberamente nello spazio. Non chiude più, permettendo una compenetrazione fra lo spazio interno e lo spazio esterno. Con questo stratagemma ha interpretato in modo rivoluzionario l'ordinamento.

RM: *Quindi Mies a Barcellona guarda Wright?*

LV: Certo, Mies a Barcellona è wrightiano. Naturalmente è infinitamente più elegante. Wright è americano. Però, a Barcellona Mies non ha ancora compiuto il suo lucido viaggio. Solo a Berlino riuscirà a tradurre l'intuizione wrightiana in critica al Partenone e a diventare così a giusto titolo un classico.

RM: *Mette un Wright sopra lo zoccolo?*

LV: In un certo senso sì. È eloquente il fatto che la Galleria di Berlino sia l'ultima opera di Mies. È difficile, quasi impossibile, essere architetti giovani. Solo in tarda età si può dare radici lontane al proprio lavoro. Ad esempio, guarda come Corbu a Ronchamp ha potuto tornare a Stonehenge: ha modificato la collina e ci ha posato il suo trilite, il suo capolavoro. Eppure è partito dalla casa Domino: struttura separata dal muro, separata dalle finestre. Vedeva nella scomposizione dell'ordinamento il suo contributo fondamentale. Ci ha scombuscolati e ci scombuscola ancora oggi. Infatti, molta dell'architettura contemporanea separa ancora la pelle dalla struttura rifiutando la relazione fondamentale che lega struttura, spazio e luce. La struttura nascosta diventa inessenziale. Solo Corbu sapeva fare anche questo. Noi no; noi facciamo ridere.

RM: *E Kahn?*

LV: Kahn ha messo in chiaro il rapporto che lega la struttura e la luce, ha fatto in modo che potessimo riconoscere l'origine sulla quale hanno lavorato Wright, Mies e Corbu. L'ha resa visibile. Ci ha insegnato che non si può fare dal nulla e che l'opera di architettura è replica. I tre mostri ci avevano fatto credere che si potesse fare piazza pulita di quello che era stato prima. Kahn ci ha reso problematico il fatto che in fondo stiamo sempre facendo la stessa cosa.

RM: *Abbiamo prima visto le relazioni tra muro, tetto, pilastro, struttura, profilo, ordine. Abbiamo accennato alla luce. Adesso vediamo se riusciamo a tracciare i momenti fondamentali della tua esperienza attraverso le tue opere. Pertrei con Casa Costa, alla luce del fatto che la Ferreria è finita e che quindi puoi guardare indietro.*

LV: Casa Costa è la nostra prima opera "autentica" anche se è una parola grossa. Casa Costa rappresenta la prima volta in cui sono

sintetizzati i tre momenti dell'ordinamento e risolti con un gesto unico. Si è cercato di esprimere in modo chiaro che cos'è una casa privata attraverso la sua direzionalità, il suo essere a simmetria bilaterale. Poi si è cercato di ridurre all'essenziale quella casa dandole solo due spazi: uno servente, uno servito. Abbiamo fatto corrispondere a questi spazi una sola struttura, facendo in modo che essa sia portata nel senso della lunghezza grazie ad una sola trave precompressa. Il risultato è che, visto dall'interno, il paesaggio non è più un quadro, una vista, ma un universo nel quale mi sento immerso come un attore si sente sul palcoscenico.

RM: *E poi?*

LV: Casa Costa ci ha permesso il passo verso la Posta di Locarno e questa ha permesso la soluzione di Losone come sintesi di tutti i problemi. E Losone ha permesso la Ferriera. Naturalmente passando attraverso altre esperienze interessanti, come quelle che si propongono di creare spazi senza l'ausilio della copertura. A *Piazza del Sole* manca il tetto, però poi ci sono anche Beinwil e Paros che non hanno il tetto. Perché l'idea di fare uno spazio unico era più importante di tutto. Se a Paros togli il vuoto della terrazza, la casa scompare. Beinwil è la stessa cosa: è più importante il vuoto. Perché è forte Beinwil? Perché gli elementi sono "piccoli pilastri" che portano un tetto inesistente. È questo il fatto poetico. È incredibile. Ci sono poi esperienze collaterali come il Centro dei Servizi, dove non è stata costruita la soletta di chiusura in alto, creando di fatto anche in questo caso un tetto virtuale.

RM: *Quali sono le relazioni tra la Posta e la Ferriera, per altro ambedue a Locarno e molto vicine tra loro?*

LV: Se guardi la Posta c'è il rifiuto di entrare nello zoccolo. Abbiamo perciò tagliato la struttura, senza però capire che automaticamente il sopra si trasforma in trave. L'astrazione, che poi ritrovi negli altri due progetti, è importante. Se la guardi di fianco è Lo-

sone, un gesto unico. Se la guardi davanti è La Ferriera. La Posta è stata la nostra opera più complessa, più problematica e dunque la più utile per il nostro lavoro.

RM: *Torniamo alla Ferriera e ad alcuni temi generali. La luce, l'ombra che essa crea, e alla tua idea che l'ombra debba essere materiale su materiale, ferro su ferro, legno su legno.*

LV: La qualità delle ombre oltre che dagli spazi dipende dalla natura del materiale. L'ombra di prima qualità è quella che nasce dalla luce che batte su due materiali identici. La luce che illumina le piramidi è felice, quella che rischiarava il Partenone è felice: tutto è di sola pietra.

RM: *... e nella Ferriera come hai risolto la luce?*

LV: Di solito i problemi nascono quando hai grande finestre, quando hai molto vetro. Non esiste struttura di vetro. Che fare? Mies sceglie il metallo per le finestre facendo però ricorso ad uno stratagemma: usa un tipo di vetro scuro che ha pressoché la stessa luce del metallo usato per il sistema portante, anche lui scuro. In un certo senso un imbroglio, un'astuzia che i suoi imitatori non hanno saputo ripetere. Kahn invece risolve il dilemma usando telai enormi, molto larghi, in modo che non ci sia più alcun dubbio: la struttura è metallica e il serramento pure. Il vetro è poca cosa. Capisci? Così ha risolto i problemi più grossi, arrivando alla fine alle pennellature di New Heaven. È una facciata che abbiamo studiato molto quando abbiamo costruito Montagnola. Kahn ci ha insegnato che la finestra non è il vetro ma il suo telaio. Alla Ferriera abbiamo previsto di posare una rete metallica chiara davanti alle finestre (in realtà l'abbiamo potuta realizzare solo parzialmente). La struttura nera mette in evidenza il chiaro che sta dietro. La luce la si capta già davanti, sulla struttura, però, quello che vedi dietro sono ombre portate. Il problema è stato risolto staccando la struttura dal rivestimento. Tu mi chiedi il perché della struttura

nera: se l'avessimo fatta bianca, tutta la luce si sarebbe fermata davanti, come per un edificio pubblico dove metti in una grande evidenza la struttura e lo spazio pubblico. Dietro non ci starebbe nessuno, diventa monumento. Costruisci una struttura scura e non è più un monumento. Se prendessi il Seagram e lo facessi bianco (struttura e vetri) diventerebbe un monumento. Sono questioni di fondo che pongono il problema stesso della verità del progetto. Il problema relativo alla relazione tra il bianco e il nero ha a che fare con l'essenza di un'abitazione, di una architettura pubblica o di un monumento.

RM: *Tu spesso dici che è fondamentale avere una teoria. Questo crea degli equivoci perché tutti pensano che la tua sia una teoria che vuole affermare come le cose si devono fare.*

LV: No! Quello che abbiamo detto oggi è la teoria. Non è una ricetta. Per dare concretezza a qualcosa devi prima pensarla. Anche l'architetto peggiore ha una sua teoria quando fa qualcosa, solo che la sua teoria non ha qualità. È la teoria che dà l'autenticità e che diventano coscienti di se stessa produce la qualità. La forma è il risultato di un pensiero e anche qui ritroviamo l'insignamento di Kahn. Non devi mai pensare, quando fai un disegno, alla forma, né tantomeno alla bella forma. Il pensiero crea la regola la quale permette di tradurre un pensiero astratto in una cosa concreta. E la regola viene sostituita con una nuova regola ogni volta che si inizia un nuovo progetto, oppure quando una certa regola ci ha portato ad un risultato scadente.

“Il fare e la conoscenza”

Text conclusiu de Livio Vacchini al seu llibretó *Capolavori*¹.

Di solito, il compito da svolgere è banale. Lavorando, la banalità del bisogno viene presto superata e si trasforma in una necessità di ordine spirituale: la necessità di costruire il pensiero.

Progettare significa abbandonarsi al piacere di costruire il pensiero. Il motore che muove questo processo è il senso di incapacità che ci prende prima e durante il lavoro. Ed è proprio il bisogno di liberarsi di questo senso di delusione che ci fa progredire, o almeno continuare: la nostra condizione psicologica di partenza è di non sapere; la nostra condizione psicologica di resistenza è di voler conoscere.

Il piacere nasce quando ci si crede liberati. La liberazione non arriva subito, ci vuole molta pazienza e il tempo di convivenza con un brutto progetto è lungo. Solo tramite il brutto progetto si può però arrivare a un buon risultato. È proprio lui che fa progredire. Spesso capita persino che per liberarsi dal brutto progetto non resti che altro che realizzarlo. È l'errore che porta alla verità. Ma si potrebbe anche dire che la verità sia ciò che almeno momentaneamente ci fa prendere le distanze dagli errori.

Il lavoro consiste nel perseguire accanitamente un'immagine perfetta. È una ricerca che non si dà senza esaltazione, ossessione. L'ossessione ci immunizza dall'interessarci a cose non attinenti.

Si deve coltivare l'idea che ogni atto, anche il più piccolo, debba essere un'invenzione.

¹ VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007 (tr. castellana de Moisés Puente amb pròleg de Carles Martí Arís, *Obras maestras*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2009) (1a. ed. francesa, *Capolavori: Chefs-d'oeuvre*, Paris, Éditions du Linteau, 2006)

Progettare è calcolare. La forma non è che il risultato di questo calcolo. Ma non c'è un solo calcolo possibile, e se l'occhio dà torto al mio calcolo, lo rifaccio.

Non c'è un calcolo più vero, ce n'è solo uno più utile. Si fa tutto in vista di un risultato.

Tutto ciò che conosco viene dal mio lavoro. Conosco solo quello che so fare. Il fare è la mia unica fonte di certezza.

Non ho amore per il sapere, perché esso è il presupposto della mia ignoranza, ma solo per il conoscere, che invece rappresenta la mia possibilità.

Non amo il molto, ambisco a conseguire il molto poco.

Mi piace pensare, aggiungere pensiero al pensiero, credere che un'idea altro non sia che la promessa di un'altra idea. Mi piace ridurre l'irrazionale ai minimi termini e portare il razionale ai limiti estremi.

Il mio mondo è logico, comprensibile, trasmissibile. Mi piace parlarne anche sapendo quanto sia pericoloso esporre un buon progetto al giudizio di un ignorante.

Il fare si produce a contatto con due elementi: il credo, ossia il dogma inamovibile, e la teoria, ossia la regola, il calcolo.

Il credo è legato al carattere, alla personalità del singolo. La teoria è legata al progetto da farsi, e ogni progetto ha la sua regola. È la teoria che conferisce all'opera l'interesse generale. Il risultato pratico non è mai calcolabile, ma lui solo è capace di correggere la teoria, precisandola e ampliandola. La verità non è qualcosa che si può conoscere a priori, è solo una verità conseguita, che forse per questo assomiglia a una verità oggettiva.

Senza la regola, senza la teoria, la mente è incapace di costruire, di reagire in modo diverso nelle diverse situazioni, di approfittare del caso e di metterlo al proprio servizio. È la teoria che ci mette in grado di scoprire le relazioni fra elementi apparentemente differenti e di scoprire le differenze fra elementi apparentemente identici.

Contrariamente alla teoria, il credo non conferisce all'opera un interesse più o meno grande o generale: è piuttosto la base sulla quale si appoggia la costruzione del pensiero. Il credo non conferisce qualità all'opera, anche se la teoria non procede senza qualcuno che la rilanci con il proprio credo.

Posso citare qualche punto importante del mio credo.

L'architettura è un rituale, una questione etica, non estetica, una questione mentale, uno strumento. L'architettura non ha un suo tempo, determina il contesto. La qualità è oggettiva e la forma è un risultato, non un traguardo, per questo è inessenziale. L'ordine è intrinseco e il tutto non è la somma delle parti bensì la loro sintesi insindacabile. La luce è geometria, e la struttura va quindi commisurata sulla luce.

Penso di avere cercato di ricondurre il mio pensiero a modo antichi, o per meglio dire primigeni dell'architettura, nel tentativo di crearne di nuovi perpetrando la tradizione di ciò che è presente da sempre.

Lavorare è partecipare a un rito, è una celebrazione del lavoro fatto da quanti sono venuti prima, un rifacimento dei loro capolavori, un restauro del loro pensiero, un modo per prolungare la loro vita. Perché le architetture, le opere, non hanno altro senso che cercare la durata.

“Arquitectura, historia y rito”

Text de Livio Vacchini introductorio a la publicació del Departament de Projectes Arquitectònics de la UPC, *DPA 23 Vacchini*¹ (traduït per Carles Martí Arís). Sorgí del discurs llegit per l'arquitecte quan li entregaren el IV Premi Felix Leemann l'any 2002.

De joven, veía la historia de la arquitectura como la descripción de un tiempo pasado hecho de biografías, anécdotas, estilos, escuelas, monumentos. Mi interés, y el de mis compañeros, no se dirigía a la historia sino a la generación de los grandes maestros que por aquel entonces estaban vivos y en activo. Sus obras nos hacían creer en una valerosa y definitiva ruptura con la tradición y, sobre todo, con lo que pensábamos que era el clasicismo. Yo, naturalmente, estaba de su parte: quería ser un hombre moderno.

Después, con el estudio y el trabajo, mis opiniones cambiaron mucho. La historia de la arquitectura dejó de ser para mí un listado de monumentos a conservar para convertirse cada vez más en un instrumento de trabajo, en un conjunto consistente de problemas inmutables con los que, con total regularidad, deben confrontarse todos los arquitectos, des de la antigüedad hasta nuestros días. Es una historia de la arquitectura muy corta para un oficio que tiene cinco mil años de edad.

Plantearse la cuestión de ser más o menos moderno, me parece ahora una preocupación completamente absurda. ¿Cómo se puede no ser moderno? A medida que reflexionaba sobre lo que hacía, cada vez era más evidente que los problemas que cuentan, los que pueden obsesionarte durante toda la vida, son pocos. Y

aún me sorprendía más el hecho de descubrir que eran los mismos para todos los arquitectos que me habían antecedido.

Los antiguos se hicieron amigos míos, hasta el punto de que llegué a creer que estaban vivos y que podía trabajar con ellos cotidianamente. La historia se me apareció entonces como una cadena de acontecimientos tendentes a la solución de ciertos problemas comunes y, de repente, me sentí como un intermediario deseoso de ofrecer mi modesta contribución a la solución de estos problemas.

Hubo primero una fase de imitación. No hubiera osado contradecir a los maestros. Pero pronto advertí que no pueden existir dos acciones idénticas, que cualquier acción que hagamos comporta un cierto grado de invención, y también me di cuenta de que nuestro trabajo nace de una operación crítica a partir de lo que ya existe y que la crítica más fértil es aquella en la que tenemos la valentía de cuestionar a las obras maestras.

Mis obras predilectas eran aquellas que, a pesar de la distancia, suscitaban en mí nuevas interpretaciones para los problemas de siempre. Con el paso del tiempo, las obras maestras que conocía parecían aumentar o reducir su propia luz en función de lo que yo descubría. La historia de la arquitectura para mí carecía de tiempo y cambiaba según lo que estuviera construyendo.

Si nuestro trabajo contribuye a encontrar la solución de ciertos problemas comunes de carácter permanente, entonces somos nosotros con nuestro trabajo los que hacemos la historia de la arquitectura. No sólo: las nuevas soluciones, los nuevos puntos de vista cambian la forma de los problemas y los resitúan creando otros, multiplicándolos. De este modo se perpetúa la tradición.

Hoy estoy seguro de ello: la arquitectura es un rito.

1 VACCHINI, Livio, *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA) 23. Vacchini*, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2007

“Palabras en memoria de Livio Vacchini”

Text mecanografiat del professor Carles Martí Arís enviat com a dispensa per a no poder assistir físicament a l'acte d'homenatge en honor a la figura de Livio Vacchini arquitecte que es feu a l'*Accademia di Architettura di Mendrisio* el 15 de juny de 2007, pocs mesos després de la seva mort. Fou llegit en públic, en la seva versió traduïda a l'italià, per Katia Accossato.

Fou publicat en posterioritat pel mateix Carles Martí Arís al seu llibre *Cabos sueltos*¹.

És interessant reproduir aquí aquest panegíric en tant que és un text prou interessant com a exemple de perfecta comunicació d'idees entre un arquitecte bàsicament acadèmic i un altre bàsicament d'ofici.

Ante todo quiero agradecer a la Accademia di Architettura di Mendrisio la invitación a participar en este acto de homenaje al arquitecto Livio Vacchini. A pesar de que problemas de salud me impiden estar hoy aquí físicamente compartiendo este acto con ustedes como hubiera deseado, no he querido dejar de estar presente en él de algún modo, aunque fuese a través de este breve escrito.

Hay ocasiones en que la vida se comporta con nosotros de un modo generoso y nos concede algún regalo que no creemos merecer. La amistad de Livio Vacchini ha sido para mí uno de esos regalos inesperados del destino. Una amistad tardía y otoñal pero dotada de esa intensidad característica de lo breve, como en esos estallidos de luz que duran sólo un instante y luego se desvanecen.

Un día de enero del 2004 el arquitecto Lluís Vives, profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y amigo de Livio, me entregó en mano un sobre que contenía, entre otras cosas, una nota manuscrita de Livio en la que decía: “He visto la portada de tu libro *Silencios elocuentes* y he quedado fulminado. Los nombres que en ella aparecen (Borges, Mies, Ozu, Rothko, Oteiza) son mis principales maestros. Prácticamente no nos conocemos. Sin embargo, me doy cuenta de que desde hace años estamos recorriendo los mismos caminos.”

Le respondí enseguida y a partir de entonces nuestro intercambio epistolar, aunque intermitente, ya no se interrumpió. Me impresionó desde el primer momento la generosidad intelectual de Livio. No es ésta una virtud común en nuestro medio. A pesar de que sus méritos y cualidades eran incomparablemente superiores a los míos en todos los terrenos, la cordialidad y el afecto que traslucía su actitud, hacía que pudiera sentirme a su altura como interlocutor y experimentar el orgullo de considerarme, como a él le gustaba decir, su compañero de viaje.

Yo conocía y apreciaba la obra de Livio desde hacía tiempo, aunque nunca me había detenido a analizarla con la profundidad que requería. A partir de entonces lo que fui conociendo de Livio, tanto a través de sus cartas como de sus publicaciones, hizo que a la vez que aumentaba el afecto hacia su persona creciese la admiración por su trabajo. En varias ocasiones nos propusimos encontrarnos para hablar con calma de las cosas que nos interesaban, pero siempre había algo que nos lo impedía. Por fin se produjo el encuentro. Fue en Barcelona, en los últimos días de noviembre de 2006. Livio dio una memorable conferencia en la repleta sala de actos de la Escuela, que impresionó profundamente a los estudiantes, quienes reconocen siempre la voz de la sabiduría sin ningún atisbo de duda, cuando ésta se deja oír.

La visita de Livio duró tres días. Fueron días luminosos, que deja-

1 MARTÍ ARÍS, Carles, *Cabos sueltos*, col·lecció escrits de Arquitectura, Madrid, Lampreave, 2012, p. 207-210

ron un recuerdo imborrable en todos nosotros. Livio estaba ple-tórico y feliz. Mostraba una enorme viveza y curiosidad, propia de las personas que, ante todo, aman la vida y todo lo que ella representa. Las conversaciones, los paseos, los silencios, los encuentros: todo tuvo una especial armonía. Nada hacía presagiar la irrupción de la enfermedad que pocas semanas después se manifiestaría con tanta crudeza.

La preparación del número monográfico de la revista DPA de nuestro Departamento, dedicada a la obra de Vacchini, me ha permitido, por otra parte, comprender mejor algunos aspectos de su pensamiento. Livio tendía a expresar sus ideas a través de una forma aforística o epigramática. Pero sus breves sentencias no eran nunca tajantes o doctrinarias. En sus aforismos hay siempre una especie de ternura, un eco de auto-ironía que, lejos de convertirlos en sentencias lapidarias, los lleva a la condición de reflexiones abiertas o incluso de semiveladas confesiones.

Quisiera repetir ahora para ustedes alguno de esos epigramas, acuñados en ocasión de la respuesta escrita que Livio dio a un cuestionario para una entrevista que concedió en Barcelona. El primero que les propongo dice así: *Una forma non è pensabile se non nella prospettiva della sua metamorfosi. Dalla precisione, dall'esattezza del pensiero critico dipende la qualità della nuova opera, non dalla novità della sua forma.* ¿No contiene esta frase la radicalidad y, a la vez, la complejidad de la mejor arquitectura de Livio? Y lo mismo cabe decir de esta segunda cita que les propongo: *Le opere del passato non devono "sopravvivere" (forma ipocrita del oblio) ma devono essere trasformate in opere "diverse" (forma nobile della memoria).*

Livio sabía muy bien que el verdadero artista está permanentemente instalado en una productiva paradoja que le lleva a conocer cada vez mejor su propio tiempo, sus valores y anhelos, sus técnicas y procedimientos, precisamente para poder así

distanciarse de él y alcanzar la intemporalidad que es el valor máspreciado de la obra de arte. De ahí su tranquilidad, su modo sereno de afrontar los problemas, su desinterés por la "rabiosa actualidad" que convierte a muchos en esclavos de lo circunstancial y lo episódico.

El legado que Livio deja a la posteridad es más amplio y complejo de lo que puede parecer a simple vista. En parte porque deja muchas cuestiones abiertas, muchos temas sin resolver. Tal vez el más importante sea la búsqueda de la unidad de la arquitectura en el que Livio había empeñado un gran esfuerzo, pero que requiere para su consecución el trabajo de muchos.

Livio miraba hacia objetivos de horizonte lejano. Por ello no esperaba reconocimientos inmediatos. Pero estaba seguro de obtener el veredicto favorable del tiempo, incluso cuando los nombres de los autores hayan sido olvidados. Por más tiempo que haya transcurrido, cualquier paseante que contemple con atención la Palestra de Losone o la Ferriera de Locarno, reconocerá siempre en esas construcciones un ejemplo inequívoco de arquitectura.

Concluyo aquí. Con lo dicho creo haber cumplido mi principal objetivo, que no era otro que el tratar de devolverles a ustedes, que probablemente conocieron a Livio mejor que yo, por lo menos una pequeña parte de lo que de él recibí en estos últimos años.

Un abrazo cálido y solidario para todos los que se consideran sus amigos.

Bibliografia

Bibliografia elemental sobre Livio Vacchini

BLASER, Werner (a cura de), *Transformation: Livio Vacchini*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1994

DISCH, Peter et al., “La ricerca recente di Livio Vacchini” // *Rivista Tecnica della Svizzera italiana di architettura e ingegneria* N.7-8, juliol-agost 1988, p. 34-72

DISCH, Peter (a cura de), *Livio Vacchini Architetto Architect*, Lugano, Edizioni ADV Publishing House SA, 1994

FALASCA, Carmine C., *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, Roma, Franco Angeli Editore, 2007

LUCAN, Jacques, “Le plaisir de la raison” // *Moniteur Architecture* N.32-33, 1992, p. 7-8

MARTÍ ARÍS, Carles, *Livio Vacchini presentación (27-11-06)*, text mecanografiat, presentació de la conferència que Livio Vacchini donà el 2006 a l'ETSAB (UPC)

MARTÍ ARÍS, Carles, “Palabras en memoria de Livio Vacchini” a *Cabos sueltos*, col·lecció escrits de Arquitectura, Madrid, Lampreave, 2012, p. 207-210

MASIERO, Roberto (a cura de), *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Milano, Elemond Editori Associati, 1999

MASIERO, Roberto, “Intervista a Livio Vacchini” // *Casabella* N.724, 2004

MASIERO, Roberto, *Controcorrente*, text mecanografiat, possible primera versió de l'epíleg “Un antico Greco” del llibretó *Capolavori*, no datat

MASIERO, Roberto, *NEL - IL +. Livio Vacchini Disegni 1964-2007*, Melfi, Casa editrice Libria, 2013

NORBERG-SCHULZ, Christian i Jean-Claude VIGATO, *Livio Vacchini*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 1987, dins la col·lecció Catálogos de Arquitectura Contemporánea

REVISTA DC, *Entrevista a Livio Vacchini*, text anònim mecanografiat no publicat, Departamento de Composición Arquitectónica. Sección de Historia. UPC, no datat

VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007 (tr. castellana de Moisés Puente amb pròleg de Carles Martí Arís, *Obras maestras*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2009) (1a. ed. francesa, *Capolavori: Chefs-d'oeuvre*, Paris, Éditions du Linteau, 2006)

VIGATO, Jean-Claude, *À Livio Vacchini, en toute amitié*, text mecanografiat, discurs en memòria de Livio Vacchini, 2007

VIVES ARNELLA, Laia, *Livio Vacchini. Concordancia entre obra y pensamiento*, tesi doctoral (directora: Anna Martínez Duran), Barcelona, La Salle - Universitat Ramon Llull, 2015

VV.AA., “Livio Vacchini - La ricerca degli ultimi dieci anni” // *Rivista tecnica* N.18, 2005

VV.AA., *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA) 23. Vacchini*, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2007

Altra bibliografia sobre Livio Vacchini

BUCHANAN, Peter, "Ticino: constructing order: Luigi Snozzi and Livio Vacchini" // *The Architectural Review* N.1095, 1988, p. 36-54

COCA, Joaquim, "Conferència. Ordenament, tipus i ritus" // *Informació i debat*, feb. 2014, p. 39-41

DAGUERRE, Mercedes, *20 architetti per venti case*, Milano, Electa, 2002

DISCH, Peter, *Architettura recente nel Ticino 1980-1995 / Neuere architektur im Tessin*, Lugano, Edizioni ADV Publishing House SA, 1996

FERRO, FABRIZIO, *Il disegno della pianta: concezione dello spazio e rappresentazione dell'architettura. Studio di tre architetture significative*, tesi doctoral (coord. Massimo Giovannini), Palermo, Facoltà de Architettura delle Università degli Studi di Palermo, 2000

GAZZANIGA, Luca, "Livio Vacchini. Casa a Contra, Ticino" // *Domus* N.752, 1993

GIORLA, Jean G., "No existeixen els detalls. Jean Gérard Giorla entrevista a Livio Vacchini" // *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* 167-168, 1985

GLUSBERG, Jorge, *Cuatro arquitectos suizos*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997

GUBLER, Jacques, *Motion, émotions. Thèmes d'histoire et d'architecture*, Gollion, Infolio editions, 2003, p. 264-277

HAKER, Werner, "Livio Vacchini, Locarno: Ornament, Order and the Maggia River" // *A+U Architecture and Urbanism* N.117, 1980, p. 3-38

LUCAN, Jacques et al., *Matière d'art. Architecture contemporaine en Suisse / A Matter of art. Contemporary Architecture in Switzerland*, (Catàleg d'exposició), Basel, Birkhäuser / Centre culturel suisse, 2001, p. 116-119, 185-189

MASIERO, Roberto, *Architettura in Ticino*, Milano, Skira editore, 1999

NORRI, Marja-Riita et al., *Kolme arkkitehtia Ticinosta / Three Architects from Ticino / Tre architetti ticinesi: Snozzi, Galfetti, Vacchini 1960-1990*, Helsinki / Jyväskylä, Suomen rakennustaiteen museo / Alvar Aalto – museo, 1990

ORNELLA, Sergio i Claudio BERTORELLI, Video: *Dialoghi aperti: Luigi Snozzi - Livio Vacchini*, Locarno, 9 d'abril de 2002, (36 min.), Sébastien Tran on Vimeo.com

PELLEGRINI, Pietro Carlo, *Piazze e spazi pubblici. Architetture 1990-2005*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 166-171

PERNEGER, Jan, "Culture Physique. La salle de gymnastique de Losone. Architecte: Livio Vacchini" // *Faces: journal d'architectures* N.44, 1998, p. 21-25

STÜRZEBECKER, Peter i Sigrid ULRICH, *Architektur für Sport: Neue Konzepte und Internationale Projekte für Sport und Freizeit*, Berlin, Huss-Medien GmbH, 2001 (trad. anglesa, *Architecture for Sport: New Concepts and International Projects for Sport and Leisure*, Chichester,

Wiley-Academy, 2002)

VACCHINI, Livio, "Actualità di Mies" // *Rivista tecnica* N.3, 1986, p. 55

VACCHINI, Livio, "Del rigor / On rigour" // *Quaderns d'Arquitectura i urbanisme* N.173, 1987, p. 69-71

VACCHINI, Livio, "L'opera recente di Livio Vacchini in mostra" // *Casabella* N.594, 1992, p. 28

VACCHINI, Livio, "Ritmo sincrético: Gimnasio y pistas cubiertas, Losone" // *Arquitectura Viva* N.57, 1997, p. 96-99

VACCHINI, Livio, "Craig Ellwood" // epíleg a 2G: *Revista internacional de Arquitectura* N.12 *Craig Ellwood 15 casas / 15 houses*, 1999, p.138-139

VACCHINI, Livio, "Edificio de Oficinas La Ferriera" // *Temas de arquitectura. Arquitectura terciaria: oficinas 2, N.7*, 2008, p. 6-25

VV.AA., "La ricerca in architettura e i riferimenti storici: attualità o nostalgia? Progetti per il nuovo edificio postale di Locarno" // *Rivista tecnica* N.4, 1990

VV.AA., *Ticino hoy. La esencia de habitar*, Madrid, Sociedad Editorial Electa España, S.A., 1993

VV.AA., "Concorso per il Municipio de Nizza: il progetto di Vacchini-Gmür" // *Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica* N.6, 2001

WERNER, Frank i **Sabine SCHNEIDER**, *Neue Tessiner Architektur: Perspektiven eine Utopie*, Stuttgart, Deutsche Verlags-

Anstalt, 1989 (trad. italiana de Duccio Basi, *La nuova architettura ticinese: Mario Botta, Aurelio Galfetti, Luigi Snozzi, Livio Vacchini*, Milano, Electa, 1990)

Bibliografia historiogràfica

ACKERMAN, James S., *Palladio*, Middlesex, Penguin Books Ltd., 1966 (trad. castellana de Justo G. Beramendi, *Palladio*, Madrid, Xarait ediciones, 1980)

ADAMS, Nicholas, *Skidmore, Owings & Merrill. SOM dal 1936*, Milano, Electa, 2006

ADORNO, Theodor W., *Asthetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970 (trad. castellana de Fernando Riaza, *Teoría estética*, Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1971)

ALBERTI, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, 1565, (trad. italiana de Giovanni Orlandi, introducció i notes de Paolo Portoghesi, *L'Architettura*, I-II, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1966)

ANDERSON, Stanford, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge & London, The Massachusetts Institute of Technology Press, 2000

BENEVOLO, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Bari, Laterza, 1960 (trad. castellana de Castaldi, María i Jesús Fernández Santos, *Historia de la arquitectura moderna*, Madrid, Taurus, 1963)

BLASER, Werner, *Mies van der Rohe: Die Kunst der Struktur / L'art de la structure*, Zürich / Stuttgart, Verlag für Architektur, 1965

- BRÜDERLIN, Markus**, *ArchiSculpture: dialogues between architecture and sculpture from the 18th century to the present day*, Riehen, Basle, Markus Bruderlin i Fondation Beyeler, 2004
- BORSI, Franco**, *Bramante*, Paris & Milan, Electa Moniteur, 1990
- BRUSCHI, Arnaldo**, *Bramante*, London, Thames & Hudson, 1977 (trad. castellana de Rosario Ochoa i Consuelo Luca de Tena, *Bramante*, Madrid, Xarrait Ediciones, 1987)
- BURGOS, Alberto**, *Modernidad atemporal*, tesi doctoral (director: Vicente Más Llorens), València, Universitat Politècnica de València (UPV) 2008
- CALVINO, Italo**, "Italiani, vi esorto ai classici" // *L'Espresso*, 28 juny 1981, p. 58-68
- CAMPI, Mario**, *Architekturen und Entwürfe / Architectures and Architectural Designs*, Basel, Birkhäuser, 2002
- CAPITEL, Antón**, *Las columnas de Mies*, Cádiz, Arquitectos de Cádiz, 2004
- CARTER, Peter** (a cura de), *Mies van der Rohe at work*, London, Phaidon Press Limited, 1999
- CHOISY, August**, *Histoire de l'architecture*, Paris, Édouard Rouveyre Ed., 190?
- COLQUHOUN, Alan**, *Meaning and Change in Architecture* (trad. castellana de Pilar Bonet, *Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos: 1962-1976*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. 1978)
- COLQUHOUN, Alan**, *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987*, London, The Massachusetts Institute of Technology Press, 1989 (trad. castellana de Ramón Martínez Castellote, *Modernidad y tradición clásica*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991)
- COSENZA, Giancarlo i Mimmo JODICE**, *Procida: un'architettura del Mediterraneo*, Napoli, Clean, 1993
- CURTIS, William J.R.**, *Le Corbusier. Ideas and forms*, Oxford, Phaidon, 1986 (trad. castellana, *Le Corbusier: ideas y formas*, Madrid, Hermann Blume, 1986)
- DISCH, Peter**, *Luigi Snozzi, l'opera completa – The complete work – Das Gesamtwerk* (3 vol.), Lugano, ADV Publishing House, 1994/2003
- DOMINGO CALABUIG, Debora**, *Indagaciones sobre una subjetividad cultivada. El problema del conocimiento en la teoría y en la práctica arquitectónica*, tesi doctoral (director: Vicente Vidal Vidal), València, Universitat Politècnica de València (UPV), 2003
- DUBBINI, Renzo** (a cura de), *Henri Labrouste: 1801-1875*, Milano, Electa, 2002
- FERRER FORÉS, Jaime J.** (a cura de), *Jorn Utzon. Obras y proyectos / Works and projects*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2006
- FRAMPTON, Kenneth**, *Modern architecture: A critical History*, London, Thames and Hudson, 1980, (2a. ed. ampl., 1985) [trad. castellana d'Esteve Rimbau i Sauri, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981, (3a. ed. ampl., 1987)]

- FRAMPTON, Kenneth** i **Riccardo BERGOSSI**, *Rino Tami: Opera Completa*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2008
- GAST, Klaus-Peter**, *Louis I. Kahn: das gesamtwerk / complete works*, München, Stuttgart, Deutsche Verlags - Anstalt, 2001
- GASTÓN GUIRAO, Cristina**, *Mies: el proyecto como revelación del lugar*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2005
- GIEDION, Sigfried**, *Space, time and architecture*, Cambridge, Harvard University Press, 1949 (trad. castellana de Isidro Puig, *Espacio, tiempo y arquitectura*, Barcelona, Hoepli / Editorial Científico-Médica, 1968)
- GRASSI, Giorgio**, *I progetti, le opere e gli scritti*, Milano, Electa, 1996
- GRASSI, Giorgio**, *Antichi maestri / Old Masters*, Milano, Unicopli, 1999
- HITCHCOCK, Henry-Russell** i **Philip JOHNSON**, *The International Style: architecture since 1922*, New York, W.W. Norton, 1932 (trad. castellana de Carlos Albisu, *El Estilo internacional: arquitectura desde 1922*, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos : Galería-Librería Yerba : Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1984)
- JUÁREZ, Antonio**, *El universo imaginario de Louis I. Kahn*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2006, dins la col·lecció Arquíthesis (N.20)
- KAHN, Louis I. et al.**, *Louis I. Kahn: silence and light, actualité d'une pensée*, a Cahiers de théorie 2-3, Lausanne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), Département d'Architecture, Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture, 2000
- KAHN, Louis I.**, *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews*, New York, Rizzoli, 1991 (trad. castellana de Jorge Sainz, *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*, Madrid, El Croquis, 2003)
- KOMENDANT, August E.**, *18 years with architect Louis I. Kahn*, Englewood, Aloray, 1975 (trad. castellana de Jorge Javier Villacé Rodríguez, *18 años con el arquitecto Louis I. Kahn*, Santiago de Compostela, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2000)
- LAUGIER, Marc-Antoine**, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1755
- LE CORBUSIER**, *Le Corbusier: architect of the Twentieth Century*, New York, Harry N. Abrams, 2002
- LE CORBUSIER**, "Perennité" // *Urbanisme*, París, Les Éditions G. Crés et Cie., 1924
- LICITRA, Fabio**, *Carlos Martí Arís e i suoi eteronomi. Vocazione all'anonimo*, tesi doctoral (directors: Giovanni Leoni i Xavier Monteys), Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) i Università di Bologna, 2014
- LINAZASORO, José Ignacio**, *El proyecto clásico en arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981
- LOBELL, John**, *Between silence and light: Spirit in the Architecture*

of *Louis I. Kahn*, Boston & London, Shambhala, 2000

LOOS, Adolf, *Trotzdem 1900-1930*, Wien, G. Prachner, 1982

MAGRO MORO, Julián V., *La Construcción en la Antigua Grecia*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones

MANIAQUE, Caroline, *Le Corbusier et les maisons Jaoul. Projects et fabrique*, Paris, Éditions A. & J. Picard, 2005

MARTÍ ARÍS, Carles, "La herencia del clasicismo" // *2C Construcción de la Ciudad N. 5*, 1975, p. 38-42

MARTÍ ARÍS, Carles, "Las variaciones de la identidad" // *2C Construcción de la Ciudad N. 10*, 1977, p. 6-9

MARTÍ ARÍS, Carles, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, Demarcació de Barcelona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Ediciones del Serbal, 1993 (1a. ed. italiana, *Le Variazioni dell'identità: il tipo in architettura*, Milano, Clup, 1990)

MARTÍ ARÍS, Carles, *Silencios elocuentes*, Barcelona, Edicions UPC, 1999

MARTÍ ARÍS, Carles, *La cimbra y el arco*, colección la cimbra, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2005

MARTÍ ARÍS, Carles, *Cabos sueltos*, col·lecció escrits de Arquitectura, Madrid, Lampreave, 2012

MARTIN, Roland, *Greek Architecture: architecture of Crete, Greece and the Greek World*, Milano, Electa, 1980

MASIERO, Roberto, *Estetica dell'architettura*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1999 (trad. castellana de Francisco Campillo, *Estética de la arquitectura*, Boadilla del Monte (Madrid), A. Machado Libros, S.A., 2003)

McCARTER, Robert (a cura de), *Louis I. Kahn*, London, Phaidon Press Limited, 2005

MIES VAN DER ROHE Archive, *The Mies van der Rohe archive*, New York & London, Garland, 1986

MIES VAN DER ROHE, Ludwig, *Mies van der Rohe*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2001 (trad. castellana de Sofía Estévez)

MONESTIROLI, Antonio, *La forma rispondente*, Bologna, Ogni uomo è tutti gli uomini Edizioni, 2010

MONTEYS ROIG, Xavier, *Le Corbusier. Obras y proyectos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2005

MONTEYS ROIG, Xavier, "¿I el sostre?" // *Quaderns d'arquitectura i urbanisme N.258*, 2009, p. 62-71

NEUMEYER, Fritz, *Mies van der Rohe: Das kunstlose Wort: Gedanken zur Baukunst*, Berlin, Siedler Verlag, 1986 (trad. castellana de Jordi Siguán, *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura: 1922-1968*, Madrid, El Croquis, 1995)

NIETZSCHE, Friedrich, *El naixement de la tragèdia*, Martorell, Adesiara Editorial, 2011, trad. de Manuel Carbonell (títol orig. *Die geburt der Tragödie*)

NORBERG-SCHULZ, Christian, "Rencontre avec Mies van der

- Rohe" // *Architecture d'aujourd'hui* N.79, setembre 1958
- NORBERG-SCHULZ, Christian**, *Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa Editrice, 1979
- PADOVAN, Richard**, *Dom Hans van der Laan: Modern primitive*, Amsterdam, Architectura & Natura Press, 1994
- PALLADIO, Andrea**, *Andrea Palladio: atlante delle architecture*, Venezia, Istituto regionale per le ville venete & Marsilio, 2000
- PATETTA, Luciano**, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Milano, Clup, 1982
- PERRET, Auguste**, *Contribution a une théorie de l'architecture*, Paris, Cercle d'Études Architecturales, 1952
- PEVSNER, Nikolaus**, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1951 (trad. castellana de María Corniero Fernández i Fabián Chueca Crespo, *Breve historia de la arquitectura europea*, Madrid, Alianza Editorial, SA, 1994)
- PORTOGHESI, Paolo**, *Francesco Borromini*, Milano, Electa, 1977
- PUENTE, Moisés**, trad. de, *Conversaciones con Mies van der Rohe*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2006, precedents de varis textos
- PUPPI, Lionello**, *Andrea Palladio*, Milano, Electa, 1973
- ROBERTSON, Donald Struan**, *Greek and roman architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, 2a. ed. (trad. castellana de R. Fontán Barreiro i L. Abad Casal, *Arquitectura griega y romana*, Madrid, Cátedra, 1981, 2a. ed.)
- ROSA, Joseph**, *Louis I. Kahn (1901-1974): espacio iluminado*, Köln, Taschen, 2006
- ROSSI, Aldo**, *La architettura della città*, Padova, Marsilio, 1966
- ROTH, Leland M.**, *Understanding architecture: Its Elements, History, and Meaning* (trad. castellana de Carlos Sáenz de Valicourt, *Entender la arquitectura: sus elementos, historia y significado*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 1999
- ROWE, Colin**, "Neoclassicism and Modern Architecture" // *Oppositions: a journal for ideas and criticism in architecture* N.1, 1973, p. 1-29
- ROWE, Colin**, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Massachusetts, The Massachusetts Institute of Technology Press, 1976 (trad. castellana de Francesc Parcerisas, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1978)
- RUDOLPH, Paul**, "Rudolph" // *Perspecta* N.7, 1961
- RYKWERT, Joseph**, *Louis Kahn*, New York, Harry N. Abrams, 2001
- SERLIO, Sebastiano**, *Libro quarto de architectura de Sebastiano Serlio boloñes: en el qual se tracta[n] las cinco maneras de como se puede[n] adornar los hedificios que son thoscano, dorico, jonico y corinthio y compuesto*, Toledo, casa de Iuan de Ayala, 1552

- STEINER, George**, *Errata: An examined life*, New Haven & London, Yale University Press, 1997 (trad. castellana de Catalina Martínez Muñoz, *Errata. El examen de una vida*, Madrid, Ediciones Siruela S.A., 1998)
- SUMMERSON, John**, *The Classical Language of Architecture*, London, Thames and Hudson Ltd., 1963 [trad. castellana de Justo G. Beramendi i Ramón Álvarez, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1974 (10ª ed., 1996)]
- TORRES CUECO, Jorge**, *Le Corbusier: visiones de la tecnica en cinco tiempos*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2004
- VIGNOLA, Giacomo Barozzi da**, *Regola delli cinque ordini di architettura*, [Roma], editor desconegut, [1562] (16ª ed., *Li Cinque ordini di architettura*, Milano, Casa Editrice Bietti, 19--)
- VITRUVIUS POLLIO, Marco**, *De architectura libri decem* (trad. castellana d'Agustín Blánquez, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Ed. Iberia, S.L., 1991)
- VV.AA.**, *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA) 16. Abstracció*, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2000
- WANG, Wilfried**, "La esquina como revelación. De Schinkel a Mies" // *Revista de Arquitectura RA 8*, 2006
- WATKIN, David**, *A History of Western architecture*, London, Barrie & Jenkins, 1996 (trad. castellana de David Rosenbaum, *Historia de la arquitectura occidental*, Colonia, Könemann, 2001)
- WESTON, Richard** (a cura de), *Utzon: inspiration, vision, architecture*, Hellerup, Editorial Bløndal, 2002
- WISEMAN, Carter**, *Louis I. Kahn: beyond time and style: a Life in Architecture*, New York, W. W. Norton, 2007
- WITTGENSTEIN, Ludwig**, *Logisch-philosophische Abhandlung*, London, Kegan Paul, 1922 (trad. castellana de Luis M. Valdés Villanueva, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Tecnos, 2002)
- ZABALBEASCOA, Anaxu**, *La casa del arquitecto*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1995 (4ª ed. 2000)
- ZUCKER, Paul** (a cura de), *New architecture and city planning: a symposium*, New York, Philosophical Library, 1944

Crèdits d'il·lustracions

- ANDERSON, Stanford, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge & London, The Massachusetts Institute of Technology Press, 2000 (Marburg, Bildarchiv Foto Marburg): **79**
- BERNASCONI, Livio: **179** (tomba de Livio Vacchini a l'illa de Paros, de l'artista Livio Bernasconi, ciment i marbre, 226x130x33 cm, 2008)
- BORSI, Franco, *Bramante*, Paris & Milan, Electa Moniteur, 1990 (Francesco Tanasi): **70**
- CARTER, Peter, *Mies van der Rohe at work*, London, Phaidon Press Limited, 1999: (Joseph J. Lucas, Jr.) **104**, (Hedrich-Blessing) **117, 147, 148, 149, 152, 153, 155, 157**, (Balthazar Korab): **151, 154**
- CHOISY, August, *Histoire de l'architecture*, Paris, Édouard Roveyre Ed., 190?: **122**
- CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio, *2G N.33*, 2002 (José Hevia): **163, 167**
- COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier: an atlas of modern landscapes*, New York, Museum of Modern Art, 2013 (Lucien Hervé. Fondation Le Corbusier, Paris. FLC L2-3-53): **99**
- COSENZA, Giancarlo i Mimmo JODICE, *Procida: un'architettura del Mediterraneo*, Napoli, Clean, 1993: **96**
- DAGUERRE, Mercedes, *20 architetti per venti case*, Milano, Electa, 2002: **8k**
- DANZ, Ernst i Axel MENGES, *La Arquitectura de Skidmore, Owings & Merrill, 1950-1973*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 1975: **168**
- DISCH, Peter (a cura de), *Livio Vacchini Architetto Architect*, Lugano, Edizioni ADV Publishing House SA, 1994: **2**
- DUBBINI, Renzo (a cura de), *Henri Labrouste: 1801-1875*, Milano, Electa, 2002 (J. C. Doerr): **90**
- FOSTER, Norman, *Norman Foster: works*, Munich, Prestel, 2005: **169**
- FROMMEL, Christoph Luitpold i Elisabeth SLADEK, (a cura de), *Francesco Borromini: Atti del convegno internazionale: Roma 13-15 gennaio 2000*, Milano, Electa, 2000: **132** (Stoccolma, Nationalmuseum, CC314)
- GAST, Klaus-Peter, *Louis I. Kahn: das gesamtwerk / complete works*, München, Stuttgart, Deutsche Verlags - Anstalt, 2001: **126**
- Google Earth: **9** (editada), **10** (ed.), **16** (ed.), **22** (ed.), **28** (ed.), **135, 137, 138**
- GRAHAM, Bruce, *Bruce Graham of SOM*, Milano, Electa, 1989 (Ezra Stoller): **164**
- HEIDI WEBER MUSEUM, Centre Le Corbusier, *Le Corbusier: Museo y Colección Heidi Weber*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007 (Luís Asín): **91**
- JACOBSEN, Arne, *Danmarks Nationalbank: The new building*, Copenhagen, Danmarks Nationalbank, 1983: **162**

- JAEGGI, Annemarie, *Fagus: Industrial Culture from Werkbund to Bauhaus*, New York, Princeton Architectural Press, 2000 (Edmund Lill): **78**
- “L'Oeuvre de Mies van der Rohe”, *Architecture d'aujourd'hui*, n.79, setembre 1958: **109, 110**
- LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1755: **87**
- LE CORBUSIER, *Le Corbusier: architect of the Twentieth Century*, New York, Harry N. Abrams, 2002 (Robert Schezen): **44, 98, 218**
- MAGRO MORO, Julián V., *La Construcción en la Antigua Grecia*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones: **68**
- MARTIN, Roland, *Greek Architecture: architecture of Crete, Greece and the Greek World*, Milano, Electa, 1980 (Bruno Balestrini): **69, 88**
- MASIERO, Roberto, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Milano, Elemond Editori Associati, 1999: (Mies van der Rohe i Livio Vacchini) **54, 71**, (Livio Vacchini) **77, 105, 183**
- McCULLAGH, Declan (Photography): **97**
- MIES VAN DER ROHE Archive, *The Mies van der Rohe archive*, New York & London, Garland, 1986: **146**
- MIES VAN DER ROHE, Ludwig, *Mies van der Rohe*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 2001 (Rui Morais de Sousa): **150**
- MONTAL ROURA, Xavier: **portada** (fotomuntatge), **4, 5, 8a, 8b, 8c, 8d, 8e, 8f, 8g, 8h, 8i, 8j, 8m, 8n, 8o, 8p, 8q, 8s, 8t, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 41, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 74, 75, 76, 80, 81, 82, 83, 84, 92, 93, 94, 95, 102, 103, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 115, 116, 118, 119, 121** (sac de jute), **127, 128, 129, 134, 139, 140, 141, 144, 145, 156, 158, 165, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217**
- PALLADIO, Andrea, *Andrea Palladio: atlante delle architecture*, Venezia, Istituto regionale per le ville venete & Marsilio, 2000 (Pino Guidolotti): **40**
- PERNEGER, Jan, “Culture Physique. La salle de gymnastique de Losone. Architecte: Livio Vacchini” // *Faces: journal d'architectures N.44*, 1998 (Alo Zanetta): **114**
- PEVSNER, Nikolaus, *Breve historia de la arquitectura europea*, Madrid, Alianza Editorial, SA, 1994 (Friedrich Hewicker, KaltenKirchen): **37**
- PORTOGHESI, Paolo, Flavio MANGIONE i Andrea SOFFITTA, *L'Architettura delle Case del Fascio: catalogo della mostra Le Case del Fascio in Italia e nelle terre d'Oltremare*, Firenze, Alinea, 2006 (Paolo Portoghesi): **160**
- PUPPI, Lionello, *Andrea Palladio*, Milano, Electa, 1973: **131** (Londra, R.I.B.A., XVII, 8)
- ROSA, Joseph, *Louis I. Kahn (1901-1974): espacio iluminado*,

- Köln, Taschen, 2006: (Roberto Schezen) **45**, (Ezra Stoller) **101**, (John Ebstel) **125**
- ROTH, Leland M., *Entender la arquitectura: sus elementos, historia y significado*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 1999: **85**
- SERLIO, Sebastiano, *Libro quarto de architectura de Sebastiano Serlio boloñes: en el qual se tracta[n] las cinco maneras de como se puede[n] adornar los hedificios que son thoscano, dorico, jonico y corinthio y compuesto*, Toledo, casa de Iuan de Ayala, 1552: **89**
- STIERLIN, Henri, *Monumentos de la antigüedad*, Barcelona, Lunewerg, 2005 (Colin Garratt): **43, 86, 215**
- URIARTE, María Teresa (a cura de), *La Arquitectura precolombina en México y Centroamérica*, Madrid, Tikal, 2009: (Jesús Galindo) **38**, (Amanda Martínez Reyes) **39**, (Javier Hinojosa) **133**
- VACCHINI, Livio, *Capolavori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2007 (Livio Vacchini): **35, 219**
- VACCHINI, Livio, *Concurs per a l'Ajuntament de Niça*: **8r, 61, 142**
- VACCHINI, Livio, *Documents de Projectes d'Arquitectura (DPA) 23. Vacchini*, Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2007: **3, 136**
- VACCHINI, Livio, documents del seu despatx: **6, 123, 124, 130, 143, 170, 177, 220** (biblioteca de l'estudi Vacchini)
- VACCHINI, Livio, "Progetti per il nuovo edificio postale di Locarno"
// *Rivista tecnica N.4*, 1990: **55**
- WATKIN, David, *Historia de la arquitectura occidental*, Colonia, Könemann, 2001: **159**
- WESTON, Richard (a cura de), *Utzon: inspiration, vision, architecture*, Hellerup, Editorial Bløndal, 2002 (David Mesent): **42**
- WISEMAN, Carter, *Louis I. Kahn: beyond time and style: a Life in Architecture*, New York, W. W. Norton, 2007 (Michael Bodycomb): **100**
- www.bluffton.edu: **166**
- www.colourfulengland.co.uk: **36** (Stonehenge)
- www.schwartz.arch.ethz.ch: **1** (Livio Vacchini)
- www.studiovacchini.ch: **81, 120, 203**
- www.viquipedia.org: **7, 161**

*“D'on ens haurà de venir a nosaltres, que hem embrutat i buidat
tota la terra, una renaixença? Només del passat, si l'estimem.”*

Simone Weil