



Università degli Studi di Genova

Corso di Laurea in Architettura
A.A. 2007-2008

Tesi di Laurea

Costruendo con Menard / Riprogettando Livio Vacchini

Relatore:

prof. arch. Giorgio Pigafetta

Correlatori:

prof. arch. Roberto Masiero

ing. David Zannoner

Candidato:

Patrick Giromini

**Costruendo con Menard /
Riprogettando Livio Vacchini**

Introduzione

Questa tesi era nata come lavoro progettuale da eseguire sotto la guida di Livio Vacchini, architetto ticinese, sul tema della casa unifamiliare.

L'improvvisa scomparsa di Vacchini ha, per forza di cose, modificato la tesi nella sua sostanza. Non è cambiato il tema – si trattava comunque di realizzare una casa – ma è radicalmente cambiato il metodo di lavoro. La sua presenza-assenza ha fatto sì che lo sguardo sulla sua opera non fosse più diretto, ma mediato da un'analisi di tipo storico-critico. Persa in modo irrecuperabile la possibilità di confrontarsi direttamente con Vacchini, si è manifestata la necessità di costruire un apparato critico, in grado di comprenderne il pensiero architettonico.

Per fare questo, si è operato direttamente all'interno della sua opera. Il suo lavoro non è stato commisurato sulla base di una serie di parametri esterni, ma il confronto è avvenuto tra l'opera e le sue stesse premesse, secondo quella che Adorno ha definito come critica immanente¹. Quindi, è stata valutata la coerenza delle opere di Vacchini rispetto al suo stesso pensiero.

Questa operazione, tuttavia, non è stata condotta a livello prettamente "teorico". Infatti, confinare l'analisi a questo campo, avrebbe portato alla definizione di una teoria dell'architettura secondo Livio Vacchini e questo avrebbe comportato un duplice allontanamento dall'oggetto di analisi. In primo luogo, il risultato sarebbe stata la redazione di un "testo" scritto, attraverso il quale spiegare opere costruite, quindi la tesi avrebbe prodotto qualcosa di natura diversa da ciò che, invece, veniva prodotto dal lavoro intellettuale di Vacchini. In

¹ Theodor Wiesengrund Adorno, *L'idea in Hegel. Immanenza e trascendenza*, in Id., *Terminologia filosofica*, Einaudi, Torino 2007, p. 510.

secondo luogo, fissare il pensiero di Vacchini in un testo avrebbe contraddetto la logica e le intenzioni stesse di questo architetto, poco incline a dare “voce” e parole al proprio pensiero e più propenso, invece, ad applicarlo nella concretezza dell’architettura.

Analogamente a quanto afferma Umberto Eco² a proposito di Roland Barthes, si può dire che Vacchini non intende costruire modelli di analisi da consegnare ai propri discepoli che “siano applicabili al di là della genialità di chi li applica”. Questo implica la necessità di seguire in modo pedissequo il modello, modificare solo in parte o localmente il modello di partenza che, in sostanza, resta pressoché immutato. Vacchini – così come spiega Eco a proposito di Barthes – offre “la sua vita e la sua attività come modello”, (...) possiede una “pratica comunicativa che si identifica con la pratica artistica”.

Questo implica la necessità di ripercorrere il suo stesso cammino, “vedere con i suoi occhi” per poterne comprendere l’opera e il pensiero nella loro indissolubile coincidenza. Occorre, in pratica, essere il Menard di Borges. Pierre Menard è un immaginario personaggio creato da Jorge Luis Borges³, proprio ad indicare questo tipo di lavoro sull’opera di un’altra persona. Menard si propone di riscrivere il *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes, ossia si pone la sfida di produrre una propria opera ricalcando quella di un altro autore. L’operazione riesce perfettamente: pur senza cambiare una parola rispetto al testo di Cervantes, l’opera è il *Chisciotte* di Menard. Questo è possibile perché, come osserva Gérard Genette⁴, Menard riproducendo il testo “dall’interno” può permettersi di ripeterlo parola per parola. Mentre, chi si mantiene all’esterno dell’opera, ha sotto gli occhi l’originale di partenza, “cosa che rapidamente soffoca il suo desiderio narrativo”. Il risultato, in questo secondo caso, sarebbe un commento, non un nuovo testo narrativo.

L’obiettivo della tesi, tuttavia, non era di “commentare” o spiegare il lavoro di Vacchini, ma di realizzare una casa che ricalcasse il più possibile fedelmente

² Umberto Eco, *La maestria di Barthes*, in Roland Barthes, *Miti d’oggi*, Einaudi, Torino 1994 (1974), pp. X-XI.

³ Jorge Luis Borges, *Finzioni*, Einaudi, Torino 1995 (1955).

⁴ Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997, p. 380.

tutte le case di Vacchini e che fosse, tuttavia, diversa da ciascuna di esse. Per usare un'analogia musicale spiegata attraverso le parole di Igor Stravinskij, l'opera del Maestro non è stata "interpretata", ma "eseguita". Ricordando che

la nozione di interpretazione sottintende dei limiti che sono imposti all'esecutore oppure che quest'ultimo impone a se stesso nell'esercizio della propria funzione che consiste nel trasmettere la musica all'uditorio. La nozione di esecuzione implica la stretta realizzazione di una volontà esplicita che scaturisce da quello che ordina. (...) Ogni interprete è al tempo stesso un esecutore, ma non è vero il contrario.⁵

Allo stesso modo, attraverso il progetto, si è ripercorso il più possibile fedelmente il procedimento logico che ha guidato Vacchini nei suoi lavori. In questo consiste il titolo. Costruire con Menard, ossia attraverso lo stesso procedimento di immedesimazione seguito da Menard; riprogettando Livio Vacchini, ossia l'applicazione di tale metodo al lavoro dell'architetto, riprogettando una sua casa, pur ottenendo "casa Menard", ossia qualcos'altro. Del resto, come afferma lo stesso Vacchini,

non è tanto importante il fatto che tu costruisci degli edifici: il punto fondamentale è che tu costruisci te stesso, come fa l'albero, che con il tempo si carica di tante foglie e anche di qualche frutto.⁶

Dall'impostazione metodologica della tesi è scaturita la struttura dell'elaborato finale, che si suddivide in un due parti, la seconda delle quali si conclude con una serie di tavole di progetto. La prima parte della tesi ripercorre quella che possiamo individuare come la componente teorica del lavoro, cui segue, invece la parte pratica o applicativa. Questa suddivisione è solo funzionale alla spiegazione del lavoro, in quanto la partizione in "teoria" e "pratica" rappresenta una forzatura rispetto alla coincidenza tra architettura-costruzione-pensiero che caratterizza l'opera di Vacchini.

⁵ Igor Stravinskij, *Poetica della musica*, Studio Tesi, Pordenone 1995, p. 90.

⁶ *A colloquio con Livio Vacchini* (intervista a cura di Marco Borsotti), in «Anfione e Zeto», 16, 2003, p. 93.

La prima parte prende quindi in esame i punti principali del pensiero dell'architetto.

In primo luogo il rapporto con il suo “maestro” – Mies van der Rohe – e con la storia in generale. Come lo stesso Vacchini spiega attraverso il suo testo dal titolo *Capolavori*⁷, il suo sguardo sul passato non è orientato da un metodo storiografico, inteso in qualsiasi sua declinazione. Negli esempi del passato egli cerca possibili soluzioni ai “problemi” con cui l'architetto, nella pratica del proprio mestiere, da sempre si confronta. Poco importa la successione temporale o la collocazione spaziale degli eventi, né tanto meno l'autore (o gli autori) che hanno realizzato un edificio: ciò che conta sono le regole e i principi che in esso vengono messi in atto.

Successivamente, si prende in esame la “costruzione” teorica di Vacchini, attraverso una serie di punti fondamentali. Punto di partenza per la sua riflessione, è la formulazione di un problema apparentemente semplice, ma che invece costituisce la base di tutto il ragionamento successivo: come l'edificio si attacca a terra, come si innalza e si chiude contro il cielo. In questo enunciato si racchiudono migliaia di anni di architettura, da Stonehenge fino ai giorni nostri. E si racchiudono quelle che Vacchini definisce come norme per l'architettura, ossia un insieme di regole e principi interni alla disciplina e necessari, in quanto non possono non essere e che vanno al di là dell'individualità dell'autore. Tanto più l'opera si avvicina a tali norme, tanto più si allontana dalla firma del proprio autore, quanto più si candida a diventare un “classico”, senza tempo né luogo.

La nozione di norma rimanda al concetto di ordine. L'architettura è un ordine artificiale che si contrappone al mondo naturale. Non implica la sopraffazione dell'uomo nei confronti della natura, ma l'introduzione di un ordine che si dichiara nella sua artificialità, senza essere distruttivo.

Il primo passo per dare luogo all'ordine, è la definizione dell'attacco a terra. Il primo segno è dunque lo stilobate, un elemento posto sul territorio con precisa volontà di differenziarsene. Se lo stilobate vuole costruire uno spazio,

⁷ Livio Vacchini, *Capolavori. 12 architetture fondamentali di tutti i tempi* (a cura di Bruno Predetti e Roberto Masiero), Allemandi, Torino 2007.

deve avere su di sé un tetto, che chiuda e definisca tale spazio. Il tetto è portato dalla struttura che non rappresenta mera funzione di sostegno, ma diventa essa stessa architettura, nel suo costruire la luce e nel suo fondersi con il tetto e lo stilobate in un tutto unitario. In questo senso, allora, l'architettura è anche teoria, nel significato originale del termine, inteso come *forma di conoscenza* e di costruzione della luce.

Alla valenza gnoseologica dell'architettura, si affianca una valenza antropologica. In essa l'uomo manifesta la sua essenzialità, il suo porsi nel mondo naturale e il mondo antropico. Da qui scaturisce la prima fondamentale suddivisione in spazio pubblico e spazio privato, sulla base delle relazioni che l'uomo stabilisce con i suoi simili in ognuna delle due condizioni. In termini architettonici, avremo allora simmetria bilaterale per lo spazio privato e simmetria radiale per lo spazio pubblico.

Il lavoro di Vacchini, tuttavia, non si limita a mettere in pratica i principi indicati, seppure in modo molto sintetico, sino a questo momento. I principi speculativi che generano la sua opera si costruiscono contemporaneamente ad essa. Questo non significa che ogni opera è autonoma rispetto alle altre e si fonda su regole proprie. Ogni opera è architettura, in quanto interroga di volta in volta la disciplina intorno agli stessi quesiti e gli stessi problemi, tendendo ogni volta a ridurre la molteplicità delle relazioni che si instaurano all'interno di essa a un'unica totalità. “Non si deve confondere la monotonia che nasce dalla mancanza di varietà con l'unità, che è armonia di varietà, una misura del molteplice”⁸.

Se, come detto, la teoria di Vacchini si costruisce nelle sue opere, la prima parte della tesi si conclude proprio con l'analisi dei suoi principali progetti, in ciascuno dei quali è evidenziato il rapporto che ogni volta intercorre tra principio teorico ed edificio realizzato.

La seconda parte, invece, è relativa alla progettazione di “casa Menard”. Un esercizio progettuale, che, come visto in precedenza, solo per ragioni di chiarezza espositiva viene presentato quale esito finale della riflessione critica di Vacchini, ma che in realtà attraversa per intero tutto lo svolgimento del lavoro.

⁸ Stravinskij, *Poetica della musica*, cit., p. 102.

Parte I
Costruendo con Menard

Capitolo 1

“Tradizione e talento individuale”

“Riferirsi alla storia è cosa fondamentale, non si può lavorare senza far riferimento continuo a quello che è stato fatto. La storia è qualche cosa che illumina di sé il presente. In architettura non esiste tempo, non esiste passato, c’è simultaneità.”¹

Livio Vacchini, 1990

1. Il “Maestro”

Quando Mies van der Rohe progetta e realizza la Neue Nationalgalerie si pone in un preciso rapporto con la storia e il progetto. Per lui l’architettura deve esprimere la *Zeitwille* (volontà dell’epoca), tuttavia ciò non significa che i principi su cui si fonda la stessa architettura debbano essere riformulati ogni volta.

Non è un atteggiamento romantico che vede nell’architettura un contenuto ideale o sociale, ma un atteggiamento di grande fiducia nelle possibilità della tecnica. Ciò non vuole dire che tutto si risolve nella tecnica, ma quest’ultima è al servizio dell’architettura. In un noto intervento, del 1950, dal titolo *Architecture and Technology*, Mies afferma che “ogni volta che la tecnica giunge al suo vero compimento, essa trascende in architettura”².

In questo senso, allora, ad ogni epoca corrispondono determinate possibilità tecniche in grado di influenzare l’architettura, perché l’architetto usa queste risorse per risolvere problemi architettonici. Tuttavia tali problemi disciplinari trascendono la singolarità dell’epoca, per affondare le proprie radici in un passato,

¹ Carmine Carlo Falasco (a cura di), *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, Franco Angeli, Milano 2007, p. 31.

² Mies van der Rohe, *Architecture and Technology*, in «Arts and Architecture», 67 (10), 1950, p. 30 (traduzione nostra).

in questo senso, eterno ed immutabile. I principi architettonici precedono e legittimano le scelte tecniche, ma rimane innegabile che queste ultime intervengono nella risoluzione finale del problema.

Si dovrà capire che ogni architettura è legata al suo tempo e può manifestarsi soltanto in compiti vitali, impiegando gli strumenti del suo tempo. Ed è sempre stato così³.

Nel progetto della Neue Nationalgalerie, Mies affronta un problema architettonico attraverso l'impiego dell'acciaio e del vetro. Uno dei nodi critici della sua teoria consiste nel tentativo di liberare lo spazio a livello planimetrico, senza tuttavia rinunciare all'architettura.



1. Ludwig Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie. Berlino, 1962-1968.

L'edificio va allora letto nel suo costituirsi come un massiccio basamento lapideo, una struttura che si innalza a sostenere il tetto e la copertura stessa. Questi elementi fondativi e il loro reciproco relazionarsi, rappresentano per Mies van der Rohe altrettanti principi architettonici. L'uso dei materiali è allora secondario e subordinato alla volontà di dare risposta a tali principi fondativi della disciplina sin dalle origini. In questo senso, allora, la Neue Nationalgalerie rimanda e

³ Mies van der Rohe, *Baukunst und Zeitwille!*, in « Der Querschnitt », IV, 1, 1924, pp. 31-32, tr. it. *Architettura e volontà dell'epoca*, in Mara De Benedetti – Attilio Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, Zanichelli, Bologna 1988, pp. 402-403.

contiene la teoria dell'architettura e la storia, senza rinnegare il proprio presente. Come afferma Jean-Pierre C tre, l'edificio contiene

una seconda *anima*, tutta spirituale, quella che rimanda, da un lato al tempio greco, e dall'altro alla modernit  industriale⁴.

2. *Il pensiero autentico*

Sono questi i tratti essenziali ai quali Vacchini guarda nel considerare l'opera di Mies van der Rohe. La figura di questo architetto tedesco gioca un ruolo fondamentale nella vicenda di Vacchini. Infatti, nel 1969 osservando una fotografia di Mies, di spalle davanti all'Acropoli, e riflettendo sulla sua affermazione che la modernit  pu  essere capita come una riabilitazione del classicismo, Vacchini capisce che l'architettura di Mies deve essere letta come sistema costruttivo trilitico, simile a quello impiegato dai Greci. Mies parlava di chiarezza come principio permanente. Tutte le altre architetture appaiono a Vacchini senza radici e senza una qualche possibilit  di crescita. Lo scelse come maestro.



2. Mies van der Rohe sull'Acropoli, 1959.

⁴ Jean-Pierre C tre, *Neue Nationalgalerie. Recto verso*, in «Faces», 47, 1999-2000, p. 34 (traduzione nostra).

Lo sguardo di Vacchini su Mies analizza questi elementi del suo pensiero, tralasciando qualsiasi speculazione di tipo storiografico, in quanto il suo interesse verso Mies e verso il passato in generale, non è orientato alla costruzione di un racconto storico, quanto alla ricerca di punti teorici intrinseci alla disciplina e svincolati da qualsiasi relazione di tipo spazio-temporale. In questo il suo pensiero si discosta dalle affermazioni di Mies e arriva a svincolare totalmente il progetto dalla volontà dell'epoca, per restringere il più possibile la sua riflessione all'ambito architettonico. Solo in questo modo l'architettura può diventare classica.

Il classico è ciò che riesce a non appartenere né al passato, né – tanto meno – al futuro. È senza tempo, esiste solo nel momento presente, l'attimo in cui l'edificio viene colto e capito nelle regole e i principi che lo fondano.

Credo che ogni possibile critica su Livio Vacchini debba partire da questo presupposto e porsi di fronte alla realtà come egli stesso si poneva, ovvero in modo autentico. Il pensiero è autentico perché si distacca dal “si”⁵ (*man*) inautentico, anonimo, per porsi in un altro modo che sia, appunto, autentico. L'espressione tedesca che sta per autenticità (*Eigentlichkeit*) ha in sé l'aggettivo *eigen* che significa “proprio”, e quindi quanto più un pensiero è proprio quanto più sarà autentico. Occorre, però, specificare un punto.

Questo non significa che il lavoro di Vacchini sarà del tutto svincolato dal contesto esterno e non significa neanche che non esistono legami tra il suo pensiero e il mondo che lo circonda. Al contrario, Vacchini istituisce rapporti molto forti con alcuni elementi del mondo contemporaneo e passato. Significa, però, che questi legami non sono subiti da parte di Vacchini, ma è lui stesso a viverli e interpretarli alla luce del suo pensiero sull'architettura. I principi e le regole che fondano la sua teoria architettonica sono i presupposti dai quali egli parte nell'osservare e nel relazionarsi al mondo.

⁵ “Nell'analisi dell'inautenticità (*Uneigentlichkeit*) Heidegger trasforma il pronome impersonale “si” (*man*), che significa tutti in generale e nessuno in particolare, in una determinazione esistenziale con la quale personifica la tendenza insita nell'Esserci – che è proprio dell'uomo – a livellare se stesso sui modi di comportamento degli “altri”. In Martin Heidegger, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 1971, p. 600.

3. I “Capolavori”

Esiste un breve ma significativo testo⁶ di Livio Vacchini pubblicato postumo a circa un anno dalla sua scomparsa, dapprima in Francia e successivamente in Italia, dove è possibile ritrovare quanto sostenuto sino a questo momento. Si tratta di una raccolta di dodici brevi saggi, ciascuno dei quali è dedicato ad un edificio esistente.

La scelta di offrire una riflessione sull’architettura a partire dall’esempio di dodici edifici, peraltro – come vedremo – molto distanti tra loro nel tempo e nello spazio, non deve indurre a fraintendere il suo atteggiamento e collocarlo quindi in quello che la storiografia definisce come eclettismo. Che quest’ultimo sia inteso, come diceva Hitchcock, come eclettismo di stile o come eclettismo di gusto⁷, resta comunque ben lontano dal pensiero di Vacchini. Egli, infatti, tiene il suo ragionamento al di fuori delle categorie storiografiche e del concetto di stile. Ancora una volta, la ricerca di Vacchini è volta alla riscoperta e alla riflessione su regole e principi architettonici, al di là della particolare soluzione stilistico-formale di volta in volta applicata. La colonna, ad esempio, non è vista come un elemento stilistico ritrovabile in declinazioni formali nel corso dei secoli, ma rappresenta una possibile soluzione ad uno dei problemi fondamentali dell’architettura: lo sviluppo verticale che permette la realizzazione del trilito. Quindi, pur non usando la colonna in nessuno dei suoi edifici, è a tale principio costruttivo che si riferisce quando affronta le sue scelte architettoniche.

Il primo punto su cui occorre soffermarsi nel prendere in considerazione il suo piccolo testo è la scelta del titolo: *Capolavori*. Il capolavoro è quell’opera che permane nonostante lo scorrere del tempo, è un superare per tornare sempre a un atto iniziale. Il capolavoro è

⁶ Livio Vacchini, *Capolavori. 12 architetture fondamentali di tutti i tempi* (a cura di Bruno Predetti e Roberto Masiero), Allemandi, Torino 2007.

⁷ Hitchcock intende l’eclettismo di stile come l’unione di elementi di stili diversi impiegati insieme in un unico edificio; mentre per eclettismo di gusto intende l’impiego di un solo stile in un edificio ed eventualmente stili diversi in edifici diversi. Cfr. Henry-Russell Hitchcock, *L’architettura dell’Ottocento e del Novecento*, Edizioni di Comunità, Torino 2000 (1971); edizione originale inglese: *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Yale University Press, London 1977 (1958).

un'accresciuta approssimazione alla perfezione, un'approssimazione che lascia aperta la possibilità di occupare l'ignoranza con successivi capolavori⁸.

Quindi, lavorare in questo senso significa confrontarsi continuamente con le origini, si tratta di porsi sempre gli stessi problemi, progettare sempre lo stesso progetto, tendere a un punto di fuga intangibile a cui ogni uomo cerca di avvicinarsi.

Come afferma Roberto Masiero nella postfazione ai *Capolavori*

Un'opera è un capolavoro perché nella sua evidenza produce, permette, concede infinite interpretazioni. Quando non si daranno più interpretazioni non sarà più un capolavoro⁹.

I testi che Vacchini scrive vogliono proprio fornire una delle possibili e infinite interpretazione di dodici capolavori architettonici.

È come se fosse la memoria non di un passato ma di un futuro assoluto, infinitamente lontano, capace di cogliere però ciò che in potenza è sempre presente, il disgregarsi, il collassare, la vita... in un tempo al di là del tempo. E questo non ha nulla a che vedere con la storia¹⁰.

I dodici edifici¹¹ presentati da Vacchini rappresentano una scelta estremamente eterogenea. Da Stonehenge fino alla Neue Nationalgalerie, passando attraverso chiese, moschee, recinti sacri, che spaziano nei secoli e nel mondo.

La prima cosa che colpisce è la scelta di partire proprio da Stonehenge. La stessa domanda Masiero la pone a Vacchini. La scelta di Stonehenge è da

⁸ Vacchini, *Capolavori*, cit., p. 12.

⁹ Ibidem, p. 70.

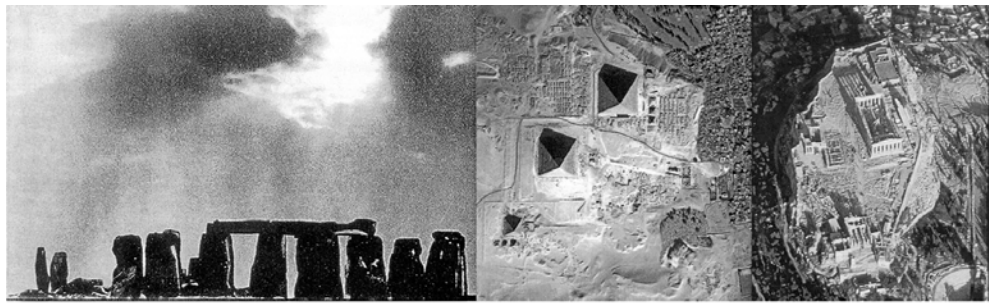
¹⁰ Ibidem, p. 71.

¹¹ Il testo presenta: il sito archeologico di Stonehenge, le piramidi di Giza, il Partenone ad Atene, l'area sacra di Teotihuacan, la moschea di Cordoba, i templi di Tikal, il quadrilatero delle monache a Uxmal, la chiesa dei Giacobini a Tolosa, la moschea di Edirne, la chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza a Roma, la chiesa di Notre-Dame du Haut a Ronchamp, la Neue Nationalgalerie a Berlino.

rintracciare nel significato di questa successione ordinata di triliti: essa rappresenta l'esito di un procedimento logico, che deriva dall'esperienza, ma conserva una matrice astratta. Il trilito si pone come opera assolutamente artificiale, che manifesta la sua volontà di mostrarsi come “altro” rispetto alla natura. In questo Stonehenge rimanda ad alcune riflessioni teoriche fondamentali. In primo luogo, l'architettura si pone come artificio, in netta contrapposizione con il mondo naturale. In secondo luogo, l'architettura si pone come struttura (in questo caso trilitica) e costruzione dello spazio. Inoltre, Stonehenge mostra in modo inequivocabile quanto l'architettura sia “inutile”. La funzione dell'architettura è quella di portare un tetto: a Stonehenge la mancanza del tetto mostra quanto l'architettura sia tale anche se viene meno questa funzione principale. Solo in questa condizione di inutilità “il monumento sfoggia orgogliosamente tutto il suo valore”¹².

L'essenza artificiale dell'architettura si manifesta con altrettanta evidenza in un altro “capolavoro”. Le piramidi di Giza. L'artificio espresso dalle piramidi di Giza rimanda ad altri elementi fondamentali per l'architettura: la luce e l'orientamento. Le piramidi, infatti, derivano la loro forma da due precise intenzioni: il tentativo di realizzare un edificio “eterno” e in grado di costruire la luce. Il volume più solido e duraturo è sicuramente il cono, ma la sua forma sinuosa non avrebbe imposto la sua presenza nell'altrettanto dolce luce del deserto. Da qui la necessità di introdurre i duri spigoli della piramide, i soli capaci di unire solidità e di mettere in evidenza il rapporto fra luce e ombra. Il problema della luce tornerà anche nell'ottavo *capolavoro*, la chiesa dei Giacobini a Tolosa. In questo caso si tratta della luce interna di un edificio orientato: il problema è che in questo tipo di edificio la luce penetra lungo i due lati longitudinali e si incontrano nell'asse dello spazio. Nella chiesa dei Giacobini tale inconveniente è risolto raddoppiando la struttura in senso longitudinale. In questo modo lo spazio è suddiviso in due parti da una struttura sulla quale batte la luce.

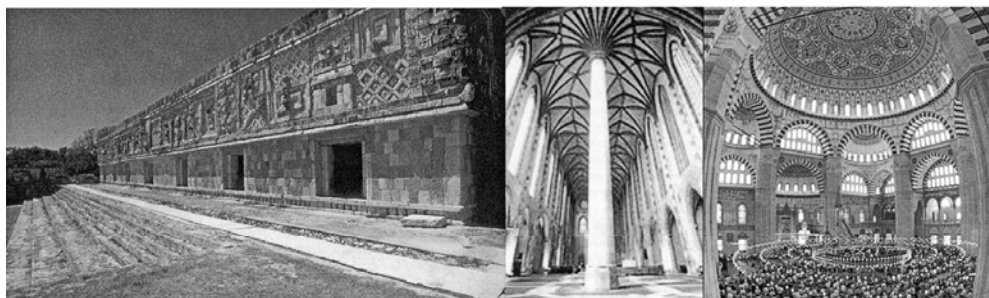
¹² Vacchini, *Capolavori*, cit., p. 11.



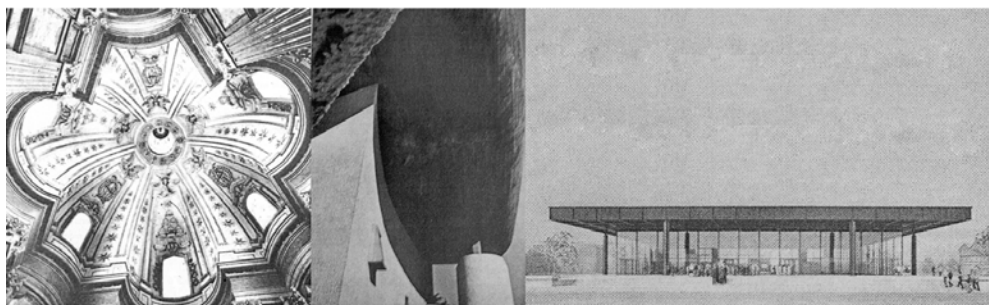
1. 2. 3.



4. 5. 6.



7. 8. 9.



10. 11. 12.

3. I Capolavori.

1. Il sito archeologico di Stonehenge, 2. le piramidi di Giza, 3. il Partenone ad Atene, 4. l'area sacra di Teotihuacan, 5. la moschea di Cordoba, 6. i templi di Tikal, 7. il quadrilatero delle monache a Uxmal, 8. la chiesa dei Giacobini a Tolosa, 9. la moschea di Edirne, 10. la chiesa di Sant'Ivo a Roma, 11. Notre-Dame du Haut a Ronchamp, 12. la Neue Nationalgalerie a Berlino.

Tornando alle piramidi di Giza. Si era anticipato che in esse si trova il problema dell'orientamento dell'edificio pubblico. La piramide è un volume non orientato, ma per l'architettura l'orientamento è un elemento essenziale. Allora si costruiscono tre piramidi in successione, delle quali una minore: in questo modo il complesso è orientato e la scelta di realizzarle in numero di tre permette di costruire un'unità, non una serie. In questo modo, il complesso diventa unitario e orientato.

Non tutti capolavori presentano soluzioni perfette a un problema dato. Anzi, a volte la loro forza consiste proprio nel porre interrogativi le cui risposte si trovano solo in esempi successivi. È questo il caso del Partenone: il suo essere capolavoro risiede nelle domande che lascia aperte. Perché si sceglie di realizzare un edificio pubblico non orientato (i due timpani danno simmetria)? Perché si aggiungono le metope e i triglifi, costruttivamente inutili, dopo avere splendidamente risolto il problema di come “far girare l'angolo”? A queste domande, spiega Vacchini, darà una risposta Mies van der Rohe, con la Neue Nationalgalerie, edificio sul quale avremo modo di tornare.

Nella moschea di Cordoba è il “caso” che si manifesta come componente imprescindibile nella definizione finale di ogni architettura. La possibilità di utilizzare colonne di circa tre metri con un diametro non molto grande, spinge l'architetto a realizzare una successione seriale che si percepisce quasi come interminabile, realizzando uno degli spazi più stupefacenti fino ad ora costruiti. È quindi il caso che interviene e in parte guida le scelte architettoniche.

In architettura il caso è importante, aiuta a cambiare il punto di vista perché le condizioni reali sono più forti di ogni verità precostituita, ed è a partire da loro che la verità andrà piuttosto “costruita” che applicata¹³.

Contro la forza del caso si innalzano le piramidi di Tikal. I tre edifici mostrano le capacità costruttive dell'uomo, si ergono su basamenti che con grande vigore e determinazione staccano l'edificio dal suolo, esaltando il suo carattere di

¹³ Vacchini, *Capolavori*, cit., p. 24.

elemento artificiale in contrasto con la natura circostante. “Qui l’architettura è allo stato puro: è costruzione”¹⁴. Ma c’è un altro importante elemento che permette di considerare le piramidi di Tikal come un *capolavoro*. Esse sopravvivono alla funzione per le quali sono state realizzate; mostrano la loro precisione costruttiva, la loro compiutezza che permane anche oltre la cultura che le ha generate e che non dice nulla su tale cultura, ma semplicemente mostrano un esempio di perfezione architettonica.

Il vuoto si configura come uno degli elementi che rende un’architettura un *capolavoro*. Questo emerge con grande evidenza nel quadrilatero delle monache, a Uxmal. Il complesso è costituito da tre elementi, uno zoccolo a terra, il vuoto centrale dove sta l’uomo e una struttura che chiude verso il cielo. Il vuoto centrale è l’elemento dominante, quello che accoglie l’osservatore. Non a caso, come vedremo in seguito, Luigi Snozzi – uno dei principali interlocutori di Vacchini – in uno dei suoi aforismi dichiara che “l’architettura è vuoto, tocca a te definirlo”.

L’ultimo *capolavoro* presentato è la Neue Nationalgalerie di Mies van der Rohe, a Berlino. Vacchini lo sintetizza in questo modo: “una base, un’ombra, una trabeazione”¹⁵. In questo edificio egli coglie un chiaro tentativo di riferirsi ad alcuni problemi tematizzati nel Partenone, come lo stilobate, la colonna rastremata, il tetto. E – come visto all’inizio del capitolo – l’edificio mostra tutta la sua compiutezza nel risolvere il rapporto con la tecnica, l’uso del materiale, il problema dell’angolo.

La selezione di edifici proposta da Vacchini in questo testo può apparire, a prima vista, casuale, ma non è così. Tuttavia, per capire le ragioni che hanno guidato le sue scelte, occorre, ancora una volta, liberarsi dal consueto sguardo storiografico sul passato e immergersi nel pensiero architettonico di Vacchini. Questi casi emblematici della storia dell’architettura, non costituiscono una serie ordinata secondo determinati parametri, quali la forma, la struttura, le idee che essi sottendono, l’uso dei materiali o la corrispondenza con una data epoca e

¹⁴ Vacchini, *Capolavori*, cit., p. 28.

¹⁵ *Ibidem*, p. 43.

cultura. Anche la scelta di seguire l'ordine cronologico risponde unicamente a necessità di tipo espositivo, ma non ha nulla a che vedere con il contenuto del libro. Volendo, si potrebbe leggere uno solo dei dodici *capolavori*, oppure leggerli tutti seguendo un ordine casuale. Questo, come afferma Masiero, è un testo che non vuole costruire una storia. Vuole piuttosto costruire un pensiero architettonico. Attraverso i dodici esempi Vacchini intende esplicitare i principi architettonici per lui fondamentali. Il suo pensare l'architettura si costruisce e si esplica nell'osservare e nel riflettere su ciò che altri prima di lui hanno fatto. Ogni esempio, allora, “racconta” un problema disciplinare e il modo in cui esso è stato risolto. Poco importa sapere quando e da chi; ciò che conta è il problema stesso e il modo in cui è stato affrontato.

Ritroviamo questo, come visto in precedenza, nella tripartizione del Partenone, nel modo in cui le piramidi di Giza interagiscono con la luce o nel modo in cui Tikal riesce ad andare oltre la propria funzione. Se per Vacchini l'architettura è struttura (intesa come qualcosa che si erge da terra verso il cielo) e luce, saranno questi punti essenziali l'oggetto della ricerca sul passato, astraendosi il più possibile da tutte le contingenze materiali, culturali, storico-storiografiche che normalmente orientano in nostro sguardo sul passato.

Svincolato da qualsiasi speculazione di tipo storiografico, l'approccio di Vacchini è di tipo critico. La sua intenzione è di relazionarsi criticamente al passato, per arrivare a proporre la sua personale soluzione ai millenari problemi architettonici. Come Mies ha fatto nel momento in cui, progettando la Neue Nationalgalerie, aveva in mente il riferimento al Partenone. Questo confronto e ri-interrogare può avvenire, secondo Vacchini, soltanto nel momento in cui l'autore dell'edificio viene a mancare e l'opera è consegnata definitivamente alla storia¹⁶. Solo in questo momento in cui autore e opera si separano, quest'ultima appare

¹⁶ Di questo Vacchini parla espressamente in un'intervista realizzata nell'ambito del Dottorato in Architettura e Progettazione edilizia del Politecnico di Torino, ora contenuta nel video a cura di Simone Muscolino e Studioata, *Livio Vacchini. Struttura e proporzione*, 2002, consultabile presso la videoteca della Biblioteca Centrale del Politecnico di Torino.

nella sua solitudine¹⁷ e autonomia, consentendo una critica unicamente architettonica.

4. *Vacchini come Mies van der Rohe*

L'improvvisa scomparsa di Vacchini ha cambiato, in parte, l'orientamento di questo lavoro. Inizialmente, era prevista l'elaborazione di un progetto da compiersi insieme a Vacchini stesso, una sorta di “pratica a bottega” da svolgere sotto lo sguardo critico-interpretativo di Giorgio Pigafetta e Roberto Masiero. L'irrimediabile assenza di Vacchini ha trasformato questo lavoro in un'analisi storico-critica sulla sua opera e il suo pensiero. I suoi edifici si sono ritrovati nella condizione di solitudine che Vacchini stesso riteneva indispensabile per “criticare” le architetture. Come lui si era confrontato con Mies e con la storia, così adesso ci si può confrontare con le realizzazioni di Vacchini. In questo senso, allora, Vacchini *adesso* è come Mies.

Ovviamente, esistono vari modi di compiere una critica storiografica. Per capire a fondo il pensiero di Vacchini, anche sulla base di quanto detto sino a questo momento, è parso indispensabile compiere una critica che non confrontasse la sua opera con una serie di parametri esterni al suo modo di pensare. Occorre costruire un quadro interpretativo che tenga conto della sua riflessione teorica sull'architettura, fondato proprio a partire dai principi teorici su cui Vacchini ha costruito il suo pensiero. Si tratta, in pratica, di rifarsi a quella che Adorno ha definito come critica immanente, ossia una critica

che commisura un oggetto alle sue proprie premesse, lo confronta in certo modo con se stesso, e cioè con le proprie conseguenze (...).¹⁸

¹⁷ Il concetto di "solitudine" intesa come autonomia dell'edificio rispetto all'autore, si può ritrovare, sebbene all'interno di una costruzione teorica del tutto diversa, in Rafael Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura*, Allemandi, Torino 1999, in Id., *La solitudine degli edifici e altri scritti. Sugli architetti e il loro lavoro*, Allemandi, Torino 2004.

¹⁸ Adorno, *L'idea in Hegel. Immanenza e trascendenza*, cit., p. 510.

In questo senso allora, il capitolo successivo, dove verranno esplicitati i punti teorici di Vacchini ha duplice valenza: da un lato, fornisce, appunto, la controparte teorica del lavoro dell’architetto; dall’altro, esso delinea il quadro interpretativo con il quale le sue opere verranno confrontate.

Si tenterà di ripercorrere in modo il più possibile fedele, il cammino logico-intellettuale svolto da Vacchini. Per porre un’analogia musicale, si tenterà di compiere un’esecuzione e non un’interpretazione. Come sostiene Igor Stravinskij,

la nozione di interpretazione sottintende i limiti che sono imposti all’esecutore oppure che quest’ultimo impone a se stesso nell’esercizio della propria funzione che consiste nel trasmettere la musica all’uditorio. La nozione di esecuzione implica la stretta realizzazione di una volontà esplicita che scaturisce in quello che ordina¹⁹.

La perfezione dell’esecuzione necessita di un rispetto dei fondamenti su cui si realizza la composizione musicale, il volere imporre la propria interpretazione, il volere esprimere altro rispetto all’opera, tradisce l’opera così come tradisce l’essenza stessa della musica.

Ciò non toglie che l’esperienza rimane, per sua natura, assolutamente individuale e personale. Pur nell’anelito di non distaccarsi dall’opera che si osserva e dal pensiero che si analizza, è inevitabile introdurre cambiamenti, apportare modifiche, tentare di inserire nuove soluzioni. Del resto, come abbiamo visto, Vacchini stesso intende “migliorare”, così come Mies si era posto l’obiettivo di “migliorare” il Partenone. Si tratta di un equilibrio tra tradizione e talento individuale non nuovo nella cultura occidentale. Ne parla, ad esempio, Thomas Eliot, quando in un saggio del 1919 dedicato proprio alla tradizione.

E tuttavia se la sola forma di tradizione, di trasmissione poetica, consistesse nel seguire le stesse strade della generazione immediatamente precedente, con una cieca o timida adesione ai risultati ottenuti, la “tradizione” andrebbe senz’altro scoraggiata. Poiché ne abbiamo visti troppi di rivoletti perdersi nella sabbia, ed è vero che la novità è preferibile alla ripetizione. Ma il concetto

¹⁹ Stravinskij, *Poetica della musica*, cit., p. 90.

di tradizione ha una portata molto più vasta. La tradizione non è un patrimonio che si possa tranquillamente ereditare: chi vuole impossessarsene deve conquistarla con grande fatica²⁰.

E proprio di questa fatica parla lo stesso Vacchini – quasi in diretto rimando a Eliot – quando afferma di essere nato senza talento e di avere imparato che cosa sia l’architettura soltanto attraverso il faticoso ripercorrimento della tradizione²¹.

5. *Brecht a casa di Adorno*

Nel *Diario di lavoro*²² di Brecht si legge di una conversazione estiva del 1942 tra lo stesso Brecht e alcuni amici intellettuali, tra i quali il filosofo Adorno. Al termine di uno scambio di battute sul tema della tecnica, scaturite dal riferimento a *Brave new world* di Aldous Huxley, Brecht dichiara di volersi mettere dalla parte del torto, in mancanza di un altro posto in cui mettersi. Questo aperto dissenso manifestato da Brecht è rivolto a una diffusa e illimitata fede nella tecnica come soluzione a qualsiasi problema del mondo. Questo non significa il rifiuto delle tecniche moderne, ma vuole mettere in guardia dalla banalizzazione di queste ultime, come pure da una loro trasformazione da mezzo in fine delle azioni umane.

La stessa posizione dalla parte del torto sembra volerla occupare Vacchini, non solo in riferimento all’uso della tecnica, ma anche in riferimento a molte tendenze e inclinazioni dell’architettura contemporanea.

L’architettura di Vacchini si pone lontana dalle scelte formali, dall’esaltazione della forma per la forma. Essa è il risultato di un procedimento logico, conseguenza alla quale si arriva e non punto di partenza del progetto. In questo, si discosta da molta parte dell’architettura contemporanea, che pone la scelta formale come unica spiegazione di tutte le successive scelte architettonico-

²⁰ Eliot, *Tradizione e talento individuale*, cit., p. 393.

²¹ Falasco, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, cit., p.29.

²² Bertolt Brecht, *Diario di lavoro 1942-1955*, Einaudi, Torino 1976, p. 588.

costruttive e come elemento per diversificare e valorizzare il proprio lavoro. Ma come sottolinea Jean Baudrillard,

in una logica estetizzante generalizzata, le forme si esauriscono e diventano valore, e il valore, l'estetica, la cultura, ecc., sono negoziabili all'infinito e ognuno vi può trovare il proprio profitto, ma siamo nell'ordine del valore e dell'equivalenza, nel annientamento di ogni singolarità.²³

Se si pone la diversità come principio, essa avrebbe come sbocco solo se stessa, e quindi viene negato il principio stesso. Mentre affrontare sempre gli stessi problemi permette la diversità e l'apertura al poter-essere futuro, in questo modo si evita di ridurre l'architettura a prodotto commerciale in cui ognuno s'impadronisce di un fetta di mercato senza più riferimento ad un sistema di valore unico e totalizzante. Roberto Masiero ricorda che la verità dell'opera non sta

nella reciproca dipendenza tra mezzi e fini, forme e contenuti, tecniche, materie e linguaggi architettonici, ma nella sua stessa autoreferenzialità logico-formale, nella sua stessa concettualizzazione. La verità, come la bellezza, si fonda sulla superfluità.²⁴

La forma e la bellezza non intervengono nella riflessione architettonica di Vacchini, che sembra quasi riferirsi a Quatremère de Quincy, quando afferma che è più facile definire cosa il bello non è, piuttosto che definire che cosa sia. Infatti, per Vacchini non è importante dare una definizione di ciò che è bello in architettura, ma lasciare che siano altre condizioni a definire il progetto e che la bellezza arrivi quasi da sola, come conseguenza di scelte rigorose scaturite da un ragionamento compiuto.

Occorre chiarire, però, che Livio Vacchini non intende cambiare lo stato delle cose, il suo lavoro è tutto teso alla risoluzione di problemi architettonici che sopravvivono nelle opere di architetti ormai scomparsi. La sua critica verte su

²³ Jean Baudrillard – Jean Nouvel, *Les objets singuliers. Architecture et philosophie*, Calmann-Lévy, Paris 2000, p. 39 (traduzione nostra).

²⁴ Roberto Masiero (a cura di), *Spacek Vacchini, Vacchini Spacek*, Libria, Melfi 2003.

architetture del passato, è critica positiva, nel senso che non si fonda sul rifiuto di quelle architetture, ma nel riconoscere la loro qualità e nel cercare di continuare il lavoro iniziato oltre cinquemila anni fa a Stonehenge. Non intende quindi richiamare all’ordine gli architetti a lui contemporanei, non vuole indicare loro la via per riscattare l’architettura dalle turbolenze stilistiche. È consapevole del fatto che solo il silenzio ha la capacità di permanere nello spazio e nel tempo, mentre il rumore rimane chiuso nella nostalgia del ricordo e perciò legato al tempo e allo spazio che lo hanno generato.

6. Silenzio e luce

Il silenzio con cui affronta il proprio lavoro ricorda l’esperienza di una grande figura dell’architettura del Novecento. Louis I. Kahn muore all’età di 73 anni d’infarto nella Pennsylvania Station di New York²⁵, di ritorno da uno dei suoi innumerevoli viaggi in India. La sua morte avviene senza clamore, come se la sua esperienza non avesse lasciato traccia nella storia dell’architettura. Ciononostante le sue opere hanno continuato ad illuminare il lavoro di generazioni di architetti e ancora oggi nascondono significati inesplorati che solo il tempo permetterà di capire.

Vacchini inizia ad interrogare Kahn quando deve risolvere la composizione delle facciate della scuola di Montagnola, in canton Ticino; “Kahn ci ha insegnato che la finestra non è il vetro ma il suo telaio”²⁶. È significativo il fatto che il dialogo che instaura con l’opera di Kahn non verte su questioni di ordine generale, ma sulla risoluzione del rapporto tra vetro e infisso, a sottolineare l’identità, per Vacchini, tra teoria e pratica.

²⁵ Da questa vicenda inizia l’indagine compiuta da Nathaniel Kahn, figlio illegittimo di Louis, per raccontare la vita di uno tra i più grandi maestri dell’architettura del Ventesimo secolo. *My Architect. Alla ricerca di Louis Kahn* (un film di Nathaniel Kahn), Feltrinelli Real Cinema, Milano 2005.

²⁶ *Perché si ritorna sempre a Stonehenge* (intervista a cura di Roberto Masiero), in «Casabella», 724, 2004, p. 37.



4. Louis I. Kahn. Yale Center for British Art. New Haven, Connecticut, 1969-1974.

5. Livio Vacchini. Scuola elementare della Collina d'Oro. Montagnola, 1978-1984.



6. Louis I. Kahn. Kimbell Art Museum. Fort Worth, Texas, 1966-1972.

7. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992.

L'approccio ad un edificio deve essere diretto; la prima cosa che deve saltare all'occhio è l'edificio e non chi l'ha fatto.

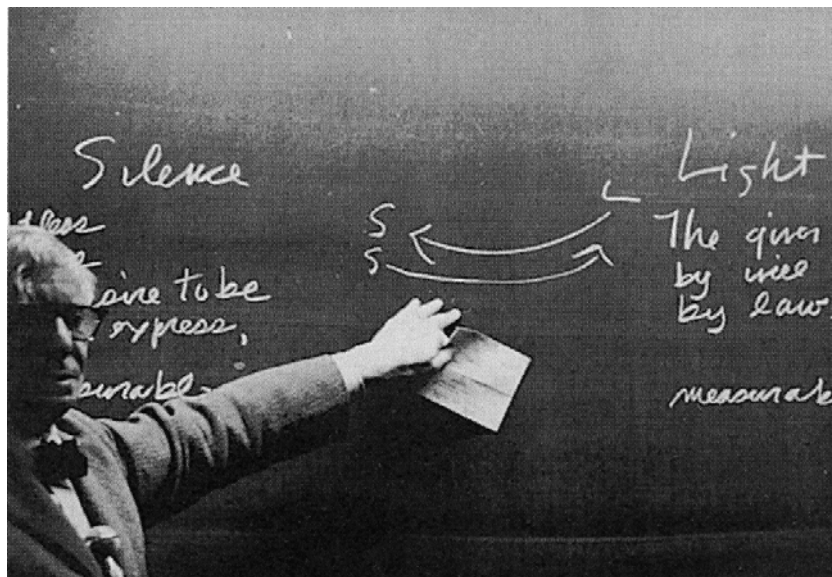
La mia infinita ammirazione per Mies, o per Ictino e Callicrate, gli architetti del Partenone, sta in questo; loro sono come Dio, sono dappertutto, in ogni singolo elemento, in ogni dettaglio, ma nessuno li ha mai visti.²⁷

Vacchini affronta le sue ricerche con lo stesso materiale con cui costruisce; questa la lezione di Louis I Kahn: “Ci ha insegnato che non si può fare dal nulla e che l'opera di architettura è replica”²⁸.

²⁷ *Conversazione con Livio Vacchini* (intervista a cura di Riccardo Roda), in Id., *Dietro le architetture*, Alinea, Firenze 1996, p. 156.

²⁸ *Perché si ritorna sempre a Stonehenge*, cit., p. 37.

Ecco allora che Vacchini prende la volta/trave del museo Kimbell in Texas di Kahn e la trasforma nel tetto della sua casa a Costa, aprendo in questo modo i fronti laterali alla luce. Questa scoperta influenzerà tutta l’opera successiva di Vacchini, ma nonostante l’importanza di questo riferimento per la svolta che ha impresso al suo lavoro, l’architetto americano non compare nel suo libro, *Capolavori*. La risposta a questo interrogativo può essere che Louis I. Kahn abbia rappresentato per Vacchini qualcosa di più di un semplice riferimento costruito, che abbia avuto un rapporto più intenso con la sua opera. Lui stesso lo dice in un’intervista: “Mi ha insegnato che costruire è pensare, teorizzare”²⁹. Leggendo le prime parole che Kahn impiega in una famosa conferenza tenuta a l’*École polytechnique fédérale* di Zurigo il 12 febbraio 1969, chiarisce ulteriormente il significato del silenzio di Vacchini sull’opera del maestro.



8. Louis I. Kahn. Silenzio e luce. Zurigo, 1969.

Scriverò su questa lavagna una cosa a cui ho pensato recentemente e che potrà essere una chiave importante, dal mio punto di vista, per capire tutte le opere d’arte, incluse quelle architettoniche.

²⁹ *Entretien avec Livio Vacchini* (entretien avec Bruno Marchand e Patrick Mestelan), in Mestelan, Patrick (sous la direction de), *Louis I. Kahn. Silence and Light. Actualité d’une pensée*, cahiers de théorie, 2-3, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2000, pp. 94 (traduzione nostra).

Scrivo dunque: *silenzio e luce*. Il silenzio non è qualcosa di perfettamente calmo, è qualche cosa che è allo stesso tempo “senza luce” e “senza oscurità”. Sono locuzioni di mia invenzione. Non esistono espressioni simili. Ma perché no? “Senza luce – senza oscurità”. Scrivo inoltre il desiderio di essere, d’esprimere. Potremmo anche dire che si tratta dello spirito ambiente se ci si riferisce al tempo passato e si pensa a qualche cosa in cui la luce e il silenzio erano riuniti,... e, forse, lo sono ancora. (...).

Tornando alla luce rivelatrice di ogni presenza: per volontà, per legge, si può dire che la luce, donatrice di ogni presenza, crea la materia. La materia è stata fatta per portare le ombre e l’ombra appartiene alla luce. (...).

L’ispirazione possiede qualche cosa come la promessa d’esprimere quello che non è che il desiderio d’esprimere poiché l’evidenza della materia, generatrice di luce, contiene già un’idea d’ispirazione. Nel cuore di quest’ultima si trova un luogo: il “santuario dell’arte”. L’arte è il primo linguaggio dell’uomo (...).³⁰

Per Vacchini l’opera di Kahn risiede in quel luogo tra *silenzio e luce* dove l’ispirazione, incontrando la materia, da semplice desiderio si trasforma in espressione concreta. Questa l’eredità di Kahn e il silenzio di Vacchini è il più grande omaggio che gli si possa fare, in quanto lascia aperta la strada alle infinite interpretazioni che solo l’opera classica può contenere, ricordando con Masiero che “il sogno più nascosto di ogni pensare è quello di poter essere pensato senza aver bisogno di parole”³¹.

Il pensiero è ciò che appartiene propriamente al classico, ciò che non smette di tornare perché sempre aperto a nuove interpretazioni. Per usare le parole di Roland Barthes, il classico

tiene sempre in serbo un ultimo significato, che non esprime, ma per il quale lascia sempre uno spazio libero: questo grado zero del significato (che non significa l’annullamento, ma la contrario il riconoscimento), questo significato supplementare, inatteso, è la pensabilità: la pensabilità è il significante dell’inesprimibile, non dell’inespresso.³²

³⁰ Louis I. Kahn, *Silence et lumière*, in Patrick Mestelan (sous la direction de), *Louis I. Kahn. Silence and Light. Actualité d’une pensée*, cahiers de théorie, 2-3, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2000, pp. 35-36 (traduzione nostra).

³¹ Masiero, *Spacek Vacchini, Vacchini Spacek*, cit.

³² Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris 1970, p. 204 (traduzione nostra).

Quindi fare il mestiere di architetto era per Vacchini lavorare in questo senso, cercare di portare a compimento un'opera sapendo che risulterà comunque un vuoto *inesprimibile* che verrà interpretato dalle generazioni future.

L'architettura nasce quando l'uomo segue la propria esigenza interiore di fare le cose in un determinato modo, quando si concentra su problemi generali invece che di volta in volta sulle necessità pratiche, quando sa guardare oltre la funzionalità. L'architettura è di conseguenza inutile.³³

³³ Livio Vacchini, *La necessità dell'inutile. Il ruolo dell'architettura*, in Frank Werner – Sabine Schneider (a cura di), *La nuova architettura ticinese*, Electa, Milano 1990, p.173.

Capitolo 2

Teoria in Livio Vacchini

“Il faut distinguer entre une question et un problème. Quand nous posons une simple question, nous pouvons lui donner une réponse. Mais si nous posons une « question » à laquelle nous ne pouvons répondre que par une nouvelle « question », qui ne peut que éclairer ce qu’il nous est impossible de saisir, alors nous parlons d’un « problème ».”¹

Jeanne Hersch, 1981

1. Architettura

Prima di sviluppare i punti teorici su cui si fonda il lavoro di Livio Vacchini, occorre ritornare, brevemente, sul significato di architettura.

La parola architettura deriva dal greco *architektonìa*. È composta da *archi-*, particella prepositiva che serve a denotare superiorità, preminenza, eccellenza, e *tektionìa* che significa costruzione. *Arché* indica ciò che è in principio: è ciò che sta nelle profondità mitologiche e araldiche dell’origine, ma è anche ciò che si impone per principio, perché è evidente, logico, elementare. Rinvia a un primato di grado (potenza, regno, carica) e di tempo (inizio, principio).²

Non si intende limitare l’architettura all’etimologia della parola, ma è di fondamentale importanza ricondurre la disciplina ad una continua verifica dei presupposti da cui ha avuto origine. È inevitabile per chiunque affronti la disciplina confrontarsi con la memoria di tale origine, sia per chi intende ripercorrerla, sia per chi intende negarla provando una rifondazione della stessa.

¹ Jeanne Hersch, *L’étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie*, Gallimard, Paris 1993, p.105.

² Roberto Masiero, *Estetica dell’architettura*, il Mulino, Bologna 1999, p. 13.

La seconda ipotesi che pone il superamento del passato provando una nuova “via” e una nuova “vita”, trova legittimità nella separazione tra razionale e irrazionale, che è stata assunta come schema di riferimento di ogni forma di conoscenza nella contemporaneità. In questa irrisolvibile antitesi, l’arte, cercando di contenere le pulsioni irrazionali, ha assunto il compito di esprimere le contraddizioni di un determinato soggetto, di una determinata società, di una determinata cultura, di un determinato tempo storico. In questa logica della rappresentazione viene meno il principio fondante ogni forma artistica, ovvero costruire il mondo concreto, qui e ora. Ogni forma d’espressione è diventata altra rispetto al proprio essere, l’artista, il soggetto si fa “Genio”, colui che assume il potere di rappresentare il mondo senza mai provarne la concretezza, senza mai affrontarlo e provare di risolverne le contraddizioni.

In questa logica emotiva delle forme costruite, l’architettura mette in gioco effetti, retoriche, in modo da alimentare il conflitto tra le metafisiche rivali. Ciò che interessa non sono i modi con cui si costruisce il possibile ma le modalità, le forme, le idee, che danno senso al racconto architettonico. L’architettura diventa stile, moda, metafora, ovvero rimane in superficie, un oggetto da contemplare che tradisce il proprio essere, si pone come soluzione, come fine e non come problema, come risposta aperta ad altre risposte, ovvero come costruzione.

Altri architetti, al contrario, ritengono che, anche se è giusto e nobile esprimere il proprio tempo, sia necessario prenderne le distanze, assumere un’altra posizione nei suoi confronti. All’arbitrario e contingente sostituiscono la regola e la permanenza. In questa logica diventa fondamentale la lettura del passato per tentarne una ri-scrittura. Il continuo confronto con l’*arché*, l’origine, il significante della disciplina, costringe ad una riflessione sul linguaggio per capire le logiche del pensiero su cui è retta la nostra cultura e così permettere una sua continuità.

È chiaro che entrambe le posizioni contengono al loro interno sfumature e divergenze, non solo per quanto riguarda questioni formali, ma anche a livello di contenuto teorico, dei principi che mettono in opera. Occorre inoltre precisare che questa classificazione è molto più complessa, e può accadere che i due modi di

intendere l'architettura trovino un punto d'incontro, ovvero che le stesse modalità con cui si rappresenta il proprio tempo vengano impiegate per raccontare e attualizzare il passato.

2. *Theoria*

Il lavoro di Livio Vacchini sembra orientato a difendere i valori universali dell'esperienza storica, ma la sua fiducia riposta nelle possibilità della tecnica per risolvere problemi architettonici può condurre ad una lettura funzionalistica che postula la distinzione tra funzione di sostegno, esercitata dalla struttura indipendente a ossatura, e funzione di delimitazione dello spazio, assolta da pareti non portanti e quindi libere. In apertura del suo saggio, *Capolavori*, si chiarisce in che modo guarda al passato e cosa intende per architettura.

A Stonehenge, cinquemila anni fa, nasce l'architettura. Una volta ultimata la posa del primo architrave, nasce una forma della conoscenza umana, la cui vera natura sarà la costruzione della luce³.

Il ritorno all'origine avviene in modo elementare, senza un tentativo di ricostruzione degli avvenimenti. La sua lettura è libera da qualsiasi nostalgia o gusto archeologico-museale. Inoltre ciò che si mette in evidenza non è un modello ideale o reale a cui ci si deve riferire per un giusto sviluppo della disciplina, ma lo sguardo è diretto alle logiche, all'essenza della cosa, al suo significato primo inteso come *forma di conoscenza* e di *costruzione della luce*. Non si deve intendere la luce come generatrice di forme, ma ciò che illumina la conoscenza e che misura e ritma lo spazio architettonico. Quindi l'architettura non viene ridotta a "gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce"⁴, ma è la luce stessa, ciò che si vede nel vedere, è teoria.

³ Vacchini, *Capolavori*, cit., p. 9.

⁴ Le Corbusier, *Verso una architettura* (a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini), Longanesi, Milano 1998, p. 16.

Teoria, in questo caso, non va intesa solo come una formulazione sistematica di principi generali, (...), ma anche nella sua accezione etimologica: *Theoria* deriva da *Theomai*, composto da *Theos* e *Orao*. *Theos*, dio, ha come radice *Flos*, luce; *Orao* significa vedere. L'insieme diviene *guardare in visione*, contemplare attraverso unicità e singolarità dell'opera, che nasce da una tensione progettuale, la quale tende a progettare sempre e immancabilmente lo stesso progetto⁵.

Progettando sempre lo stesso progetto, Vacchini affronta le contraddizioni del nostro tempo.

In Vacchini, (...), l'architettura è opera d'arte in quanto costruzione di un mondo possibile qui e ora, concreto nell'unità tra razionale e irrazionale, tra arte e mondo⁶.

La pratica dell'architettura diventa per Vacchini un radicale confronto con le origini.

Nel mondo greco, (...), la conoscenza passava attraverso il mito che permetteva l'elaborazione degli infiniti intrecci tra razionale e irrazionale⁷.



9. Architettura = Costruire = Pensare

⁵ Roberto Masiero, *L'architettura fa il luogo*, in «Casabella», 698, 2002, p. 17.

⁶ Roberto Masiero, *Vacchini e/o Gehry*, in «Anfione e Zeto», 16, 2003, p. 57.

⁷ *Ibidem*, p.57.

Il suo lavoro sarà un continuo interrogare le origini logiche e non mitologiche su cui fondare il proprio pensiero. Ciò non significa ripetere l'esperienza storica e provare ad attualizzarla nei termini resi disponibili dallo statuto normativo della disciplina. Per lui esiste solo il momento presente con le sue problematiche che da un punto di vista architettonico non divergono da quelle passate, coesistono. La risposta ad un determinato problema non si inserisce in una logica evolutiva delle forme architettoniche, ma nel chiarire e risolvere sempre gli stessi problemi nell'identità tra architettura, costruire e pensare. In questo senso viene intesa la tecnica, come strumento a disposizione che permette di precisare e costruire l'architettura, contro ogni ottimismo tecnologico.

Vacchini crede che la tecnica sia anche e soprattutto il nuovo e che il nuovo non contraddica il passato, anzi. Esattamente il contrario di ciò che hanno pensato le avanguardie. Per essere moderni non c'è bisogno di sacrificare il passato; mai, comunque, di dipendere da esso⁸.

Questo trova conferma nelle parole di Eliot:

Se la nuova opera fosse soltanto conforme a quella del passato, essa in definitiva non sarebbe neppure conforme, poiché non sarebbe nuova e quindi non opera d'arte⁹.

3. Norma

L'architettura si risolve, quindi, per Vacchini, nella tensione tra le necessità del presente e la permanenza di un pensiero costruito insieme al linguaggio che lo concretizza. Questo significa accettare, con tutte le proprie contraddizioni, la contemporaneità e ciò che vi permane al di là del cambiamento.

In sintesi, l'opera di Vacchini traghetta il funzionalismo e il razionalismo contemporanei al di là del guado. Li guarda come opere del passato sapendo con Adorno e Valéry "che il meglio del

⁸ Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999, p. 10.

⁹ Eliot, *Tradizione e talento individuale*, cit., p. 395.

nuovo corrisponde ad un antico bisogno, le opere autentiche sono allora delle critiche di quelle passate”¹⁰.

In questa accezione va capita la formulazione teorica di Livio Vacchini. Non intende stabilire il suo punto di vista sulle cose, le sue leggi, imporre la sua interpretazione della disciplina, ma al contrario l’interrogarsi sui fondamenti dell’architettura lo porta ad un confronto diretto ed essenziale con la pratica della stessa. Un punto teorico fondamentale su cui si costruisce il suo pensiero è il come un edificio si appoggia, si innalza e si chiude contro il cielo. Un’affermazione tale non lascia spazio all’intuizione, alla fantasia, ma obbliga a risolvere l’architettura con le sue leggi interne, ciò che è nel suo essere. È chiaro che questo non significa che l’architettura è semplicemente un’opera di ingegneria, un puro calcolo strutturale, ma stabilisce una relazione tra morale ed etica.

(...) fa sì che ciò che è prodotto rigorosamente dal singolo venga riconosciuto, proprio grazie all’apparire nella forma del rigore stesso, dalla società, comunità o collettività. La volontà soggettiva prende forma e viene riconosciuta dalla collettività, diventando istituzione. (...) È etica perché si dà dei principi, perché questi principi presuppongono di essere principi dell’architettura e non di altro dall’architettura, e perché si presuppone che possano essere letti da chiunque e quindi non solo da un popolo, una razza, un gruppo sociale, e via dicendo¹¹.

L’architettura è opera d’autore, non in quanto firma, marchio, ma in quanto prodotto della *auctoritas*, di leggi e di ordini. Tanto più un’opera dichiara la propria auto-nomia, tanto più la critica può liberare la propria etero-nomia, l’interpretazione.

Quindi la norma per Vacchini è una forma di autodisciplina fondata su principi elementari e necessari in quanto non possono non essere. Tutto è ridotto all’essenziale, ma non per gusto stilistico, pensando che il togliere, il ridurre assicurino bellezza e verità, ma come espresso dall’esemplificazione albertiana:

¹⁰ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 62.

¹¹ *Ibidem*, p. 55.

non si potrà né aggiungere, né togliere parte alcuna pena l'insignificanza stessa del progetto.

L'architettura per Vacchini è prima di tutto questione mentale, quindi come costruzione logica. Ciò non deve far pensare che l'autonomia dell'opera rimane al livello concettuale e che l'unico modo per viverla e capirla sia limitato ad un ragionamento astratto da qualsiasi realtà fisica. I principi messi in opera sono regolati, metabolizzati, si declinano diversamente secondo il caso. Il principio rimane, ma la regola, il modo in cui viene interpretato il problema cambia ogni qualvolta ci si confronta con il concreto, la contingenza.

Per ogni progetto io devo creare la regola, la devo inventare. (...) È dettata volta per volta dalla contingenza. Non è evasione dalla contingenza, è costruzione tutta interna alla realtà nella quale mi trovo ad operare¹².

Questa forte convinzione di appartenenza al concreto, alla realtà fisica del mondo, e la volontà di costruirlo con le proprie contraddizioni, pone il lavoro di Vacchini distante dalle speculazioni accademiche di origine seicentesche sulla bellezza arbitraria e la bellezza positiva, nonostante l'impiego di termini simili, come ordinamento e regola, sia da parte di Vacchini, sia nel discorso sulla bellezza secondo natura e bellezza secondo consuetudine, così come il razionalismo francese di Claude Perrault l'aveva formulato. Tuttavia entrambi le declinazioni si pongono allo stesso modo nei confronti della bellezza e nel suo rapporto con l'antichità. Un passo tratto dal libro di Charles Perrault dal titolo *Pensées chrétiennes et pensées morales, physiques métaphysiques et autres qui regardent la philosophie* che riassume la posizione del fratello, sintetizza in modo esemplare lo sguardo che, tanto Claude Perrault, quanto Livio Vacchini – tre secoli dopo – volgono alla storia.

L'idée de beauté n'est attachée à rien de particulier en ceux qui ont l'esprit un peu éclairé. Ceux qui l'ont fort borné et qui ne sont pas accoutumés à faire des abstractions attachent cette idée aux premières choses qui leur semblent belles, après quoi presque rien ne leur semble beau que ce

¹² Falasco, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologia e cultura del progetto*, cit., pp. 22-23.

qui ressemble à ces choses-là. De là vient que la plupart des peintres, des sculpteurs et des architectes qui ont fort étudié l'antique dans leur jeunesse ne trouvent beau qu l'antique ou que ce qui lui ressemble que la plupart des orateurs n'admirent que Démosthène et Cicéron et ceux qui les imitent¹³.

In questa logica occorre leggere il lavoro teorico di Livio Vacchini, ovvero nel rimando a problemi di ordine generale, non legati al nostro tempo e al nostro spazio, ma problemi che si misurano ad ogni momento e ad ogni spazio.

4. Spazio privato, spazio pubblico

La formulazione teorica che guida il lavoro di Vacchini non ha lo scopo di definire un metodo per garantire la funzionalità di un procedimento. Il risultato non dipende da essa, ma nel confronto dei suoi presupposti con il problema che di volta in volta si va affrontando. La teoria, quindi, non va disgiunta dal lavoro effettivo sulla cosa, è parte stessa di quella costruzione logico-tecnica che produce l'opera. L'esposizione, della teoria, disgiunta dalla pratica è solo funzionale alla logica discorsiva e analitica della ricerca. Tuttavia in certi casi è necessario il confronto con opere costruite in modo da evidenziare le differenze e soprattutto lo sviluppo della teoria nella continuità del suo lavoro.

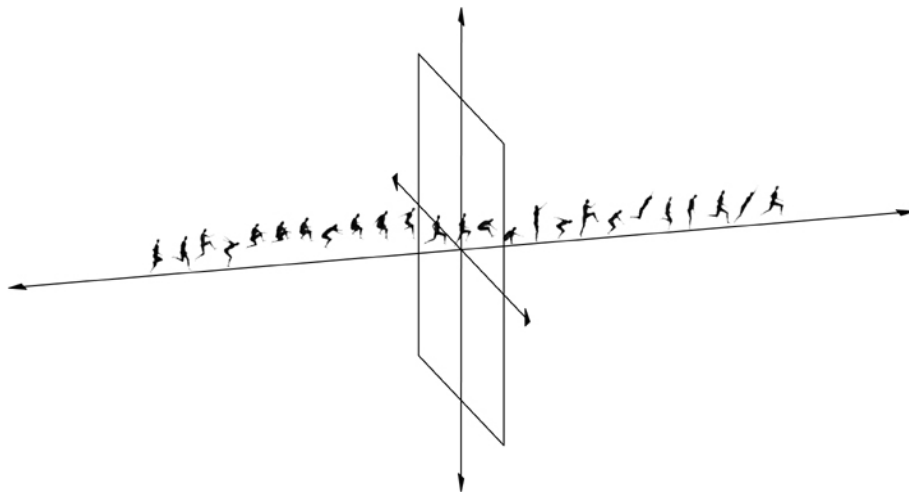
La prima domanda, che si pone Vacchini, quando deve affrontare un progetto è di ordine *esistenziale*, riguarda il modo di porsi proprio dell'uomo che, a differenza degli altri enti, si interroga sulla natura e sulle strutture dell'esistenza stessa¹⁴. Quindi ha carattere gnoseologico, stabilisce l'orizzonte di senso per la

¹³ Antoine Picon, *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*, Picard, Paris 1988, pp. 154-155.

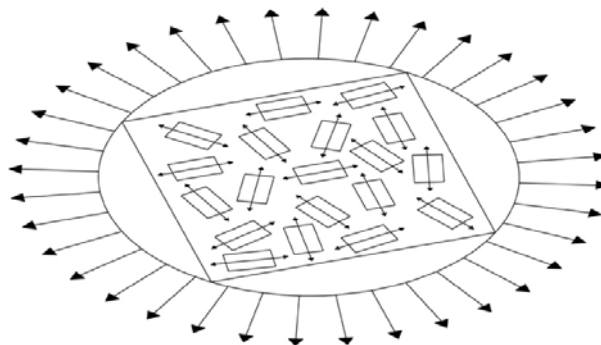
¹⁴ *Existenzial – existenziell*: « esistenziale » – « esistentivo ». “La rigorosa definizione di questa coppia concettuale è stabilita propriamente solo in Essere e Tempo, dove è utilizzata per distinguere il piano delle determinazioni dell'esistenza considerata nella sua immediatezza (*existenziell*) da quello delle determinazioni ontologiche che si riferiscono invece all'esistenza quale modo d'essere specifico dell'Esserci (*existenzial*)”. In Heidegger, *Essere e Tempo*, cit., p. 591.

costruzione del proprio essere unitamente alla costruzione del lavoro che deve intraprendere.

Conoscere implica guardare, e guardare implica pensare che, in Vacchini, diventa costruire. L'identità tra costruire e pensare determina una prima divisione elementare: uno-molti, individuo-società, privato-pubblico. Pensare implica una tensione, uno stimolo, che porta l'uomo ad agire. Il primo atto è riconoscersi, determinare i propri limiti, riguarda l'individuo nella sua singolarità e, perciò, ha carattere privato. Successivamente l'uomo definisce i limiti in cui svolgere la propria attività, chiarisce le possibili relazioni con altri individui e, quindi, stabilisce l'ambito pubblico del proprio agire.



10. Pensiero e costruzione in ambito privato. Simmetria bilaterale.



11. Pensiero e costruzione in ambito pubblico. Simmetria radiale.

La distinzione tra privato e pubblico implica nella teoria di Vacchini un problema sul piano strutturale. Quando l'uomo riflette su di sé, pensa e costruisce nelle forme della simmetria bilaterale, destra-sinistra, alto-basso, davanti-dietro, il suo sguardo è orientato. Quando prova ad essere società, nelle relazioni uno-molti, natura, cultura, ossia nella relazione con le cose e gli altri uomini, costruisce nelle forme della simmetria radiale e il suo sguardo è non orientato.

5. *Struttura e luce*

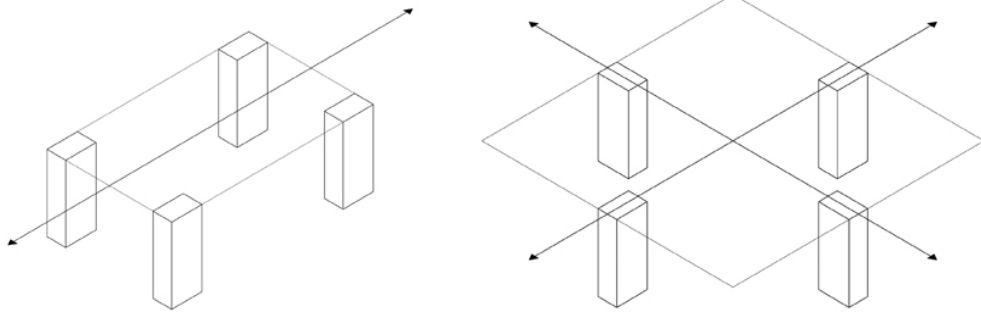
La suddivisione strutturale in simmetria bilaterale e simmetria radiale trova riscontro al livello biologico e antropologico. Gli studi di André Leroi-Gourhan sull'evoluzione biologica delle specie animali (dal pesce fino ad arrivare all'uomo attuale) e della relazione che intercorre tra quest'ultima e lo sviluppo di tecniche e linguaggi, hanno stabilito la seguente classificazione:

(...) le specie animali si suddividono in due tipi di organizzazione dinamica, l'una in cui il corpo è costruito secondo un piano di simmetria radiale, l'altra in cui le parti del corpo sono ordinate secondo un piano di simmetria bilaterale. (...) Tutto il mondo animale si è diviso, fin dall'inizio, in un numero relativamente limitato di tipi funzionali e la scelta avveniva mediante compromessi, tra l'immobilità e il movimento, tra la simmetria radiale e la simmetria bilaterale. Dal punto di vista della "riuscita biologica" l'una e l'altra hanno portato a esiti ugualmente brillanti. (...) I vincitori di questa interminabile corsa, la medusa e l'uomo, costituiscono i due limiti estremi dell'adattamento¹⁵.

L'architettura privata si affaccia, indica il movimento, la struttura è direzionata, determina l'orientamento. Le facciate più corte costituiscono i fronti principali mentre le facciate più lunghe sono considerate secondarie. L'edificio privato è destinato ad essere moltiplicato ed affiancato ad edifici a lui simili. Mentre l'architettura pubblica "scopre di essere quell'animale che ha in sé il

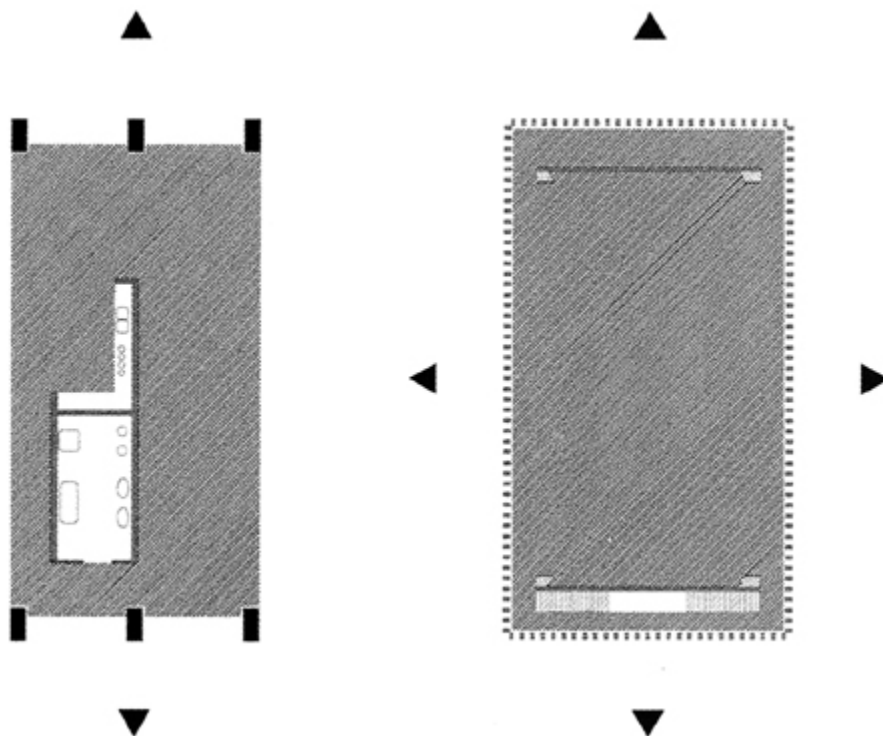
¹⁵ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. I. Technique et langage*, Albin Michel, Paris 1964, pp. 42-47 (traduzione nostra).

singolare e l'universale, l'origine e lo sviluppo"¹⁶. L'edificio pubblico è caratterizzato da una struttura equivalente su tutti e quattro i fronti, non offre una direzione privilegiata e, perciò, è non orientato.



12. Spazio privato. Struttura orientata.

13. Spazio pubblico. Struttura non orientata.



14. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992. Privato.

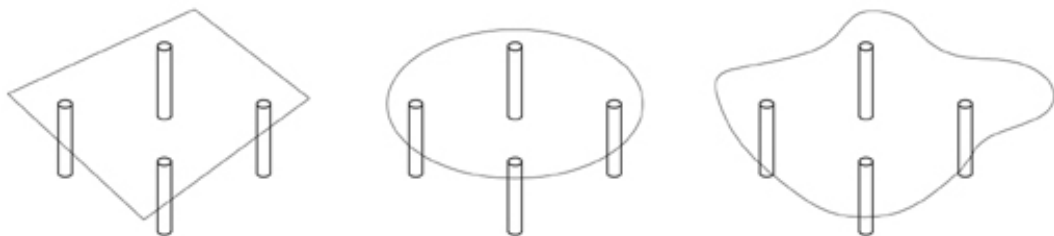
15. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. Pubblico.

¹⁶ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 9.

La struttura non è soltanto ciò che vincola, ciò che tiene, ma è ciò che da un volto all'edificio, lo chiude sia formalmente sia strutturalmente. Lo spostamento dei pilastri o supporti sul perimetro della costruzione e l'uso di una piastra in cemento armato precompresso per coprire grandi luci permette di liberare spazio e luce. La forma è il risultato della soluzione di un problema strutturale che, per Vacchini, non si limita all'aspetto puramente scientifico, al livello di calcolo, ma riguarda, soprattutto, la misura, il ritmo, l'ordine costruttivo dell'architettura nella luce. Ciò significa che il *disegno* della luce, il come le ombre costruiscono lo spazio, implica un grande lavoro nel semplificare i componenti dell'architettura: gli elementi strutturali come gli spessori e disegno degli infissi e soprattutto il colore e il tipo di materiale impiegato.

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 solo pietra¹⁷.

Quindi lo spazio assume significato in rapporto alla luce che si costruisce. In questo sta la differenza dello spazio libero impostato da Vacchini e la pianta libera di Le Corbusier. L'assunto funzionalistico di isolare l'ossatura e portarla all'interno dell'edificio in modo da favorire la costruzione di una facciata libera e svincolare le pareti divisorie dal passo strutturale ha in effetti destrutturato lo spazio.

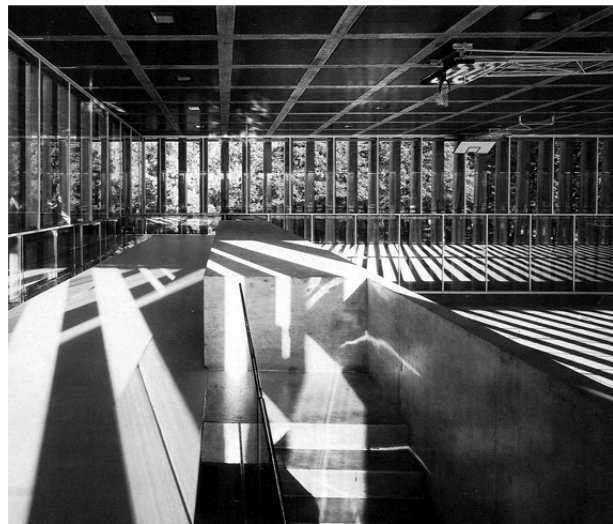
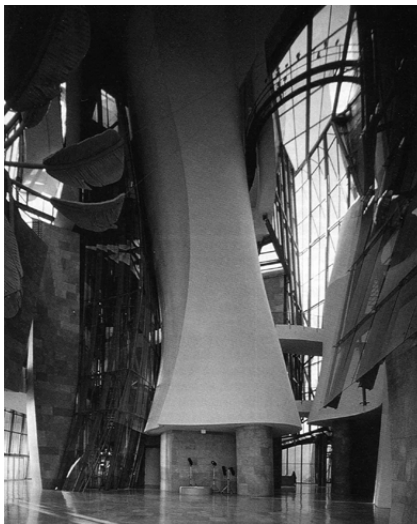


16. Pianta libera, generatrice di forme.

¹⁷ Perché si ritorna sempre a Stonehenge, cit., p. 37.

Distrutto il contenuto, si è spostata l'attenzione sul contenitore, l'involucro, la pelle dell'edificio. Liberando lo spazio si è vincolato l'espressione dell'architettura all'aspetto formale. Alle tante interpretazioni che si possono dare di un'opera, si è sostituita l'unica interpretazione che viene costruita insieme all'opera. Alle tante lingue parlate all'interno dello stesso linguaggio – inteso come il pensiero di una civiltà – si sono sostituiti tanti linguaggi espressi con la stessa lingua.

Per Vacchini struttura, luce e spazio formano un'identità, ovvero definiscono l'ordinamento: una modalità fondamentale della costruzione-conoscenza del mondo. L'esperienza non viene costretta a ripercorrere un dato programma funzionale o l'intenzione dell'autore dell'opera, ma apre al possibile, ognuno è libero di vivere lo spazio e interpretarlo a suo piacimento, senza tuttavia negargli un'identità, sia quella dell'architettura sia quella dell'individuo. L'architettura di Vacchini apre alla conoscenza, mentre la forma per la forma offre un sapere.



17. Frank O. Gehry. Museo Guggenheim. Bilbao, 1991-1997.

18. Livio Vacchini. Palestra polivalente, Losone, 1990-1997.

Il confronto tra la palestra di Losone di Livio Vacchini e il museo Guggenheim di Frank O. Gehry evidenzia il diverso rapporto tra struttura, luce e spazio. Vacchini cerca l'unità tra questi tre momenti che permettono una lettura

immediata delle intenzioni progettuali, pone l'opera come evento, ovvero si pone per le sue proprie specifiche leggi. L'opera di Gehry, al contrario, è il risultato di un attento programma in vista della spettacolarizzazione dell'architettura. La struttura del museo Guggenheim viene ostentata o celata seguendo il filo narrativo composto in sede di progetto, mentre la luce è gioco evocativo, è altro dallo spazio che illumina. Nella palestra la luce è misura, ordine, ossia il modo concreto con cui l'uomo vede e conosce il mondo.

6. Ordine

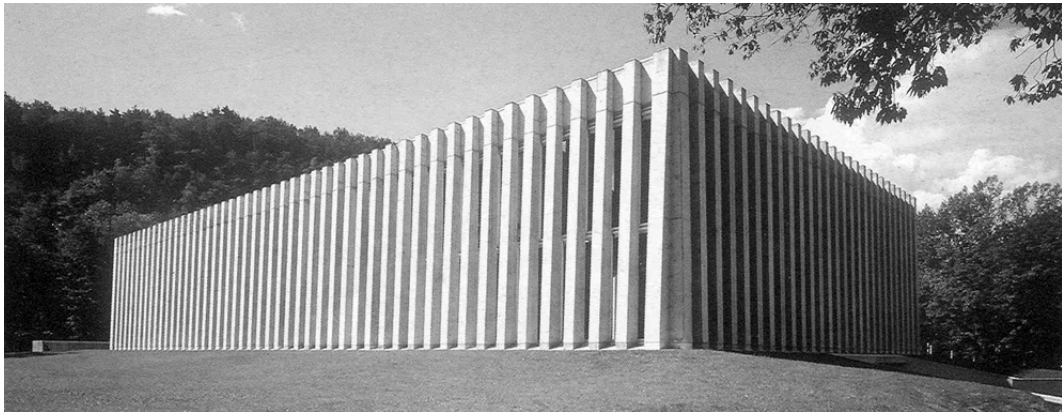
Ogni aspetto del linguaggio architettonico è “nella teoresi di Vacchini, che è immediatamente poetica (gli antichi avrebbero detto *poiética*, cioè relativa al fare)”¹⁸, semplificato, smaterializzato e trasformato in unico e totalizzante *agglomerato* che identifica l'opera. L'uso del cemento armato riveste quindi il duplice significato di unificare concettualmente e formalmente il rapporto tra architettura, costruzione e struttura. Nonostante la varietà di materiali che vengono impiegati, l'architettura di Vacchini è monolitica. Ogni elemento in gioco, forma, funzione, struttura, dettaglio, materia, luce, tecniche, diventa non una parte in relazione con un tutto, ma il tutto.

Questa è la logica perseguita nella costruzione della palestra di Losone. La dimensione dell'edificio è tale che, per una più corretta distribuzione dei carichi della lastra di copertura in cemento armato precompresso, necessita la ripetizione di elementi strutturali sul perimetro. In questo progetto Vacchini si misura con il tempio greco e prova a risolvere il problema dell'ordine.

L'ordine non è questione nostalgica o sentimentale, non è all'interno di una retorica degli stili – qui lo stile viene portato al grado zero della scrittura – non è espressione o comunicazione: è sistema costruttivo¹⁹.

¹⁸ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 9.

¹⁹ *Ibidem*, p. 9.



19. Livio Vacchini. Palestra polivalente, Losone, 1990-1997.

Non si tratta di ripetere formalmente il tempio classico ma di criticarlo per dare risposta ad un problema costruttivo nascosto dal rivestimento di marmo. Luigi Snozzi ci riferisce di una conversazione avuta con Vacchini proprio su questo argomento.

LV Ho fatto una grande scoperta.

LS Che scoperta hai fatto?

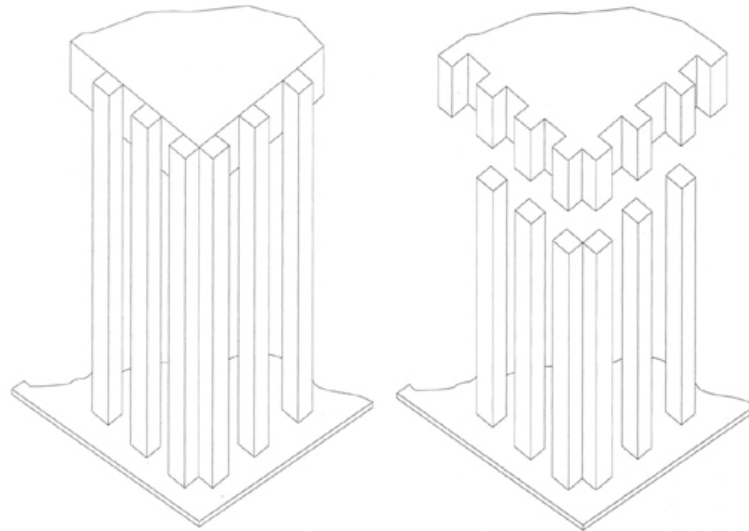
LV I greci non sapevano costruire. Il Partenone aveva un tetto a due falde, non a quattro. Nascondono, con le metope ed i triglifi, l'attacco della trave in legno, e girano questo sistema anche sul fronte dove non dovrebbe esserci. È una bugia architettonica.

LS Hai ragione, ma l'errore che fai è di dire che i greci non sanno costruire, sono talmente bravi che riescono a dire le bugie in una maniera straordinaria!²⁰

Il problema è quindi come “girare l'angolo”, in modo che il sistema costruttivo sia equivalente su tutti e quattro i lati. In un primo momento Vacchini, per mettere in opera contemporaneamente la grande lastra di copertura e l'ordine unico dei supporti verticali, pensa di agganciare la piastra ai pilastri. Ma questo provoca sforzi di taglio eccessivi nel vincolo tra struttura orizzontale e verticale. Inoltre la proporzione tra pieno e vuoto, rifiutando qualsiasi accorgimento formale correttivo, non garantiva una perfetta chiusura dei lati dell'edificio. Nel tempio

²⁰ Marcello Congiu (a cura di), *Quarantuno domande a Luigi Snozzi*, Clean Edizioni, Napoli 2008, pp. 60-62.

greco, questo viene risolto con la “contrazione angolare”²¹ che risolve la relazione tra metopa e triglifo, chiude formalmente le facciate e permette continuità alla successione di colonne tra facciate contigue.



20. Palestra polivalente. Losone.

Ricostruzione schematica delle fasi successive di progettazione del raccordo tra pilastri e piastra di copertura.

Vacchini vuole costruire in un unico materiale, senza rivestimento alcuno. Quindi, da un punto di vista logico-tecnico, per Vacchini l’origine del tempio greco non è la capanna primitiva, ma il *dolmen* e il tempio egizio, entrambi senza timpano e ambedue pietra su pietra. Questa considerazione semplifica e radicalizza la logica costruttiva del sistema trilitico impiegato nella costruzione dei templi greci. Vacchini fa diventare il tetto della palestra un enorme pietra

²¹ "Questa « contrazione angolare » è dovuta ad un conflitto formale fra triglifi e colonnato. Un « triglifo angolare », sviluppato sia nel lato frontale che nel lato longitudinale, occupa l’angolo del fregio. Se triglifi e architrave fossero della medesima larghezza, il triglifo d’angolo verrebbe esattamente a cadere sopra l’asse centrale della colonna angolare. Nei primissimi templi lignei, (...), la larghezza delle travi del tetto (e cioè dei triglifi) corrispondeva a quella dell’architrave e così non sussisteva conflitto alcuno. Ma quando i triglifi divennero più stretti dell’architrave e dovendo rimanere necessariamente il triglifo angolare sull’angolo dell’architrave, esso dovette venir spostato dall’asse della colonna verso l’angolo (...) perchè l’architrave doveva inevitabilmente per ragioni statiche poggiare sull’asse delle colonne". Questo succede in modo particolare nel passaggio dal tempio ligneo al tempio lapideo. In Helmut Bervè – Gottfried Gruben, *I templi greci*, Sansoni, Firenze 1962, pp. 119-120.

artificiale di 140 cm di spessore e la appoggia su un muro che scorre su tutti e quattro i lati dell'edificio. La successione classica di colonne viene unificata, diventa semplice ritmo tra pieno e vuoto, apre e chiude ogni lato nella continuità del perimetro. Si vede come l'ordine, per Vacchini, non si risolve nel comporre elementi in modo da stabilire relazioni proporzionali o formali tra le parti, ma è ordine costruttivo. Ossia come un'architettura si appoggia a terra, si innalza e si chiude contro il cielo.

Chiarita la relazione tra tetto e supporto verticale, Vacchini, ora deve capire la natura del muro, la giusta proporzione tra pieno e vuoto in modo che si legga il muro come una massa unitaria e non come successione di pilastri. Per Vacchini il problema deve essere risolto al livello costruttivo e non giocando sulle proporzioni, allora

va dall'ingegnere che gli dà la risposta: *Se la soletta, è formata da ferri regolari, è muro, se invece deve essere rinforzata dove c'è l'appoggio, è pilastro. L'ingegnere gli fornisce la larghezza che deve avere il muro per essere pilastro, con la fessura. Vacchini prende la misura dell'ingegnere, aggiunge un centimetro per lato del pilastro e lo fa diventare muro.*²²

In questo modo l'opera acquista autorevolezza, ma non per gusto personale, ossia dovuta ad un lavoro estetico sulle forme, ma perché evidente nel suo costruirsi. L'ordine nasce nella distinzione dalla natura, là dove l'architettura si scosta dall'intorno rivelando la propria artificialità sia logica che tecnica.

7. Come si appoggia, si innalza, si chiude

L'appoggio è atto radicale, riconoscibile, perché diverso dalla natura. Solo il confronto permette riconoscibilità e identità. L'uomo esiste perché si riconosce nel suo farsi. Per Vacchini l'appoggiarsi è mettere in atto l'*arché*, il principio, l'origine, attorno al quale l'uomo si riconosce e sviluppa la sua conoscenza, è

²² Congiu, *Quarantuno domande a Luigi Snozzi*, cit., pp. 58-60.

togliere per restituire, è sacrificio. L'intervento sull'esistente è tanto più responsabile quanto più ci si rende coscienti della nostra diversità rispetto alla natura. Per Vacchini il rispetto che si ha della natura si dimostra nella propria capacità e consapevolezza di trasformare il naturale in cultura. Rifiuta qualsiasi atteggiamento protezionista, sia nei confronti del contesto naturale, sia nei confronti del paesaggio costruito. Ciò non significa che il suo lavoro consiste nel distruggere l'esistente, imporre la sua architettura al mondo circostante. Non distrugge la natura perché è natura, ma la modifica perché la trasforma in cultura. L'identità non si eredita, ma la si costruisce ogni giorno con il proprio lavoro.

L'appoggio dell'architettura a terra non risolve, quindi, solo un problema al livello costruttivo, ma è una questione etico-morale. La radicalità e il rigore con cui Vacchini affronta la disciplina richiedono principi formulati con chiarezza e legittimati da un sistema di pensiero coerente. Per usare le parole di Stravinskij,

non possiamo (...) prendere conoscenza del fenomeno creativo indipendentemente dalla forma che manifesta la sua esistenza... Ebbene, ogni processo formale deriva da un principio, e lo studio di questo principio richiede (...) quello che si chiama dogma.²³

Il mestiere per Vacchini è quindi prima di tutto un atto di fede, nel senso di credere fermamente nella capacità dell'architettura di affrontare il possibile e soprattutto di definirne i limiti. Questo l'ambito in cui l'architetto esprime la propria libertà. Tornando, ancora una volta, a Stravinskij:

Nell'arte come in ogni altra cosa, si costruisce soltanto su fondamenta sicure; ciò che non consente appoggio non consente neppure movimento. La mia libertà consiste quindi nel potermi muovere nell'ambito definito che mi sono imposto per ognuno dei miei lavori. Dirò di più: la mia libertà sarà tanto più grande e più profonda quanto più limiterò il mio campo di azione e mi cironderò di ostacoli. Eliminare una difficoltà è eliminare un punto di forza. Più costrizioni ci si impone e più ci si libera delle catene che ostacolano la mente.²⁴

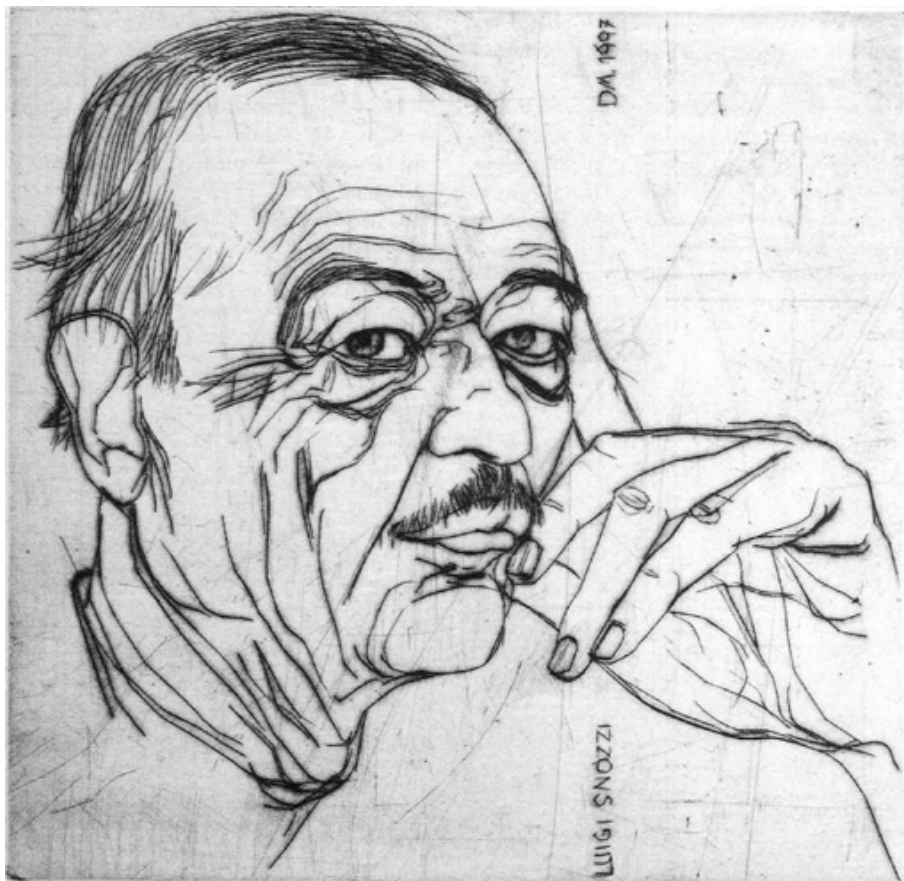
²³ Stravinskij, *Poetica della musica*, cit., p. 5.

²⁴ *Ibidem*, p. 48.

In queste parole ritroviamo anche il pensiero di Vacchini. Sulla questione delle possibilità offerte, da un lato da un insieme di vincoli molto rigidi e dall'altro, da problemi che per loro natura si presentano di difficile soluzione, Vacchini e Snozzi si sono confrontati in varie occasioni. Al proposito Snozzi afferma che

gli architetti più noti al pubblico percorrono le vie di minor resistenza. I problemi facili da superare vengono affrontati con impegno estremo. Quelli difficili vengono messi da parte perché il successo non si costruisce sul fallimento. E così gli ideatori di "forme" trionfano e i problemi rimangono insoluti.

A questi ci dobbiamo dedicare, evitando le facili derive delle scorciatoie espressive.²⁵



21. Daniel Mailet. Ritratto di Luigi Snozzi. Puntasecca, 1997.

²⁵ Livio Vacchini, *Costruire è conoscere, mai sapere*, in «Archi», 5, 2003, p. 10.

Questa è per Vacchini la condizione in cui ciascuno di noi deve mettersi se vuole fondare la propria conoscenza su basi solide. La solidità di un ragionamento permette di costruire l'edificio su fondamenta, non solo sicure, ma capaci di liberare lo stesso dalle *facili derive delle scorciatoie espressive*.

Su questo piano occorre porre un tetto, un limite alla propria conoscenza. Ciò non significa, per Vacchini, precluderci una parte del conoscibile, ma aprirlo ad una logica chiara, capace di tenere insieme il tutto. Stare sotto questo tetto permette di vedere nella luce, ossia riconoscere la *theoria* che fonda il fare dell'uomo. La semplicità sta nella forma, la difficoltà nel risolvere come un edificio si appoggia a terra, si innalza e si chiude contro il cielo. L'intera opera di Vacchini consiste nel precisare questi tre momenti fondamentali e fondativi dell'architettura. Non intende rinnovare l'architettura, dargli una nuova vita, una nuova speranza. Il suo lavoro non si carica di intenzioni riformatrici, ma intende andare alle origini in modo da svincolare il proprio operare da sovrastrutture politiche, economiche, stilistiche, ideologiche, ossia da altri significati che non siano quelli interni all'architettura. Questo atteggiamento riduce la storia dell'architettura in un "senza tempo". Ciò significa mettere in opera il classico. Così lo definisce Roberto Masiero:

classico è ciò che è oltre il tempo, quindi la storia, oltre lo spazio, cioè (...) oltre la geografia. Per principio l'opera classica si impone ai luoghi e rimane paradigmatica in qualunque tempo.²⁶

Ma il "senza tempo" necessita di tempo per essere tale. Il classico non si costruisce insieme all'opera, solo la distanza storica stabilirà se nell'opera d'arte si esprime una verità senza tempo. Come ricorda Masiero:

L'arte classica, quando fu creata, non appariva ancora classica. (...) Non è omologandosi, o facendosi omologare dallo stile, che si può mettere in opera il classico. Di ciò si sono

²⁶ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., pp. 60-61.

dolorosamente accorti lo storicismo ottocentesco e, nel nostro tempo, il postmoderno, divenuto architettura “gastronomica”.²⁷

La capacità di un’opera d’arte di venire recepita come classica dalle generazioni future consiste nel superamento e critica delle opere che in passato hanno risolto le stesse problematiche. Secondo Vacchini, in architettura queste problematiche sono tutte racchiuse

(...) tra terra e cielo. 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.²⁸

Un’opera acquista importanza, quindi, solo nel momento in cui è sottoposta a critica che, secondo Vacchini,

raramente viene fatta da chi l’ha costruita. Il lavoro viene consacrato e riceve valore dagli altri. Ogni opera architettonica di valore modifica la costellazione di tutte le opere di valore che sono state costruite prima di essa. Prima della costruzione di Villa Savoye la costellazione delle architetture del mondo aveva una certa configurazione; con l’arrivo della Villa Savoye tutte le opere costruite prima hanno cambiato posizione: alcune sono andate dietro, sono diventate meno luminose, altre sono diventate più luminose.²⁹

La posizione di Vacchini sembra parafrasare le parole di Eliot:

Quel che avviene quando si crea una nuova opera d’arte, avviene contemporaneamente a tutte le opere d’arte precedenti. I monumenti esistenti compongono un ordine ideale che si modifica quando vi sia introdotta una nuova (veramente nuova) opera d’arte. L’ordine esistente è in sé concluso prima che arrivi l’opera nuova; ma dopo che l’opera nuova è comparsa, se l’ordine deve continuare a sussistere, tutto deve essere modificato, magari di pochissimo. Contemporaneamente tutti i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera d’arte trovano un nuovo equilibrio: e questa è la coerenza tra l’antico e il nuovo.³⁰

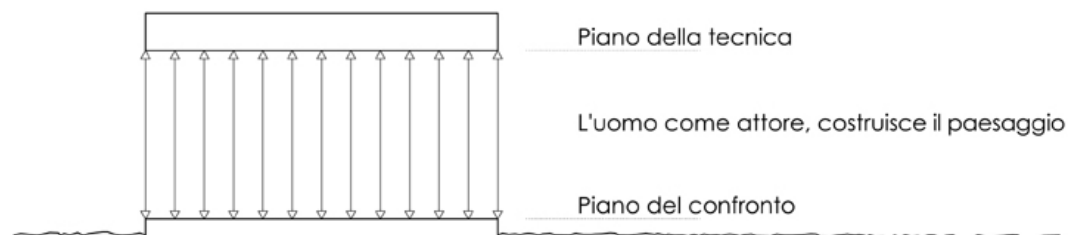
²⁷ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 61.

²⁸ Falasco, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, cit., p. 31.

²⁹ *Ibidem*, p. 35.

³⁰ Eliot, *Tradizione e talento individuale*, cit., p. 394.

L'ordine esistente di cui parla Eliot si identifica, nel lavoro di Vacchini, con l'ordine costruttivo di ogni architettura, ossia il modo in cui un edificio risolve il suo rapporto con il suolo e il cielo nella sua dimensione verticale. Ma l'ordine tripartito si esplicita anche nella sua dimensione orizzontale nel rapporto che intercorre tra architettura, struttura e costruzione, ossia il piano speculativo del progetto architettonico.



22. Tripartizione verticale. Come un'architettura si appoggia, si innalza e si chiude contro il cielo.

La tripartizione si realizza attraverso una successione di due piani orizzontali. Il piano "del confronto", che corrisponde allo stilobate, ossia il luogo in cui l'architettura manifesta il suo essere altro rispetto alla natura, al preesistente. Al di sopra di esso l'architettura diviene spazio, luce, il "vuoto" di cui lo stesso Vacchini parla nei *Capolavori*, indicandolo come il luogo principale dell'edificio, dove l'uomo da spettatore diventa attore, costruendo il paesaggio con il suo sguardo e la sua percezione.



23. Tripartizione orizzontale. Piano logico-tecnico.

Questo spazio, anche in virtù del ruolo primigenio dell'architettura come rifugio, come difesa, necessita di una copertura. Ed è questo l'ulteriore piano in cui si realizza la tripartizione architettonica, il piano "della tecnica". Il modo in

cui la copertura si eleva al di sopra della struttura verticale rappresenta il piano in cui la tecnica si applica a risolvere un problema architettonico. È a questa quota, sia fisica, sia logica, che si offre all'uomo la possibilità di realizzare la coincidenza e riunione tra architettura, costruzione e struttura.

8. *Mestiere*

Il lavoro di Livio Vacchini non si limita alla corrispondenza della pratica con la formulazione di principi e regole chiariti in sede teorica. Inoltre, i punti evidenziati in precedenza non esauriscono i concetti speculativi con cui Vacchini affronta il proprio mestiere. Nulla di quanto formulato asserisce una qualche verità; ogni elemento che contribuisce a chiarire problemi, sia dal lato teorico che da quello pratico, è rimesso in discussione ogni qualvolta Vacchini si confronta con un nuovo progetto. I concetti speculativi che generano la sua opera si sviluppano contemporaneamente ad essa. Questo atteggiamento autocritico deriva da una ferma consapevolezza nella propria diversità rispetto alla natura, alla contingenza;

(...) nessun architetto al mondo è capace di immaginare quello che sta facendo; l'opera d'arte esiste in quanto il cervello umano è stupido, è limitato. L'arte è figlia della stupidità: vedere una costruzione nell'immaginazione è impossibile è come se lei volesse correre in sogno; io non sono in grado di vedere come sarà veramente, una costruzione.

L'architettura è arte cronologica, devo entrare in un posto, devo passare, ricordare quello che ho visto prima e questo io lo possa fare solo nella realtà, non lo posso immaginare.³¹

Il calcolo progettuale che Vacchini applica alla realtà viene modificato nel momento in cui ciò che è stato disegnato si confronta con il reale: “è la natura che fa le cose, non siamo noi”³². Ciò non significa che tutto viene rimesso in discussione al momento dell'effettiva realizzazione dell'opera, ma proprio il

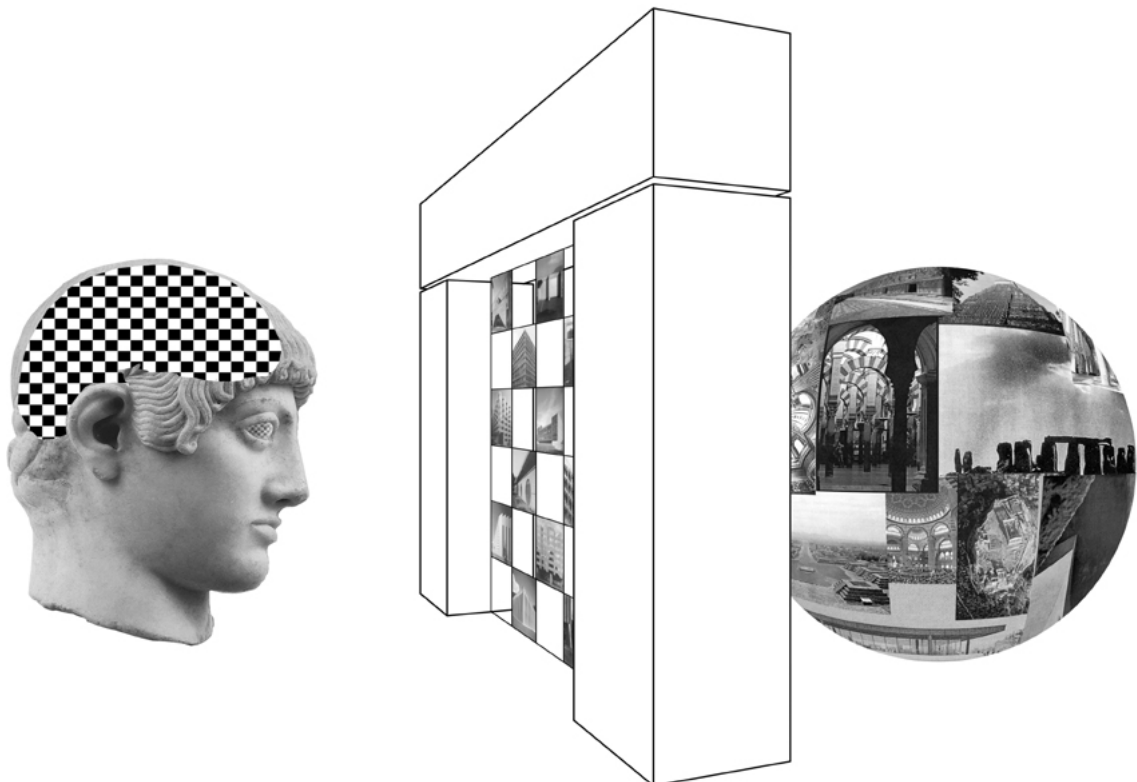
³¹ Falasco, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, cit., pp. 118-119.

³² *Ibidem*, p. 120.

contrario, ossia che l'opera dovrà essere il frutto di un ragionamento assolutamente preciso e profondo, nel senso che si deve studiare fino nel minimo dettaglio la costruzione, così che l'edificio si ponga in totale autonomia rispetto al preesistente. Se avessimo chiesto a Vacchini le regole del gioco, avrebbe risposto in questo modo:

Non conosco nessuno che le abbia riassunte meglio di S. Tommaso:

- integrità: la forma dell'edificio deve 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.³³



24. Architettura = Costruire = Pensare = Essere

³³ *Conversazione con Livio Vacchini*, cit., p. 154.

Non si deve intendere quest'ultimo punto come un desiderio di autorappresentazione, come il desiderio di esprimere il proprio vissuto, le proprie idee attraverso l'opera costruita. L'architettura di Vacchini esprime se stessa, il suo lavoro si limita a chiarirne i rapporti interni. L'architettura di Vacchini parla tutte le lingue e nessuna in particolare, è semplice linguaggio, ossia pensiero autentico, l'autenticità dell'opera e non dell'autore.

Il mestiere per Vacchini, quindi, tende a ridurre la molteplicità delle relazioni che si instaurano all'interno della disciplina ad un'unica totalità, dove il soggetto, inteso come colui che governa il processo, si identifica con l'opera in quanto il proprio pensiero appartiene all'opera e non a chi l'ha fatta. Quindi l'architettura per Vacchini si identifica con la propria vita, il proprio essere, costruendo gli oggetti architettonici, costruisce se stesso. Perciò Vacchini ha percorso la stessa strada tracciata da Socrate in *Eupalino o l'Architetto* di Valéry, che così definisce la propria esistenza: "io nacqui parecchi e sono morto uno"³⁴. Ciò significa che è arrivato alla fine sapendo fare una cosa sola, nonostante sapesse fare tante cose, ma si vive per essere *uno* e non *parecchi*.

³⁴ Paul Valéry, *Eupalino o l'Architetto*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1997, p. 30.

Capitolo 3

Una vita, un lavoro

“Non ho seguito l’insegnamento convenzionale dell’architettura. Ho lavorato sotto gli ordini di qualche buon architetto, ho letto qualche buon libro – e basta.”¹

Ludwig Mies van der Rohe, 1965

1. Un paio di scarpe e una racchetta da tennis

Casa Vacchini. Ascona, 1969

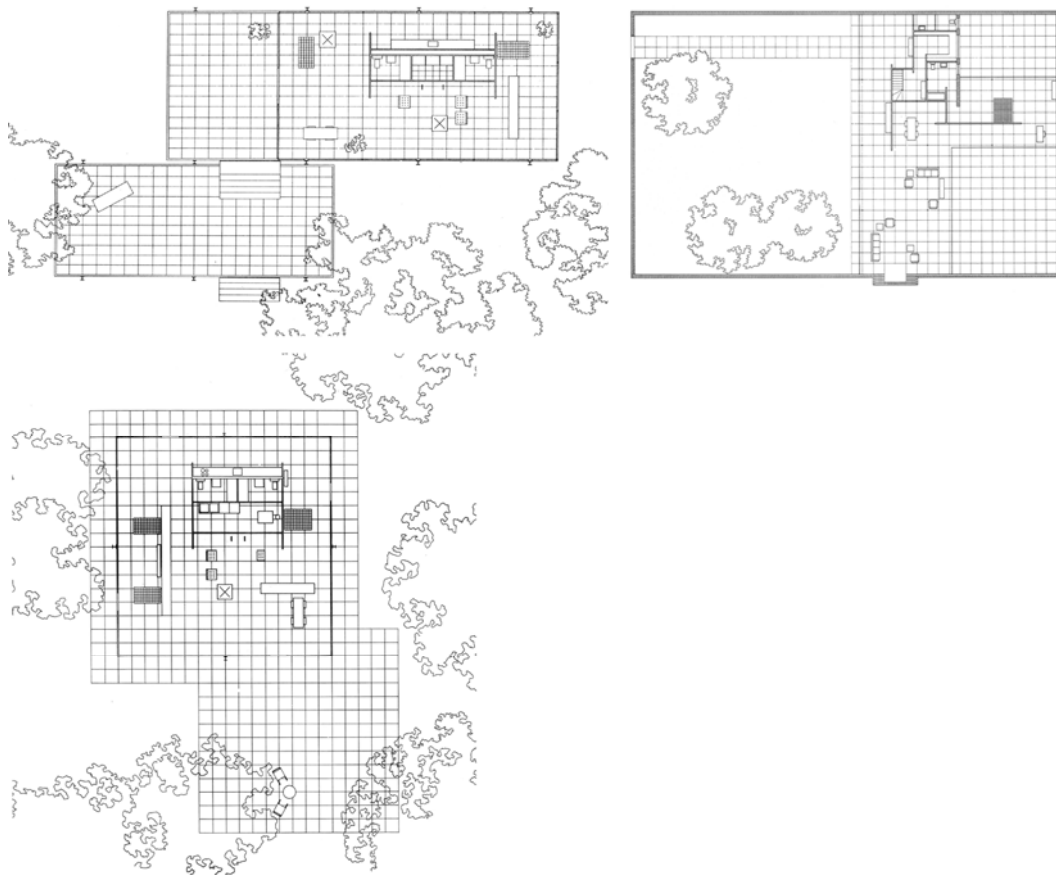
Dopo avere conseguito il diploma di architetto presso il Politecnico Federale di Zurigo nel 1958, Vacchini inizia l’attività professionale a Locarno, associandosi con Luigi Snozzi. Ma dopo pochi anni i due si separano, a seguito di una discordanza di vedute riguardo il progetto di una casa unifamiliare. Snozzi intendeva caricare il progetto di un significato politico (era il 1968) e trasformare l’intervento in prototipo per una casa di quartiere operaio, mentre Vacchini voleva impegnarsi a risolvere problemi interni alla disciplina.

Vacchini decide di procedere da solo nel progetto della casa e non aveva alternativa, “doveva seguire un maestro”². Quindi inizia ad interrogarsi sul significato dell’architettura, ossia come si costruisce l’architettura, sia a livello concettuale sia a livello concreto. Fin da subito è consapevole del fatto che deve prima di tutto imparare a costruire, lui che non è un tecnico di natura, per questo motivo decide di cominciare con l’acciaio perché obbliga al rigore, alla disciplina.

¹ Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Réflexions sur l’art de bâtir*, Le Moniteur, Paris 1996, p. 7 (traduzione nostra).

² Livio Vacchini, *Craig Ellwood*, in «2G», 12, 1999, p. 138 (traduzione nostra).

Contemporaneamente però si chiede, anche se l'acciaio costringe a seguire regole costruttive rigorose, quali sono le potenzialità espressive di questo materiale. Ma contrariamente all'idea che è andata consolidandosi nel tempo sulla scia delle esperienze positiviste ottocentesche e del periodo modernista dei primi del Novecento, Vacchini non trova risposta indagando la materia, ma rivolgendosi al passato. Come Mies van der Rohe, Vacchini cercava la risposta ai suoi interrogativi guardando alla classicità e vedendo quest'ultima come unica via per affrontare la disciplina, in quanto contiene principi intramontabili che hanno percorso tutta la storia dell'architettura.

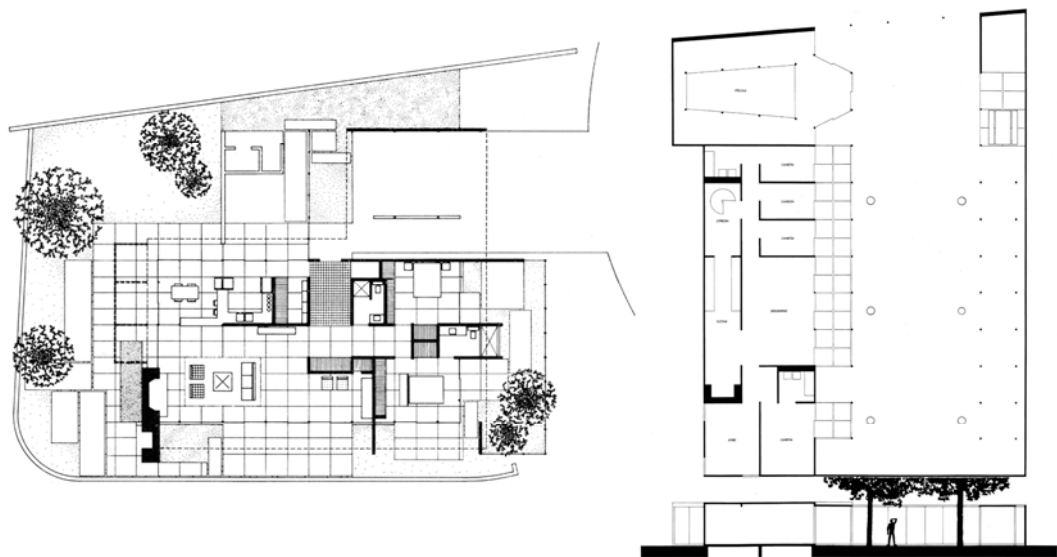


25. Ludwig Mies van der Rohe. Casa Farnsworth. Plano, Illinois, 1950. Pianta.

26. Ludwig Mies van der Rohe. Casa con tre corti. Progetto, 1934. Pianta.

27. Ludwig Mies van der Rohe. Casa "fifty-by-fifty". Progetto, 1951. Pianta.

Così inizia a studiare il modo in cui Mies trasforma “la pietra su pietra”, il sistema trilitico impiegato dai Greci, in acciaio su acciaio, cercando di adattare le soluzioni di Mies alle proprie esigenze. Prova con la casa Farnsworth, ma risulta impossibile, continua con la casa con tre corti e la casa “fifty-by-fifty”, ma senza esito. Finché non scopre il lavoro di un ingegnere americano, Craig Ellwood, che riprende l’idea miesiana della casa ad un piano, ma riesce ad aprire e chiudere con maggiore libertà le pareti perimetrali, semplifica il sistema costruttivo e risolve il problemi pratici con cui Vacchini si sta confrontando.



28. Craig Ellwood. CSH#16. Bel Air, California, 1951-1952. Pianta.

29. Livio Vacchini. Casa Vacchini. Ascona, 1969. Pianta e sezione.

La casa in questione rientra nel *Case Study House Program*³ lanciato nel 1945 dalla rivista di Los Angeles *Arts & Architecture*. Vacchini decide di copiarla, nonostante l’assoluta differenza in termini di qualità ambientali e

³ Il programma, diretto da John Entenza, redattore della rivista *Arts & Architecture*, prevede la costruzione di prototipi sperimentali di case a basso costo. Vi partecipano architetti come Richard Neutra, Charles e Ray Eames, Eero Saarinen, Pierre Koenig e lo stesso Ellwood. L’intenzione è promuovere lo studio di case economiche e moderne per far fronte ad un possibile aumento di richieste di abitazioni dovuto alla Depressione e alla guerra appena terminata. Alla chiusura del programma, nel 1966, tanti dei primi progetti non sono stati realizzati e, tra le trenta case costruite, poche rientrano nelle premesse del programma. La maggior parte delle realizzazioni presentano modelli abitativi troppo costosi, tuttavia questa esperienza ha promosso una delle più importanti realizzazioni del momento in campo abitativo. In Peter Gössel (edited by), *Case Study Houses*, Taschen, Köln 2002.

paesistiche; la casa di Ellwood affaccia sulla baia di Santa Monica nel ricco quartiere di Bel Air nei pressi della celeberrima Mulholland Drive e del non meno noto Sunset Boulevard, mentre il lotto su cui Vacchini intende costruire la propria casa insiste su una zona d'espansione della città di Ascona sul delta del fiume Maggia, nell'ambito di un quartiere di case a uno a due piani, disposte disordinatamente tra due strade. Ma Vacchini vuole imparare a costruire e chiarire i principi su cui impostare il proprio mestiere di architetto e questo sottolinea come fino dalle sue prime esperienze stabilisca una netta separazione tra naturale e artificiale che preciserà in modo radicale con il progetto della sua seconda casa a Costa sopra Tenero.

Vacchini dispone la costruzione all'interno di un sottile recinto della stessa altezza degli ambienti coperti della casa, che delimita il lotto di 600 mq. Divide il terreno in due parti: una coperta e riscaldata e l'altra senza tetto e punteggiata da due filari di alberi. L'elemento naturale viene "addomesticato", reso artificiale, in modo da strutturare, allo stesso modo dei sostegni effettivi, lo spazio vuoto in cui abita l'uomo. Questo primo tentativo di controllo dell'aspetto naturale all'interno del progetto troverà compiutezza nelle due case a Paros del 1998.



30. Craig Ellwood. CSH#16. Bel Air, California, 1951-1952.

31. Livio Vacchini. Casa Vacchini. Ascona, 1969.

La divisione dello spazio coperto è elementare, in un rettangolo di 21,40x7,20 metri sono disposti il soggiorno al centro, le camere dei genitori e dei figli ai lati e i servizi lungo il lato privo di relazione con il giardino. La piscina è stata aggiunta in un secondo tempo. In questo progetto non è stata ancora teorizzata la divisione in spazio servente e spazio servito, ma è possibile

comunque rilevarne l'intenzione nella netta suddivisione tra ambienti comunicanti con il giardino e ambienti di servizio chiusi nella parte retrostante. L'intera parete che delimita lo spazio coperto sul lato interno del recinto è completamente vetrata, coppie di ante scorrevoli a tutta altezza chiudono la maglia strutturale.

La scelta di dare continuità alla superficie vetrata permette di creare una diretta relazione tra interno ed esterno, ma dipende soprattutto da una decisa volontà di chiarire e rispettare la natura degli elementi divisori e strutturali. Ciò significa che per Vacchini un muro rimane un muro e perciò non si può bucare. Ogni scelta che interviene nella risoluzione della costruzione è ridotta al grado zero della scrittura; la parola deve corrispondere alla cosa, alla natura e ruolo degli elementi costruttivi, ossia un muro è un muro e basta.

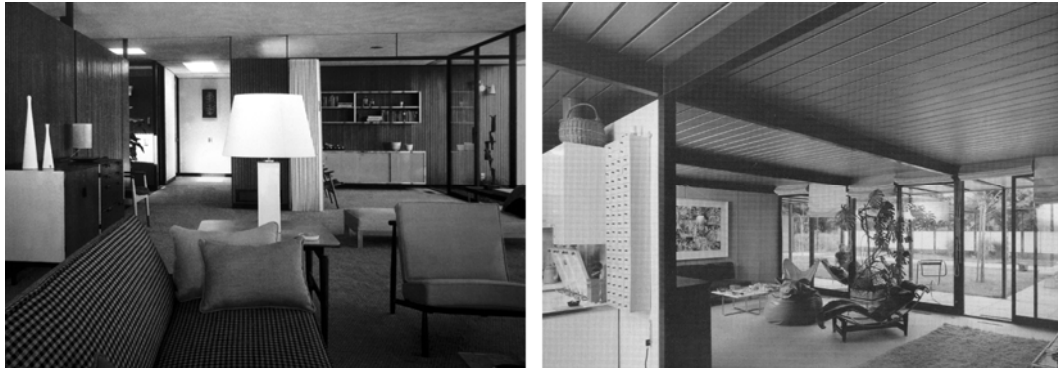


32. Craig Ellwood. CSH#16. Bel Air, California, 1951-1952.

33. Livio Vacchini. Casa Vacchini. Ascona, 1969.

A differenza di Ellwood, Vacchini impiega una struttura interamente metallica, con tubi di acciaio a sezione quadrata per i montanti verticali e a sezione rettangolare per le travi del tetto. La copertura è costituita da una lamiera grecata. Nella casa californiana solo i montanti sono in acciaio a sezione quadrata, mentre la travatura della copertura, per ridurre i costi, è stata eseguita in legno e chiusa con pannelli autoportanti in gesso. Tuttavia in entrambi i casi la struttura è lasciata a vista e chiusa da pannelli di tamponamento in legno montati “a filo”; compensato marino di colore chiaro per Vacchini e doghe rosso mogano disposte verticalmente per Ellwood. In questo modo abbandonano il muro classico

pavimento-soffitto e lo sostituiscono con pannelli che sembrano galleggiare. Inoltre si chiarisce il rapporto tra struttura portante ed tamponamenti che doveva, secondo Vacchini, permettere “una continua ricostruzione dello spazio architettonico con il mutare della mentalità e del modo di vivere di chi abita”⁴.



34. Craig Ellwood. CSH#16. Bel Air, California, 1951-1952.

35. Livio Vacchini. Casa Vacchini. Ascona, 1969.

Dopo qualche anno dalla fine del cantiere, Vacchini decide di andare a Hollywood per vedere finalmente *la sua casa autentica*⁵. Inoltre vuole salutare Ellwood e dirgli che abita in una delle sue case e che ci sta bene; così lo vuole ringraziare. Ma quel giorno Craig Ellwood non è in ufficio, dalla porta socchiusa intravede in fondo ad una scala un paio di scarpe e una racchetta da tennis appoggiata alla parete; e si dice: “Capito tutto: per forza ho potuto copiarlo, perché era un giocatore di tennis, non era un architetto quello lì!”⁶. Gli “riappare Mies e con il sorriso sulle labbra gli dice «ora sai che il tentativo di adattare le idee a forme non proprie è destinato a fallire»”⁷.

⁴ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 76.

⁵ Vacchini, *Craig Ellwood*, cit., p. 138 (traduzione nostra).

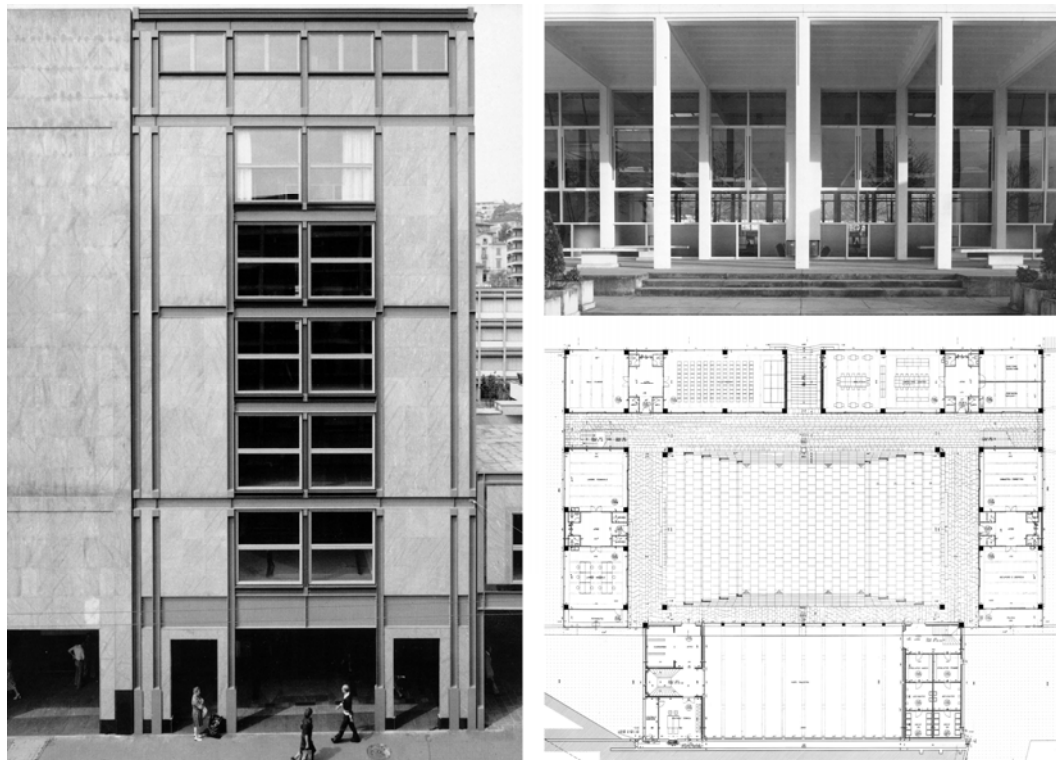
⁶ Congiu, *Quarantuno domande a Luigi Snozzi*, cit., pp. 57-58.

⁷ Vacchini, *Craig Ellwood*, cit., p. 138 (traduzione nostra).

2. La lezione di Le Corbusier.

Studio di architettura Vacchini. Locarno, 1984-1985

Fino alla metà degli anni settanta Vacchini lavora esclusivamente con il metallo. Il centro Macconi di Lugano del 1975 segna il punto di arrivo di questa fase di apprendimento partendo dalla produzione esistente, cioè dalle sagome dei profili in commercio. Solo dopo essere arrivato a comprendere le possibilità espressive di questa tecnica e a padroneggiarla, è passato al cemento armato. Quest'ultimo possiede valenze tecnologiche e progettuali molto più ampie, ma questo crea anche maggiori difficoltà al progettista. Vacchini è consapevole del fatto che usare il cemento armato è molto difficile. Le sue prime esperienze in questo campo sono ancora legate ad un uso misto tra metallo e elementi prefabbricati in *béton*.



36. Livio Vacchini e Alberto Tibiletti. Edificio amministrativo e commerciale Macconi. Lugano, 1973-1975.

37. Livio Vacchini. Scuola elementare ai Saleggi. Locarno, 1970-1978.

38. Livio Vacchini. Scuola elementare della Collina d'Oro. Montagnola, 1978-1984. Pianta.

Nella scuola elementare di Locarno del 1978, Vacchini lo usa in maniera impropria, cioè allo stesso modo dell'acciaio: una struttura trilitica che non sfrutta la qualità migliore di questo materiale. Con la scuola di Montagnola, terminata nel 1982, un edificio interamente in cemento armato gettato in opera e con grandi luci strutturali, Vacchini si cimenta in un corretto uso del materiale che esprime le sue migliori qualità nella continuità statica. Tuttavia, sul piano formale, il progetto è ancora legato all'interpretazione in chiave moderna degli schemi classici e quindi impostato su una maglia strutturale modulare.

I passaggi successivi che Vacchini intraprende nel superamento dei problemi nel rapporto fra materiale e costruzione sono svincolati da qualsiasi speculazione di tipo formale. Fino dal principio della sua attività, la forma non entra mai nel ragionamento sulle modalità espressive del rapporto tra architettura e costruzione. Il suo lavoro è costantemente teso alla risoluzione della congiunzione fra l'ordine strutturale e l'ordine formale, ossia l'identità tra architettura, struttura e costruzione.

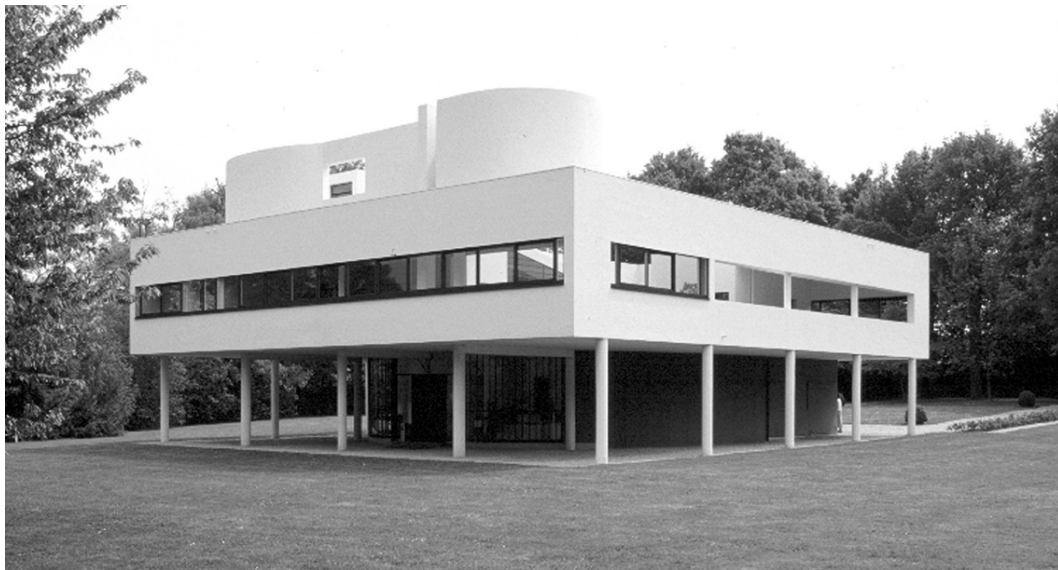
Il progetto per il proprio studio di Locarno segna la fine di un percorso che porta Vacchini a riconoscere l'aspetto totalizzante della struttura e quindi la dissoluzione della stessa nell'espressione formale della costruzione. Ciò significa che la costruzione non viene più basata sullo studio di una maglia strutturale e della successiva chiusura in superficie opache e trasparenti. La maglia si trasforma in un unico e totalizzante materiale che delimita la costruzione, liberando lo spazio interno da supporti intermedi. In questo modo si apre, per Vacchini, una nuova fase sperimentale che vede nell'uso del cemento armato e del suo impiego in lastre precomprese la soluzione per la giusta definizione di un nuovo, ma antico, ordine strutturale.

Il percorso autocritico che spinge Vacchini a chiarire e precisare il problemi sul piano costruttivo e strutturale viene affiancato da un costante lavoro “nella” storia; per Vacchini

ogni edificio nuovo è una critica a tutti gli edifici che sono stati fatti prima di esso; pertanto è importante capire cosa è stato fatto prima, per poter criticare e innovare.⁸

Quindi il progetto per il proprio studio, non solo chiarisce il rapporto tra materiale, struttura e architettura, ma diventa un momento essenziale della formulazione teorica di Livio Vacchini. La critica che rivolge *agli edifici che sono stati fatti prima* e ai principi da cui hanno avuto origine è tesa al loro superamento. A Locarno,

quello da me adottato per lo studio può sembrare uno schema corbusiano, in realtà è una critica al sistema corbusiano, è una critica allo spazio aperto perché ad esempio gli elementi portanti principali che chiudono il pianoterra, lo chiudono in un certo modo, danno una direzionalità e quello che realizzano non è uno spazio corbusiano, non è uno spazio libero.⁹

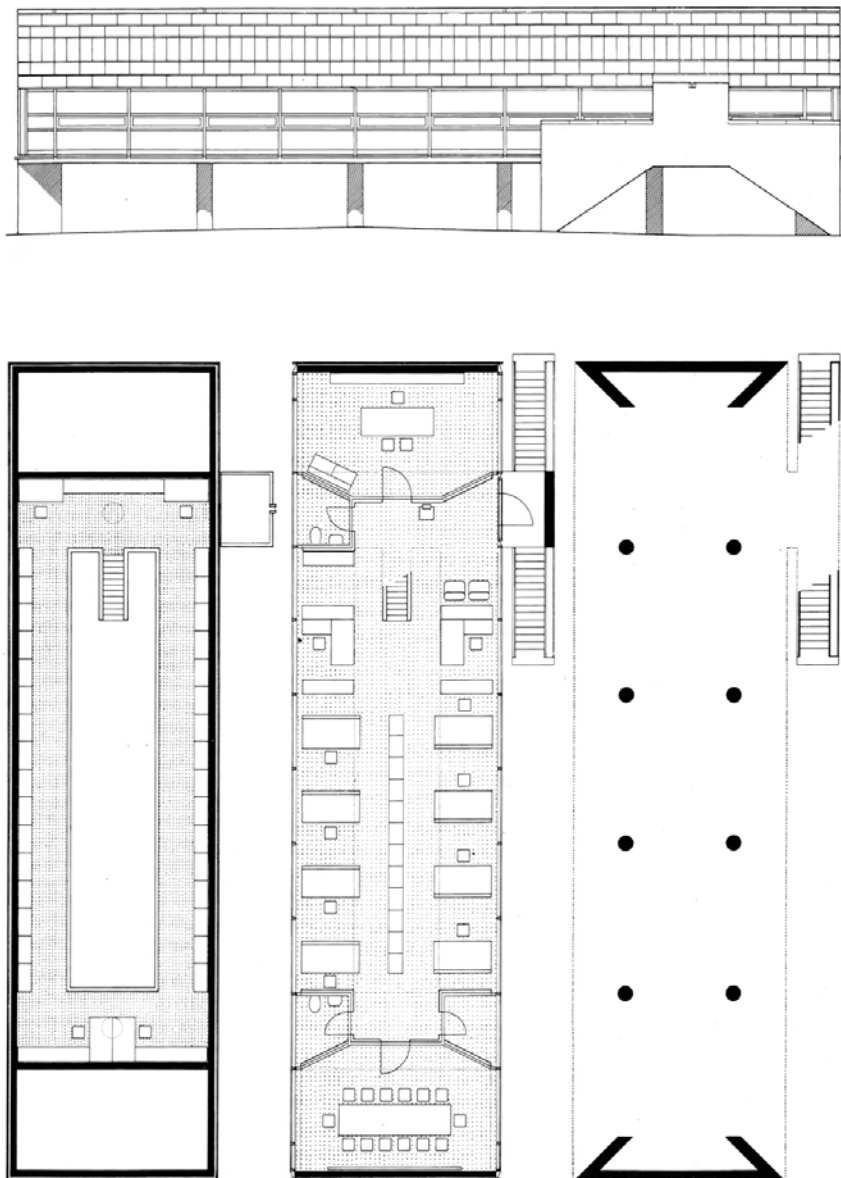


39. Le Corbusier. Villa Savoye. Poissy, 1928-1931.

⁸ Falasco, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, cit., p. 100.

⁹ *Ibidem*, p. 100.

Vacchini critica Le Corbusier e risolve la relazione tra spazio e struttura. Ma contemporaneamente ne capisce la lezione nella sintesi tra terra, vuoto e pieno finale. Mantiene i tre ordini, ma staccando l'edificio dal suolo stabilisce una forte tensione nel portare il tetto, nascosto da Le Corbusier, nel pieno che conclude lo sviluppo verticale.



40. Livio Vacchini. Studio di architettura Vacchini. Locarno, 1984-1985. Prospetto, pianta secondo piano (archivio), pianta primo piano (area di lavoro), pianta piano terra (parcheggio).

Nello studio di Locarno, Vacchini chiarisce il rapporto fra le parti; è un edificio di tre piani: uno vuoto, uno trasparente ed uno pieno. Nella teoresi di Vacchini l'architettura è la struttura, quindi dichiara il tetto, lo porta da parte a parte lungo l'asse longitudinale per una luce di 28 metri e lo appoggia su due muri ciechi in cemento armato. Svela ciò che in Le Corbusier è nascosto e questo gli permette di chiudere formalmente l'edificio.

Lo sviluppo dell'edificio su tre piani non è determinato da un programma funzionale. Per Vacchini, all'inizio, c'è sempre un desiderio d'espressione, fatta eccezione per i concorsi in cui è costretto a integrare la sua riflessione con una serie di requisiti.

Quando ho progettato il mio studio di Locarno, sicuramente avevo il desiderio di costruire uno spazio dove avrei potuto lavorare bene, dove avrei potuto sentirmi bene: questo era il desiderio, in altri termini l'esigenza primaria. Allora ho cominciato a riflettere su cosa è uno spazio di lavoro per svolgere questo tipo di attività (...). Alla fine, dopo alcuni mesi di lavoro, a me, perché in architettura non c'è una verità assoluta, è sembrato interessante pensare che un luogo di lavoro è fatto di tre spazi identici: un piano dove si arriva, un piano dove si produce e si vive, ed un piano dove si depositano gli elaborati.¹⁰

Nessuna delle tre parti assume un'importanza predominante, hanno tutte e tre la stessa altezza di 2,26 metri. L'uso del Modulor permette a Vacchini di ritrovare delle relazioni proporzionali all'interno del progetto in modo che ogni parte diventi un termine di un'equazione unitaria e dove la mancanza di un solo termine rimette in discussione il tutto. Tuttavia, da un punto di vista strutturale, i tre spazi sono autonomi:

Perché quando arrivo con l'automobile non ho bisogno di uno spazio di qualità, quando lavoro ho bisogno di uno spazio totalmente libero, privo di strutture portanti, ma pieno di luce, e quando archivio il lavoro ho bisogno di uno spazio buio, perché non voglio che i miei documenti ingialliscano.¹¹

¹⁰ Falasco, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, cit., p. 100.

¹¹ *Ibidem*, p. 100.

Il primo solaio appoggia su quattro coppie di pilotis distanziate di circa 2,40 metri. A questa stessa quota, su entrambi le testate dell'edificio, i muri portanti in cemento armato vengono ripiegati all'interno di 45 gradi. Questo accelera l'ombra portata sul setto rientrante e l'edificio sembra così galleggiare sul vuoto del parcheggio. Nonostante in questa fase del suo lavoro Vacchini sperimenti le lunghe portate, in questo caso ripiega su una scelta che può sembrare scontata. Così risponde Vacchini se gli si chiede di motivare i pilotis: "Spendo soldi dove ha senso, non in un garage; ci sono ben altre ragioni e circostanze per spendere"¹². Tuttavia gli si può obiettare che la scelta dei pilotis connota stilisticamente l'edificio, oppure la si può interpretare come citazione. La seconda parte della risposta toglie tutti i dubbi:

gli otto pilastri posizionati sul passo dell'automobile e i due setti terminali portano una soletta a sbalzo sui due lati lunghi. Lo sbalzo compensa il momento della parte centrale che oltretutto concorre ad economizzare laddove buttare soldi non serve.¹³



41. Livio Vacchini. Studio di architettura Vacchini. Locarno, 1984-1985. Entrata.

42. Livio Vacchini. Studio di architettura Vacchini. Locarno, 1984-1985. Appoggio piano terra.

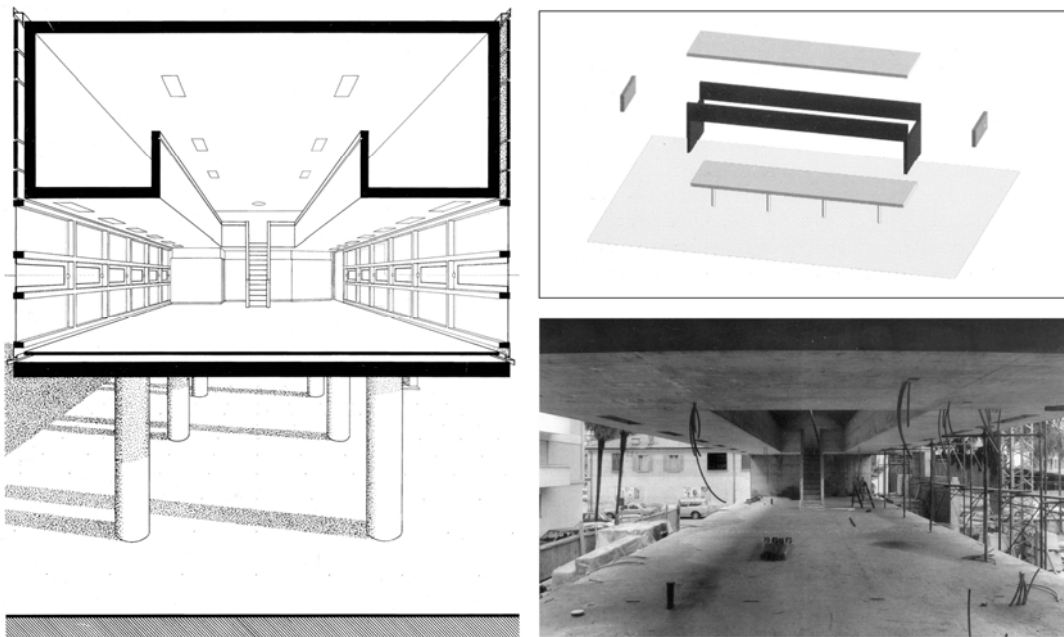
43. Livio Vacchini. Studio di architettura Vacchini. Locarno, 1984-1985. Vista laterale.

Il costo è diverso, ma la logica è la stessa della grande piastra in cemento armato precompresso che Vacchini, in quegli stessi anni, sta progettando per la soletta di copertura del Lido di Ascona.

¹² Falasco, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, cit., p. 104.

¹³ *Ibidem*, p. 104.

Il primo piano, dove si lavora, è completamente vetrato e non presenta strutture di appoggio per il piano superiore. Vacchini copre con l'infisso i fianchi dei due setti terminali e crea in quel punto un'ampia ombra verticale. Può sembrare che Vacchini nasconda il muro per chiarire e tematizzare la tripartizione verticale: un'ombra, una fascia di vetro e alluminio e una fascia di travertino. Ma ad osservare con attenzione si scopre che il motivo risiede nell'appoggio sottostante. Le rientranze di 45 gradi dei due setti terminali hanno trasformato l'appoggio in ombra, dove ci dovrebbe essere un pieno, Vacchini crea un vuoto. Quindi, se avesse lasciato al primo piano il fianco dei due setti scoperto, si avrebbe avuto la percezione che questi appoggiavano sul vuoto. Inoltre in quel punto viene a gravare l'enorme peso della trave/parete della copertura.



44. Livio Vacchini. Studio di architettura Vacchini. Locarno, 1984-1985. Sezione prospettica.

45. Studio di architettura Vacchini. Locarno. Schema strutturale.

46. Livio Vacchini. Studio di architettura Vacchini. Locarno, 1984-1985. Vista del cantiere.

Vacchini risolve il problema invertendo la logica impiegata alla quota del parcheggio. Se prima l'ombra staccava il volume dell'edificio da terra, ora l'ombra – invertendone la proiezione – porta la trave soprastante. Quindi appoggia un'ombra su un'ombra e chiude con un pieno, che viene tuttavia smaterializzato

dal rivestimento di travertino e che ripiega visivamente sul fronte cieco allo stesso modo del telaio delle vetrate alla quota del primo solaio. Ecco che il rivestimento nasconde, non per ingannare come facevano i Greci nei templi, ma per chiarire la logica costruttiva e strutturale dell'edificio.

Al terzo livello, Vacchini chiude con una lunga parete cieca rivestita con lastre di travertino. Queste due travi lunghe 28 metri realizzano con i due muri in testata una struttura-ponte in cemento armato che regge la soletta di copertura in precompresso e il ballatoio della galleria dell'ultimo livello. Una scala disposta lungo l'asse longitudinale collega quest'ultima con il piano dell'ufficio dove la luce entra lateralmente da vetrate in alluminio a tutta altezza.

In questo progetto Vacchini non ha ancora chiarito le logiche della simmetria bilaterale e della simmetria radiale, ovvero lo spazio privato e lo spazio pubblico che verranno formulate in occasione del progetto per la propria casa a Costa sopra Tenero.

3. La lezione di Wright

Lido. Ascona, 1981-1987

Il progetto del proprio studio di Locarno rappresenta l'inizio di un ragionamento attorno alle potenzialità espressive del cemento armato. Occorre, tuttavia, precisare che Vacchini non intende formulare un'estetica del *béton*, ossia limitare la sua ricerca allo studio delle modalità con cui si può trasformare un semplice impasto di sabbia, acqua e cemento in materiale con proprietà scultoree e pittoriche. Il cemento armato è, per Vacchini, prima di tutto un materiale da costruzione allo stesso modo del laterizio sotto forma di mattone, non viene indagato formalmente; la sua forma è stabilita dal ruolo che viene ad assumere all'interno della configurazione strutturale. Ciononostante, Vacchini non riduce la sua sperimentazione nel risolvere corrispondenze tra statica e impiego del materiale, ma spingendo questo rapporto ai limiti consentiti dalla tecnica moderna. Questo non è semplice gusto per l'exploit tecnico, ma è la convinzione

che significato ed “estremismo” costruttivo sono inversamente proporzionali, a condizione, però, che quest’ultimo si traduca in architettura. Quindi portare al limite le potenzialità tecnico-espressive della tecnologia riduce i possibili significati dell’architettura fino a all’estrema conseguenza in cui l’identità tra architettura, struttura e costruzione diventa l’unico significato possibile.

Il programma strettamente utilitario alla base del progetto del Lido di Ascona risulta, secondo Vacchini, di scarso interesse sul piano spaziale;

si trattava di fare docce, w.c., cabine, ecc., cioè spazi che non sono per l’uomo ma un semplice servizio funzionale. Palladio diceva che con questo genere di cose non si può fare architettura, e forse non aveva torto¹⁴.

Quindi diventa l’occasione per Vacchini di sperimentare le potenzialità del cemento armato e di sviluppare la comprensione della struttura. Il problema da risolvere è sempre lo stesso: l’attacco a terra, il vuoto e lo stacco rispetto al cielo. L’unica e fondamentale differenza rispetto ai progetti precedenti è la diversa relazione tra luce e struttura. Mentre nei primi progetti questa relazione era determinante per costruire lo spazio, nel Lido, non essendoci più lo spazio, diventa impossibile stabilire tale relazione. Il problema si è rovesciato, ciò che prima era contenuto, delimitato, strutturato, ora è ciò che delimita e contiene. Lo spazio dove sta l’uomo non è quello tra zoccolo e tetto, ma lo spazio esterno tra terra e cielo.

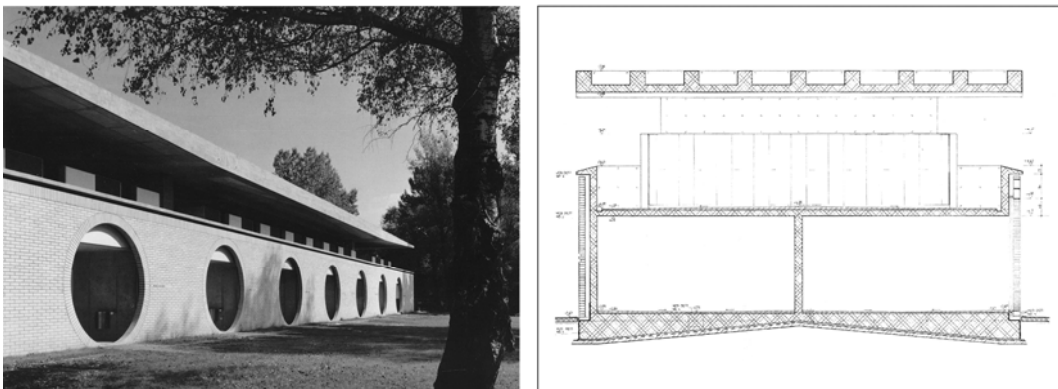
Il progetto del Lido acquisisce lo stesso significato dei muri costruiti per delimitare e segnare il territorio. Diventa un edificio simbolico, in grado di esprimere valori molto più ampi di quelli strettamente legati alla propria funzione. È soprattutto d’inverno, quando l’edificio viene abbandonato alla propria solitudine che rivela la sua vera natura, che non è solo quella di ospitare docce, spogliatoi, ecc., ma è anche quella di misurare il paesaggio circostante.

Vacchini costruisce due quinte di muro fra la città e la spiaggia, ciascuna con sette aperture circolari di 3,12 metri di diametro che toccano tangenzialmente

¹⁴ *Conversazione con Livio Vacchini*, cit., p. 157.

il terreno. Le riveste con mattoni di silico calcare e li stacca di quel tanto rispetto al supporto strutturale in calcestruzzo da chiarire la loro natura non portante. In precedenza si era evidenziato il fatto che Vacchini non buca mai un muro, mentre in questo caso, non solo vi pratica delle aperture, ma le connota formalmente. Questo perché l'edificio è soltanto un luogo di attraversamento, un filtro tra la città e il lago. Quindi il muro viene snaturato e il suo spessore ridotto a sottile quinta che si apre e chiude secondo le necessità. Tuttavia Vacchini non pratica delle semplici aperture rettangolari, ma impiega il cerchio. In una sua intervista lo giustifica in questo modo:

Tutti gli oggetti che si muovono nell'aria e nell'acqua hanno una linea mediana, un asse di simmetria; il tondo ha la proprietà di creare una linea mediana che a me ricorda l'acqua, ed anche per questo, collegandosi strettamente al tema del Lido, l'ho introdotto nel progetto.¹⁵



47. Livio Vacchini. Lido. Ascona, 1981-1987.

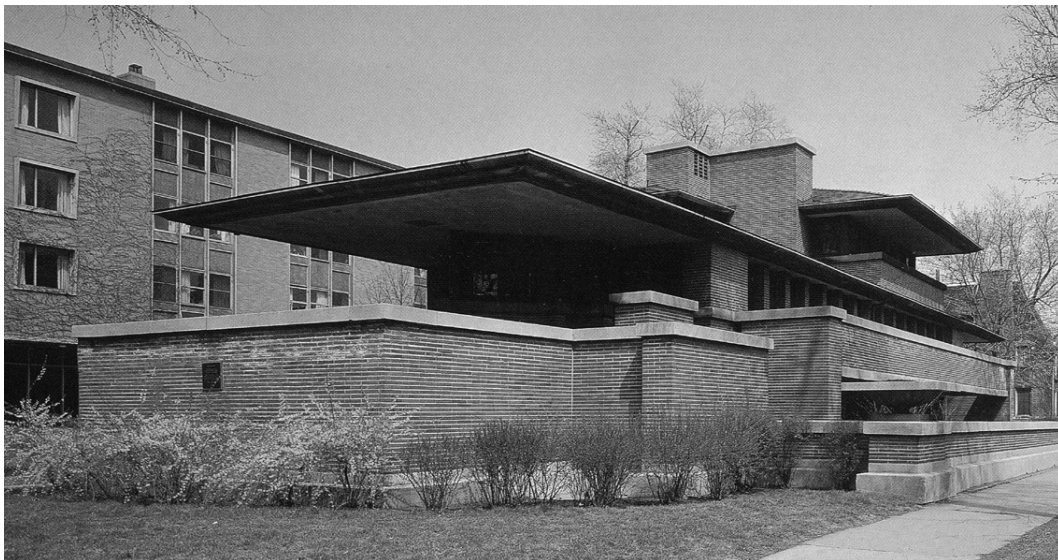
48. Livio Vacchini. Lido. Ascona, 1981-1987. Sezione trasversale.

Inoltre il cerchio non ha né fianchi, né architrave, né soglia, e questo permette continuità al paramento murario nonostante le aperture. Vacchini buca il “finto” muro mantenendone tuttavia l'integrità.

Ma l'identità del Lido, il suo essere architettura alla scala del paesaggio, si esprime nella potente copertura in cemento armato precompresso che si stacca dalle due lame murarie e sembra come in sospensione tra terra e cielo. Questa è la

¹⁵ *Conversazione con Livio Vacchini*, cit., p. 159.

lezione di Wright, per la prima volta nella storia dell'architettura è riuscito a trasformare lo zoccolo della casa in natura e chiudere contro il cielo con una sola linea d'ombra. Con questo stratagemma ha interpretato in modo rivoluzionario l'ordinamento, è andato oltre la sintesi lecorbusieriana che manteneva la tripartizione, ossia prende il terreno come zoccolo, un'ombra e un tetto, nient'altro. Allo stesso modo, nel Lido, Vacchini elimina lo zoccolo sostituendolo con la sabbia su cui camminano i bagnanti e chiude l'edificio con una lunga e spessa linea d'ombra.

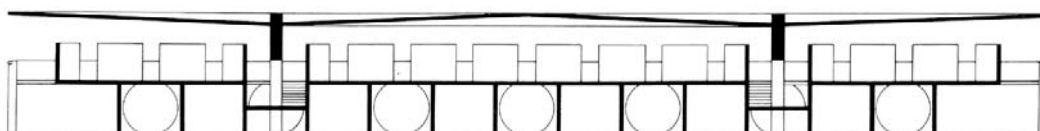
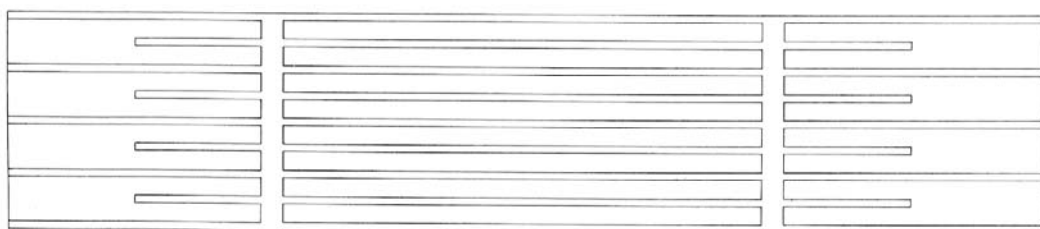
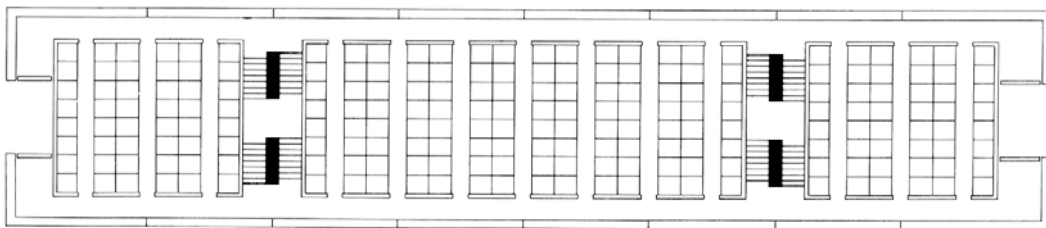
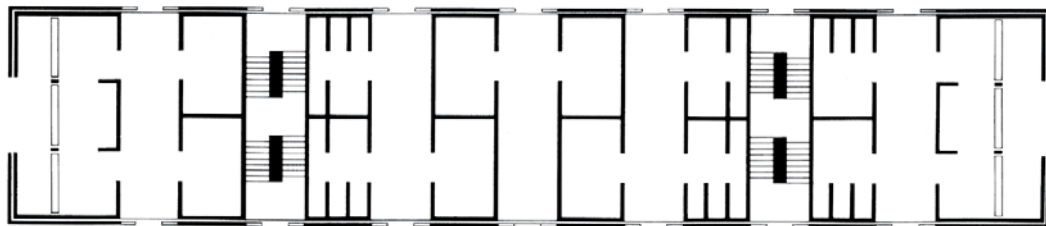


49. Frank Lloyd Wright. Robie House. South Woodlawn. Chicago, Illinois, 1908-1910.

Vacchini riprende la logica impiegata per la copertura del suo studio di Locarno, ma dispone le travi/pareti verticali in orizzontale. Questo ribaltamento comporta che lo spessore della trave diviene l'altezza resistente della piastra di copertura. Il materiale è lo stesso, il cemento armato, ma in questa nuova configurazione lo spessore è staticamente di gran lunga insufficiente. Inoltre, contrariamente allo studio, il Lido non viene chiuso sulle testate, ma Vacchini arretra gli appoggi sia longitudinalmente, sia trasversalmente. La scelta di reggere il tetto con solo due coppie di pilastri distanti 30 metri e di prolungarlo a sbalzo di 15,16 metri per parte, è stato determinato dalla posizione delle scale disposte

simmetricamente ai due lati del corpo di fabbrica; “quando metto le scale al posto giusto in genere ho anche risolto il problema strutturale”¹⁶.

Il problema viene risolto con la precompressione e gli sbalzi laterali bilanciati dalla grande luce centrale. Inoltre la piastra è rastremata lungo lo sbalzo in modo da chiudere formalmente l’edificio e allo stesso tempo aprirlo verso l’immensità del cielo.



50. Livio Vacchini. Lido. Ascona, 1981-1987. Pianta piano terra, pianta primo piano, copertura, sezione.

¹⁶ *Conversazione con Livio Vacchini*, cit., p. 159.



51. Livio Vacchini. Lido. Ascona, 1981-1987. Vista del cantiere.

52. Livio Vacchini. Lido. Ascona, 1981-1987.

4. La lezione di Kahn

Casa Vacchini. Costa Tenero, 1991-1992

Dopo la realizzazione del Lido, Vacchini incontra una serie di difficoltà professionali, dapprima in un progetto per stabilimenti industriali, in cui non riusciva a elaborare soluzioni strutturali soddisfacenti, in seguito, in alcuni incarichi negatogli dalla sua città, Locarno. Inizia per Vacchini un periodo di crisi in cui non realizza più nulla, così decide di interrompere i lavori che stava seguendo, non vedendo in questi nessuno sbocco, e inizia ad elaborare un progetto per una casa unifamiliare per sé, in modo da riformulare le basi su cui costruire la propria attività.

La radicalità con cui Vacchini affronta l'elaborazione di soluzioni formali e funzionali provoca incomprensione da parte della committenza. Tuttavia, Vacchini non cede alla tentazione di rinunciare alle proprie idee per ottenere consenso, sapendo che quest'ultimo cambia ogniqualvolta ci si confronta con

problemi diversi. Inoltre non percorre la strada di chi fa di questa incomprendione una cifra stilistica che sradica la propria disciplina dalle proprie ragioni per proiettarla sul piano della comunicazione di massa.

Vacchini vuole ottenere un consenso più ampio in modo da stabilire una corrispondenza tra le proprie idee e le idee di tutti, senza, tuttavia rinunciare alla propria disciplina. Questo accade, per Vacchini, quando le idee svaniscono e rimane solo l'evidenza di ciò che ci sta di fronte, in cui ognuno di noi è libero di vedere il proprio essere. Ecco che il soggetto, inteso come colui che governa un determinato processo si identifica nella sua sparizione, nel suo *scioglimento* nell'opera. Quindi la costruzione di una casa per sé diventa l'occasione per chiarire principi e regole della disciplina nella forma dell'autocritica di se stesso, ossia una sorta di autoritratto.

Un autoritratto si fa per scoprire il fondo del fondo, per vedere ciò che il proprio occhio non può vedere, per interrogare ciò che solo lo specchio può farti intravedere. C'è un'inevitabile ferocia nel provare a sezionare se stessi, nell'essere a un tempo soggetto e oggetto di anatomia. Anche l'architettura alle volte vuol provare questa esperienza, quando l'architetto progetta per se stesso. Accade allora che l'architettura, in una sorta di interiorizzazione, che però supera la soglia dell'autobiografia, diventi un momento di vera e propria liberazione, persino di neutralizzazione del soggetto, e con ciò raggiunga l'universalità.¹⁷

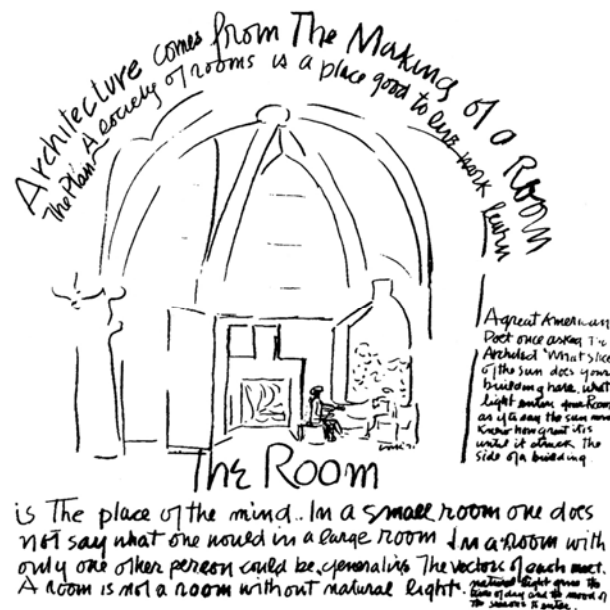
La costruzione di questa casa confronta Vacchini con tutti i problemi che ha affrontato sino a questo momento. Decide, tuttavia, di ricominciare la storia da zero, ossia capire le ragioni delle problematiche architettoniche alla luce dei principi originari e del loro sviluppo nel corso dei secoli. Ciò non significa che intende giustificare il proprio lavoro con l'aiuto di una ricostruzione storica dei fatti materiali, ma di capire la relazione del proprio lavoro con problemi che permangono nel tempo.

Ha, quindi, cominciato ad osservare le case più antiche che l'uomo conosca. È andato a vedere le case dell'isola di Santorini in Grecia e ha osservato che sono fatte da due muri, con un'apertura davanti attraverso la quale passa la luce che

¹⁷ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., pp. 37-38.

penetra fino a dodici, tredici metri di profondità. Con queste parole Vacchini commenta la sua esperienza in Grecia.

Ho notato che in fondo questo modo di costruire, non differiva in nulla da tutto quello che io conoscevo nel mio paese, si ripeteva la stessa cosa: due muri, un tetto, un'entrata davanti perpendicolarmente al terreno.¹⁸



53. Louis I. Kahn. The Room. Taccuino di schizzi, annotato Lou K '71.

L'architettura nasce dalla costruzione di una stanza. La pianta è una società di stanze, un luogo piacevole in cui vivere, lavorare e studiare.

Un giorno, un grande poeta americano chiese all'architetto: "quale fetta di sole tocca il suo edificio? Quale luce entra nella sua stanza?" Era come dire che il sole non ha mai saputo quanto era grande finché non toccasse il fianco di un edificio.

La stanza

È un luogo dello spirito. In una piccola stanza, non si dice quello che si direbbe in una grande stanza. Solo con la presenza di una sola altra persona all'interno della stanza oltre la propria permette di generalizzare il pensiero che si ha di quella stanza; l'attenzione dell'uno converge verso l'altro. Una stanza non è una stanza se non vi entra la luce naturale. La luce naturale segna le ore del giorno e permette all'atmosfera delle stagioni di entrare.

La sua osservazione non verte sulla cultura abitativa, né sulla ricerca di un archetipo, bensì sull'individuazione di un'entità spaziale elementare da cui prende corpo il progetto di architettura. Allo stesso modo di Kahn che vedeva nello spazio l'inizio dell'architettura.

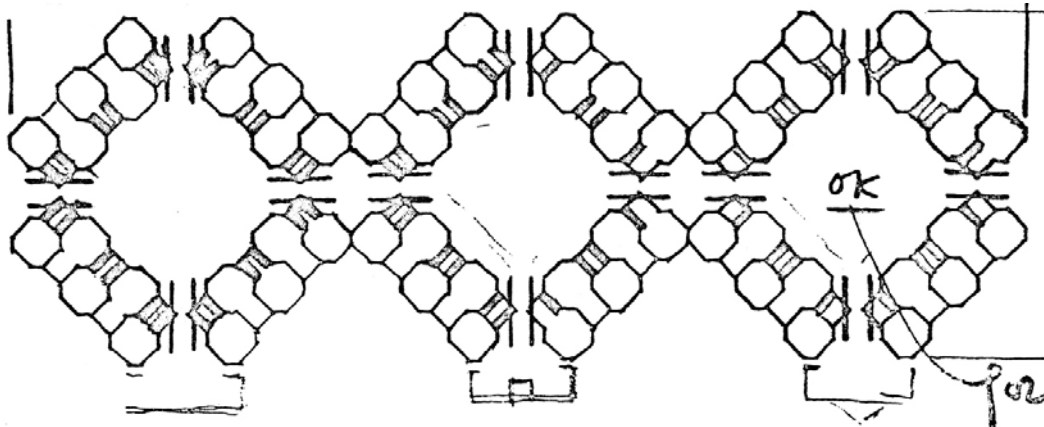
¹⁸ Falasco, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, cit., p. 84.

È il luogo della mente. Quando ti trovi in uno spazio, con le sue dimensioni, la sua struttura e la sua luce, tu rispondi al suo carattere, al suo spirito; capisci che tutto ciò che l'uomo propone e realizza diventa vita.

La struttura dello spazio deve mostrarsi nella determinazione dello spazio. La struttura, credo, è dispensatrice di luce.¹⁹

Anche Vacchini identifica spazio, struttura e luce. Quindi ad ogni architettura corrisponde un proprio spazio e la sua struttura ne definisce l'orientamento e quindi l'apertura alla luce. Vacchini ritrova l'idea di cella modulo-matrice dello spazio, oltre che in Louis I. Kahn, anche in Le Corbusier. Inoltre quest'ultimo propone il raddoppio dell'unità spaziale nella costruzione della casa. Questo è per Vacchini un punto di grande importanza.

È quello che speravo scoprire, ho sempre lavorato con questa ossessione della dualità della casa unifamiliare e delle cose private. Una cella unica o è un monumento o è una stalla, due sono sempre una casa, tre diventano già un'altra cosa, quattro sono l'inizio di una serie.²⁰



54. Louis I. Kahn. Erdman Hall Dormitori. Bryn Mawr, Pennsylvania, 1960-1965. Schema planimetrico.

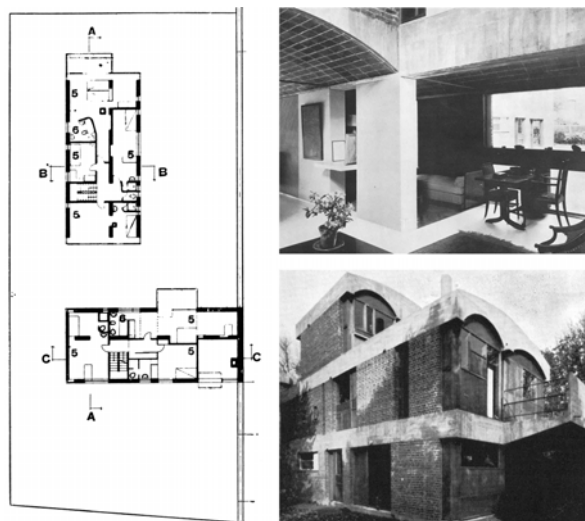
Questa dualità, ancora confusa nel progetto della sua prima casa di Ascona, trova qui una forma definitiva nella costruzione di due "tunnel" distinti in spazio

¹⁹ Maria Bonaiti, *Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti*, Electa, Milano 2002, p. 144.

²⁰ Falasco, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, cit., p. 84.

servente e spazio servito. Lo stesso Kahn per chiarire il concetto di stanza, ossia l'identità tra spazio, struttura e luce, e per rendere più evidenti le intenzioni architettoniche del progetto di Bryn Mawr, riferendosi al castello di Comolongan nel Dumfrishire in Scozia, stabilisce una distinzione fra *serving space* e *served space*²¹, un'opposizione tra gli spessi muri che contengono i servizi e lo spazio che delimitano. Nello spazio privato teorizzato da Vacchini la distinzione tra servente e servito si affianca e si orienta lungo un asse longitudinale. Anche Le Corbusier si confronta con il tema del doppio tunnel nelle case Jaoul a Parigi. Tuttavia non risolve la relazione tra struttura e luce; i due tunnel sono delimitati da muri portanti in mattoni a vista e coperti da volte catalane. Come osserva Vacchini:

le sue difficoltà stavano nel fatto di voler bucare questi muri, con problemi costruttivi ai quali non poteva sfuggire. (...) Tant'è che quando faceva le facciate laterali era un disastro; per poter prendere luce Corbù doveva interrompere le volte, con tutte le difficoltà che c'erano per collocare i vari locali.²²



55. Le Corbusier. Maisons Jaoul. Neuilly-sur-Seine, Parigi, 1954-1956. Pianta del secondo piano.

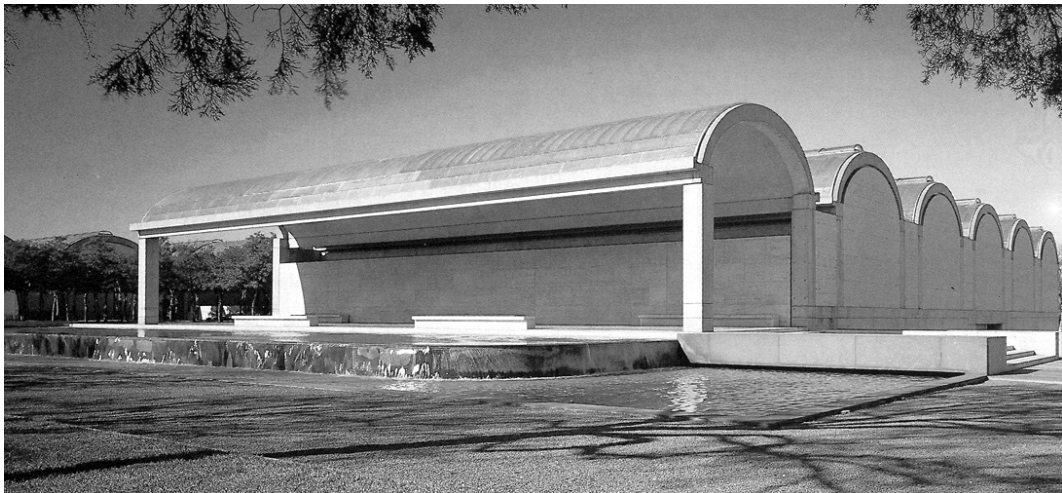
56. Le Corbusier. Maisons Jaoul. Neuilly-sur-Seine, Parigi, 1954-1956. Interno.

57. Le Corbusier. Maisons Jaoul. Neuilly-sur-Seine, Parigi, 1954-1956.

²¹ Heinz Ronner – Sharad Jhaveri (edited by), *Louis I. Kahn: complete work 1935-1974*, Birkhäuser, Basel, 1994, p. 165.

²² Falasco, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, cit., p. 84.

Questo problema viene risolto da Kahn nel museo Kimbell, in cui trasforma la volta in trave in modo da interrompere la continuità con i muri sottostanti e così facendo inverte il senso della portata; la copertura non scarica più trasversalmente, lungo i muri, ma longitudinalmente sui due fronti corti della cella spaziale. Vacchini ricollega questa soluzione alla soletta che progettò per il Lido di Ascona e trasforma la volta/trave di Kahn nella copertura della sua nuova casa a Costa.

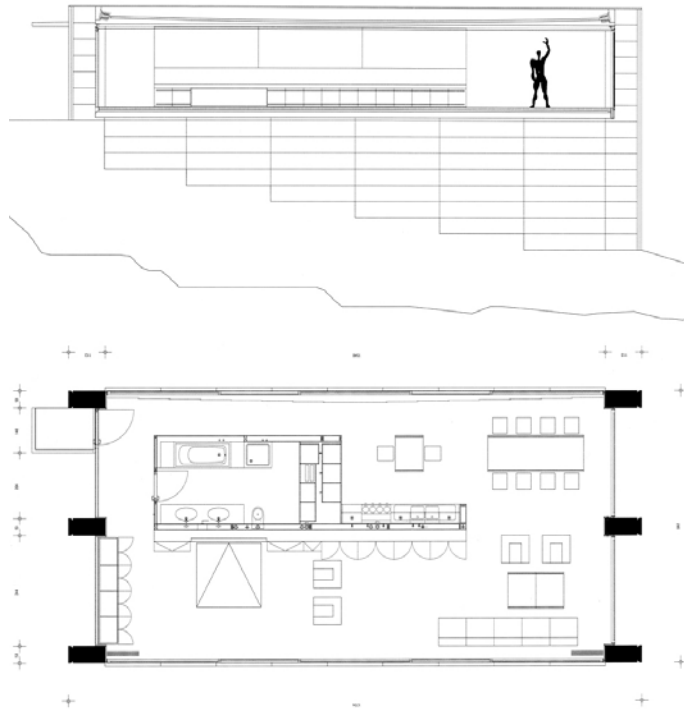


58. Louis I. Kahn. Kimbell Art Museum. Fort Worth, Texas, 1966-1972.

Appoggia questa unica grande trave in cemento armato precompresso, spessa 53 cm e lunga 16 metri, sui lati corti del rettangolo di base di proporzione 1:2. In questo modo libera da elementi strutturali i fianchi laterali e li apre alla luce. Mentre un muro ridotto a pilastri, tre per lato, chiude sia strutturalmente che formalmente le testate della casa.

Le facciate minori sono rivolte perpendicolarmente alla pendenza del terreno; a monte l'ingresso, su una parete resa cieca, mentre a valle pareti vetrate chiudono i due tunnel delimitati dai pilastri in cemento armato. L'uniformità di materiale tra soletta e appoggi verticali così come la scelta di un vetro leggermente brunito che attenua la trasparenza delle grandi vetrate – fisse quelle del fronte a valle e scorrevoli alternate a fisse quelle sui due lati lunghi – permette una lettura unitaria della casa. In questo modo l'edificio diventa

un'entità astratta, a cui l'architetto, per renderla abitabile, ha dovuto attribuire una certa "familiarità". Ecco la ragione di quei fili rossi dipinti nell'incavo dei pilastri: "Ho messo delle righe verticali rosse", spiega Vacchini, "per togliere un po' di nobiltà alla costruzione, per sdrammatizzare. Dovevo farla diventare una casa, non un monumento".²³



59. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992. Sezione e pianta.

Lo spazio interno è suddiviso dal nucleo che contiene i servizi e la cucina. La parte alta del nucleo consiste in un pannello in MDF²⁴ laccato nero in modo da evidenziare il carattere non portante della parete divisoria; per Vacchini

chiunque entra, sente questa forza della soletta, sente i cavi d'acciaio che portano il soffitto che ha lo stesso orientamento del paesaggio; sente l'armonia tra lo spazio interno e quello pubblico esterno.²⁵

²³ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 36.

²⁴ Acronimo di *medium density fiber-wood* (dall'inglese, "legno di fibre a media densità"), che individua un prodotto a base legnosa in lastra costituito da un composto cellulosico sottoposto a essiccazione subito dopo la sfibratura e agglomerato con resina sintetica termoindurente; è un materiale di ultimissima generazione, concepito allo scopo di sostituire i masselli e i truciolari nell'industria mobiliera, nell'arredamento, nell'edilizia ecc. Da Giorgio Boaga (a cura di), *Dizionario dei materiali e dei prodotti*, UTET, Torino 1998.



60. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992. Vista laterale.



61. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992. Entrata.

La stessa logica viene ripresa sul lato interno delle testate dei pilastri in cemento armato, rivestite anch'esse, su tutta l'altezza, da un pannello MDF laccato nero lucido così da far sembrare il soffitto come sospeso tra terra e cielo. Il pavimento in poliuretano giallo contribuisce a questa sensazione di sospensione, in quanto ad un certo momento del giorno in una determinata condizione di illuminazione lo stesso soffitto, in origine bianco, assume il colore giallo e immerge chi vi abita nella totalità del paesaggio circostante. Quest'ultimo non appare più ritagliato o inquadrato dalle aperture ma si identifica con la stessa casa. La costruzione della casa coincide, per Vacchini, con la costruzione del paesaggio.



62. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992. Fronte.



63. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992. Interno.

²⁵ Falasco, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, cit., p. 85.

5. *La produzione industriale*

Scuola di architettura. Nancy, 1990-1995

Il progetto per Nancy continua il percorso intrapreso con la propria casa a Costa, consistente nel ridurre l'edificio ad un'entità astratta, autoreferenziale, sebbene qui allargato ad una dimensione pubblica. Tuttavia, Vacchini, non applica lo schema logico-costruttivo dello spazio pubblico in base al quale l'edificio dovrebbe essere a simmetria radiale e non orientato. La rinuncia all'applicazione di questo assunto teorico non deriva da limiti dovuti al programma funzionale o alle caratteristiche geometrico-dimensionali del lotto, ma a vincoli economici che non consentivano, né tempi maggiori di elaborazione del progetto, né l'impiego di tecnologie troppo costose. Di questo parla lo stesso Vacchini in un'intervista.

A proposito della committenza, occorre sempre ricordare che fare un progetto equivale a fare un mestiere, ed è necessario essere retribuiti per quello che si fa (...) e l'impegno profuso viene regolato in base alla retribuzione, perché le retribuzioni possono essere diverse, con l'impegno. Lavorare in Francia è diverso che lavorare in Italia, dal momento che i modi di costruzione, i costi, le retribuzioni, mutano. Ecco che allora occorre modificare l'impegno senza però ridurre la qualità. Occorre solamente trovare strade diverse: ad esempio ho realizzato la scuola di Architettura di Nancy senza fare esecutivi; mi sono fermato agli elaborati in scala 1:100 poiché non mi davano il tempo di farli, però il progetto è stato fatto in modo che fosse possibile realizzarlo anche solo con quegli elaborati.²⁶

Inoltre con queste premesse diventa difficile l'impiego del calcestruzzo gettato in opera perché richiederebbe un lavoro preparatorio troppo complesso e dispendioso, sia dal punto di vista progettuale, sia dal punto di vista costruttivo. Le alternative consistono nell'uso dell'acciaio oppure dello stesso calcestruzzo, ma sotto forma di elementi prefabbricati. Vacchini sceglie quest'ultimi per il loro basso costo e la maggiore semplicità di esecuzione rispetto all'acciaio che richiede molta precisione negli elaborati di progetto, rendendo la scala 1:100 insufficiente. In questo modo il progetto per la scuola di Nancy permette a Vacchini di

²⁶ Falasco, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, cit., p. 116.

affrontare il rapporto tra architettura e produzione industriale e soprattutto il rapporto tra l'elemento singolo ripetuto, lo standard, e le logiche tecnico-espressive.

Con la costruzione della propria casa a Costa, Vacchini precisa la relazione fra struttura, spazio e luce. Tanto più il progetto tende ad identificare questi tre momenti, quanto più l'edificio risulta determinato nelle scelte costruttive, così da rendere superfluo qualsiasi ulteriore lavoro di finitura.

Ecco che allora quello che all'inizio si presentava come un vincolo, un ostacolo alla costruzione di un'opera di architettura di qualità, diventa per Vacchini una condizione di fondamentale importanza per affrontare il progetto della scuola. Come ricorda lo stesso Vacchini,

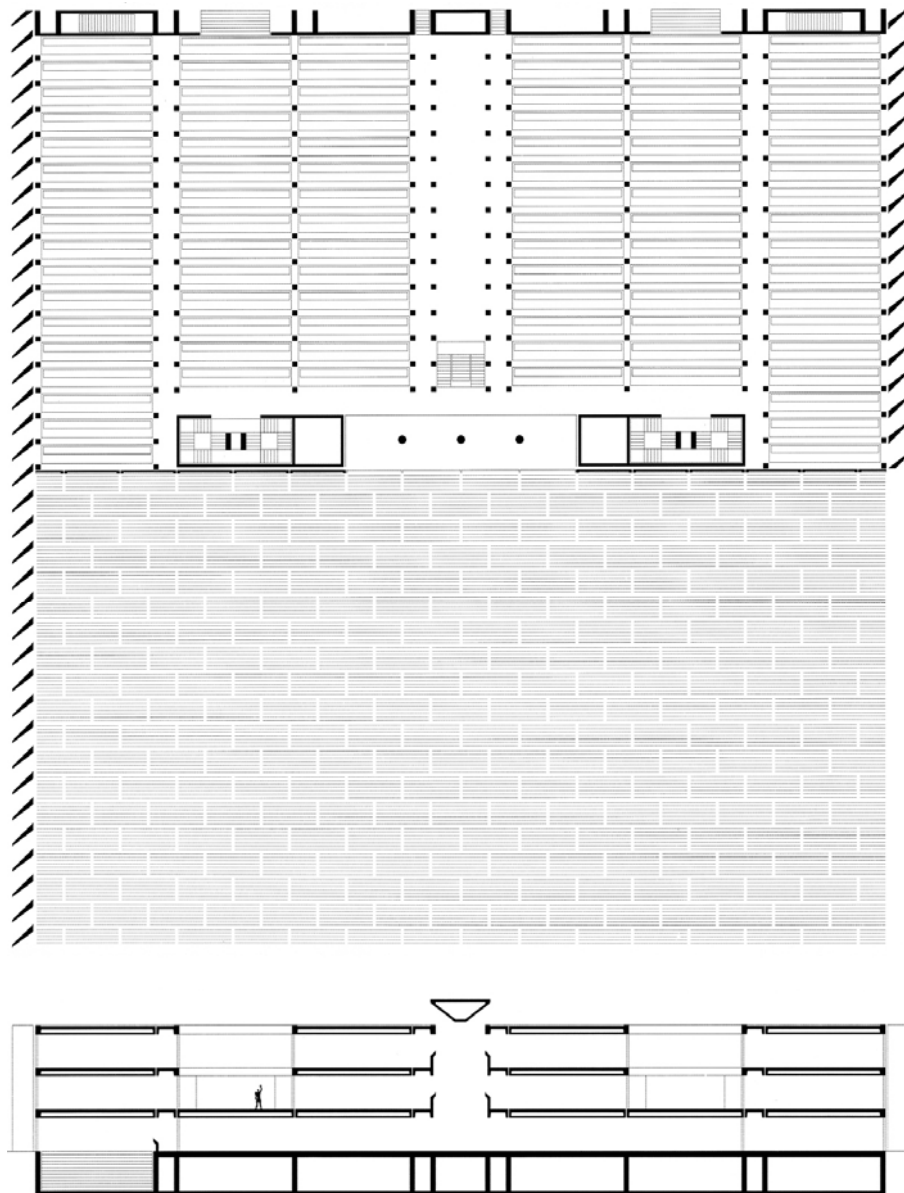
il caso, il fatto contingente, è sempre presente. Bisogna solo saperlo interpretare, cogliere per metterlo al servizio di un'idea. Si deve considerare il caso una fortuna, lasciarlo lavorare a nostro favore. Il caso ci aiuta a cambiare i punti di vista.²⁷

Le limitate risorse economiche costringono l'architetto a portare le logiche della prefabbricazione all'estremo. La sua ricerca non si limita, tuttavia, alla semplice riduzione dei costi di produzione e di messa in opera degli elementi costruttivi, ma nella loro semplificazione e riduzione numerica in modo da trovare corrispondenza tra la logica della prefabbricazione e la logica tecnico-costruttiva. Il suo lavoro non verte quindi sulla determinazione di un giusto rapporto tra resistenza, economia e bellezza, ma nel ridurre questo rapporto a problema costruttivo.

Non cede all'imperativo macchinista dell'industria e alla sua estetica della ridondanza, sempre disponibile al *kitsch*, al *pop* e al *super*, o all'asettica adorazione feticista dello strumento. (...) Forse Vacchini avverte il compimento della cultura industriale con i suoi miti e i suoi riti, e non cedendo alle lusinghe del "post", va alle radici del problema: lo standard prima di essere questione industriale è questione costruttiva, quindi logica.²⁸

²⁷ Adriano Kestenholz, *La sala polivalente di Losone, in Architectour de Suisse*, Hochparterre Verlag – SRG SSR idée suisse (Televisione Svizzera), 2001.

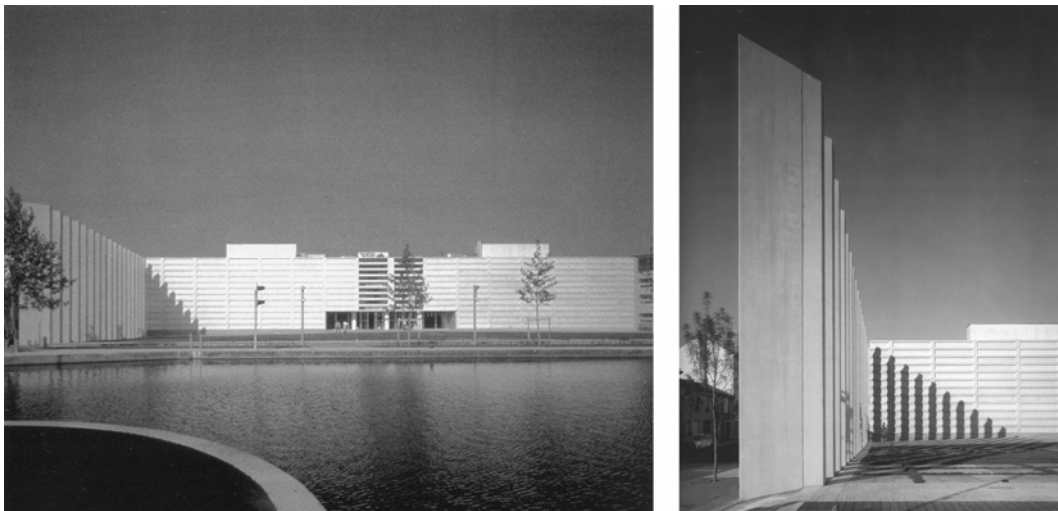
²⁸ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 46.



64. Livio Vacchini. Scuola di Architettura. Nancy, 1993-1995. Pianta del piano terra e sezione.

Vacchini riduce l'intera costruzione a tre elementi: pilastro, trave e pannello di tamponamento. Questo annulla ogni dettaglio superfluo e impone all'architetto un grande lavoro di precisione nella mediazione tra questi elementi, in modo da dare unità e identità alla costruzione. La riduzione degli elementi introduce il tema della ripetizione. Questa è già intrinseca alla prefabbricazione, ma nel progetto per Nancy le varie declinazione della ripetizione seguono una logica contrappuntistica che arriva ad identificare il progetto stesso.

L'edificio occupa un lotto quadrato ai bordi di un canale. Vacchini non tematizza l'affaccio sull'acqua, allontana facili retoriche e crea "un vuoto" tra il canale e l'edificio. L'altra metà del quadrato del sedime di base è coperto da un "pieno", un volume compatto che si sviluppa su tre livelli. Questo schema planimetrico è già stato impiegato da Vacchini per il progetto della sua prima casa ad Ascona nel 1969.



65. Livio Vacchini. Scuola di Architettura. Nancy, 1993-1995.

66. Livio Vacchini. Scuola di Architettura. Nancy, 1993-1995. Lame in calcestruzzo.

Tuttavia a Nancy questo schema subisce alcune modifiche dovute, in parte al contesto, e in parte alla natura dell'edificio. Mentre ad Ascona la costruzione insiste su una zona d'espansione della città in cui prevale l'aspetto disordinato di un quartiere di case unifamiliari, a Nancy il progetto interviene in un contesto fortemente costruito ai margini della città vecchia. Quindi il carattere privato della casa richiede un ordine interno in grado di bilanciare la sregolatezza del contorno, mentre il carattere pubblico della scuola richiede un ordine esterno in grado di costruire la città. Questo però non significa che Vacchini parte dal contesto per sviluppare i progetti, ma l'inverso, ossia il progetto concettualizza il proprio carattere e lo confronta con l'esistente. L'ordine interno della casa non è richiesto dal disordine esterno, ma il contrario, ossia quest'ultimo troverà un nuovo ordine

con l'introduzione della casa. Allo stesso modo succede in città in cui "non c'è società se non c'è un luogo dello stare intorno, Freud direbbe un totem"²⁹.

Ad Ascona, all'interno di un recinto che cerchia l'intero lotto, le due metà, il "vuoto" e il "pieno", sono tra loro completamente aperte da vetrate a tutta altezza. A Nancy il confine tra pieno e vuoto è chiuso da un muro cieco composto da grandi lastre prefabbricate in calcestruzzo armato che Vacchini interrompe con un'apertura centrale a forma di T capovolta, mentre il recinto viene interrotto su due lati del quadrato e su un terzo, solo per la metà corrispondente allo spazio scoperto. Vacchini trasforma le parti risultanti del recinto in una fila di lame verticali in calcestruzzo che regolano la luce e misurano lo spazio circostante.



67. Livio Vacchini. Scuola di Architettura. Nancy, 1993-1995.

68. Livio Vacchini. Scuola di Architettura. Nancy, 1993-1995. Cortile.

La scuola è costruita su tre livelli tutti diversi tra loro nonostante la ripetizione della stessa maglia geometrica sui tre piani. Gli studenti si incontrano al piano terreno, dove si trovano la grande biblioteca aperta, gli spazi di soggiorno, gli anfiteatri e l'amministrazione. Al primo piano, affacciate sui cortili, si trovano le grandi sale per il disegno e le aule, all'ultimo piano gli studi dei docenti e gli spazi per la ricerca.

Allo sviluppo interno tripartito, Vacchini fa corrispondere all'esterno un ordine unico che appoggia direttamente sul suolo "naturale" della città che rialza leggermente rispetto al marciapiede circostante. La differenza di quota viene risolta con una piccola pendenza in corrispondenza delle lame verticali in

²⁹ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 11.

calcestruzzo. Vacchini ricorda la lezione di Wright e trasforma il suolo della città nello zoccolo della costruzione, ma elimina la linea d'ombra che nell'ordinamento wrightiano chiude la costruzione. Vacchini prova ad andare oltre ed elimina, formalmente, anche il tetto dell'edificio, come se l'architettura pubblica potesse liberarsi da questo peso, interiorizzarlo per poi proiettarlo su tutta la città.

6. La città

Palazzo postale. Locarno, 1988-1996

La nuova Posta di Locarno sorge sul sedime del vecchio edificio postale, in una posizione di grande pregio all'entrata di Piazza Grande, luogo di rappresentanza della cittadinanza locarnese, tra la sede della Società Elettrica Sopracenerina e i giardini pubblici aperti sul lago Maggiore. Inoltre, assume il compito di ricucire la regolare maglia del tracciato ortogonale del piano di espansione ottocentesco alla forma libera e sinuosa della città storica. Quindi, per Vacchini l'edificio deve assumere un carattere pubblico, che sia riconoscibile per la sua posizione prima che per il contenuto, che occupi tutto il sedime a disposizione e che presenti verso la piazza e il lago due facciate di pari valore.



69. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996. Planimetria generale.

Questa è l'occasione per affrontare strutturalmente la dimensione pubblica che Vacchini concettualizza nella simmetria radiale.

Ho voluto dare all'edificio un senso istituzionale come formalizzato da Kahn. (...) Oggi, questa posizione incontra poco interesse: il monumento, la simmetria, la presenza, la leggibilità strutturale, sono considerate, nel migliore dei casi, come "antiche" e nel peggiore dei casi come "fasciste". (...) La cultura si manifesta attraverso i monumenti, le istituzioni. Un ordine comune. La posta è un punto di riferimento, attorno al quale ci si incontra e ci si ritrova. Un luogo in cui ci si sente "parte" della comunità.³⁰



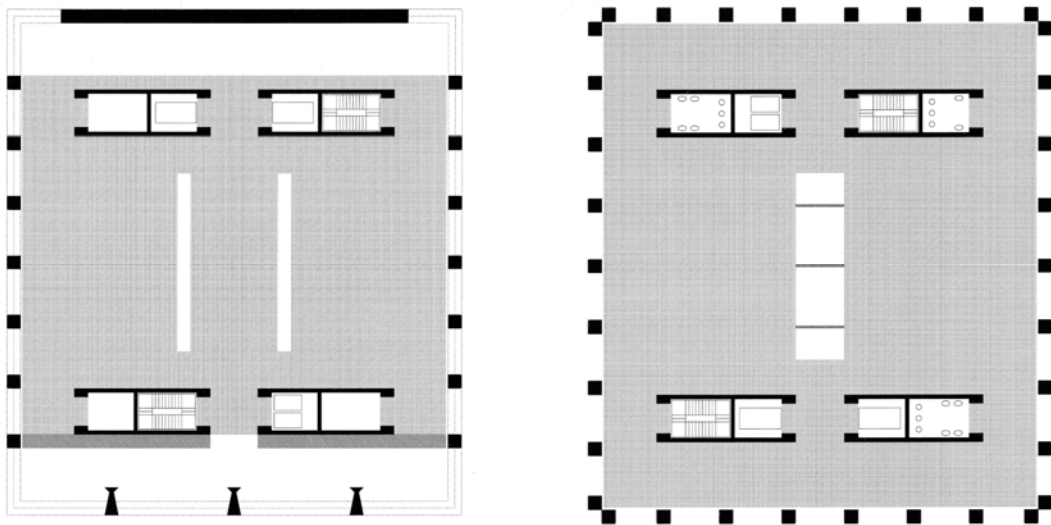
70. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996.

Per Vacchini il monumento non assolve una "funzione" memoriale. Ma il carattere monumentale si esplicita nella coerenza del proprio lavoro che non deve tendere alla parola, non deve parlare alla gente, ma deve essere puro linguaggio e perciò permanere nonostante le parole si modifichino nel tempo, cambino

³⁰ *Entretien avec Livio Vacchini*, cit., p. 95 (traduzione nostra).

significato, diventino desuete o richiedano nuove formulazioni. Vacchini ricorda che

il Partenone, anche se in passato è stato utilizzato in mille modi, oggi ha assunto una funzione talmente importante che è quella di dare senso alla città intera che lo ospita, (...) gli devo dare un valore monumentale.³¹



71. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996. Pianta piano terra e pianta piano tipo.

Il monumento costruito sulla memoria è destinato a morire. Si sceglierà o di prolungarne l'agonia trasformandolo in museo oppure, nella migliore delle ipotesi, si deciderà di scioglierlo in fonderia per recuperarne il materiale. Per Vacchini il monumento non ha né patria, né ideologia, né religione, ma ha solo valore in quanto istituzione, ossia non vive del ricordo ma costruisce nel presente.

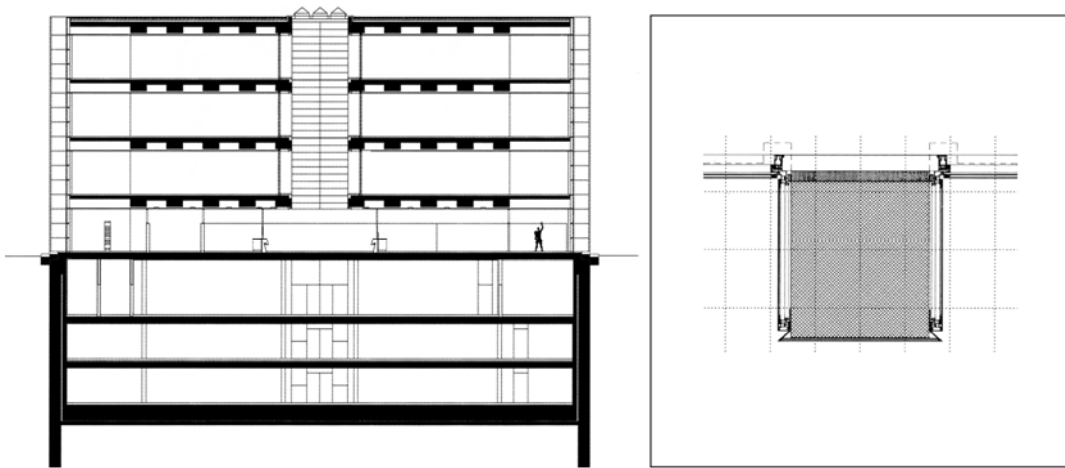
Quindi il semplice programma funzionale di un ufficio postale si trasforma in un problema più generale che pone l'architettura sul piano dell'inutilità. Per Vacchini

³¹ Falasco, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, cit., p. 36.

l'architettura inizia quando la si antepone alla funzione. Ciò che è proprio dell'uomo è di sapere creare un'opera di cui sentirà la necessità soltanto quando sarà compiuta. La vera natura di ogni oggetto utile è la sua inutilità. C'è necessità dell'inutile.³²

Vacchini si allontana, quindi,

da uno dei grandi temi della cultura architettonica contemporanea, quello dell'architettura parlante impostosi dopo la rivoluzione francese, quando la città si è trasformata in un insieme di entità civili riconoscibili nelle funzioni come nell'immaginario.³³



72. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996. Sezione.

73. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996. Dettaglio pilastro.

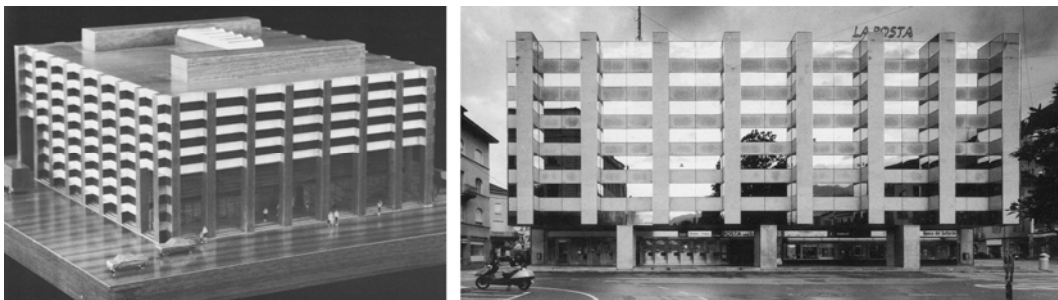
Non solo l'edificio postale non ha bocca, ma neppure naso, orecchie e occhi. "Appare come una massa compatta, uniforme, stratificata, alla quale è stata tolta la materia"³⁴. Diventa pietra sacrale tagliata ad arte, secondo geometria. Se la pietra sacrale si poneva come elemento naturale e misterioso a cui l'uomo rivolgeva le proprie domande, qui accade il contrario, ossia l'edificio, con la propria artificialità, interroga l'uomo. Come nel progetto per la scuola di Nancy, Vacchini chiude l'edificio sul perimetro con l'ordine unico e termina contro il cielo senza architrave.

³² *Entretien avec Livio Vacchini*, cit., p. 94 (traduzione nostra).

³³ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 22.

³⁴ Livio Vacchini, *Nuova Posta. Locarno*, in «Casabella», 655, 1998, p. 78.

La struttura in cemento armato consiste in una successione di quattro solai in precompresso, retti da quattro blocchi per la circolazione verticale interni all'edificio e da una successione di pilastri, 113x113 cm, disposti perimetralmente alla costruzione. A differenza dei progetti precedenti in cui impiega il cemento a vista, qui, Vacchini, confonde struttura e tamponamento. Strisce alternate di vetro/specchio e granito plasmano esternamente i quattro fronti dell'edificio. L'alternanza tra vetro e granito viene interrotta soltanto in corrispondenza delle testate dei pilastri, rivestite di sola pietra. Questo sofisticato gioco di alternanze tra opaco e riflettente e tra l'orizzontale e la verticale smaterializza e alleggerisce la possente struttura che Vacchini dichiara e maschera allo stesso tempo nel taglio effettuato, alla quota della strada, sul fronte verso il lago e su quello retrostante.



74. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno. Plastico della prima soluzione non realizzata.

75. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996.

Inizialmente il progetto prevedeva portici alti due piani ricavati svuotando la massa tra pilastri, e quindi quest'ultimi dovevano scendere fino a terra. Ma il cliente esigeva maggiore superficie, allora, Vacchini, decide di abbassare il portico a un piano e di tagliare i pilastri sopra il portico sul fronte verso il lago e sopra la rampa veicolare retrostante. Ancora una volta il caso introduce una variante nel progetto, e Vacchini ne coglie le potenzialità per risolvere coerentemente il progetto nel suo complesso. La soluzione precedente indeboliva il progetto laddove doveva invece rafforzare la propria identità; portando i pilastri a toccare terra in corrispondenza del vuoto del portico, essi si mostravano come struttura puntuale, in contraddizione con la massa svuotata sovrastante. Inoltre, il

rivestimento si mostrava come tale e metteva in evidenza la distinzione tra tamponamento e struttura portante, tra “pelle” e “ossa”.



76. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996. Particolare appoggio, fronte.

77. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996. Particolare appoggio, retro.

Nella soluzione, invece, realizzata si evidenzia la logica “fittizia”, ma sapientemente nascosta, che intercorre lungo tutto il perimetro tra materia e assenza di materia. Con un gesto breve e preciso, Vacchini, ribalta questa logica sull’orizzontale e la rende reale, palpabile, scavando il piano terra dell’edificio. I pilastri si fermano senza toccare terra e l’intero fronte che si apre sui giardini appoggia su tre “corpi” in *béton* che non corrispondono alla partizione strutturale sovrastante. La soletta precompressa di 82 cm di spessore, con mensole laterali di 9 m di luce, ripartisce sui tre poderosi setti di cemento armato il carico degli otto pilastri superiori. La logica costruttiva sembra contraddirsi. Nel punto dove è richiesta continuità, Vacchini crea un vuoto, ciò che dovrebbe reggere risulta appeso. Vacchini impara da Ictino e dice una bugia architettonica, sapendo che

l’ironia impedisce che i principi si trasformino in dogmi, anche se devono – se non altro in nome della stessa ironia – sempre e comunque essere posti; è l’ironia che fa sì che la necessaria sintassi venga continuamente messa alla prova dalla paratassi.³⁵

³⁵ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 29.

Sul fronte opposto a quello aperto sul lago, in corrispondenza del portico, dove una rampa veicolare conduce all'autorimessa sottostante, Vacchini costruisce un muro di cemento armato spesso 1 m e lungo 32 m, eseguito in un solo getto speciale senza giunti di dilatazione, su cui viene ad appoggiarsi la struttura sovrastante. Come sul lato opposto questo sostegno, qui unico, si deforma nega l'angolo retto e appare, come a Stonehenge, "in tutta la sua espressività primigenia"³⁶.

7. Un'architettura nobile

Centro dei servizi. Locarno, 1989-1998

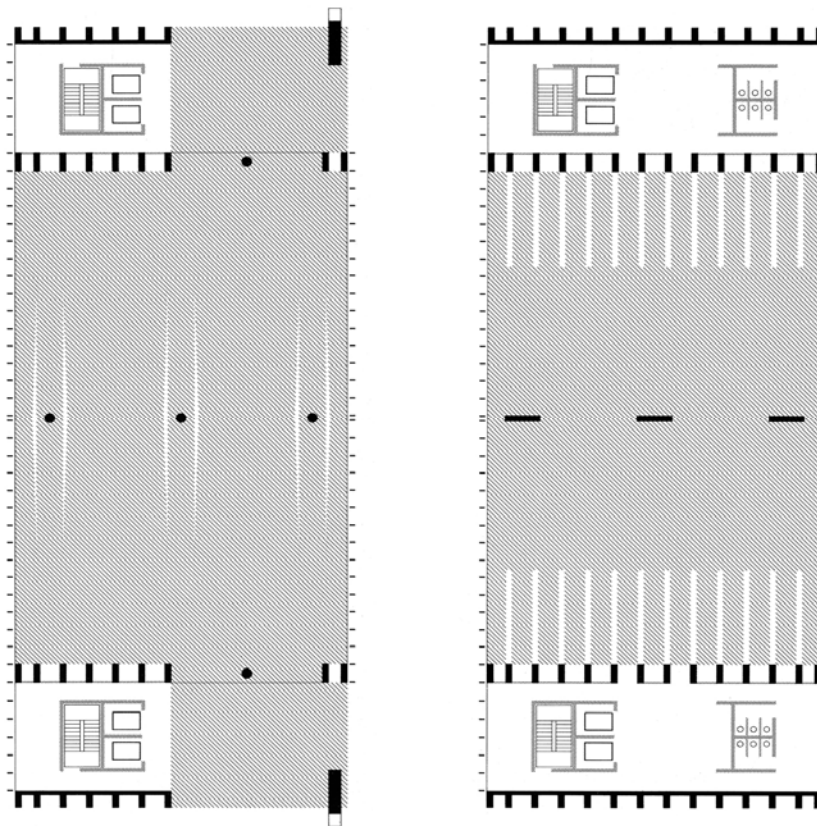
Nel 1989 Vacchini vince un concorso per la realizzazione di un complesso che avrebbe dovuto accogliere i servizi necessari alla comunità: polizia, ambulanza, pompieri, ufficio tecnico ed aziende municipali. Il bando richiedeva che la costruzione potesse essere effettuata in fasi successive, autonome, in modo tale che l'edificazione dell'intero complesso fosse diluita nel tempo.



78. Aurelio Galfetti. Arrivo dell'autostrada a Locarno, 1987-2001. Sulla destra il centro dei servizi di Vacchini in costruzione.

³⁶ Vacchini, *Capolavori*, cit., p. 10.

Il tema di progetto riguarda la città e la comunità, quindi ha carattere pubblico. Tuttavia il contenuto non richiede la costruzione di un monumento. Non è luogo d'incontro della cittadinanza, ma semplice servizio per la collettività. Inoltre l'area di progetto è situata ai margini della superstrada che segna l'ingresso in città, in una zona a edificazione mista (residenze, servizi, attività) di consolidamento al nucleo urbano più interno. Quindi, Vacchini non impiega lo schema strutturale a simmetria radiale, proprio dell'architettura pubblica, ma elabora un impianto direzionato sulla base della configurazione strutturale dello spazio privato, ossia a simmetria bilaterale.



79. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997. Pianta piano terra e pianta piano tipo.

La riduzione delle numerose configurazioni funzionali a soli due “tipi” strutturali – privato e pubblico – può sembrare insufficiente. Privato e pubblico non rimandano a due tipologie architettoniche, ma sono principi di ordine generale. Essi rappresentano i due poli estremi all'interno dei quali trovano spazio

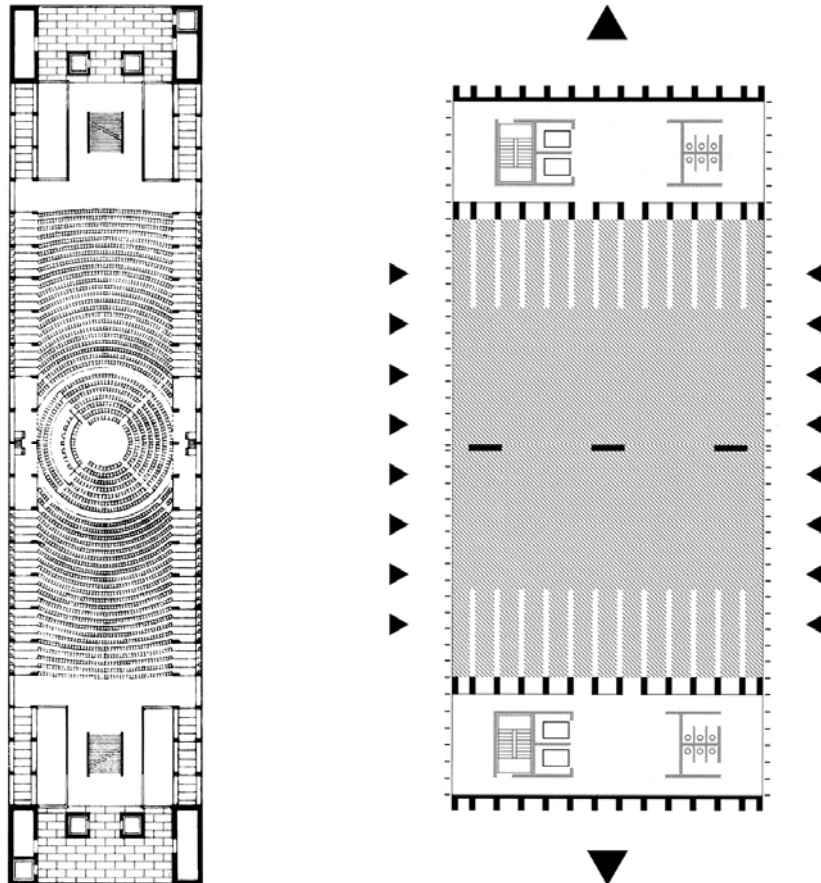
tutte le possibili soluzioni. Il principio rimane, ma la regola cambia ogniqualvolta ci si confronta con problemi diversi.



80. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997.

Nel caso del centro dei servizi a Locarno, la valenza pubblica viene espressa nelle facciate principali costituite da uno spesso muro di cemento armato senza aperture e svuotato da grosse scanalature. Lo spazio privato, bipartito, viene unificato e in questo modo reso pubblico. Inoltre, Vacchini mantiene la centralità propria dello spazio pubblico nonostante impieghi una struttura fortemente orientata. In pianta, la divisione propria dell'architettura privata lungo la direttrice principale, in spazio servente e spazio servito, viene qui ruotata di 90 gradi e lo spazio servente specchiato lungo l'asse trasversale così da chiudere le testate dell'edificio. In questo modo si viene a determinare una tensione nella stessa direzione dichiarata nei due fronti principali, ma di verso opposto – non a caso Vacchini ribalta la logica muraria delle testate anche sull'interno – che contiene lo spazio libero centrale, aprendolo sui fianchi. Come ha insegnato Kahn, la struttura è fondamentale, e ad ogni struttura deve corrispondere uno spazio. A Locarno, l'impianto è direzionato, tuttavia la struttura ha carattere pubblico come lo spazio

che racchiude. Nel progetto per il Palazzo dei Congressi a Venezia di Kahn si può osservare la stessa logica. Il cerchio del palco centrale non è una forma casuale ma l'essenza stessa dello spazio pubblico, anche se a Venezia, come a Locarno, si orienta in una direzione.

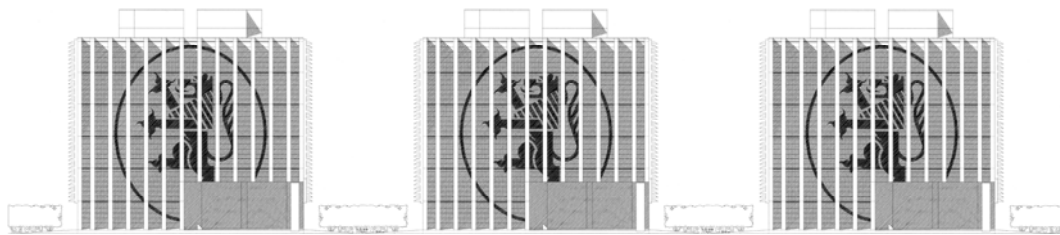


81. Louis I. Kahn. Palazzo dei Congressi. Venezia, 1968-1974.

82. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997.

La risoluzione, sul piano teorico, del problema dell'orientamento permette, inoltre, di rispondere alla richiesta del committente di poter realizzare l'intervento complessivo in fasi successive. Infatti, Vacchini pensa di affrontare questo problema semplicemente costruendo tre edifici identici, addizionabili. Questo non comporta solo un vantaggio economico in termini di costi e tempi di progettazione ed esecuzione, ma risolve, prima di ogni altra cosa, un problema architettonico. Ciascuno dei singoli edifici è autonomo, finito in se stesso e quindi ad ogni fase

dell'esecuzione l'intervento risulterà concluso fino a raggiungere con la costruzione del terzo ed ultimo edificio l'unità complessiva. "Tre, perché con tale numero *si* crea l'unità ma *si* evita la serialità"³⁷. Ad oggi è stato realizzato solo uno dei tre edifici progettati nell'ambito del concorso. Tuttavia, grazie all'applicazione dell'assunto kahniano che identifica spazio e struttura, la costruzione si presenta determinata e in grado di costruire la città.



83. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997. Addizionalità.

La costruzione misura 22,80x54 m. Due testate in *béton* racchiudono un grande spazio centrale che si sviluppa su quattro piani fuori terra e uno interrato adibito ad autorimessa, reso accessibile da una rampa laterale. Ogni livello corrispondente alla sala centrale è formato da una soletta precompressa longitudinalmente, spessa 70 cm e lunga 33 m. Questa soletta è sostenuta dai due corpi in cemento armato, che formano le facciate principali dell'edificio, e da un rompitratta.

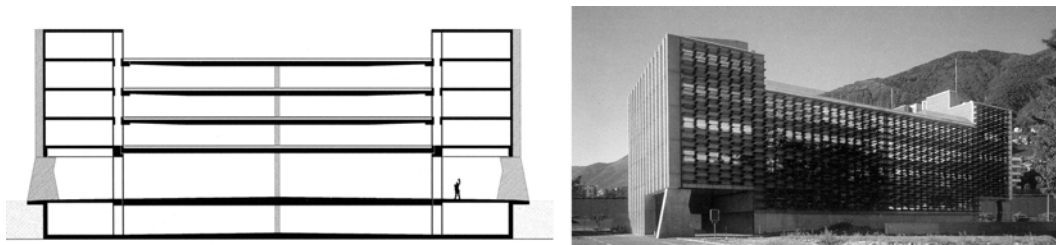
Vacchini riprende lo schema statico che aveva impiegato per il proprio studio a Locarno, ma per Vacchini riprendere significa criticare, innovare:

Dopo averlo realizzato [lo studio] comunque lo critico perché senza la demolizione di quello che si è fatto prima non c'è innovazione.

Nel criticarlo mi accorgo che le facciate principali di questo edificio non sono i lati lunghi, ma quelli di testa. A mio modo di vedere, il punto debole del progetto sta nell'aver trascurato un fatto fondamentale che è il rapporto con lo spazio pubblico; ed è male, perché vuol dire che non si è operato la piena sintesi di tutti i problemi, ma si è privilegiato un aspetto particolare seppure

³⁷ Vacchini, *Capolavori*, cit., p. 15 (corsivo nostro).

molto importante. Il corretto rapporto con lo spazio pubblico manca non perché non si potesse risolverlo, ma semplicemente perché non l'ho visto.³⁸



84. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997. Sezione.

85. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997.

Nel progetto per il centro dei servizi lo spazio pubblico coincide con l'intera città verso cui si orienta e si chiude formalmente la costruzione. L'entrata all'edificio, che nello studio era posizionata sul fianco, viene inserita sulle due testate cieche. Vacchini non "disegna" l'ingresso, non ritaglia una porta, insomma non tematizza "l'entrare". Mentre nello studio ne sottolinea l'aspetto richiamandosi a forme lecorbusierane, nel centro servizi, invece, l'entrata all'edificio segue la logica strutturale del fronte. Vacchini opera un deciso taglio, alla quota della strada, su metà del muro portante in cemento armato, negandone, come nel progetto del palazzo postale, l'appoggio a terra, ma nello stesso tempo evidenziandone la forza con l'inserimento sull'angolo di uno spesso setto di *béton* che si inclina a sostenerne l'immane peso. In questo modo "gli appoggi diventano monumenti, respingono i carichi delle piattaforme, contraffortano e si trasformano in facciate"³⁹.

Sul fronte rivolto verso la città, Vacchini

fa "disegnare" in blu, con una logica "alla Lichtenstein", il simbolo della città, un leone. (...) Vacchini fa uno stendardo di pietra-cemento. Non di architettura, né sull'architettura, ma *con* l'architettura. Si ricordi che, ad esempio secondo Leroi-Gourhan, l'astrazione trova il suo terreno di nascita e sviluppo proprio nei simboli religiosi e nell'araldica. Quell'araldica che afferma i

³⁸ Falasco, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, cit., pp. 101-102.

³⁹ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 30.

diritti archetipali della nobiltà, che segnala l'appartenenza e i legami di sangue, che è monito ai nemici perché rappresenta l'origine stessa della forza.⁴⁰

Le figure “altre” che compaiono sull'angolo dell'edificio sono a guardia di questa architettura fortificata e ciò che lungo i lati maggiori “difende” dalla luce, i *brise-soleil* in vetro e metallo, è , “prima che ritmo, maglia metallica, armatura, scudo di rostri e artigli”⁴¹.



86. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997. Particolare appoggio.

87. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997. Particolare *brise-soleil*.

88. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997. Particolare dell'angolo.

8. *Un tempio in béton*

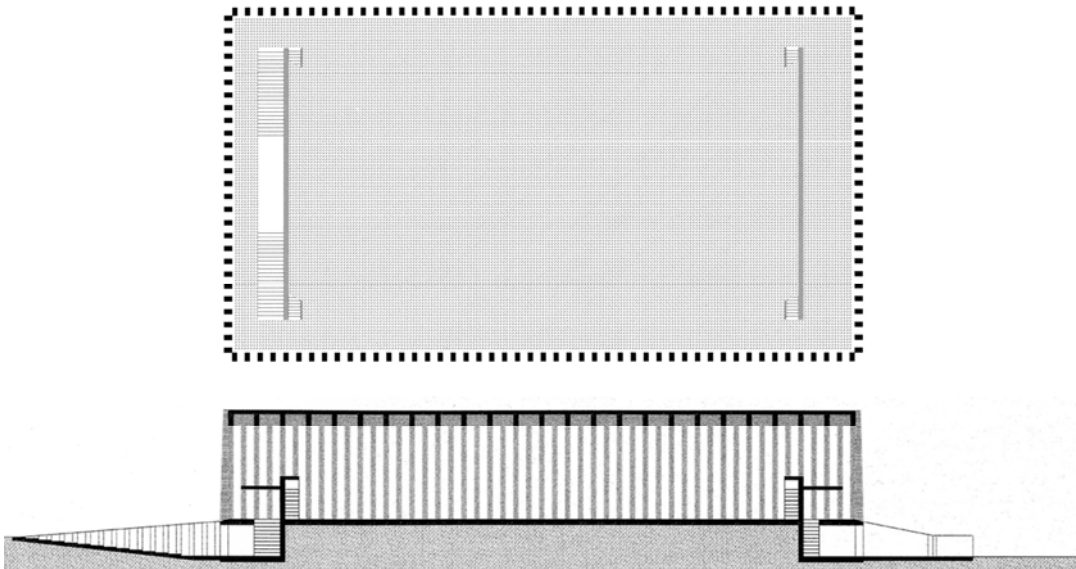
Palestra polivalente. Losone, 1990-1997

La palestra, destinata alle attività sportive dei militari della caserma di Losone, inizialmente doveva essere realizzata con moduli prefabbricati. L'intenzione era di costruire un edificio a basso costo e di facile realizzazione, un semplice capannone come è facile incontrare nelle piazze d'armi della Confederazione.

⁴⁰ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 30.

⁴¹ *Ibidem*, p.30.

Ma l'architetto Franco Poretti, responsabile per il Canton Ticino e per l'Italia delle costruzioni federali, era convinto che si potesse far di meglio. Allora bandisce un concorso in cui veniva richiesto di presentare un'alternativa meno dispendiosa del progetto in prefabbricato.



89. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. Pianta e sezione.

Vista la grande disponibilità di spazio, Vacchini elabora un progetto di più ampio respiro. Non limita la sua proposta al semplice soddisfacimento della funzione richiesta, ma presenta un edificio a carattere pubblico in grado di porsi quale “elemento ordinatore del contesto urbano, punto di riferimento nel territorio”⁴². Sulla base di queste riflessioni, il progetto si configura come una grande sala libera da tutti i locali di servizio, aperta alla luce in modo indifferenziato sui quattro lati da strette feritoie alte quanto tutto l'edificio, da cui diventa impossibile entrare.

La giuria gli dice: *Lei ha fatto una bella palestra, ma senza porta d'ingresso*. Lui risponde: *Ci avete dato tremila franchi svizzeri, duemila euro, per fare il concorso. Non penserete che con*

⁴² Livio Vacchini, *Palestra di Losone*, in «Casabella», 655, 1998, p. 84.

*duemila euro vi faccia una bellissima palestra e anche la porta d'entrata? Datemi il primo premio e ve la farò. Gli hanno dato il primo premio e l'ha risolta scavando...*⁴³

La palestra si erge come un tempio su un terreno leggermente rialzato in cui non è data la possibilità di entrare, ma girandoci intorno si scoprono alle estremità delle rampe che scendono al sotterraneo; si entra dal basso verso l'alto in modo da evitare di mettere in forma una funzione come l'entrare che interromperebbe la continuità dell'involucro strutturale. Come il Partenone, la palestra è costituita da un corpo radiale ritmato da luce e ombra, ma senza timpano:

La tecnica del nostro tempo ha reso inutile la copertura a falde e quindi la sua "traduzione" in timpano. Usarla sarebbe solo nostalgia, gioco retorico con la memoria e con gli stili.⁴⁴



90. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997.

Il problema costruttivo ed espressivo del Partenone è legato alla tecnologia mista legno-pietra. La larghezza del rettangolo di base è determinata dalla lunghezza delle travi lignee, mentre lo sviluppo longitudinale, le cui estremità sono concettualmente non necessarie come appoggi verticali, viene fissato attraverso l'elaborazione di sofisticate proporzioni in riferimento al modulo base

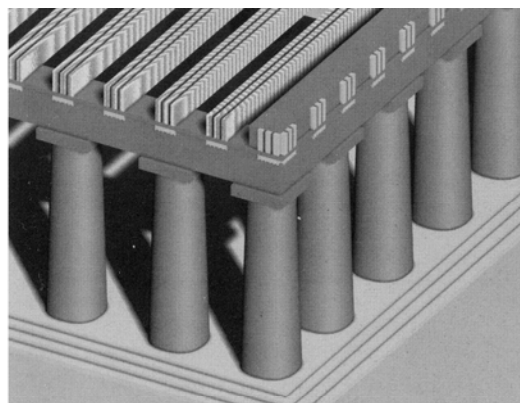
⁴³ Congiu, *Quarantuno domande a Luigi Snozzi*, cit., p. 60.

⁴⁴ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 10.

corrispondente al diametro della colonna. Pur avendo un relativo orientamento è tuttavia a simmetria radiale; il sistema trilitico che chiude i due lati lunghi, su cui appoggiano le travature del tetto, si ripete anche sui due fronti in cui vengono meno le necessità strutturali. I costruttori greci fanno girare formalmente il sistema statico ininterrottamente lungo tutto il perimetro, sottolineato, alla quota della trabeazione, dalla successione di metope e triglifi.

Vacchini “smaschera” l’inganno e tenta di risolverlo nel progetto per Losone. Lavorare sulla forma, diventa per Vacchini una riflessione sui modi di costruire, le invenzioni spaziali implicano sempre la struttura.

Pensare è costruire, e costruire è dare struttura, perché la struttura è forma, è luce, è spazio, è evidenza. È la struttura che produce il monumento.⁴⁵



91. Partenone, Atene, V sec. a.C.

92. Ricostruzione schematica del sistema travature-triglifi del tempio dorico.

93. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. Parte superiore dei pilastri.

⁴⁵ Vacchini, *Capolavori*, cit., p. 36.

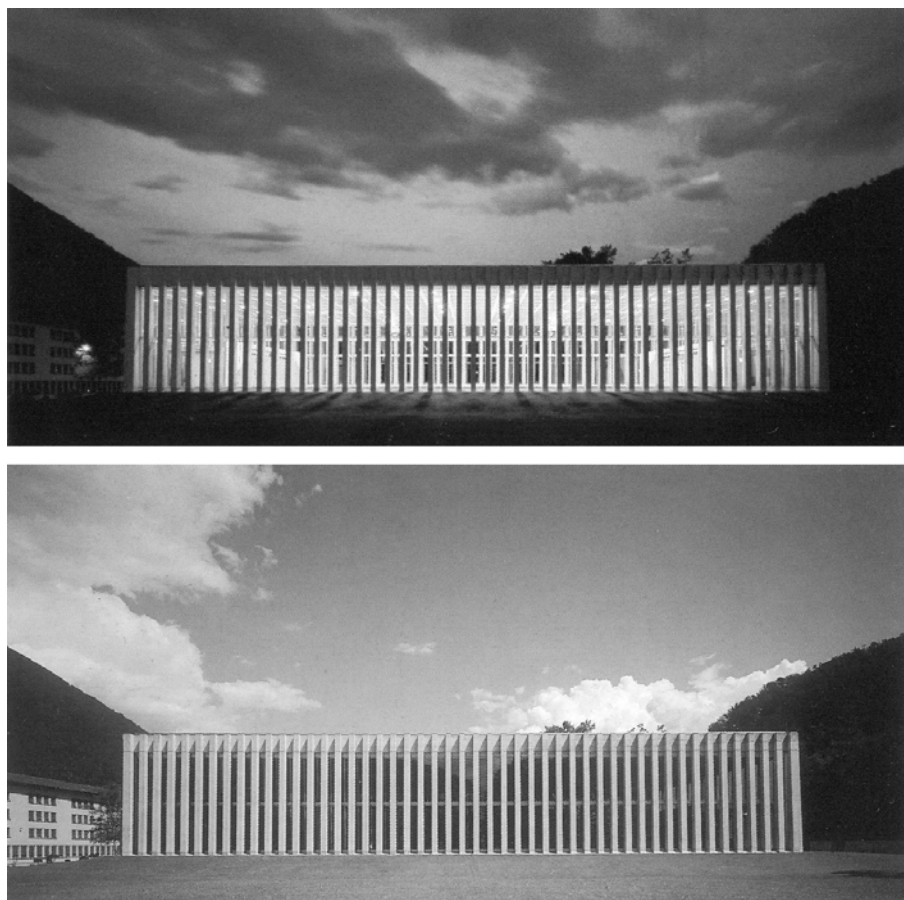
Per Vacchini ogni tecnologia appartiene al suo tempo, ciò non significa che si pone in un'ottica di superamento, ma piuttosto in una continua ricerca sulle potenzialità offerte dalla propria epoca. I costruttori greci costruirono i templi portando al limite l'uso di materiali e tecniche che avevano disponibile in quel preciso momento, tuttavia i problemi con cui si confrontarono sono senza tempo, perché di ogni tempo.

Per la copertura della palestra Vacchini impiega il cemento armato utilizzato nella forma di piastra precompressa, ormai prassi consolidata. Tuttavia, a differenza dei progetti precedenti, le tensioni vengono distribuite radialmente, senza l'ausilio di supporti intermedi. Intende, quindi, chiudere sia formalmente sia strutturalmente la successione ritmica delle colonne del tempio greco. La scelta di far confluire il carico della soletta di copertura in modo uniforme su tutti e quattro i lati dell'edificio permette di chiarire un ulteriore problema.

Il sistema trilitico impiegato dai Greci per i loro templi consiste nell'ottimizzazione di un sistema statico vincolato, da un lato alla discontinuità strutturale provocata dall'uso misto di pietra e legno, e dall'altro dai limiti dimensionali dovuto alla natura degli stessi materiali. Costruire la palestra impiegando il sistema trilitico, non solo è *gioco retorico con la memoria e con gli stili*, ma, con queste grandezze dimensionali, è impossibile dal punto di vista di un corretto impiego del materiale considerandolo nel suo comportamento statico. Perciò Vacchini decide di far proseguire le colonne oltre la trabeazione in modo da includere lo spessore del tetto nell'ordine unico della corona perimetrale. L'alternanza tra pilastro e vuoto viene ripresa dai cassettoni di alleggerimento della soletta di copertura allo scopo di ottenere il giusto equilibrio tra carico e spessore.

Vuole che i pilastri-colonna siano sostegno della luce e del buio e non mero supporto di un architrave. (...) Vacchini vuole, come Mies van der Rohe nel Seagram, che la struttura si liberi verso il cielo, non sostenga alcun architrave, non sia dipendente da alcun carico, circondando e tenendo insieme (questa è dimensione fenomenologia del collettivo), nel contempo, lo spazio.⁴⁶

⁴⁶ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 11.



94. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. *I pilastri-colonna sono sostegno della luce e del buio.*

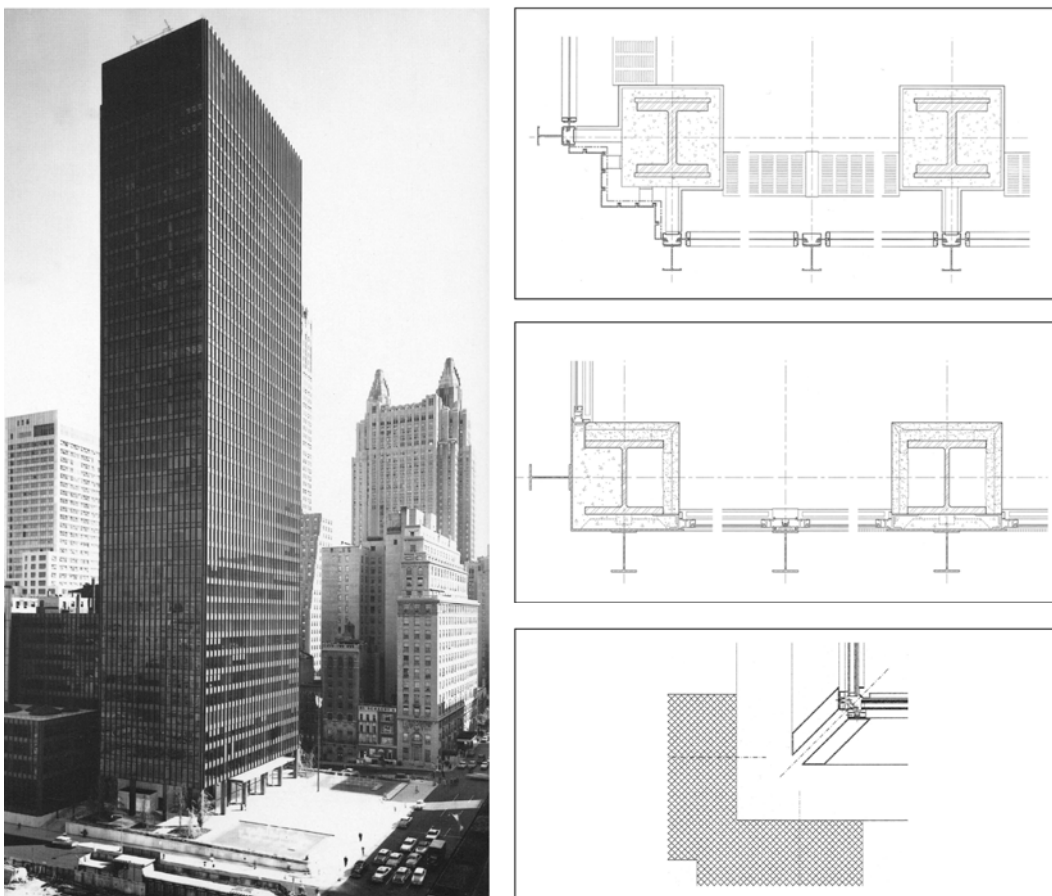
Tuttavia, come osserva Roberto Masiero, in Mies questo viene risolto con profilati a doppio T che non hanno nessun ruolo portante, se non quello di portare i serramenti. Questa funzione “decorativa” è ancora più evidente negli appartamenti del Lake Shore Drive a Chicago.

A Losone Vacchini lavora con pilastri in cemento armato portanti e, come visto in precedenza⁴⁷, questo comporta, nel vincolo tra strutture orizzontali e verticali, sforzi di taglio eccessivi, e nello stesso tempo i pilastri-colonna rischiano di perdersi nel cielo. Questo porta Vacchini a considerare, dal punto di vista statico e costruttivo, la configurazione strutturale della palestra come un dolmen: “però passiamo dai tre metri per quattro ai trentotto per cinquanta”⁴⁸, ossia non

⁴⁷ Cfr. Cap. 2.6.

⁴⁸ *A colloquio con Livio Vacchini*, cit., p. 96.

più pietra su pietra, irrealizzabile, ma cemento su cemento. Tuttavia, Vacchini mantiene l'ordine unico, facendo assumere alla piastra di copertura una forma dentata in modo da continuare la rastremazione della parete. Inoltre, segna l'attacco tra quest'ultima e il tetto con una risega, così da ristabilire un equilibrio tra la verticale e l'orizzontale e permettere di dare continuità al "pieno" della parete strutturale perimetrale. "La soletta è dunque una piastra che staticamente è caricata sul muro di pilastri mentre concettualmente è contenuta fra di essi"⁴⁹.



95. Mies van der Rohe. Seagram Building. New York, 1954-1958.

96. Mies van der Rohe. Seagram Building. New York, 1954-1958. Dettaglio facciata.

97. Mies van der Rohe. Lake Shore Drive Apartments. Chicago, 1948-1951. Dettaglio facciata.

98. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. Dettaglio serramento.

⁴⁹ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 184.

Quindi, l'edificio presenta un solo ordine costituito da una parete portante di 70 cm di spessore sulla quale si appoggia – mentre risulta incastrata concettualmente – una piastra precompressa alta 140 cm. La misura di base del rettangolo, 56x31 m, di proporzione 1:1,8 permette di conservare l'effetto di portata bidirezionale proprio di una piastra; un metro in più e la soletta avrebbe lavorato solo nel senso trasversale trasformandosi in una successione di telai strutturali. Il “pieno” della parete portante,

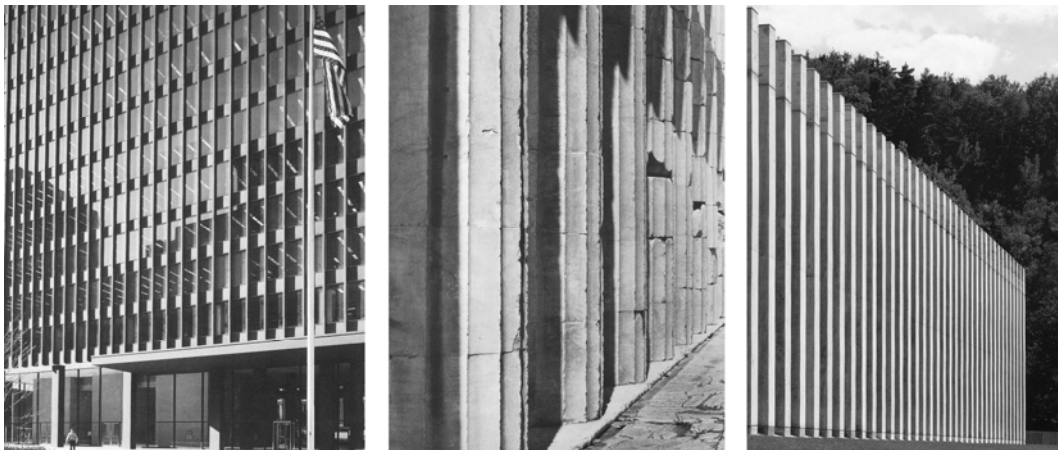
resistendo al carico della piastra che opera lateralmente, si gonfia, scende a terra ricordando l'entasi delle colonne classiche. L'entasi della tradizione classica si coniuga con le ragioni del costruire, un costruire logo-tecnico.⁵⁰

Si ottengono dei “pilastrini” che misurano 43x70 cm alla base e 43x43 cm nel punto più alto, distanziati da un vuoto, il risparmio strutturale della parete, di 70 cm. Nell'incontro tra muri contigui si forma un'ombra che ripiega su entrambi gli spessori delle pareti; Vacchini chiude strutturalmente il tempio greco sui quattro lati e risolve formalmente l'angolo, dando continuità al ritmo tra pieno e vuoto. L'angolo gira su un pieno tra terra e cielo, senza distinguersi in colonna, architrave e “finto” sistema metope-triglifi. Lo stesso problema veniva risolto da Mies nei progetti per il Seagram e negli appartamenti del Lake Shore Drive, ma impiegando la partizione strutturale degli infissi, mentre Vacchini chiude e apre l'angolo con la struttura portante. Tuttavia ne capisce la lezione:

ciò che è in gioco è la relazione tra dettaglio e il tutto, tra chiarezza nel dettaglio e la chiarezza del tutto, tra la “funzione” tecnica e la “dimensione” estetica. Mies non affronta il problema secondo i modi del funzionalismo; non accetta la distinzione tra forma e funzione; non mette la funzione a comandare la forma, ma (...) annulla il dettaglio nella totalità. Mies voleva risolvere l'angolo, farlo girare. Non chiuderlo. Impedire che un qualche spigolo limitasse, incorniciasse le facciate separandole, facendole sentire come dei piani autonomi. Voleva segnare il ritmo e dare volume al corpo edile.⁵¹

⁵⁰ Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 16.

⁵¹ *Ibidem*, p.11.



99. Mies van der Rohe. U.S. Courthouse and Federal Office Building. Chicago, 1959-1964.

100. Partenone, Atene, V sec. a.C.

101. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997.

Inoltre Mies impiega vetri leggermente bruniti in modo da uniformarli ai serramenti e ai supporti a doppio T in metallo. Questo stratagemma permette di ottenere la stessa intensità di luce tra vetro e metallo e, di conseguenza di dare continuità alle ombre proiettate dai sottili montanti verticali, quindi determinando una serrata e ordinata successione ritmica sull'intero perimetro della costruzione.

I Greci fanno la stessa cosa con i templi, rivestendo la trabeazione con lo stesso materiale con cui innalzano le colonne. Tuttavia questa uniformità di materiale non garantisce loro di dare continuità al perimetro, che viene scandito soltanto da una successione di spesse colonne in marmo. Mies risolve questo problema “trasformando” il vetro in metallo, mentre i costruttori greci devono risolverlo lavorando sulle colonne in modo da “trasformare” il vuoto che le separa in materia. Questo viene ottenuto grazie al movimento ondulatorio delle ombre provocato dalle scanalature scolpite nelle colonne. Le scanalature spezzano la convessità del fusto in modo da evitare la formazione sulla colonna di fasce verticali molto luminose che interromperebbero la successione ritmica.

Vacchini non impiega nessun rivestimento, riducendo l'espressione formale della palestra al suo sistema strutturale, il tutto è di solo *béton*. Risolve la continuità dell'involucro trasformando la successione di colonne scanalate del tempio greco in un muro portante ritmato da pieni e vuoti, da luce e ombra.

L'apertura tra "pilastrini" è tale che questi si comportino sia staticamente sia visivamente come un muro, quindi la continuità ritmica è intrinseca al sistema costruttivo e non deve essere ristabilita attraverso accorgimenti correttivi. Tuttavia, a differenza del tempio classico, Vacchini deve chiudere i "vuoti" della parete portante perimetrale con il vetro. In questo modo però si spezzerebbe il ritmo "naturale" del muro strutturale, che si trasformerebbe in una successione alternata di pilastrini e tamponamenti vetrati. Il problema viene risolto staccando l'infisso dalla parete portante e facendolo scorrere ininterrottamente lungo il perimetro interno. Quindi se a l'esterno la continuità dell'edificio è data dall'unitarietà muraria, all'interno accade il contrario: la massa muraria si annulla attraverso la continuità della luce. Il ritmo della partizione orizzontale dell'infisso ricalca, a intervalli di 2,26 m, il passo strutturale del muro perimetrale. Ma questo avrebbe potuto rimandare ad una funzione portante dell'infisso; per evitare questo fraintendimento, Vacchini ne interrompe la continuità verticale a metà dell'altezza complessiva dell'edificio sfalsandone la parte superiore. Inoltre,

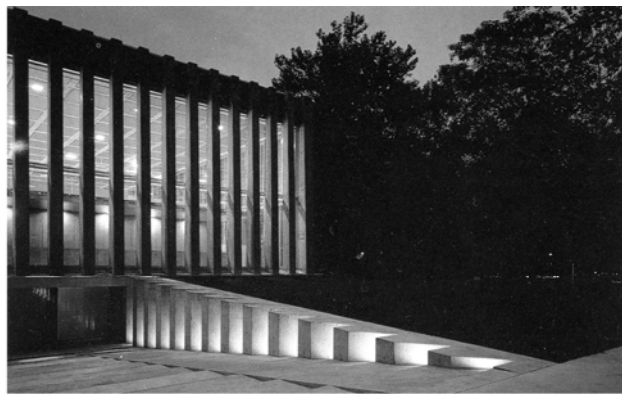
questo "orizzonte" evita che nell'utente nasca una sensazione di vuoto. Dà un ordine allo spazio, Vacchini direbbe: "altrimenti l'uomo vola" e ciò non deve accadere all'interno di questa architettura, mentre può verificarsi all'esterno dove, grazie al ritmo verticale dei pilastrini e alla loro libertà verso il cielo, si ha la sensazione di vedere l'oggetto architettonico come "a volo d'uccello" anche quando si sta con "i piedi per terra".⁵²



102. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997.

⁵² Masiero, *Livio Vacchini*, cit., p. 13.

Tuttavia la palestra è saldamente ancorata al terreno. Vacchini appoggia l'edificio nello stesso modo in cui lo chiude contro il cielo, ossia sottolinea con una risega l'attacco dei pilastri alla quota del pavimento interno. Inoltre, tra pilastro e pilastro, inclina la pavimentazione facendola scivolare verso il prato in modo da portare il ritmo della massa muraria tra terra e cielo. Le riseghe distinguono spazi diversi nell'unità del tutto: l'appoggio, la colonna-pilastro, il capitello.



103. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. Particolare “stilobate”.

104. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. Entrata.

105. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. Sezione parziale. Entrata.

Il piano inclinato dello “stilobate” sembra prolungarsi nella naturale estensione del prato circostante fino a confondersi con quest'ultimo. Vacchini colloca la costruzione ad un'altezza tale da evitare che si percepisca la palestra come un edificio sviluppato su due piani. La quota d'imposta del pavimento della sala rispetto alla quota di accesso al sito è di 140 centimetri più alta, questa misura

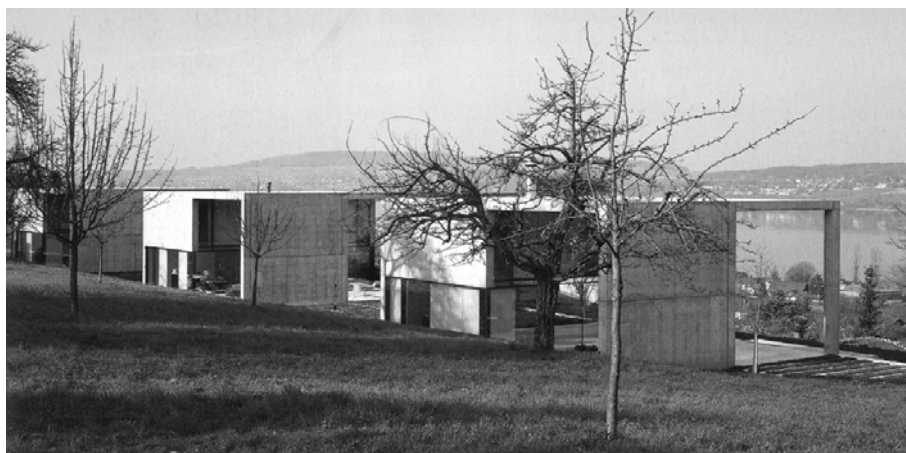
è di poco inferiore all'altezza degli occhi di una persona di media statura e rende impensabile la presenza di un piano inferiore "abitabile". Nel seminterrato vengono collocati gli spogliatoi e gli ambienti di servizio.

Vacchini, progettando una palestra, ha costruito un tempio in grado di porsi quale "elemento ordinatore del contesto urbano"⁵³, inoltre "la sala di Losone è così bella che ci si può fare anche della ginnastica"⁵⁴.

9. La costruzione del paesaggio

La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998

Tre amiche, comproprietarie di un terreno con vista lago, incaricano Silvia Gmür, consorziata nell'occasione con Livio Vacchini, per la costruzione di tre case. Il programma funzionale è quello relativo all'architettura privata, articolato su tre unità abitative che i due architetti decidono di trattare unitariamente.



106. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998.

Il rapporto che intercorre tra i singoli moduli abitativi non dipende da scelte formali tese a differenziare o uniformare le costruzioni. Inoltre, la presenza del

⁵³ Vacchini, *Palestra di Losone*, cit., p.84.

⁵⁴ Citazione da Cordula Seger, *Un temple en béton*, in Gantenbein, Köbi (sous la direction de), *Construire en Suisse. Guide de l'architecture contemporaine*. Hochparterre – SRG SSR idée suisse, Zürich 2001, p. 170 (traduzione nostra).

lago non viene tematizzata all'interno del progetto. La lettura del contesto si limita alla verifica della configurazione geometrico-dimensionale della parcella in modo da bloccare le volumetrie. Il vicino contesto edificato e gli aspetti natural-paesistici non rientrano nella riflessione sulla determinazione dell'orientamento delle abitazioni. Tuttavia come sottolinea Roberto Masiero: "questa architettura sembra qui da sempre ed è «nuovissima». È nel contempo saputa e mai vista"⁵⁵.

La natura viene accolta nella sua "naturalzza" e non codificata da una visione del mondo che tende a far coincidere la verità con l'idea di verità, ossia natura con paesaggio. Il pensiero di Vacchini non riduce la visione all'idea che si ha di questa, ma costruisce nell'evidenza delle cose del mondo che il progetto non intende sovvertire ma riconoscerne la fondamentale differenza. Per Vacchini l'architettura non è verità a priori, ma è sempre e solo verità oggettiva. Questa verità oggettiva è artificio che l'uomo pone nella natura. In questo modo, per contrasto, si pongono con evidenza le due diverse essenze di natura e artificio, che insieme costruiscono il paesaggio. La natura selvaggia non costituisce un paesaggio, fintanto che non interviene l'uomo a costituire un ordine: non esiste, per Vacchini, il concetto di paesaggio naturale, nel termine paesaggio è già implicito l'artificio. Possiamo riscontrare una sorta di anacronismo nell'uso del termine paesaggio da parte di Vacchini: infatti impiega un termine derivante dalla moderna sensibilità romantica rimandando però a un concetto che precede il termine stesso.

Il suo pensiero ha radici lontane, come ricorda Anne Cauquelin:

gli antichi Greci non avevano né parola né cosa che assomigliasse da vicino o da lontano a quello che noi chiamiamo paesaggio.⁵⁶

Tuttavia, essi avevano ben chiara la distinzione tra il "mondo naturale" e il "loro mondo": quest'ultimo rappresenta la natura nella quale l'uomo ha posto il proprio ordine artificiale, ossia il paesaggio:

⁵⁵ Roberto Masiero, *Gmür-Vacchini: la casa delle tre donne*, in «Casabella», 681, 2000, p. 14.

⁵⁶ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, puf, Paris 2004, p. 35 (traduzione nostra).

il mondo del logos che attraversa le cose da parte a parte e che instaura un'intesa, un ascolto, invece che una visualizzazione degli oggetti di questo mondo.⁵⁷

Ancora una volta, nella nozione di paesaggio trova conferma la più generale concezione di architettura di Vacchini. Sia il paesaggio, sia l'architettura si raggiungono quando l'oggetto costruito si pone nell'evidenza, non come percezione visiva, ma come esistenza fattuale. Il paesaggio è dato dall'evidenza delle regole e dell'ordine artificiali che intervengono a modificare le regole e l'ordine naturali: non è sufficiente che una finestra inquadri la cima di una montagna per poter affermare che quella cima costituisce un paesaggio, perché in questo caso l'uomo partecipa della natura solo attraverso la visione, ma l'architettura (e quindi il paesaggio) sono in primo luogo ordine costruito. Allo stesso modo del Partenone sull'Acropoli, a Beinwil la casa

non si trova nel paesaggio, ma raccoglie in se una totalità. *La casa e il suo contesto naturale* sono attraversati dal linguaggio che li fa esistere come appartenente allo stato delle cose che rivelano con la loro presenza. Non rimandano a qualcosa, né stabiliscono significati: sono l'insieme di un mondo che si offre all'intelligenza nella sua estensione.⁵⁸



107. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998.

⁵⁷ Cauquelin, *L'invention du paysage*, cit., p.38 (traduzione e corsivo nostri).

⁵⁸ *Ibidem*, p.38.

Come nei templi nell'antica Grecia, Vacchini costruisce uno "stilobate" che separa l'architettura dal contorno e la pone nella sua evidenza oggettiva. "L'architettura nasce *dalla* fondazione, non ne è *sopra*"⁵⁹. Questo basamento, orientato parallelamente alle curve di livello, si divide in spazio servente e spazio servito. Il "tipo" di riferimento è ancora casa Costa, ma qui ruotato rispetto all'andamento della pendenza e ripetuto così da determinare tre moduli abitativi, autonomi strutturalmente ma uniti architettonicamente. Una casa lunga 60 metri e larga 10 metri viene strutturata dal ritmo elementare, vuoto-pieno, del quadrato-cubo che potrebbe continuare all'infinito. Le singole costruzioni si sviluppano su due piani, giorno sotto e notte sopra, per metà del quadrato di base (ideale prima che metrico) e, uniti architettonicamente sia dal portico a tutta altezza che chiude l'altra metà del quadrato, sia dalla partizione strutturale che unisce la terrazza al tetto attraverso l'ordine unico dei pilastri.

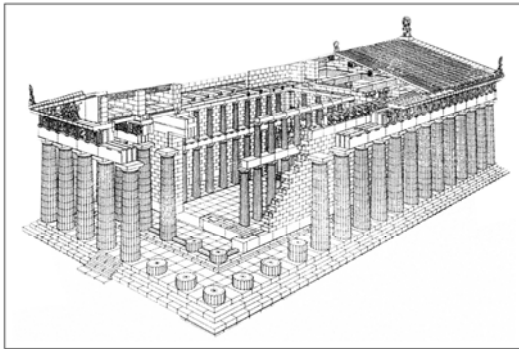


108. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. Pianta piano terra, pianta primo piano, prospetto verso il lago.

La struttura in cemento armato riprende l'ordinamento di casa Costa ma qui reso più complesso dalla sofisticata corrispondenza tra spazio e struttura che viene

⁵⁹ Masiero, *Gmür-Vacchini: la casa delle tre donne*, cit., p. 14.

distinta secondo le situazioni che si stabiliscono nel diverso rapporto tra gli ambienti delle abitazioni ed orientamento complessivo della costruzione. Tuttavia, Vacchini, riprende concettualmente la simmetria bilaterale e segna con delle riseghe, in corrispondenza delle superfici in cemento, i pilastri strutturali che dividono lo spazio in servente e servito. Può sembrare che Vacchini si contraddica, ossia che all'effettiva struttura portante, composta da un uso misto di pareti portanti e pilastri, voglia sostituire, con un accorgimento formale, una lettura diversa, che giustificerebbe l'assunto teorico di partenza.



109. Partenone, Atene, V sec. a.C. Ricostruzione prospettica secondo Anastasio Orlandos.

110. Partenone, Atene, V sec. a.C.

Ma Vacchini non intende fingere la struttura, rovesciando in questo modo il principio impiegato nel tempio classico, ossia non più nascondere per far vedere, ma far vedere per nascondere. Mentre i Greci hanno risolto coerentemente il loro problema con il rivestimento in pietra che unifica formalmente la struttura del tempio, nel caso della casa di Beinwil il problema è più complicato, perché diventa impossibile celare una struttura in cemento armato semplicemente incidendo delle riseghe per invertirne la logica. Infatti, Vacchini, non riveste le pareti portanti in *béton*, non nasconde la loro funzione portante. I pilastri evidenziati nel cemento sono tesi a chiarire la logica intrinseca al problema architettonico affrontato, ossia l'essere *in sostanza* una costruzione a simmetria bilaterale ed orientata, e non sovvertire la logica strutturale della casa.

Tuttavia, nonostante il problema venga affrontato diversamente, la logica perseguita da Vacchini non diverge dal modo in cui i Greci pensavano la costruzione.

Per gli antichi era data la necessità metafisica di tenere unite forma, materia e sostanza, ma ciò che doveva regolare l'esito processuale o finale non era la materia, infatti era la sostanza che in relazione con quest'ultima aveva il compito di dare forma al sinolo. Era l'evidenza con tutte le sue certezze e ambiguità a rendere il reale, così come la forma regolava la percezione dell'esistente. In sintesi, era la forma come immediatezza dell'evidente. Con la Modernità, e poi, in modo diverso, con la Contemporaneità, è accaduto che fosse la materia a potenziare la relazione rispetto alla triade indicata.⁶⁰

I templi avevano significato in quanto architettura pubblica, luogo rituale per i Greci. Nel tempio antico non si entra, o per lo meno l'entrata non si vede e viene usata solo da pochi addetti al culto.

Esso si erge in un luogo consacrato ad un dio; i suoi gradini lo estraniavano dal suolo, la fitta serie di colonne determina un netto confine tra il suo corpo e quanto lo circonda. Come oggetto che porta in sé la legge della sua perfezione, esso rimane identico in qualsiasi luogo venga costruito.⁶¹

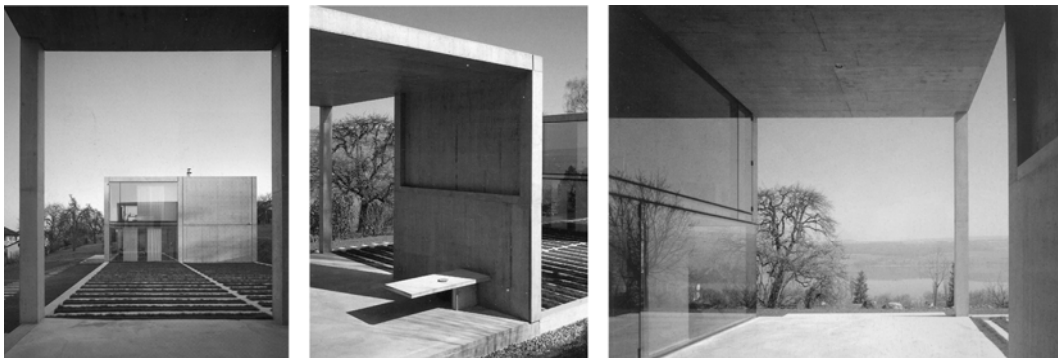
Allo stesso modo il suo "corpo" rimane identico a se stesso ovunque esso si prospetta. Perciò le tavolette di pietra, i triglifi, che rivestono le teste delle travi poggiate sui fianchi lunghi del tempio, vengono sistemate, sebbene viene meno la necessità del rivestimento, anche su i due fronti, dove non si attestano le travi lignee della copertura. Ma era importante mantenere un ritmo invariato su tutto il perimetro della trabeazione in modo da chiudere "strutturalmente" l'edificio attraverso la forma e in questo modo aprirlo al rito su ogni lato. Quindi la "verità" materica e tecnico-costruttiva non si regolava sull'effettiva corrispondenza

⁶⁰ Roberto Masiero, *Dalla forma al trans-formale*, in «Anfione e Zeto», Quaderni/Teoria e critica, 2, 2000, p. 29. Il sinolo (*sinolon*) è il nome con cui Aristotele definisce il rapporto tra forma, sostanza e materia.

⁶¹ Bervè – Gruben, *I templi greci*, cit., p.111.

strutturale, ma seguiva la logica del pensiero che teneva insieme forma, sostanza e materia nei suoi infiniti intrecci senza il prevalere di ognuno dei termini.

Lo stesso pensiero determina, nella casa delle tre donne, la relazione tra parete portante in cemento armato e pilastro “strutturale”. La materia non esaurisce il proprio significato nel mettersi in mostra, ma nel suo intreccio con la forma, che in Vacchini si traduce nella “non-forma” della linea impressa dalla risega sul cemento, e con la sostanza che identifica lo spazio privato come orientato simmetricamente lungo un asse longitudinale allo stesso modo della struttura fisica dell’uomo. I pilastri, nel loro essere contemporaneamente ciò che delimita e ciò che apre il “corpo” della casa, si pongono quali elementi fondamentali nella definizione di un ordine strutturale che chiarisce la relazione tra spazio, luce e la stessa struttura e che è teso ad orientare la casa lungo il basamento e a chiarire il rapporto tra l’appoggio e la chiusura contro il cielo. Nell’incontro tra la verticale e l’orizzontale si determinano dei cubi-capitelli che risolvono sia formalmente che strutturalmente quest’ultima relazione e mettono ordine nel “gioco gestaltico e sinfonico”⁶² tra superfici rettangolari e quadrato-cubo delle abitazioni.



111. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. “Tunnel” servito.

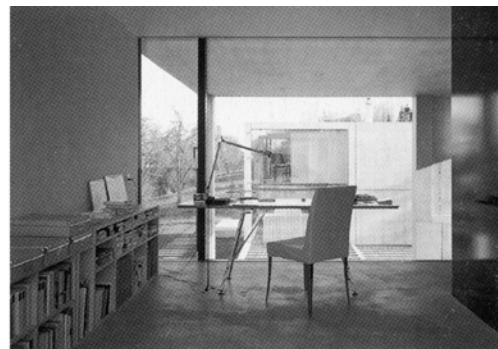
112. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. Portico.

113. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. Entrata.

⁶² Masiero, *Gmür-Vacchini: la casa delle tre donne*, cit., p. 14.

La logica è sintattica, non paratattica. La struttura è luogo e non funzione. Le regole sono nel contempo logiche costruttive e formali. Tutto tende all'essenziale; nessuna retorica del gesto; nessuna ricerca sul linguaggio o sulle metafore. Forse ciò che viene provato è il prelinguistico, cioè il logico. Come se fosse l'idea del numero 1 che ci permette di costruire il linguaggio e non il linguaggio che ci fa pensare al numero 1.⁶³

Le stesse funzioni distributive partecipano a questa riduzione sintattica, trasformandosi in spazi caldi e freddi, aperti e chiusi, luminosi e bui identificandosi in questo modo con la logica strutturale e costruttiva che definisce spazi opachi e trasparenti oltre che volumi vuoti in cui l'aria diventa materia. Lo spazio servente coincide con il tunnel opaco, mentre lo spazio servito con quello trasparente. L'entrata della dimora è posta al centro (la porta si perde nella vetrata del piano terra) lungo l'asse longitudinale del basamento, in modo da evitare che si percepisca il progetto come tre architetture distinte, tre case a schiera. Tuttavia l'accesso avviene attraverso il portico che divide a metà in senso trasversale le singole abitazioni su tutta la loro altezza, permettendo di allontanare spazialmente l'entrata effettiva e ruotarla a seguire l'orientamento principale del basamento evitando così che il lato verso il lago si configuri come una facciata. Questo avrebbe compromesso il carattere sostanzialmente astratto e unitario dell'intervento.



114. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998.

Soggiorno.

115. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. Studio.

⁶³ Masiero, *Gmür-Vacchini: la casa delle tre donne*, cit., p. 14.

Il piano terra è completamente vetrato: il soggiorno corrisponde al tunnel trasparente, mentre la cucina a quello opaco e quindi ha un lato completamente cieco. Mentre la logica distributiva viene ribaltata al piano superiore, spazio servente e servito vengono invertiti; come il corpo umano, la casa, al suo interno, vive delle sue asimmetrie. Inoltre la facciata verso il lago e quella corrispondente sul retro sono cieche, la natura circostante non viene contemplata, ma si guarda di sbieco, assume un altro significato.



116. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998.

Particolare fronte verso il lago.

117. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. Spazio comune tra due abitazioni aperto verso il lago.

Il paesaggio va cercato. Un paesaggio che non viene mai, volutamente, incorniciato da alcuna finestra. Questa architettura fa diventare la natura tutt'intorno un artificio: quando si è dentro, la natura è fuori, quando si è fuori, la natura è dentro. (...) Le cose qui esistono nella loro forma e nella loro evidenza. Le cose dell'ingegno come quelle della natura.⁶⁴

Viene evitato qualsiasi gioco estetico. Gli infiniti intrecci tra riflessioni e riverberazioni tra casa e paesaggio non sono provocati da un attento programma progettuale, ma il semplice risultato di un problema logo-tecnico teso all'identità tra spazio, struttura e luce, privilegiando la luce ambiente su quella radiante.

⁶⁴ Masiero, *Gmür-Vacchini: la casa delle tre donne*, cit., p. 14.

La luce radiante causa l'illuminazione; la luce ambiente è il risultato dell'illuminazione. La luce radiante diverge dalla sorgente d'energia; la luce ambiente converge in un punto di osservazione. (...) La luce radiante che parte da un punto sorgente non è differente nelle diverse direzioni; la luce ambiente in un punto è differente nelle diverse direzioni. La luce radiante non ha struttura; la luce ambiente ha struttura. La luce radiante viene propagata; la luce ambiente no, semplicemente c'è. (...).⁶⁵

La casa progettata da Silvia Gmür e Livio Vacchini risolve esclusivamente un problema architettonico con i suoi spazi, la sua struttura, i suoi materiali, le sue funzioni, ossia con gli stessi strumenti di cui l'architettura dispone. In questo modo l'architettura si libera dalle mode, dagli stili e pone l'uomo, vestito unicamente dal proprio pensiero, di fronte alla nuda natura, nel suo essere altro dalle cose umane.

10. La lezione di Mies

Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003

Il progetto di Vacchini per l'edificio Rentenanstalt Swiss Life, detto «La Ferriera», segna l'apice di una riflessione sull'opera di Mies van der Rohe iniziata con un fallimento. Come già visto⁶⁶, nel progetto per la propria casa ad Ascona del 1969, Vacchini lo sceglie come Maestro. Dopo vari tentativi di provare a adattare alle proprie idee diverse case costruite da Mies, rinuncia e ripiega su Craig Ellwood che, dopo aver ripreso l'idea miesiana di casa ad un piano, semplifica il rapporto tra struttura e spazio permettendo maggior libertà espressiva. L'esperimento riesce, ma Vacchini capisce che il successo ottenuto è dovuto ad un debole legame tra forma e idea nel progetto di Ellwood, che tradotto in termini architettonici significa che il rapporto tra spazio e struttura non era il risultato di una formulazione teorica rigorosa. In quel momento ricorda le parole di Mies mentre dice che “il tentativo di adattare le idee a forme non proprie è

⁶⁵ James J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Mulino, Bologna 1999, pp. 102-103.

⁶⁶ Cfr. Cap. 3.1

destinato a fallire”⁶⁷. Vacchini inizia, allora, a guardare l’opera di Mies diversamente. Non può pensare di adattare le forme miesiane alle proprie idee, perché nel caso di Mies il legame tra idee e forma è così saldo e radicato che non si possono svincolare le une dalle altre. Occorre innanzitutto compiere un’operazione di tipo critico: capire quali sono i problemi architettonici e le forme che ne conseguono. l’unica possibilità che rimane a Vacchini, e a chiunque dopo di lui, è di provare a risolvere tali problemi con sempre maggiore coerenza.

Questo gli permette, dopo trent’anni di intenso lavoro, di confrontarsi direttamente con Mies, “ri-progettando” il suo *capolavoro*, ma risolvendolo in modo diverso. Alla costruzione della Neue Nationalgalerie di Mies a Berlino, Vacchini risponde con l’edificio «La Ferriera» a Locarno, entrambi guardano alla storia allo stesso modo e provano a risolvere lo stesso problema che si radica lontano nel tempo. Perciò prima di arrivare all’opera di Mies si deve ripercorrere la strada che la separa dall’origine del problema, occorre ritornare a Stonehenge, perché come ricorda Vacchini: “a Stonehenge, cinquemila anni fa, nasce l’architettura”⁶⁸.



118. Stonehenge. Wiltshire. Inghilterra, 2950-1600 a.C.

119. Stonehenge. Wiltshire. Inghilterra, 2950-1600 a.C. Vista aerea.

Vacchini riconosce in Stonehenge l’inizio del concretizzarsi del rapporto tra terra, uomo e cielo. Il materiale impiegato è la pietra, la forma geometrica il

⁶⁷ Vacchini, *Craig Ellwood*, cit., p. 138 (traduzione nostra).

⁶⁸ Vacchini, *Capolavori*, cit., p. 9.

cerchio e il significato fermare il tempo nello spazio, “l’architettura *diventa* il rito dell’appropriazione dei luoghi, costruire per stare”⁶⁹.

A Stonehenge si pone “l’idea” di architettura attraverso la costruzione di un luogo altro rispetto alla natura. Il pensiero umano si discosta dalle forme naturali: i grandi massi di pietra sono disposti, ad intervalli regolari, lungo un cerchio, figura geometrica perfetta che si apre al contorno in modo indifferenziato lungo il suo perimetro, caratterizzandosi pertanto come architettura pubblica. La massa dei blocchi lapidei modifica la crosta terrestre, che sotto il loro peso rigonfia, trasformando la natura, che questo semplice gesto a reso artificiale, nell’appoggio della costruzione. Sulla loro sommità, i monoliti di pietra vengono chiusi da elementi orizzontali, un architrave lapideo, trasformando il recinto, costituito dalla ripetizione degli elementi verticali lungo il cerchio di base, in un sistema trilito costituito da uno zoccolo, da un’alternanza di un pieno e di un vuoto e da una chiusura unitaria contro il cielo.

L’architettura costruisce il luogo ponendo un limite tra se stessa e la natura. Il problema sarà allora di chiarire la struttura interna di questo limite per aprirlo alla luce e dare corpo allo spazio architettonico. Il problema è di ordine logico-costruttivo, ossia come “bucare” un muro in modo da garantire una sua continuità logica e strutturale con il vuoto che delimita. L’architetto Neolitico apre il muro su tutta l’altezza, struttura e luce si corrispondono, identificandosi in questo modo con lo spazio che delimitano. L’architrave che chiude la costruzione contro il cielo è altro rispetto al muro e si pone quale elemento conclusivo che permette di dare continuità strutturale e formale alla successione ritmica dei massi lapidei con il vuoto che delimitano.

Lo stesso sistema trilito è alla base del pensiero greco che ne chiarisce il rapporto nel tempio. La logica è la stessa, ossia *come un edificio si appoggia, si innalza e si chiude contro il cielo*, ma più raffinata: il cerchio di monoliti di Stonehenge, che appoggiava direttamente a terra, viene modificato in un peristilio rettangolare – dovuto ad una cultura ormai urbanizzata – costituito da una successione di colonne accuratamente lavorate ed appoggiate su un basamento

⁶⁹ *Perché si ritorna sempre a Stonehenge*, cit., p. 35 (corsivo nostro).

orizzontale, rialzato rispetto al contorno. L'insieme dello stereobate e dello stilobate dichiara la radicale differenza tra l'artificialità dell'architettura e la natura tutto intorno. A chiudere il giro di colonne segue l'architrave e la successione di metope e triglifi a coprire la struttura lignea del tetto a falde, interamente rivestito in marmo. Il timpano orienta la costruzione che tuttavia rimane fondamentalmente non orientata: colonne e trabeazione si equivalgono sui quattro lati; il tempio classico è periptero e trova la sua massima espressione ad Atene nel Partenone. Ma il timpano pone un ulteriore problema. Come evidenziato in precedenza⁷⁰, sui due fronti corti sono mantenuti i triglifi nonostante non vi sia alcuna necessità, visto che le travi della copertura si attestano solo sui lati lunghi dell'edificio. Tuttavia permettono di mantenere la successione logica del sistema costruttivo sull'intero perimetro e così chiudere formalmente l'edificio.

Vacchini chiude sia formalmente sia strutturalmente il tempio greco. Nel progetto per la palestra⁷¹, a Losone, unifica stilobate, colonna e l'insieme costituito da architrave, fregio e cornice. Tuttavia lascia aperto il problema relativo alla "funzione" dell'entrare. A Losone la risolve scavando in parte il terreno, ma ciò è reso possibile dall'isolamento della palestra all'interno di un vasto recinto tenuto a verde, di pertinenza della caserma dell'esercito svizzero. Nel progetto per l'edificio postale⁷² a Locarno, di poco precedente alla palestra, si confronta con il contesto urbano e trasforma il piano artificiale della città nello zoccolo della costruzione. In questo senso Vacchini critica la scelta dei Greci di innalzare i templi su di un basamento anche quando sono inseriti in contesto urbano, dove invece non sarebbe necessario, in quanto la città stessa costituisce l'artificio – quindi lo zoccolo – su cui il tempio si erge.

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. (...) Il mio problema è di togliere lo zoccolo e

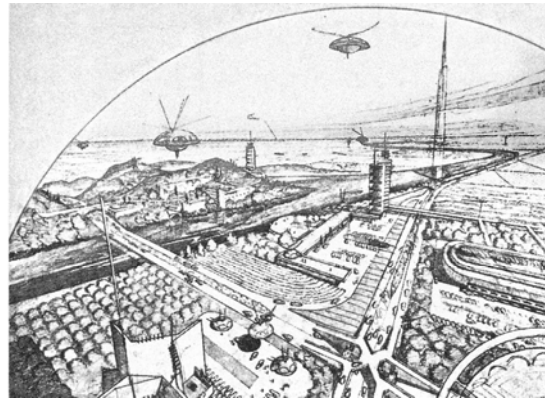
⁷⁰ Cfr. capitoli 2.6, 3.8, 3.9

⁷¹ Cfr. cap. 3.8

⁷² Cfr. cap. 3.6

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.⁷³

La sua critica si rivolge anche a Le Corbusier che nel progetto per la *Ville Radieuse* ha eliminato il basamento innalzando le costruzioni su pilotis, ma di fatto ha costruito “una nave in mezzo al mare, non una città”⁷⁴. Anche Wright affronta il problema riducendo le sue case ad una linea d’ombra in corrispondenza del tetto, ma “non riesce a far sì che i suoi modelli insediativi abbiano dimensione urbana. Sono «giardinocittà», non «città-giardino»”⁷⁵.



120. Le Corbusier mentre studia un modello di residenza per la *Ville Radieuse*, primi anni trenta.

121. Frank Lloyd Wright. Progetto per *La Città vivente*, 1958.

Nel progetto dell’edificio postale inoltre, Vacchini prova a risolvere il rapporto tra l’ordine unico, la simmetria radiale, propria di un edificio a carattere pubblico, e il problema dell’entrare. Nella 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”⁷⁶. Tradisce quindi la natura del muro che concettualmente struttura il corpo-massa dell’edificio di Locarno.

Il problema gli si ripresenta nell’affrontare il progetto di un edificio per uffici, sempre a Locarno, e, ironia della sorte, ad un isolato di distanza dal palazzo

⁷³ *Perché si ritorna sempre a Stonehenge*, cit., p. 36.

⁷⁴ *Ibidem*, p.36.

⁷⁵ *Ibidem*, p.36.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 37.

postale da lui progettato. Nel progetto «La Ferriera», Vacchini intende chiarire la relazione logico-costruttiva che esiste tra il sistema trilito e l'essenzialità del muro.

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 volevamo differenziare in modo radicale questi due elementi, seguendo le tracce di Mies nella Galleria Nazionale a Berlino.⁷⁷



122. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003.

123. Ludwig Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie. Berlino, 1962-1968.

⁷⁷ *Perché si ritorna sempre a Stonehenge*, cit., p. 35.

A Berlino Mies chiarisce i due momenti essenziali dell'architettura, ossia l'appoggio e la conclusione al livello della copertura, che nella Neue Nationalgalerie, essendo un edificio a carattere pubblico, si associa al problema del come far "girare l'angolo" in modo da permettere la continuità strutturale e formale propria di un impianto a simmetria radiale. Lo stesso Vacchini, come ricordato, affronta il problema nella palestra e nel palazzo postale, ma il sistema costruttivo, sostanzialmente concepito come un muro, e quindi invalicabile, impedisce una relazione coerente tra continuità muraria e la risoluzione dell'entrare senza snaturare la logica strutturale.

L'edificio di Mies a Berlino "è un attacco frontale al Partenone"⁷⁸.

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). (...) 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.⁷⁹

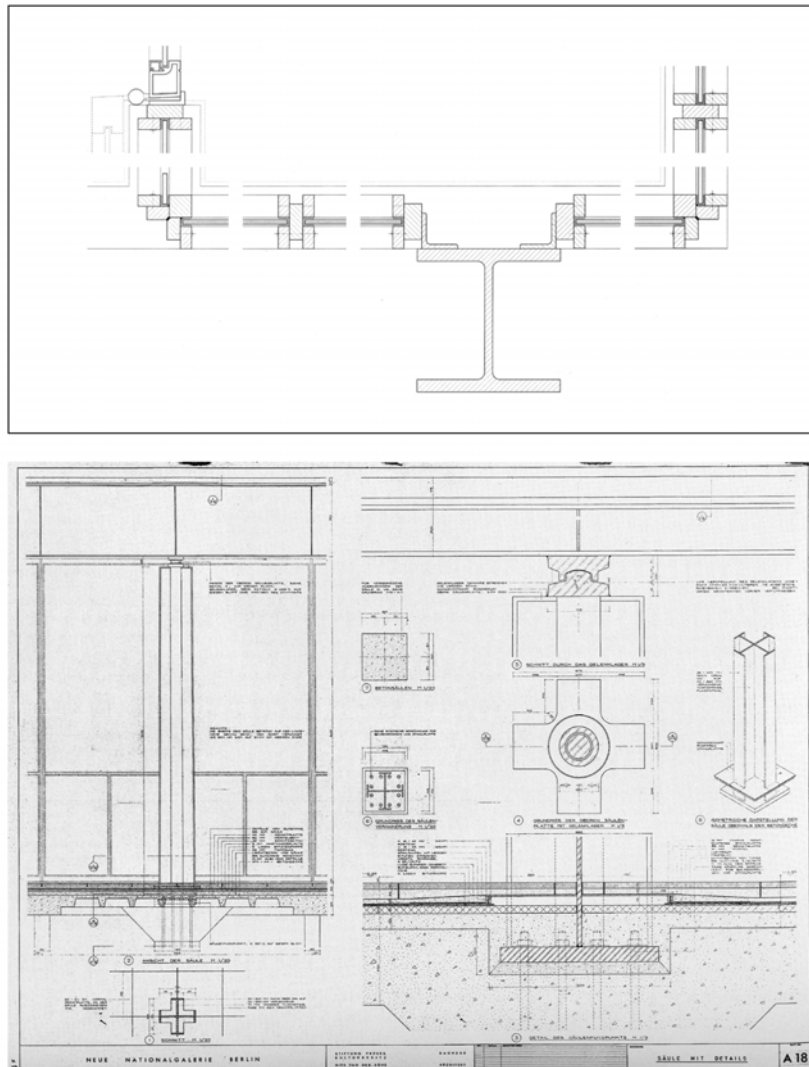


124. Ludwig Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie. Berlino, 1962-1968. Vista del cantiere.

⁷⁸ Vacchini, *Capolavori*, cit., p. 43.

⁷⁹ *Perché si ritorna sempre a Stonehenge*, cit., p. 36.

Il tetto della Neue Nationalgalerie consiste in una grande lastra, di circa 65 metri di lato e spessa 1,80 metri, formata da elementi incrociati in acciaio, distanziati di 3,60 metri, così da formare una griglia quadrata. La stessa logica sarà ripresa da Vacchini per la copertura della palestra a Losone, risolta tuttavia, con l'impiego del cemento armato. La palestra si pone, allo stesso modo dell'edificio di Mies a Berlino, quale critica al Partenone, ma Vacchini prova a ridurre la tripartizione del tempio (basamento, colonna, trabeazione) ad un unico elemento strutturale che permetta inoltre di risolvere la questione dell'angolo.



125. Ludwig Mies van der Rohe. Casa Farnsworth. Plano, Illinois, 1950. Dettaglio pilastro.

126. Ludwig Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie. Berlino, 1962-1968. Dettaglio pilastro.

Il risultato di questa riflessione consiste, come visto in precedenza⁸⁰, nel trasformare la successione di colonne del tempio in un muro “continuo” ritmato da un pieno e da un vuoto. Quindi la piastra in precompresso della palestra scarica in modo uniforme lungo tutto il perimetro. Mentre la grande lastra in acciaio della Neue Nationalgalerie è sorretta da otto colonne, due per ogni lato del quadrato di base. Queste colonne, a sezione cruciforme,

sono appositamente laminate, non prodotto standard come nella casa Farnsworth. È la luce a disegnarle, non la statica. (...) Le scanalature (...) hanno la stessa logica delle colonne del Partenone, di Luxor, di Saqqara. Ma qui le scanalature sono solo quattro, perché quattro sono i fronti dell’edificio. Quattro, il minimo. Il numero degli incavi non ha un rapporto con la colonna stessa ma lo ha con il loro numero. A Berlino, le colonne sono solide e potenti perché sono poche e il loro capitello è solo un giunto, un’ombra nell’ombra”.⁸¹

L’edificio si innalza su un ampio basamento lapideo. Mies non tiene il filo delle colonne come nel Partenone in cui stilobate e colonna sono strettamente uniti così da segnare una netta distinzione tra il tempio e il piano roccioso dell’Acropoli.

Lo zoccolo della *Neue Nationalgalerie* è enorme, (...) è una piazza, appartiene alla città. È il piano della città a essere modificato, non la crosta terrestre. Tutta Berlino è virtualmente coinvolta e non c’è, come nel Partenone, un solo punto d’entrata.⁸²



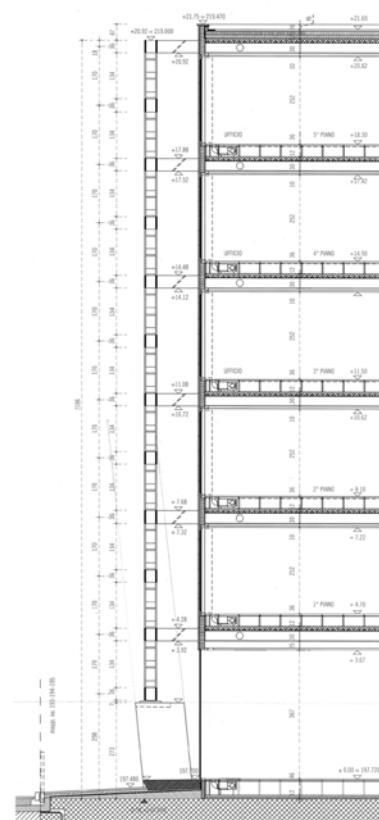
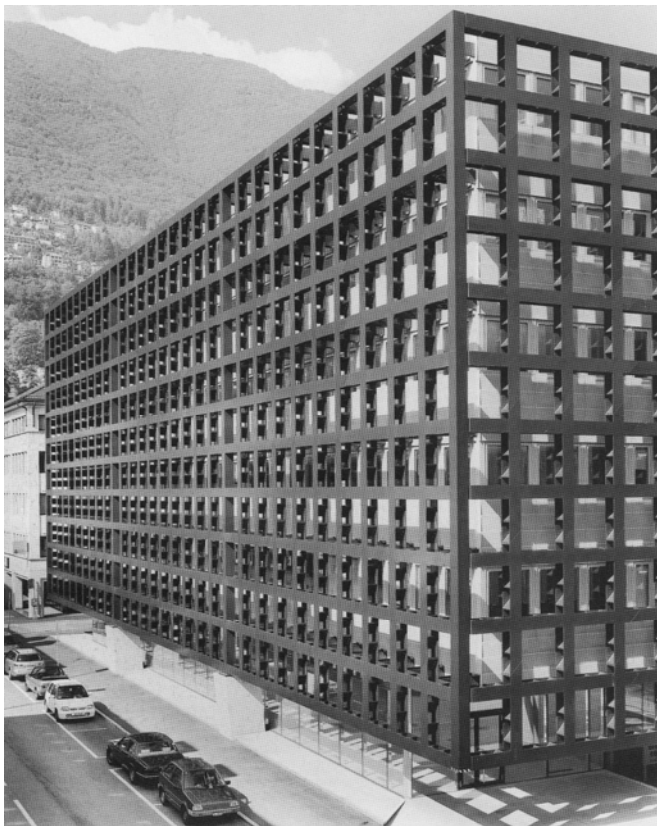
127. Ludwig Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie. Berlino, 1962-1968.

⁸⁰ Cfr. cap. 3.8

⁸¹ Vacchini, *Capolavori*, cit., p. 44.

⁸² *Ibidem*, p. 43 (corsivo nostro).

Mies riprende il sistema trilito del Partenone, ne risolve le contraddizioni dovute alla non corrispondenza tra struttura e forma alla quota del tetto e riesce a rendere l'edificio a perfetta simmetria radiale comprimendo i diversi elementi di copertura del tempio in un'unica trave strutturale. Nella Neue Nationalgalerie fa coincidere il tetto con l'architrave e libera lo spazio appoggiando il tetto su otto pilastri. Quest'ultimo punto risolve il problema dell'entrare, rendendolo possibile da ogni parte, almeno al livello concettuale.



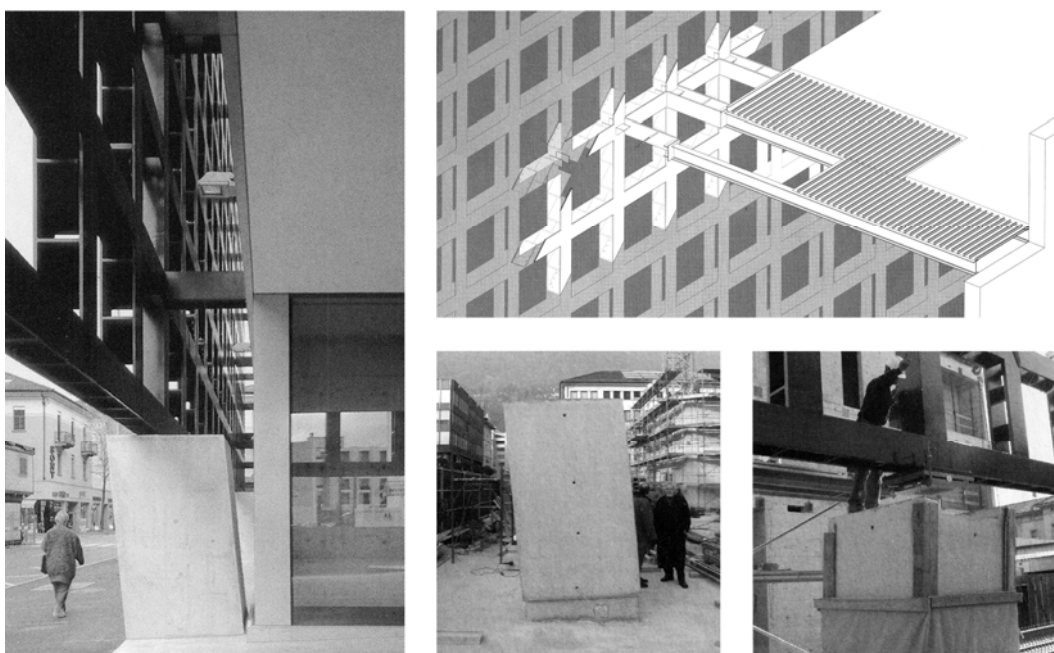
128. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003.

129. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Sezione parziale.

Con il progetto della «Ferriera», Vacchini vuole andare oltre e trasforma l'architrave-tetto di Mies nell'edificio stesso. La trave di copertura della Neue Nationalgalerie, alta 1,80 metri, diventa una trave-parete alta cinque piani, circa 19 metri.

E così ci siamo trovati di fronte alla necessità di bucare la trave per portare 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 governa⁸³.



130. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Particolare appoggio.

131. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Attacco solaio-trave.

132. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Pilastro.

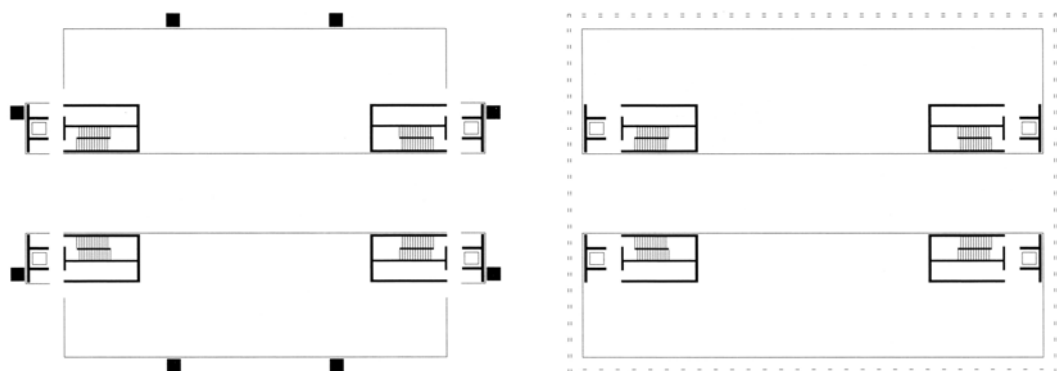
133. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Posa in opera della trave.

Questa trave/griglia porta tutti i solai e scarica su otto grandi pilastri, due per ogni lato esterno. Vacchini sostituisce i pilastri in acciaio impiegati da Mies a Berlino con poderosi pilastri in cemento armato. Per due motivi: in primo luogo, per ragioni puramente statiche, in quanto gli appoggi sono sottoposti ad una elevata forza di compressione; in secondo luogo per ragioni logico-tecniche, in quanto Vacchini prova a superare la divisione tra zoccolo, colonna e architrave, riducendo colonna e trave alla griglia strutturale in acciaio. In questo modo gli appoggi non concorrono a risolvere la relazione tra terra e cielo, ma sono una

⁸³ *Perché si ritorna sempre a Stonehenge*, cit., p. 35.

“modificazione” del piano della città che in quel punto prende corpo per sostenere la struttura che inizia a 2,26 metri da terra. Infatti, i pilastri sembrano come piegarsi sotto l’enorme peso, il loro andamento inclinato ne sottolinea l’estraneità alla griglia strutturale sovrastante che sembra come sospesa tra terra e cielo. Per chiarire ulteriormente questa logica, Vacchini stacca la struttura rispetto al filo esterno delle solette dei cinque piani: sia al livello spaziale, ossia pone un vuoto tra la struttura e l’involucro vetrato retrostante, sia al livello cromatico, in quanto la griglia strutturale è verniciata di nero. Il nero per la sua scarsa qualità riflettente evita la formazione di un effetto barriera e lascia che la struttura sia attraversata dalla luce, dando in questo modo risalto all’autonomia della struttura stessa, così da identificarla con l’architettura. Inoltre,

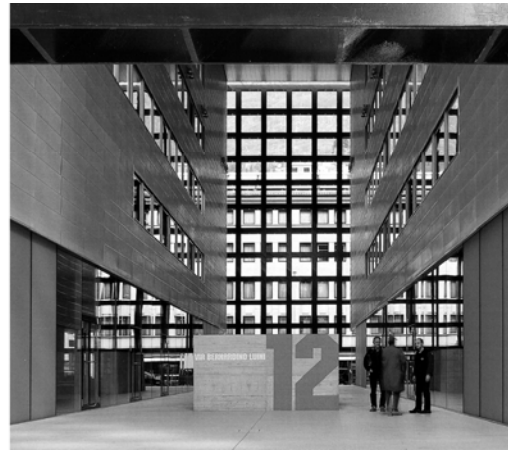
la struttura ha anche altre valenze: fa il pubblico, fa il privato, caratterizza in modo molto diverso lo spazio esterno da quello interno, così come caratterizza il rapporto con il contesto, nel nostro caso con la città. (...) *Perciò se l’avessimo fatta bianca, tutta la luce si sarebbe fermata davanti, come per un edificio pubblico dove metti in una grande evidenza la struttura e lo spazio pubblico. Dietro non ci sarebbe 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. (...) 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.*⁸⁴



134. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Pianta piano terra e pianta piano tipo.

⁸⁴ *Perché si ritorna sempre a Stonehenge*, cit., pp. 36-37 (corsivo nostro).

La trave/griglia consiste in una maglia strutturale a moduli quadrati di 1,70 metri di lato. Si pone quale elemento che risolve la relazione tra terra e cielo in modo indifferenziato, i moduli strutturali non permettono una lettura dei diversi livelli della costruzione. La stessa logica viene ripresa nella chiusura perimetrale di ogni piano in cui gli infissi vetrati a tutta altezza dovevano essere ricoperti da una rete metallica uniforme. Questo è stato realizzato solo parzialmente per la perplessità espressa dalla committenza nei confronti dell'involucro completamente oscurato dalla rete metallica.



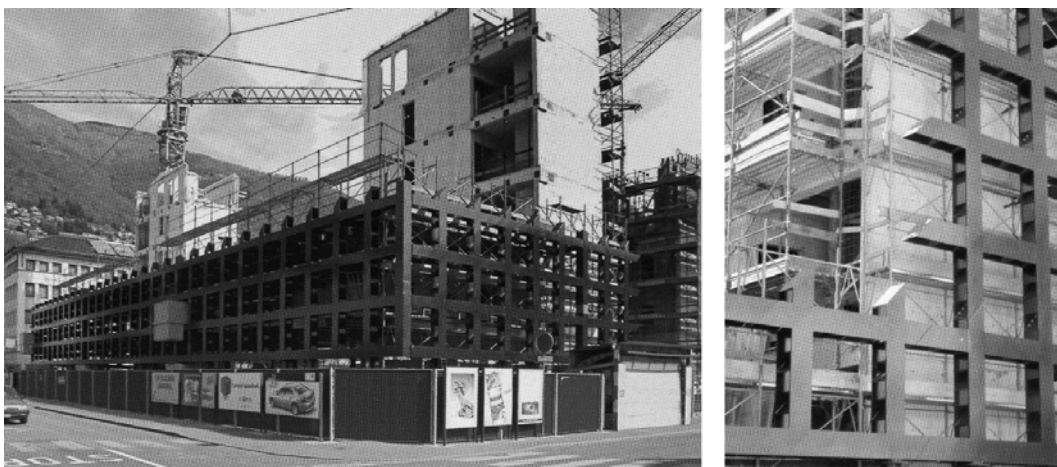
135. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003.

136. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Galleria centrale.

Tuttavia, Vacchini non intende ridurre l'ordine strutturale unico a semplice pelle che tutto nasconde, limitando il significato dell'architettura alla messa in forma dell'involucro. Il comportamento delle forze è reso esplicito e teso all'identificazione tra struttura e architettura. Occorre precisare che l'identità tra architettura e struttura non viene ridotta al mettere in mostra quest'ultima, ossia nel risolvere un problema semplicemente tecnico-costruttivo, ma la struttura viene considerata nel suo rapporto con la luce e lo spazio e non l'espressione di una capacità tecnica fine a se stessa.

Vacchini, inoltre, avrebbe potuto impiegare un traliccio con elementi diagonali, ma sceglie di lavorare con una maglia perfettamente ortogonale,

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 *mettessimo il tavolo 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.⁸⁵



137. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Vista del cantiere.

138. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Una fase di montaggio della trave.

Per Vacchini, in definitiva, la componente tecnico-costruttiva dell'edificare deve rimanere un mezzo per un fine, dove il fine non è di tipo formalistico, ma è rappresentato dal "fare architettura". Queste due componenti – il non ridurre la tecnica né a strumento di se stessa, né a strumento della mera ricerca formale – trovano conferma nelle scelte di Vacchini, volte alla ricerca dell'efficienza tecnica della struttura, sebbene non esasperata né appariscente.

La semplicità apparente della struttura è frutto di una serie di ragionamenti attorno alle potenzialità del profilato di base, la trave a doppio T, che avrebbe dovuto permettere di realizzare l'intera trave/griglia.

⁸⁵ *Perché si ritorna sempre a Stonehenge*, cit., p. 35 (corsivo nostro).

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.⁸⁶

Vacchini modifica il profilo di base spezzando l'anima in più elementi disposti a 45 gradi rispetto all'asse longitudinale delle singole 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.⁸⁷

Queste tecnologie permettono inoltre di risolvere un ulteriore problema: la trave lavora a sbalzo su 17 metri agli estremi, quindi le deformazioni aumentano considerevolmente con l'aumentare del carico. Ciò comporta una variazione di sezione degli elementi tra l'appoggio e l'estremo libero. Quindi l'impiego di elementi standard non avrebbe permesso di differenziare in modo sufficiente lo spessore dell'acciaio in funzione del suo comportamento effettivo, causando un aumento superfluo del peso proprio della struttura. Mentre nella soluzione realizzata ciò è stato possibile. Gli spessori variano progressivamente da un massimo di 6 centimetri all'appoggio fino ad un minimo di 2 centimetri negli angoli. Inoltre è significativo che modificando di poco gli standard, non solo si è potuto alleggerire la struttura, ma

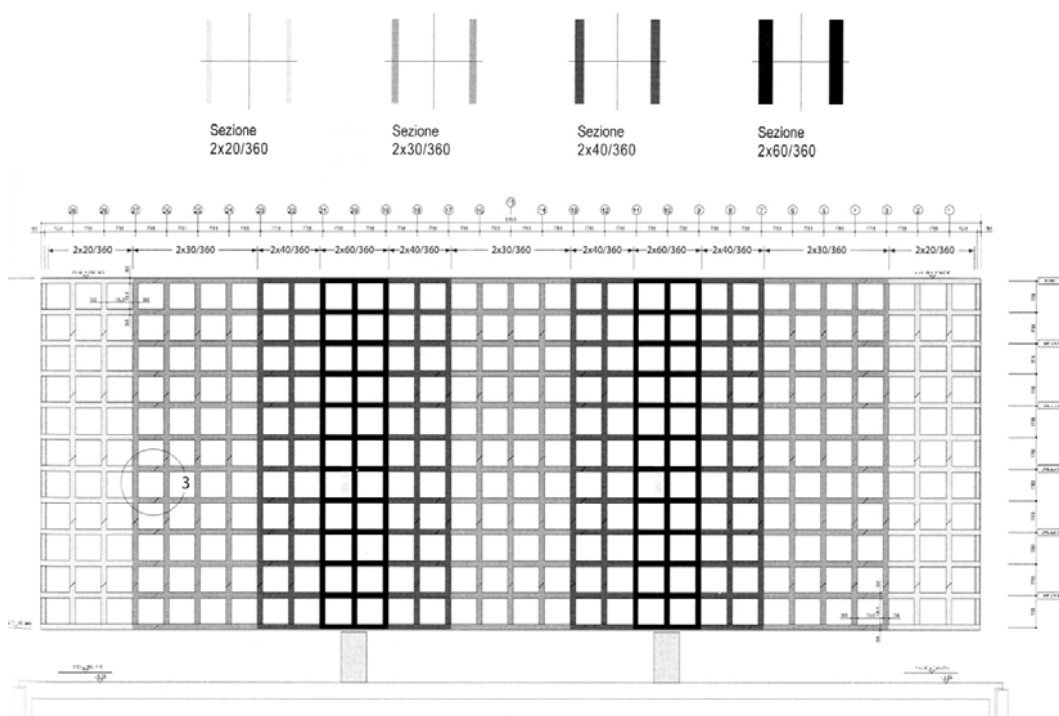
abbiamo avuto un risparmio notevole nel costo del materiale a fronte di un lieve aumento dei prezzi di produzione. Ciò che ha dell'incredibile è che questa struttura è risultata, dai calcoli comparativi, ben più economica di qualsiasi altra.⁸⁸

⁸⁶ *Perché si ritorna sempre a Stonehenge*, cit., p. 36.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 36.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 36.

La riflessione di Vacchini non verte sulle modalità dell'impiego del prodotto industriale, ma interroga la costruzione dal suo interno in modo da trovare corrispondenza tra il materiale, la sua forma e la logica strutturale messa in atto. Questo fa sì che l'elemento costruttivo perda il significato assegnatogli dalla moderna scienza, che ha contribuito ad associare, allo stesso modo della storiografia con gli stili, diversi comportamenti ad una sola forma. Il lavoro di Vacchini rompe con questa tradizione e riporta il problema costruttivo ad essere se stesso, ossia all'essere costruzione di qualcosa e non essere costruito da qualcosa. Per Vacchini il materiale non ha nessuna forma in origine, ma è la riflessione attorno ad un determinato problema che porterà questo materiale ad assumere un aspetto piuttosto che un altro. Ogni materiale è formalmente equivalente per Vacchini, ciò che cambia sono le sue caratteristiche tecniche che ne vincolano, non tanto la forma, ma la sua relazione con il vuoto che definisce. Se prendiamo l'esempio della trave a doppio T, si nota come non è tanto la forma che risolve la sua capacità strutturale quanto la distanza che separa le due ali.



139. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Schema di rappresentazione delle forze con relative sezioni.

Nel caso della «Ferriera», Vacchini costruisce una trave-parete per parti assemblate, che non hanno nessuna identità, o forma in sé, ma assumono significato nell'opera compiuta. Il singolo elemento sparisce nella forma conclusiva, diventa irriconoscibile. La trave-parete assume un aspetto monolitico, unitario e, in questo senso, eterno e fuori dal tempo, perché non manifesta la tecnica che ha reso possibile la costruzione, bensì i principi interni e immutabili della disciplina.

In questo senso, allora, «La Ferriera» si pone quale “doppio” della Neue Nationalgalerie di Mies, a prova che l'essere moderni si radica nella storia e si costruisce nel presente.

11. Una dimora per l'eternità

Due case al mare. Paros, 1992-1998

Le case sorgono lungo una brulla collina che scende verso il mare. La natura circostante non presenta caratteristiche particolari, “si tratta semplicemente di un paesaggio molto bello, come se ne trovano molti nel bacino del Mediterraneo”⁸⁹. Ciò che rende questo luogo straordinario è semplicemente la sua luce, la stessa luce che i Greci hanno saputo cogliere nella costruzione dei templi. Abitare in questo luogo significa guardare attraverso la luce che lo costruisce. I Greci ponevano in questa luce l'origine e il fine di ogni cosa. Gli occhi con cui guardavano il mondo erano quelli di dio, *Theos*, che ha come radice *Flos*, luce. Questo è il pensiero che li guidava nella costruzione dei templi; il sacro era la messa in forma della ritualità dell'esistenza attraverso la luce. L'ordine risultante non poteva che essere altro rispetto alla natura, in quanto la luce si percepisce unicamente attraverso la visione che l'uomo ha del mondo.

⁸⁹ Silvia Gmür – Livio Vacchini, *Casa sul mare, Grecia, 1998*, in Mercedes Daguerre (a cura di), *20 architetti per venti case*, Electa, Milano 2004 (2002), p. 77.

In questo luogo costruire una casa (attribuendo al termine casa il termine a esso normalmente associato) non avrebbe senso. (...) Non si tratta di una casa fatta per essere guardata dall'esterno; al contrario, si tratta di una macchina di luce che offre a colui che sta al suo interno una sequenza di quadri straordinari.

La casa è qui intesa quale costruzione atta a trasformare un luogo in qualcosa di unico, dove tra uomo e natura vi è un scambio di valori.⁹⁰



140. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998.

Questo scambio ha senso se avviene tra due entità distinte, ma ognuna delle quali necessita dell'altra per esistere. La natura trova la propria identità nell'essere diversa da ciò che l'uomo costruisce. Mentre l'uomo esiste attraverso il linguaggio, contrapposto alla natura, ma teso all'ascolto di quest'ultima così da determinare una cosa unica, totalizzante e indissolubile.

L'architettura, tramutandosi in esperienza, essa si rende indissociabile dal luogo in cui si trova allo stesso modo in cui il luogo privo di architettura rimarrebbe muto.⁹¹

Nel progetto per Paros la tensione tra unicità e duplicità diventa ragione architettonica; in quanto architettura privata, la casa deve essere due: giorno/notte,

⁹⁰ Gmür – Vacchini, *Casa sul mare, Grecia, 1998*, cit., p. 77.

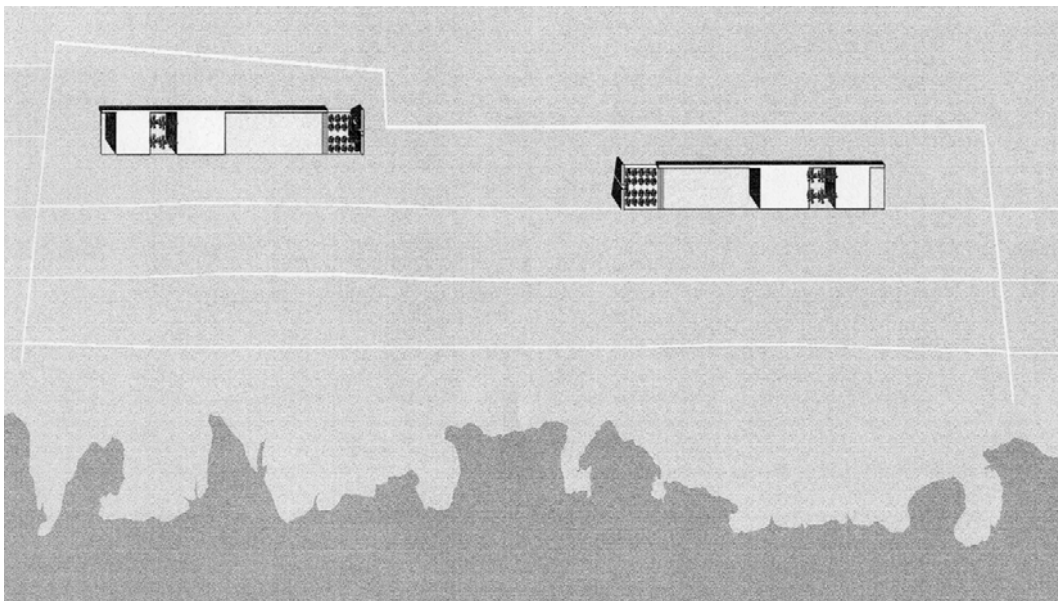
⁹¹ *Ibidem*, p. 77.

spazio servente/spazio servito, aperto/chiuso, fronte/retro, ma il due diventa l'uno lungo l'asse longitudinale che divide e unisce allo stesso tempo entità opposte tra loro.



141. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Pianta.

Tuttavia un'inversione logica introduce una variazione nella distribuzione spaziale degli ambienti: due corpi, giorno e notte, divisi da un vuoto, determinano una rotazione di 90 gradi dell'asse principale che corre lungo tutto il basamento. Il tempo ritmato dalla successione degli spazi diversificati della casa si interrompe in quel vuoto tra i due corpi chiusi e, così, sembra contraddire l'unità della ragione teorica che presuppone la casa come orientata e a simmetria bilaterale.



142. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Planimetria generale.

Questo disorientamento momentaneo viene rimarginato nello sdoppiamento della casa sul lotto a disposizione; due case uguali, ma simmetricamente ribaltate. In questo modo la successione ritmica riprende vigore, tuttavia le case sono

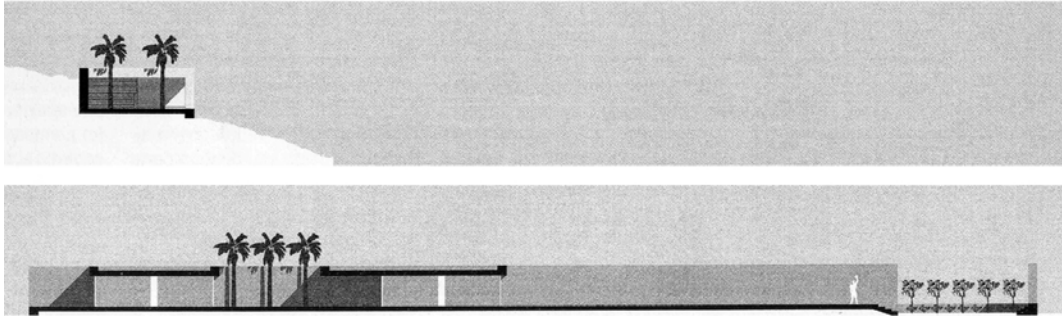
slittate trasversalmente tra di loro determinando una differenza di quota. Ciò permette di evitare: in primo luogo, che si verifichi una relazione di tipo semplicemente compositivo, ossia come rapporto formale tra destra e sinistra che interromperebbe lo sviluppo longitudinale ed orientato delle due abitazioni; in secondo luogo, la differenza di quota rispetto al livello del mare produce una diversa luminosità che assieme all'inversione degli spazi giorno e notte, dovuto al ribaltamento speculare delle case, determina due realtà architettoniche completamente diverse. Le due case sono simili ma diverse, due ma una, due realtà nello stesso mondo.



143. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998.

Entrambe le case si sviluppano sopra uno stilobate lungo 70 metri disposto parallelamente alle curve di livello. La casa si orienta, come nel progetto per la casa della tre donne, lungo l'asse longitudinale. Tuttavia, a Beinwil – nonostante il carattere unitario dell'intervento che identifica lo stilobate con la casa – l'alternanza tra i corpi pieni e i corpi vuoti, volumetricamente identici ai pieni, determina una distinzione tra lo spazio strettamente privato, relativo alle singole dimore, e lo spazio comune esterno alle abitazioni. Lo spazio interno vive con lo spazio esterno, ossia “quando si è dentro, la natura è fuori, quando si è fuori, la

natura è dentro”⁹². Le case a Paros, al contrario, sono “macchine di luce”, lo sguardo è unicamente rivolto alla natura circostante.



144. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Sezioni.

L’alternanza tra spazi esterni e spazi interni è vincolata alla superficie della terrazza-stilobate. Solo chi vi accede partecipa della mutevolezza degli scenari che si costruiscono nell’apertura totale della casa nei confronti della natura. L’uomo si fa personaggio e la natura diventa luogo, ossia si lega indissolubilmente all’architettura.



145. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998.

Il piano su cui avviene questa trasformazione viene protetto da uno scavo e lascia vedere a chi scende verso il mare soltanto quanto emerge, per 70 cm, di un muro bianco lungo 70 m. La terrazza viene nascosta a chi si avvicina, assume il carattere proprio dello spazio sacro che impone una ritualità nei gesti; non si offre

⁹² Masiero, *Gmür-Vacchini: la casa delle tre donne*, cit., p. 14.

immediatamente all'esperienza ma sempre traslato nel tempo e nello spazio. Quindi La "funzione" dell'entrare diventa altro, l'accesso al recinto sacro necessità di un "abito" adeguato. Come nel tempio classico si entra al centro, qui non tra le colonne, ma attraverso una fessura di 70 cm che divide in due il monolite d'ingresso.

Il monolite "biforme", disegnato dal sole, è spesso; dà misura all'intorno; costringe ad una ritualità dei propri gesti; cattura e invita. È un guardiano che intimorisce nella sua immobilità.⁹³

Tuttavia questa è una casa e non un monumento. Quindi una volta entrati, scesi qualche gradino, si accede ad un giardino, la cui confusione ordinata e addomesticata di colori e profumi interrompe l'assialità dell'entrare propria di un edificio pubblico a carattere monumentale. Oltre il giardino, si sale sullo stilobate che in quel punto si piega a formare dei gradini, ma questa volta su tutta la larghezza della casa e non più solo al centro.



146. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Giardino.

147. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Terrazza.

Tre muri paralleli suddividono trasversalmente l'intera casa-terrazza. A monte, ciò che dall'esterno si presenta come una linea d'orizzonte artificiale a segnare la presenza dell'uomo sul territorio, diventa un muro, la cui altezza questa volta segna lo spazio dove abita l'uomo: il basamento-orizzonte artificiale. Al centro, rimane solo la traccia di un muro, segnata da una fascia di marmo di Paros larga 53 cm che ricorda che il piano artificiale è prima di tutto uno spazio privato

⁹³ Masiero, *L'architettura fa il luogo*, cit., p. 16.

indipendente dalla natura circostante e quindi costruito in base a proprie leggi e non in funzione del paesaggio su cui si apre. Lungo la fascia in corrispondenza dei due corpi, giorno e notte, due pilastri, uno per corpo, si innalzano a sostegno del tetto; i pilastri danno ordine allo spazio. Verso il mare il muro riprende consistenza, ma solo in corrispondenza dei due spazi coperti, mentre sulle aree a terrazza una risega ne segnala l'assenza, determinando una "leggerissima, ma nettissima ombra che possiede una capacità memoriale e una virtualità che rende presente la ragione logica e poetica del muro che non c'è"⁹⁴.

Pareti e pavimentazione sono dipinti interamente di colore bianco. È un'architettura fatta di solo luce. Tempo e spazio sono uniti nella costruzione della casa e nel rendere quest'ultima un tutto indivisibile con la natura su cui sorge. La successione degli spazi in senso longitudinale è ritmata dalla diversa relazione che intercorre tra la luce (tempo) e la forma architettonica (spazio). Inoltre la diversa inclinazione del corso del sole durante il giorno colora con infinite tonalità le diverse superfici della casa. Il tempo vive, non viene "in scatolato" in vedute paesistiche, ma lasciato scorrere liberamente lungo lo spazio unico della casa-terrazza.

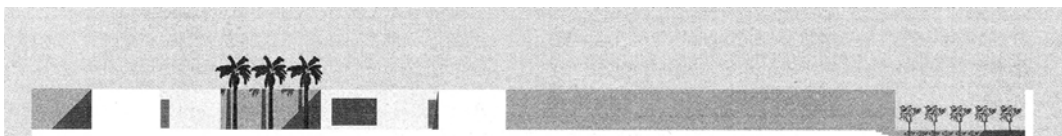


148. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998.

⁹⁴ Masiero, *L'architettura fa il luogo*, cit., p. 16.

Tuttavia, come visto in precedenza, il tempo sembra come fermarsi in quel vuoto tra i due corpi di fabbrica, chiusi da una parete continua verso il mare. Lo “sdoppiamento” della casa ristabilisce l’unità complessiva, ma non risolve il problema al livello delle singole abitazioni. La soluzione più semplice consisterebbe nel coprire il cortile che divide il corpo giorno e il corpo notte, continuando semplicemente la soletta di copertura oppure inserendo un elemento autonomo come un pergolato che formalmente ricucirebbe i due pieni degli ambienti coperti. Nel primo caso, non solo non viene risolto il problema, ma accentuerebbe la rottura provocata dall’ombra creata dalla presenza del tetto in quel punto, inoltre espliciterebbe un elemento strutturale volutamente nascosto in modo da mettere in relazione il vuoto della lunga terrazza con il pieno dei due corpi di fabbrica. “Se a Paros togli il vuoto della terrazza, la casa scompare”⁹⁵. Nel secondo caso, invece, si introdurrebbe un elemento esterno alla logica architettonica che è tesa “alla ricerca di una condizione di assoluto”⁹⁶.

Allora il problema viene risolto, come spesso accade nell’architettura di Livio Vacchini, ribaltando la logica che, in quel punto, determina l’unità spaziale della casa-terrazza, ossia il leggero intaglio dello stilobate che virtualmente costruisce il muro verso il mare. Le pareti dei due corpi di fabbrica, rovesciando la logica della risega, vengono inclinate verso l’interno nella loro parte inferiore per metà dello sviluppo di ogni muro corrispondente ai due spazi coperti. I piani inclinati rispondono in modo diverso alla luce riflessa dal mare rispetto alle parti verticali, quindi, virtualmente uniscono, attraverso la tensione dovuta alla diversa tonalità che li caratterizza, i due corpi distinti, corrispondenti agli ambienti chiusi dell’abitazione.



149. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Prospetto.

⁹⁵ *Perché si ritorna sempre a Stonehenge*, cit., p. 37.

⁹⁶ Masiero, *L’architettura fa il luogo*, cit., p. 16.

Il problema non viene affrontato solo esternamente, ma anche internamente ai corpi di fabbrica. In questo caso il piano inclinato non riesce a risolvere la discontinuità spaziale, per l'assenza di luce diretta. Lo spazio interno è aperto solo longitudinalmente, quindi la luminosità è molto ridotta. Il bianco dominante dell'intera costruzione accentua i contrasti tra zone d'ombra e zone illuminate. Perciò il cortile, tra i due volumi pieni della casa, interrompe fortemente la continuità spaziale. Inoltre il primo corpo limita formalmente l'estesa terrazza, chiusa all'altra estremità dal giardino d'ingresso della casa. Quindi non solo si devono ricongiungere i due volumi pieni tra loro, ma occorre permettere la stessa continuità dell'intero piano artificiale del basamento, che esternamente viene risolta nella permanenza del muro che protegge dallo scavo.

La questione viene risolta dissolvendo la luce nell'ombra e nel successivo rovesciamento in cui l'ombra si dissolve nella forte luce esterna, ovvero nell'aprire gradatamente lo spazio interno alla forte luminosità esterna. Una feritoia, che esternamente fa leggere il passaggio dal muro pieno al muro strombato, introduce una nota di luce nello spazio interno, meno luminoso, determinando una successione ritmica che permette, da un lato la continuità spaziale della terrazza, dall'altro lato di mettere in relazione i due corpi di fabbrica seguendo la logica che li unisce all'esterno verso il mare.



150. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Interno corpo giorno.



151. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Interno corpo giorno.

Perciò la logica strutturale della casa coincide con la logica spaziale. Le due strette aperture praticate nei muri verso il mare non sono tese a inquadrare il paesaggio, ma sono due tagli di luce che dichiarano la presenza del muro in cui si

aprono, in modo da far sentire la struttura in tutto il suo spessore. Così facendo la casa mostra il proprio carattere artificiale tramite la spessa massa muraria – resa astratta dalla colorazione bianca – che avvolge lo spazio. Inoltre, il forte contrasto, tra la luce intensa abbagliante delle feritoie e gli ampi fianchi in ombra del muro, impedisce qualsiasi percezione rilassata del paesaggio. Quest’ultimo

si percepisce (...) da uno sguardo “laterale”, innaturale e teso, che attraversa e percorre i riflessi delle grandi vetrate-porte con serramenti a tutta parete in legno dipinto di celeste; dal patio in parte coperto, tra la zona-giorno e la zona-notte, dove la struttura si fa risolta “inquadratura” paesaggistica; dall’esterno, nella casa-piattaforma, liberi nell’orizzonte sconfinato sul mare.⁹⁷



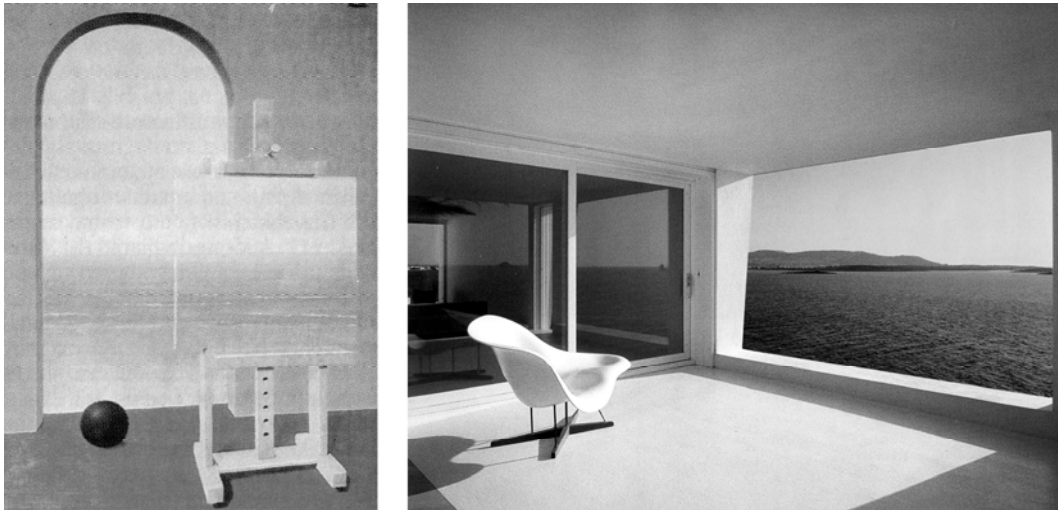
152. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Patio.

153. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Patio.

Vacchini inquadra il paesaggio quando non dovrebbe – se si segue una logica opposta alla sua – essere inquadrato, perché l’ampio vuoto del patio compromette l’astrazione della veduta dalla sua continuità naturale. Il paesaggio viene inquadrato come se fosse una grande tela appoggiata al muro della casa, il bordo inferiore ne sottolinea l’artificialità, mentre la natura addomesticata, le due file di palme allineate tra i due corpi di fabbrica, è posta nella continuità spaziale della casa, come se la “vera” natura fosse la casa stessa e non più il mare su cui affaccia. Si è colti da un effetto di straniamento come nelle opere di Magritte in cui natura e dipinto si identificano se non fosse per il sottile fianco della tela che ne dichiara, come il bordo inferiore della casa di Paros, l’assoluta diversità.

⁹⁷ Masiero, *L’architettura fa il luogo*, cit., p. 16.

Cade allora la barriera tra interno ed esterno; svanisce quella tra contenitore e contenuto; muta il rapporto tra l'oggetto e il nome che lo designa; si alterano i rapporti di scala; si stravolgono le prospettive spaziali e si suggeriscono più complessi rapporti tra linguaggio e mondo degli oggetti.⁹⁸



154. René Magritte. «*La condizione umana II*», 1935. Ginevra, collezione privata.

155. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998.

L'architettura fa il luogo, costruisce il paesaggio, “la natura appare tra l'interno dell'esterno e l'esterno dell'interno”⁹⁹. Architettura e natura sono indissolubilmente uniti per sempre sull'isola di Paros.

Livio Vacchini muore nell'aprile del 2007. La sua vita coincide con il proprio lavoro che tendeva alla costruzione dell'architettura intesa nella propria diversità rispetto alle cose naturali che vengono modificate dall'intervento umano. La teoria, momento fondamentale del suo lavoro, gli permise di prevedere il compiersi di una serie di fenomeni concreti che si sono avverati nel modo più inaspettato. A Paros succede che il compiersi di questi fenomeni concreti si sia talmente allontanato dalle ragioni del luogo – il *genius loci* – che gli estremi opposti, natura e artificio, si siano trovati, in modo inaspettato, a coincidere ed a identificarsi con l'architettura costruita. A quella identità appartiene lo stesso

⁹⁸ *La nuova enciclopedia dell'arte*, Garzanti, Milano 1999 (1986), p. 505.

⁹⁹ Masiero, *L'architettura fa il luogo*, cit., p. 16.

Vacchini, che alla volontà di potenza dell'uomo sulla natura espressa dal suo voler sopravvivere alla morte nel nome inciso sulla propria tomba, preferisce la tranquillità e la luce dell'isola di Paros dove le sue ceneri riposano per sempre, perché come ricordava “è la natura che fa le cose, non siamo noi”¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Falasco, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, cit., p. 120.

Parte II
Riprogettando Livio Vacchini

Capitolo 1

L'abito di Vacchini

"La nature ne se manifeste pleinement dans le vignoble que par la production enfin (d'ailleurs contrôlée et sans cesse corrigée) des feuilles et des grappes ; de sorte que c'est lorsque les feuilles ne sont plus là ou pas encore, que ce pays me semble être le plus complètement réalisé. Ce qu'il a de beau, c'est son rythme, le rythme de ses mouvements, son architecture, son relief ; et l'homme n'en est pas l'auteur, bien entendu, mais tout son effort au cours des siècles a tendu à les fixer, à les préciser, les accentuer, les organiser, tandis que la végétation les masque ; il n'est pleinement lui-même, ce pays, que quand il est nu."¹

Charles-Ferdinand Ramuz, 1915

1. Una casa

Come scritto in precedenza, teoria e pratica, sono per Livio Vacchini la stessa e identica cosa. La pratica quotidiana del proprio mestiere coinvolge quindi sempre problemi di ordine teorico a qualsiasi scala essi si presentino. Ciò significa che il telaio di una qualsiasi porta o finestra ha la stessa importanza dello spazio che delimita, così come non esiste struttura senza la luce che produce. Il famoso aforisma di Luigi Snozzi, "l'architettura è vuoto; tocca a te definirlo", diventa per Vacchini il principio che unifica e identifica la pratica con il pensiero logico che la costruisce. La teoria, in questa accezione, non è una semplice norma che stabilisce regole da impiegare per fare una buona architettura, ma è presente in qualsiasi scelta che si affronta nel progetto, dalla struttura al tipo di infisso. L'esercizio progettuale intrapreso è, quindi, uno strumento non solo utile, ma di fondamentale importanza per capire nella totalità principi e regole su cui si fonda il pensiero e quindi il lavoro di Vacchini.

¹ Charles-Ferdinand Ramuz, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, Éditions de l'Aire, Lausanne 1978, p. 8.

La scelta di progettare una casa unifamiliare corrisponde ad un periodo critico nella carriera professionale di Livio Vacchini. In seguito diverse vicende negative dovute, in un primo momento ad un concorso in Svizzera per costruzioni industriali dove le soluzioni da lui approntate non funzionavano, e, successivamente, a diversi progetti per la sua città, Locarno (che non gli hanno lasciato realizzare), rimane sette anni, dal 1985 al 1992, senza costruire. A quel punto decide di sospendere i lavori e si mette a costruire una casetta per sé. In quel preciso istante prende corpo la sua consapevolezza di precisare e chiarire in modo radicale i principi e le regole su cui fonda il proprio lavoro. La costruzione di quella casa coincide con la costruzione teorica della propria disciplina e diventa quindi la strada che si deve assolutamente percorrere se si vuole capire l'architettura di Livio Vacchini e se si vuole costruire se stessi come architetti.

Per compiere questo esercizio occorre indossare *l'abito di Vacchini*² e fare una casa come se a farla fosse lui e nello stesso tempo farla come se ogni scelta che si deve compiere fosse fatta in piena autonomia e provando a costruire la propria riflessione sull'architettura. Per fare ciò è fondamentale la piena comprensione di ogni singola parola del suo linguaggio architettonico e la compresenza di una critica complessiva del suo pensiero per potere introdurre la propria persona nel suo pensiero stesso e così sviluppare in piena libertà le scelte progettuali.

La scelta di progettare una casa *teorica* svincolata da qualsiasi contesto fisico reale ha ulteriormente complicato il lavoro. La difficoltà consiste nel fare una casa senza poter interpretare una condizione preesistente che il progetto intende modificare e perciò si toglie un'opportunità di diversificare la propria casa da quella che avrebbe fatto Vacchini. Si deve praticamente progettare dal nulla basandosi esclusivamente su principi e regole che si cerca di rintracciare nel lavoro compiuto da Vacchini e provare una loro ri-scrittura con il progetto della propria casa. Per parafrasare Borges si deve giungere al progetto di una casa (basata su regole e principi formulati da Vacchini) attraverso le proprie

² "Abito vale (...) per vestito – generalmente un tessuto – ma anche per abitare, avere una propria dimora. Il latino *hābito* deriva a sua volta da *hābĕo*, avere. Abitare è un avere, avere un tetto, avere abitudini, avere un modo d'essere." In Masiero, *Estetica dell'architettura*, cit., p. 14.

esperienze³. Questo non significa che l'esercizio intrapreso si risolve in una disperata ricerca del nuovo e del diverso a tutti i costi, ma vi è la precisa intenzione di ri-fare il già fatto per scoprire le potenzialità per una personale pratica e sviluppo della disciplina.

2. *Il paesaggio lo fai tu*

Prima di procedere con l'approfondimento del percorso progettuale occorre chiarire il punto di partenza da cui questo lavoro ha avuto inizio. La scelta di progettare senza luogo rende, da un lato più difficile l'esercizio che è stato compiuto, dall'altro più problematiche determinate scelte fondamentali per la costruzione di qualsiasi architettura. Si è dovuto perciò fissare la posizione della casa rispetto ai punti cardinali in modo da distribuire correttamente gli ambienti della casa e la pendenza del terreno su cui si appoggia la costruzione senza la cui presenza diventa difficile pensare una struttura. Si sarebbe dovuto precisare un ulteriore punto per rendere ancora più limitato l'esercizio, ovvero la dimensione del lotto, ma si è lasciata libera la scelta del dimensionamento della casa rispetto ad una misura esterna, in modo che il progetto si dimensionasse dall'interno con le proprie regole proporzionali e quindi sottolineare il portato teorico della ricerca.

L'orientamento della casa sarà considerato in un momento successivo perchè la sua definizione necessita la preliminare esposizione di un problema di ordine teorico che deve essere affrontato prima di posizionare la casa rispetto ai punti cardinali. Per quanto riguarda la pendenza, invece, è stato scelto un terreno pianeggiante in modo da porre una condizione di maggiore astrazione e così restare concentrati sulla costruzione logica del progetto.

Occorre, tuttavia considerare, anche se non è presente in questo lavoro, il contesto reale, il lotto su cui insiste una costruzione. È necessario capire il ruolo del contesto nella pratica di Vacchini. In precedenza si ricordava la coincidenza

³ “Essere in qualche modo Cervantes, e giungere così al *Chisciotte*, gli parve meno arduo – dunque meno interessante – che restare Pierre Menard e giungere al *Chisciotte* attraverso le esperienze di Pierre Menard.”, in Borges, *Finzioni*, cit., p. 41.

tra teoria e pratica e qui si chiarisce ulteriormente il rapporto che intercorre tra i due termini. Così definisce la teoria Livio Vacchini:

La teoria è all'origine di qualunque creazione artistica. Il risultato pratico non è calcolabile, non lo si può prevedere in tutta la sua complessità. Il risultato finale dell'opera costruita ha valore solo in rapporto alla teoria che la prodotta e a cui si riferisce⁴.

Diventa quindi imprescindibile la contestualizzazione del progetto di architettura. Questo può indurre però ad un fraintendimento del significato di tale asserzione. Contestualizzare non significa, per Vacchini, interpretare il luogo per ricavarne le basi della sua ricerca progettuale, ma operare sul territorio, sulla natura un intervento che ha prima di tutto significato per la disciplina, come ha detto Louis Kahn in apertura di una conferenza tenuta al Politecnico di Milano: “un'opera di architettura è un'offerta all'architettura nella speranza che questa opera possa diventare parte del tesoro dell'architettura”⁵. Quindi il luogo rientra nel progetto solo come materia su cui intervenire ma in nessun modo deve influenzare l'iter progettuale, solo il confronto finale tra il progetto e il lotto su cui insiste può determinare la correttezza di una speculazione teorica perché, continuando la citazione di Louis Kahn, “non tutti gli edifici sono architettura”⁶. Questo atteggiamento nei confronti del preesistente richiede una grande responsabilità nei confronti di ciò che si modifica e quindi un grande lavoro nella definizione delle regole dell'architettura.

Questa netta separazione tra natura e artificio nel pensiero di Vacchini valida la giustezza dell'approccio progettuale che si intende affrontare per capire la sua architettura. Se la sua posizione nei confronti del contesto fosse stata di tutt'altra natura, per esempio una forte volontà mimetica riprendendo anche forme naturali, sarebbe stato necessario l'inserimento del progetto in un sito reale. Mentre l'esercizio rientra perfettamente nel quadro normativo che regola

⁴ Kestenholz, *La sala polivalente di Losone*, cit.

⁵ Louis Kahn, *Pensieri sull'architettura*, Conferenza tenuta al Politecnico di Milano nel gennaio 1967, ora in Ugo Rosa, *Louis Kahn iperboreo ipoebreo*, biblioteca del cenide, Cannitello 2005, p. 84.

⁶ *Ibidem*, p. 84.

l'architettura secondo i principi su cui fonda il suo lavoro. Occorre concentrarsi unicamente sul progetto della casa in quanto risultato di un'operazione tutta interna alla disciplina senza sporcare il ragionamento con allusioni a fattori esterni che devono essere influenzati e non influenzare il lavoro. Si deve fare il paesaggio⁷, costruire una casa in grado di dare quel più che Vacchini intende offrire al contesto in cui costruisce.

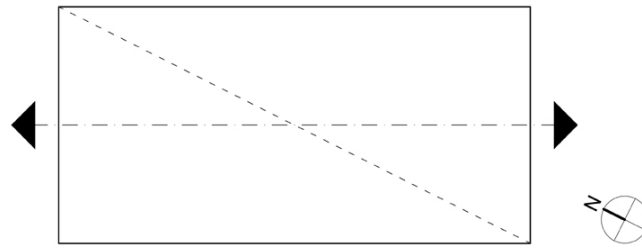
Ora seguiranno in modo dettagliato le diverse fasi del percorso analitico-progettuale affrontato, in modo da mettere in evidenza e chiarire i principi e le regole, la cui comprensione è stata necessaria per lo svolgimento dell'esercizio.

3. L'orientamento

Non si deve confondere la posizione della casa rispetto ai punti cardinali con l'orientamento. La scelta dell'orientamento è una questione di ordine teorico e quindi viene prima di qualsiasi altra decisione che riguarda il rapporto della costruzione con fattori esterni. Come esplicitato nella teoria di Vacchini lo spazio privato si struttura lungo un'asse di simmetria bilaterale, la sua forma è allungata, con due lati lunghi e due lati corti. La scelta dell'orientamento, in questo caso, non avendo nessuna costrizione fisica reale nel disporre la casa, ricade su un rettangolo. La scelta avrebbe potuto vertere su qualsiasi altra forma orientata, per esempio un'ellisse, ma la forma non entra mai come problema all'interno della pratica di Vacchini. Ogni scelta intrapresa in questo lavoro non deve giustificarsi con semplici giochi formali. Ciò non vuol dire che la forma è negata, ma deve essere giustificata da un problema architettonico-costruttivo e non deve succedere il contrario in cui l'architettura viene risolta da un'espressione puramente formale.

Ora si può decidere la posizione del rettangolo di base rispetto ai punti cardinali, la disposizione ottimale pone il nord allineato con la diagonale del rettangolo.

⁷ Per la comprensione del significato di ciò che sostiene Livio Vacchini nei confronti del paesaggio si veda il video curato da Claudio Bertorelli e Sergio Ornella, *Dialoghi aperti con Luigi Snozzi e Livio Vacchini*, Centro Studi Usine, 2002, visionabile sul sito internet www.centrostudiusine.it



156. Orientamento.

4. *Lo stilobate*

In questi primi passi nello svolgimento del progetto è essenziale procedere senza un confronto diretto con progetti e realizzazioni di Vacchini, in modo da non essere influenzati dalle forme e, soprattutto, identificare singolarmente gli elementi con cui si deve progettare la casa prima che essi si presentino già interpretati e risolti in un progetto compiuto.

Una volta definito lo spazio che delimita la casa occorre dargli corpo, le relazioni che si costruiscono in quel vuoto devono assumere significato. Non si deve confondere il significato con una possibile interpretazione che Vacchini intende attribuire alla sua architettura. Il significato è ridotto all'essenziale, corrisponde al pensiero logico-tecnico che costruisce l'architettura. È interessante, a questo proposito, la differenza che Roberto Masiero ritrova nell'analogia tra *la machine à habiter* di Le Corbusier e *la machine à penser* di Vacchini, in cui,

una casa come macchina per abitare nasce dall'ottimismo nei confronti della tecnica, dalla volontà di riportare il particolare delle forme, come delle funzioni, ad un universale geometrico e matematico generatore di ogni singola opera,(...) dalla ricerca del maggior risultato con il minimo sforzo e dall'individuazione di relazioni significative (emozionali e logiche) tra luci, spazi, geometrie, materie, tecniche e colori.⁸

Mentre la macchina-pensiero di Vacchini,

⁸ Masiero, *Spacek Vacchini, Vacchini Spacek*, cit.

non ha come scopo di stimolare qualche forma del pensare (soggettivo o oggettivo, singolare o universale, che sia), o di eccitare emozioni, suggestioni, seduzioni, ma di essere essa stessa una costruzione-pensiero. Essa vuole essere immediatamente “logica”.⁹

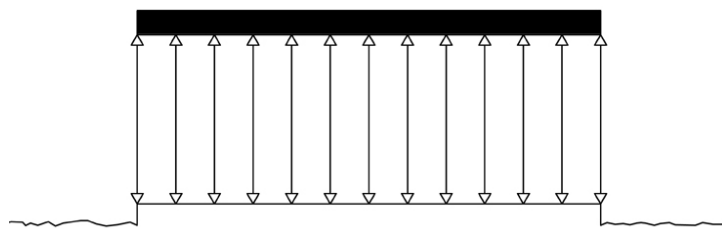
Come ridurre all'essenziale una costruzione, in modo da *essere immediatamente logica*? Come dare corpo al vuoto e nel contempo svuotare quel corpo da significati altri che non siano quelli appartenenti al suo essere corpo? Facendo un passo indietro e ricordando la separazione fondante tra natura e artificio radicata nel pensiero greco, le mie domande trovano una risposta. Se la casa deve *essere essa stessa una costruzione-pensiero*, si deve differenziarla da ciò che la circonda, è opera dell'uomo e non della natura, quindi si innalzerà su un piano per rendersi autonoma allo stesso modo dello stilobate su cui i Greci appoggiavano i loro templi. L'altezza di questo stilobate deve essere tale da non essere chiuso da una ringhiera.

Come è stato osservato da Masiero, Ictino nel Partenone, ha messo le colonne sopra lo stilobate e lo alza di una quota tale in modo che quando si sale dai gradini, ci si trova sul filo del basamento e si guarda intorno, ci si sente un'altra persona, si guarda intorno in un altro modo. Quindi occorre decidere l'altezza del piano su cui si appoggerà la costruzione, deve essere attribuito un numero alla distanza che separa il piano artificiale dal piano naturale. Questa scelta non deve essere arbitraria, si deve costruire un sistema proporzionale in grado di tenere insieme i vari elementi che compongono il progetto. Nell'architettura di Vacchini, la parte, anche il dettaglio, va sempre ricondotta al tutto e l'utilizzo costante del Modulor di Le Corbusier aiuta a ridurre il tutto ad un sistema unitario di relazioni. Tuttavia, come lui stesso dice, così come Le Corbusier avverte nel suo saggio, l'impiego di uno strumento con rapporti matematici non garantisce la “bellezza” di un'opera. Scorrendo le misure del Modulor si fissa 70 cm come misura appropriata per l'altezza dello stilobate.

⁹ Masiero, *Spacek Vacchini, Vacchini Spacek*, cit.

5. *Il tetto*

Punto centrale della teoria di Vacchini intorno al quale costruisce il suo pensiero, è il modo in cui un edificio si appoggia a terra, si innalza e infine si chiude contro il cielo. Seguendo l'ordine dell'enunciato, una volta chiarito il piano e quindi l'appoggio a terra, si deve pensare a come innalzare la casa sul basamento. Ma prima di studiare la struttura occorre definire ciò che la struttura deve portare, ovvero il tetto. Questa inversione tra il secondo e terzo termine dell'enunciato non vuole invertire un ordine logico, ma semplicemente chiarire l'importanza della struttura nell'architettura di Vacchini. Nell'analisi preliminare eseguita su alcuni suoi edifici si è potuto osservare un volontà di unire struttura e tetto, sia nell'architettura pubblica sia nell'architettura privata. Quindi la struttura non si riduce a semplice sistema portante, ma diventa l'elemento che unifica architettura e costruzione. Struttura, architettura e costruzione si determinano a vicenda in modo che ogni decisione presa sulla struttura sarà architettonica e costruttiva, così come ogni decisione architettonica sarà di ordine strutturale e costruttivo.



157. Il tetto.

La questione della copertura non viene quindi ridotta a forma allegorica o simbolica, ossia alla capanna primitiva di Laugier, ma a problema concettuale. Il tetto non si risolve in semplice chiusura materiale della costruzione ma è, insieme al basamento, limite di quel vuoto in cui si costruisce l'unità tra struttura, costruzione e architettura.

A questo stadio del progetto esiste una sola possibilità nella scelta del tetto; è l'uguale e contrario del basamento posizionato ad una certa quota, che si dovrà stabilire successivamente, dopo avere deciso come strutturare sia in piano, sia in elevato la casa.

6. *La struttura*

Per chiudere questa prima parte della ricerca occorre definire l'elemento senza la cui presenza non può esistere, nella logica di Vacchini, l'architettura. Per lui architettura e struttura¹⁰ sono assimilabili. La scelta strutturale vincola ogni successiva decisione in sede progettuale. Si può obiettare di non averla analizzata come prima cosa, ma pareva importante affrontare preliminarmente i problemi di ordine teorico che hanno portato Vacchini, prima di tutto a capire l'importanza della struttura e in seguito la sua relazione con la luce e lo spazio. In precedenza è stato precisato il rapporto tra spazio, il vuoto architettonico, e il limite, ciò che lo definisce. Ora vorrei prendere in esame il rapporto tra struttura e luce, perchè ha determinato tutta la sua opera e deve determinare questa ricerca nella sostanza. Ciò significa che il progetto non può essere sviluppato senza pensare alla luce come materia. Il vuoto iniziale che *sta a me definire* è prima di tutto uno spazio concettuale ma immediatamente fisico, reale. L'architettura secondo Vacchini è pensiero logico-costruttivo, dove per costruttivo si intende sia la persona, la mente, la ragione, sia il mondo, lo spazio in cui viviamo. La sua radicalità nell'affrontare i problemi architettonici non deve far pensare che il suo intento è sopraffare la natura, imporre la sua architettura e la sua persona.

Questa certezza trova conferma in due occasioni. La prima, in un'intervista per un documentario prodotto per la televisione svizzera, in cui Vacchini così definisce l'architettura:

¹⁰ Si veda il video: Muscolino – Studioata, *Livio Vacchini. Struttura e proporzione*, cit.

Il reale è superiore a tutte le altre verità precostituite, è lui che comanda. Da questo punto di vista l'architettura può essere definita come si definisce una scienza: un'osservazione organizzata dei fatti concreti.¹¹

La seconda, più recente, un aneddoto raccontatomi da Roberto Masiero di un viaggio che ha fatto con Vacchini nel sud dell'Inghilterra per verificare con gli occhi dell'architetto e gli occhi dello storico se Stonehenge aveva o no il tetto. Non sono riusciti a capirlo, ma in quella occasione hanno visitato tutti i grandi parchi pittoreschi del sud del paese e Masiero mi ha raccontato che *Livio* conosceva tutte le piante, i nomi di ogni pianta, le loro caratteristiche. Ad un certo momento gli ha chiesto come facesse a sapere tutte quelle cose, allorché anni prima gli aveva detto che riteneva poco importante, nella definizione di un progetto, il contesto naturale. Gli ha risposto che è molto semplice, tanto più ami la natura, tanto più capisci che è incomparabile rispetto a quello che tu fai, ma è per questo che quello che tu fai deva avere dignità, deve essere essa che si dichiara come architettura, non deve cercare la mimesi. Per concludere disse a Masiero, vedi quell'albero che adesso è alto come questo, è stato piantato ottanta anni fa da un paesaggista. Quell'uomo ha pensato che una piantina alta così (molto bassa), dopo ottanta anni sarebbe diventata in un altro modo, completamente diversa. Il paesaggista costruisce nel tempo e costruisce il tempo, noi mettiamo lì un oggetto, sono due cose completamente diverse.

La ricerca della dignità si esplicita, in Vacchini, nella struttura, quindi la mette in mostra, la porta all'esterno. Dove mettere in mostra non significa esplicitare una qualche verità. I materiali utilizzati da Vacchini nelle sue costruzioni hanno una ragione architettonico-costruttiva: non usa il cemento armato per un desiderio di verità, autenticità, ma perchè le sue ricerche sulla lunga portata lo portano a considerarlo come il materiale con le migliori prestazioni tecniche e architettoniche.

¹¹Kestenholz, *La sala polivalente di Losone*, cit.

È difficile pensare ad alternative al *béton*, sia per il suo basso costo sia per le sue possibilità tecniche ed espressive; la mia ricerca attualmente si sta indirizzando a risolvere in modo nuovo il nodo rivestimento esterno - struttura portante.

Non credo nei sistemi a doppia muratura, alle lastre, ai rivestimenti. Sto pensando di aumentare le luci e per conseguenza gli spessori degli elementi portanti, il ch  da un punto di vista teorico dovrebbe modificare sostanzialmente i termini attuali del problema.¹²

Questo colloquio avviene a Locarno il 3 aprile 1988, durante quel lungo periodo di crisi che lo porter  alla costruzione della propria casa a Costa sopra Tenero in Canton Ticino. Si   deciso di partire da questo preciso avvenimento nella carriera di Vacchini.   stato per lui, *da un punto di vista teorico*, un momento in cui ha precisato principi e regole che ha impiegato in tutti i suoi progetti successivi. Chiaramente il percorso progettuale attraversa l'insieme delle case unifamiliari progettate da Vacchini, questo per capire anche il margine di possibilit  per una critica. Ma se questa critica deve portare ad una nuova condizione di possibilit  occorre partire dalle basi della precedente.

¹² *Conversazione con Livio Vacchini*, cit., pp. 160-161.

Capitolo 2

Progettare sempre lo stesso progetto: il dialogo

“(...) i pensieri riportati sulla carta non sono altro che una traccia di orme sulla sabbia: certamente si vede la strada intrapresa dall’uomo, ma per sapere che cosa ha visto durante il cammino bisogna usare i suoi occhi.”¹

Arthur Schopenhauer, 1851

1. Luce come portata

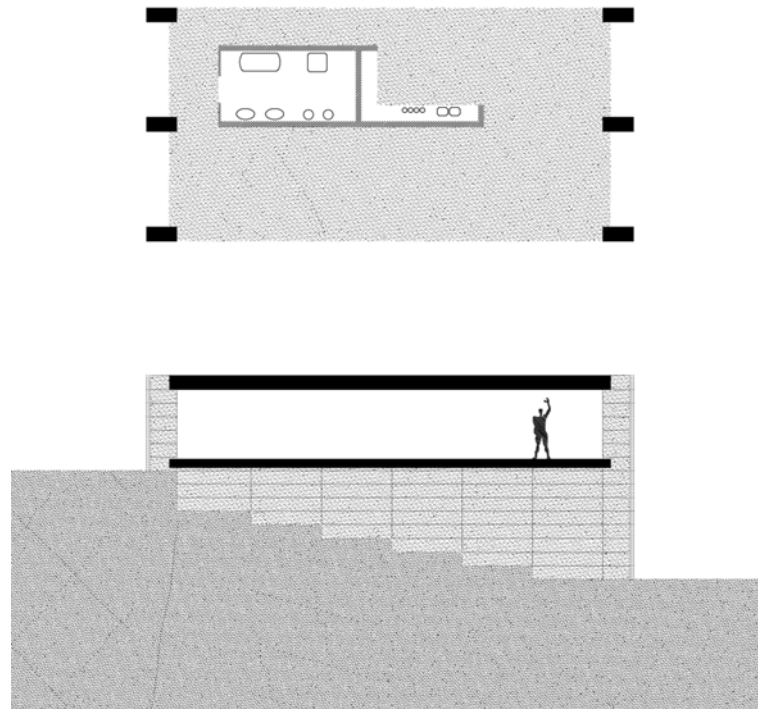
Casa Costa chiarisce la relazione che intercorre tra luce e struttura. Il duplice significato che in architettura si attribuisce alla luce, ossia come puro fattore visivo, in quanto permette la percezione degli oggetti, e come distanza, misurata in orizzontale tra i sostegni strutturali, è ridotto, nella teoresi di Vacchini, ad un unico e totalizzante significato: il passo strutturale è solo luce, senza tamponamenti. Il problema strutturale è limitato alla sua dimensione orizzontale. L’orizzontalità è “ciò che Vacchini riconosce essere la dimensione classica per eccellenza”².

Il tema della luce, la luce dell’apertura, è legato al tema della lunga portata che orienta lo spazio e lo chiude strutturalmente e architettonicamente. Nella casa Costa, 3+3 pilastri chiudono ed orientano lo spazio sui fronti corti e individuano due “tunnel” affiancati che distinguono lo spazio in servente e servito. La proporzione del rettangolo di base è di 1:2, il perimetro esterno misura 8,47x17,74 metri. La costruzione è orientata ortogonalmente alle curve di livello e appoggia

¹ Arthur Schopenhauer, *Del leggere e dei libri*, in Id., *Parerga e paralipomena*, Adelphi, Milano 2003, pp. 749-750.

² Jacques Lucan, *L’implacabile necessità del tutto*, in Peter Disch (a cura di), *Livio Vacchini architetto architect*, ADV Publishing House, Lugano 1994, p. 29.

direttamente sul terreno. Le due “stanze” sono sospese tra terra e cielo, incastrate tra i pilastri che proseguono a portare la soletta di copertura. Casa Costa non ha lo stilobate, i pilastri si uniscono longitudinalmente nella loro parte inferiore così da formare una parete continua in *béton*. La casa assume un aspetto monolitico che ne dichiara l’artificialità.

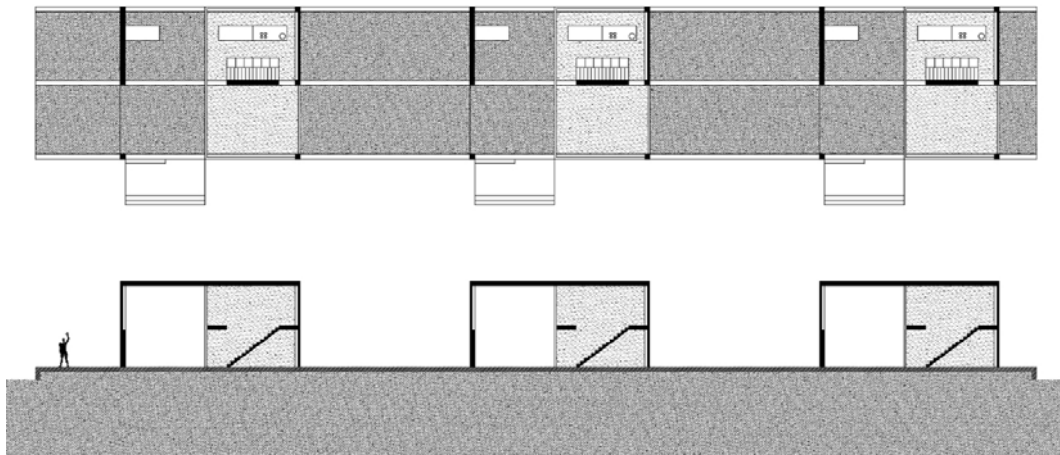


158. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992. Pianta e sezione.

Cosa succede quando la stessa partizione strutturale si confronta con un basamento perfettamente orizzontale e leggermente rialzato dal terreno circostante? Se si pongono i pilastri a filo del basamento, lungo i quattro lati, quest’ultimo diventa un’altra cosa, non viene più percepito come stilobate in quanto non si è più in grado di sentirne il limite, lo scarto tra architettura e natura.

2. Costruire con lo stilobate

Nel progetto per la casa delle tre donne a Beinwil am See, tre corpi “pieni” sono intervallati da tre corpi “vuoti” di uguale peso. L’unità dell’intervento è dovuto: da una parte, ad unico piano “artificiale”, comune alle tre abitazioni, e dall’altra, al ritmo bilanciato tra un pieno ed un vuoto, dovuto alla ripetizioni di solo tre corpi, “tre, perché con tale numero *si* crea l’unità ma *si* evita la serialità”³.



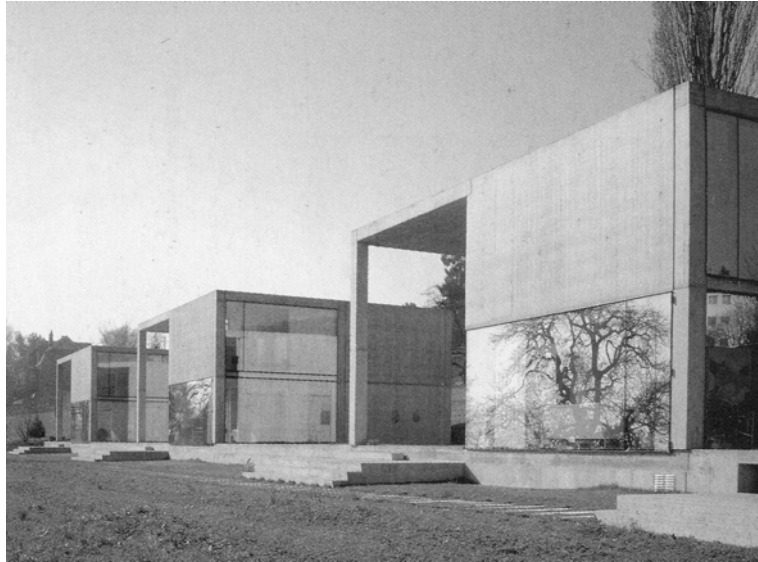
159. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. Pianta e sezione.

Le singole case si orientano a seguire l’asse longitudinale del basamento, dividendo lo spazio in chiuso, coperto ed aperto, mentre trasversalmente la struttura segue il filo dello stilobate, sporgendo di quel poco da determinare una sottile ombra che evidenzia lo scarto tra i corpi pieni e chiarisce la relazione tra i sostegni verticali delle singole unità e il basamento che scorre al di sotto in modo da dare unità all’intervento nel suo complesso.

Quindi lo stilobate si divide in spazio chiuso e spazio aperto, che a Beinwil si fa ritmo. Quest’ultimo, tuttavia, non risolve il problema relativo ad una casa costituita unicamente da una parte chiusa autonoma, senza corpi ausiliari che ne bilancino la sequenza. Il semplice ribaltamento del corpo chiuso in un corpo

³ Vacchini, *Capolavori*, cit., p. 15 (corsivo nostro).

aperto, senza copertura e di uguale entità, non permette di dare unità al progetto, anche se il piano con cui si innalza la casa identifica i due spazi.



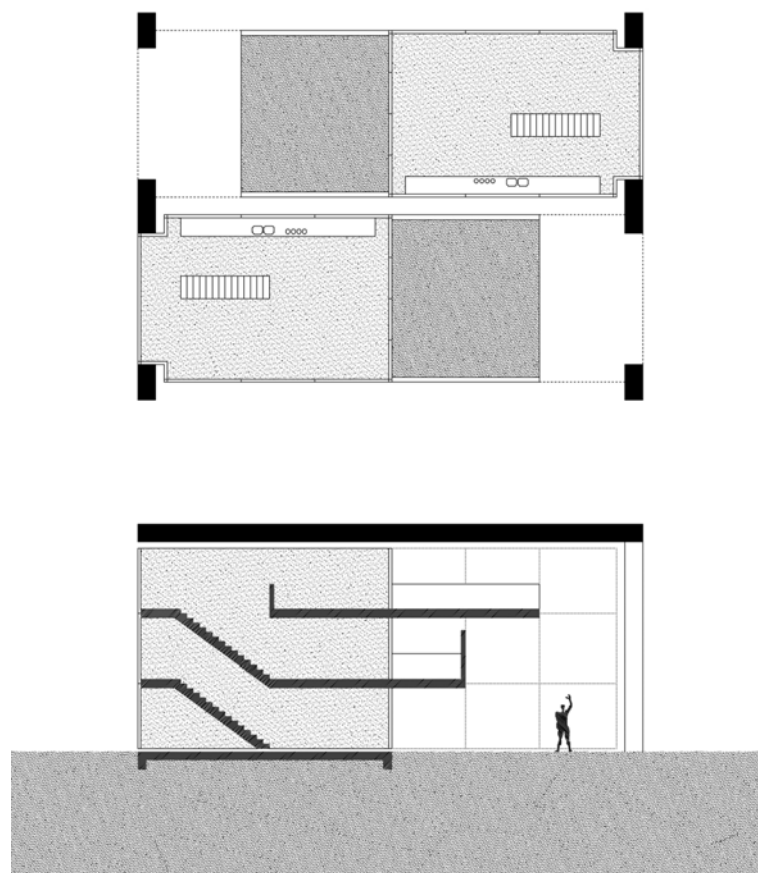
160. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998.

3. Definire il vuoto

Nella casa Rossi a Pianezzo, Vacchini mette in relazione spazio aperto e spazio chiuso al livello del tetto. La logica strutturale è identica a quella di casa Costa: tre pilastri, per ogni lato corto, reggono una piastra in precompresso orientata longitudinalmente. Tuttavia i due “tunnel”, che a Costa corrispondevano allo spazio servito e allo spazio servente, a Pianezzo sono autonomi dal punto di vista distributivo, ossia ognuno corrisponde ad una singola casa sviluppata su tre piani. Le due case si corrispondono simmetricamente lungo l’asse longitudinale, mentre sono specchiate lungo l’asse trasversale, ossia lo spazio chiuso dell’una è affiancato dallo spazio aperto dell’altra.

Alla “macro-struttura” in cemento armato che orienta il complesso corrisponde, per ogni casa, una “micro-struttura” indipendente, sempre in cemento armato. Tuttavia la logica strutturale è ricondotta all’unità: la soletta di copertura si interrompe in corrispondenza dei due pilastri centrali per tutta la propria

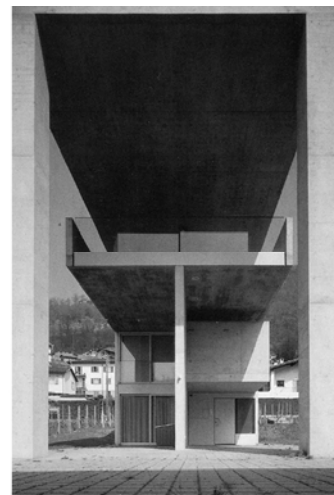
lunghezza creando un vuoto tra le due case che permette di legare "micro" e "macro" struttura. Il tetto moltiplicandosi riconduce ogni unità a se-stessa nell'unità del tutto chiusa dai sei pilastri. Il progetto è stato realizzato solo parzialmente, ossia una casa su due. Tuttavia lo sdoppiamento del sistema costruttivo ha permesso di chiudere sia strutturalmente che formalmente la parte effettivamente costruita.



161. Livio Vacchini. Casa Rossi. Pianezzo, 1999-2002. Pianta e sezione.

Oggi la casa si presenta con solo due dei tre pilastri che su ogni fronte dovevano orientare il complesso. Tuttavia la simmetria bilaterale è rispettata: la "micro-struttura" che porta i due solai intermedi è costituita da un setto in *béton* posto in asse a dividere lo spazio servente dallo spazio servito, sia esternamente, sotto il portico, sia internamente per i primi due piani, mentre l'ultimo piano, la

zona giorno, viene strutturata dalla presenza della rampa unica della scala posta a chiudere in asse lo spazio servente.



162. Livio Vacchini. Casa Rossi. Pianezzo, 1999-2002.

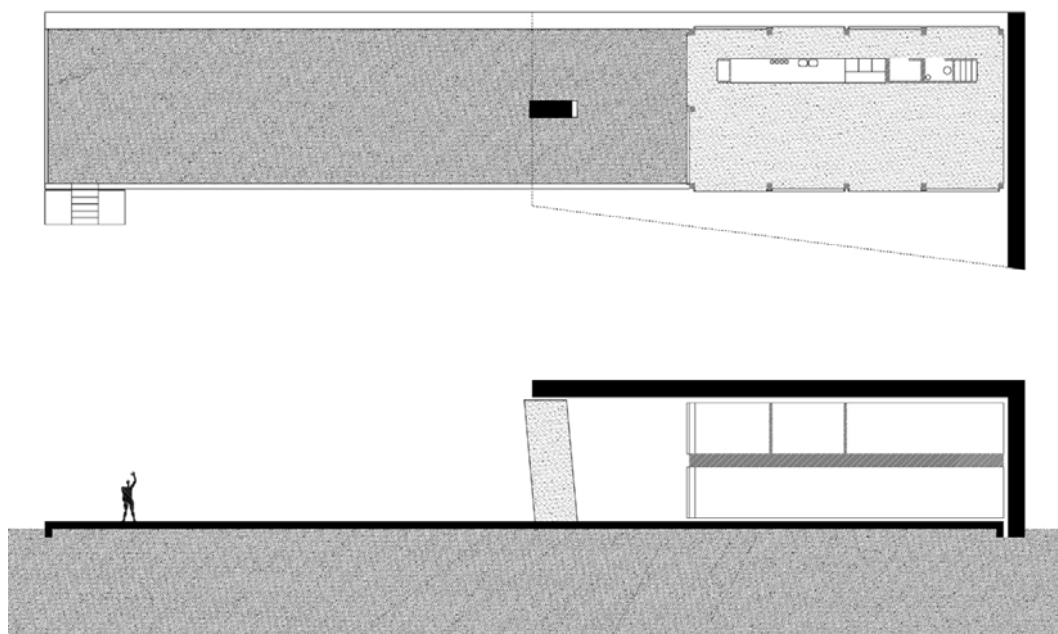
163. Livio Vacchini. Casa Rossi. Pianezzo, 1999-2002. Particolare portico.

Il setto in cemento armato orienta la casa, mentre la “macro-struttura”, con i quattro poderosi pilastri che reggono la copertura, unisce architettonicamente lo spazio chiuso allo spazio aperto. Come a Costa, la casa si sviluppa ortogonalmente alle curve di livello e appoggia direttamente sul terreno senza la mediazione di un basamento. Però, a differenza di casa Costa, i pilastri non sono uniti tra di loro longitudinalmente nella loro parte inferiore; tuttavia, l’impiego di grandi telai modulari a tutt’altezza, per la maggior parte resi opachi dal rivestimento in alluminio, permette di dare unità volumetrica, ossia di ottenere un aspetto monolitico che giustifica la mancanza dello stilobate su cui avrebbero dovuto appoggiare i pilastri se non fossero stati uniti concettualmente tra di loro tramite lo stratagemma miesiano di legare struttura e tamponamento. Tuttavia, nel caso specifico, la costruzione di uno stilobate non sarebbe stata possibile per la logica strutturale giocata su due livelli indipendenti, anche se uniti concettualmente. Lo stilobate, da piano artificiale *con* cui si costruisce lo spazio privato, diventerebbe una semplice piattaforma *su* cui si appoggia una “scatola”

autoportante in cui abita l'uomo, svincolata dalla struttura principale che si limita a portare un tetto che può anche non esserci.

4. La trave

Questa conflittualità viene affrontata da Vacchini nel progetto di casa Körfer a Ronco sopra Ascona. Come per casa Rossi, la struttura si divide in due elementi autonomi, ma, questa volta orientati parallelamente alle curve di livello ed appoggiati sopra un basamento lungo 49 metri.



164. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Casa Körfer III. Ronco sopra Ascona, 2001-2004. Pianta e sezione.

Una piastra in precompresso copre solo per metà lo sviluppo longitudinale del sedime di base. Questa soletta è retta da uno spesso muro in *béton* che chiude il lungo basamento nella parte retrostante e, all'estremità opposta, da un unico pilastro posto in asse, anch'esso in cemento armato. Il poderoso pilastro è inclinato e sporge leggermente rispetto al filo della soletta. Questo crea una

tensione che mette in continuità lo spazio coperto con lo spazio aperto. Lo spazio coperto si divide, per un terzo della sua lunghezza, in un portico e, per i due terzi rimanenti, in uno spazio chiuso, autonomo strutturalmente, che corrisponde agli ambienti riscaldati della casa.

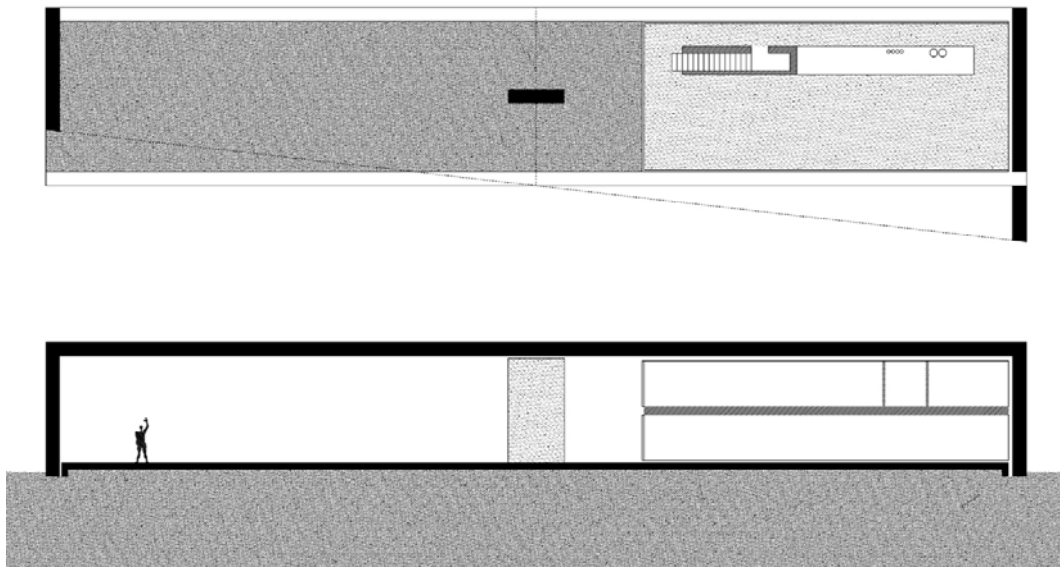
Vacchini riprende la logica di casa Rossi e pone una “scatola autoportante” sotto la monumentale copertura in cemento armato. Questo crea un conflitto, come detto in precedenza, in cui lo stilobate, da piano artificiale *con* cui si costruisce la casa si trasforma in piattaforma *su* cui si costruisce la casa. Vacchini tenta di risolvere il conflitto radicalizzando il rapporto tra i due livelli strutturali. La “scatola autoportante” è interamente realizzata in legno, quindi, è resa autonoma non solo dal punto di vista strutturale, ma anche architettonicamente. La scelta del legno, pur nella propria artificialità in quanto materiale da costruzione, pone in continuità la casa con la natura circostante. Quest’ultima arriva ad invadere il piano artificiale su cui sorge la casa. La natura diventa semplice rivestimento dello stilobate; un profilo in acciaio chiude verso valle lo spessore della “pavimentazione” a prato evidenziandone la propria artificialità. Vacchini trasforma la piattaforma artificiale in una sofisticata parodia della natura che pone la casa in relazione con la totalità del paesaggio circostante, sottolineato al livello della copertura nell’ampia sporgenza della grande piastra in cemento armato che stacca completamente rispetto alla struttura lignea sottostante che mantiene il filo del basamento.



165. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Casa Körfer III. Ronco sopra Ascona, 2001-2004.

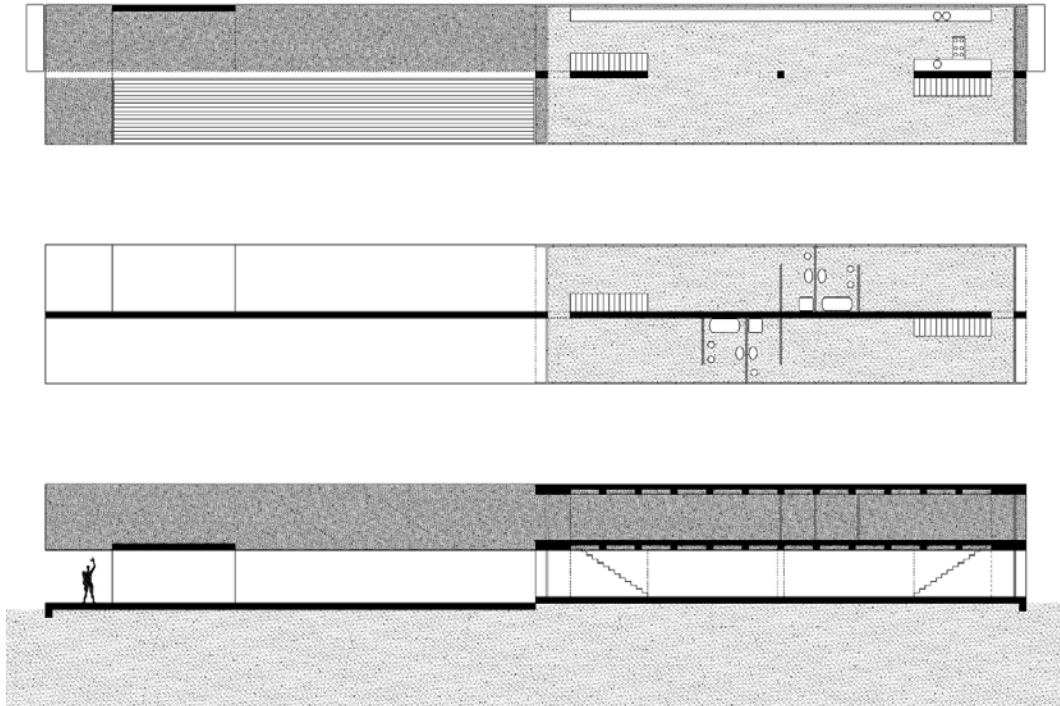
Quindi, il conflitto è risolto distinguendo nettamente i due livelli strutturali e “snaturando” lo stilobate. Questa soluzione è dovuta alla difficoltà incontrata da Vacchini, in due precedenti progetti per la stessa casa, nel mettere in relazione uno spazio aperto con uno spazio chiuso tramite una continuità strutturale che, oltre risolvere il come si appoggia, si innalza e si chiude l’architettura, si pone come totalità risolvendo in sé il molteplice.

Il secondo progetto presenta le stesse caratteristiche di quello effettivamente realizzato. L’unica variante riguarda la grande lastra di copertura che prosegue oltre il pilastro centrale in modo da coprire l’intero sviluppo dello stilobate, chiuso su entrambi i lati corti con un muro continuo in cemento armato; il muro della versione realizzata è ribaltato simmetricamente rispetto al pilastro centrale. Questa soluzione riprende la logica di casa Rossi di unificare spazio chiuso e spazio aperto al livello della soletta di copertura, ma in questo caso la presenza dello stilobate e il duplice livello strutturale compromette la coerenza architettonica. La seconda versione non risolve il problema, perché lo stilobate non permette di essere trasformato in “natura” in quanto la copertura vincola all’artificialità.



166. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Casa Körfer II, progetto. Ronco sopra Ascona, 2001. Pianta e sezione.

Nel primo progetto per casa Körfer, Vacchini prova a risolvere il rapporto tra lo stilobate, i sostegni verticali e il tetto con l'impiego di un solo livello strutturale in modo da determinare un'unità spaziale tra il pieno relativo alla parte riscaldata della casa e un vuoto di uguale peso volumetrico.



167. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Casa Körfer I, progetto. Ronco sopra Ascona, 1998. Pianta piano terra, pianta primo piano e sezione.

Vacchini riprende la soluzione impiegata per il suo studio di Locarno: le due travi in cemento armato, che nello studio portavano il due ballatoi dell'archivio e la soletta di copertura, sono ridotte ad una sola trave che segna, in asse, l'intero sviluppo longitudinale dello stilobate alla quota del primo piano. Come per i due successivi progetti per casa Körfer, il basamento si divide in una metà chiusa e una metà aperta. Nella parte relativa agli ambienti riscaldati, la trave porta, parzialmente, sia la soletta del primo piano, sia la soletta di copertura, mentre nella metà aperta, la trave chiude virtualmente lo stilobate al livello della copertura, che in questo caso vede il proprio spessore strutturale incluso nell'altezza della trave; lo stilobate e il tetto non sono più due piani contrapposti

tra i quali si inserisce un corpo estraneo autonomo, ma insieme risolvono la relazione tra terra e cielo e tra spazio chiuso e spazio aperto.

Tuttavia la trave non riesce a caratterizzare spazialmente il vuoto dello stilobate. La luce che la rischiarava è senza struttura, ossia non trova corrispondenza in un'entità spaziale di uguale peso che dia corpo al vuoto, che lo trasformi in materia. La trave unisce formalmente il vuoto con il pieno, ma non permette l'identità tra struttura, luce e spazio.

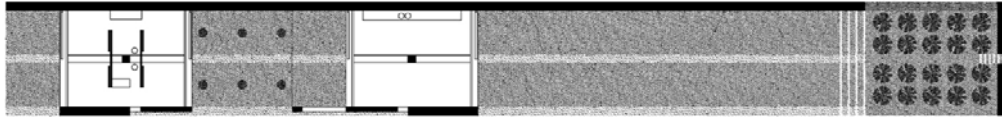
5. Il muro

Nel progetto per Paros, Vacchini chiarisce la relazione che deve intercorrere, tra la dimensione verticale e la dimensione orizzontale, nella successione spaziale fra pieno e vuoto. A Paros il muro sostituisce la trave risolvendo l'identità tra struttura, luce e spazio.

Allo stesso modo della trave nella prima versione di casa Körfer, il muro, a Paros, mette in continuità il pieno relativo alla parte chiusa della casa e il grande vuoto della terrazza. Tuttavia, a differenza di una trave, il muro permette di porre a diretto contatto il piano orizzontale dello stilobate con la dimensione verticale dello spazio. Perciò il muro risolve in sé un problema spaziale, in quanto contrapponendosi, come pieno, ad un vuoto permette di trasformare quest'ultimo nello spazio architettonico primario, ossia un'entità elementare che contiene in sé tutte le infinite variazioni spaziali possibili. La trave unisce due parti distinte, mentre il muro è un'unità in sé.

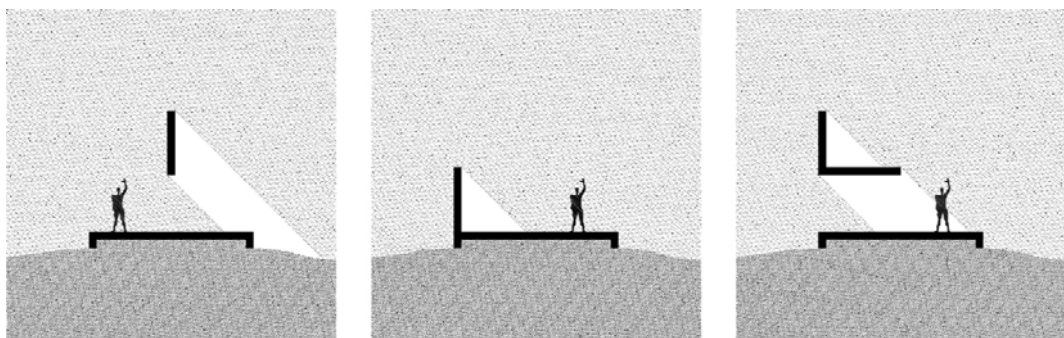
Quindi, a Paros, il muro, oltre che portare il tetto del corpo-giorno e del corpo-notte, permette di mettere in continuità spazio chiuso e spazio aperto lungo lo scavo che protegge la terrazza, mentre sul lato aperto verso il mare, l'alternanza tra il muro e la propria assenza, evidenziata sullo stilobate da una sottile risega, costruisce lo spazio attraverso la struttura e la propria assenza, ossia la luce, diventata materia nell'alternanza tra pieni e vuoti. In questo modo, non solo si ottiene una continuità fisica, dovuta alla presenza del muro su tutto lo sviluppo

dello stilobate, ma anche una continuità spaziale, dovuta al ribaltamento del muro, disegnato dalla luce, sul piano artificiale della terrazza.



168. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Pianta e prospetto.

I problema relativo alla trave sta proprio in quest'ultimo punto, ossia nella difficoltà di mettere in relazione la propria altezza strutturale con la dimensione orizzontale del piano che intende chiudere e definire spazialmente. L'ombra proiettata dalla trave sul piano orizzontale, infatti, rimane slegata rispetto alla trave stessa: in questo modo la trave e il piano orizzontale non definiscono un'unità spaziale.



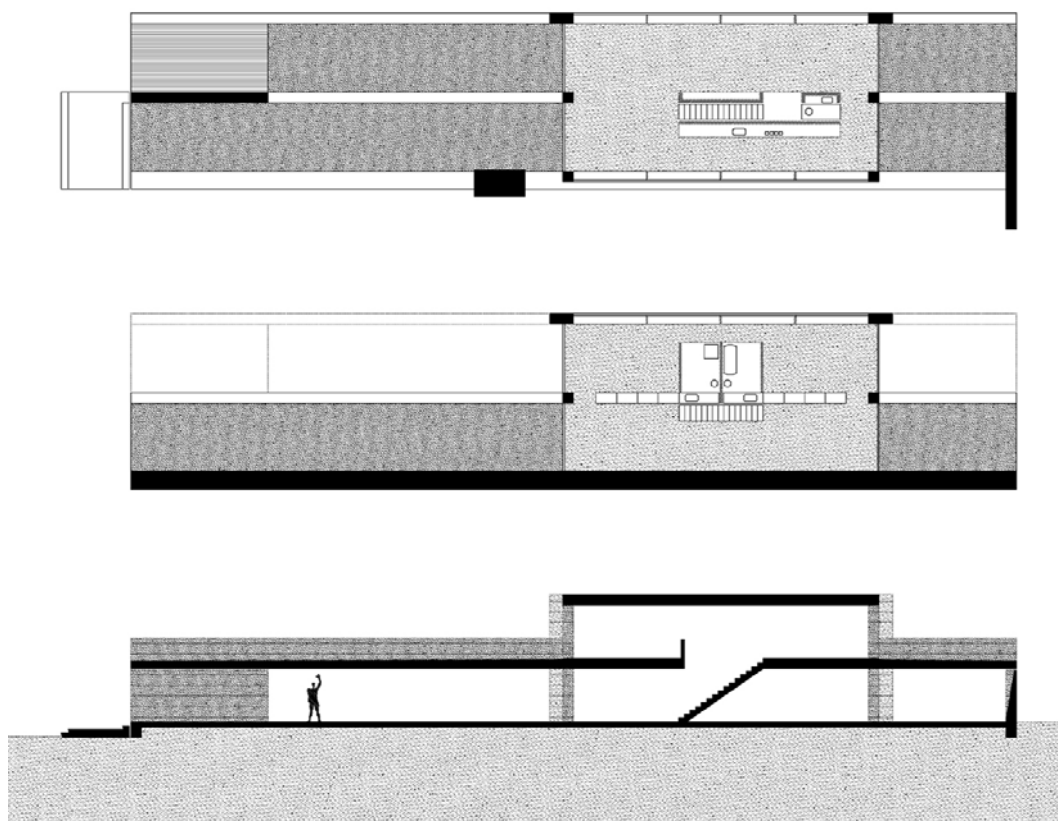
169. La trave, il muro, la trave-muro.

Per dare continuità allo spazio nella dimensione verticale, ossia per legare la trave allo stilobate, occorre trasformare la trave in "muro". L'elemento verticale costituito dal muro rappresenta per sua natura la congiunzione tra verticalità e orizzontalità: esso si pone infatti come elemento verticale direttamente appoggiato sul piano orizzontale. La trave, piegandosi, acquista una profondità strutturale che

richiama, per contrapposizione, il piano orizzontale dello stilobate. Ecco, allora, che la trave si è trasformata in “muro”, ossia in un elemento in grado di tenere insieme struttura, spazio e luce. Infatti alla profondità della trave piegata corrisponde la profondità dell’ombra che essa proietta, strutturando il vuoto dello stilobate e trasformandolo in spazio.

6. Epilogo: “Casa Menard”

Quanto visto sino a questo momento spiega tutte le scelte progettuali affrontate in “Casa Menard”.

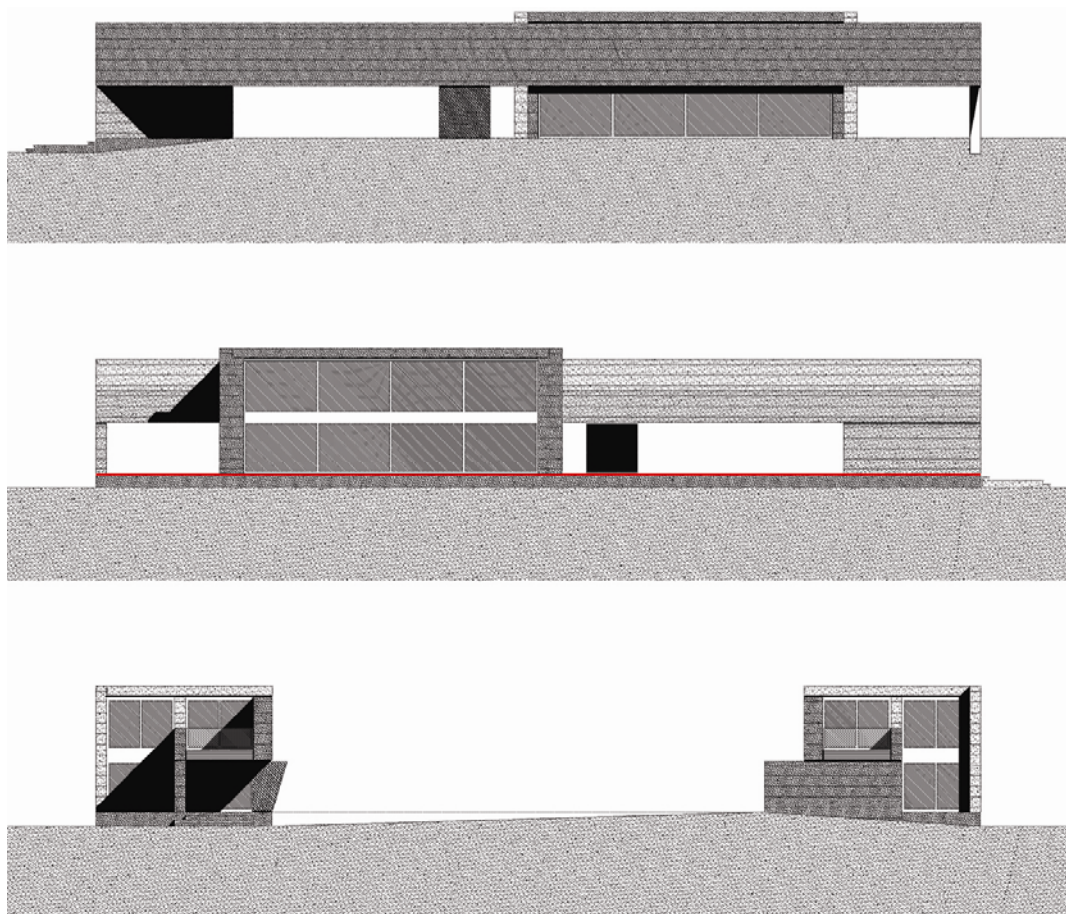


170. “Casa Menard”. Pianta piano terra, pianta primo piano, sezione.

La lunga trave piegata articola e caratterizza l’intero progetto. Questo elemento permette di dare continuità strutturale e spaziale lungo tutto lo sviluppo

della casa e, inoltre, orienta l'edificio secondo la simmetria bilaterale propria dell'architettura privata.

Tre muri suddividono in senso trasversale la casa: da un lato la trave-muro, che al piano inferiore corrisponde a due pilastri a sezione quadrata delimitanti il volume chiuso della casa e che all'esterno, sempre al piano inferiore, corrisponde a un massiccio setto murario oltre il quale la trave lavora a sbalzo. La continuità muraria tra i due pilastri è data da un elemento in acciaio suddiviso in quattro parti, corrispondenti alla partizione dell'infisso. Inoltre una risega segna sullo stilobate l'andamento della sovrastante trave-muro.



171. "Casa Menard". Prospetti.

Al centro due pilastri, sempre a sezione quadrata, chiudono il volume della casa su entrambi i piani. All'interno, la continuità tra i due pilastri è garantita

dall'elemento divisorio tra spazio servente e spazio servito. All'esterno, al piano superiore, il "muro" è segnato da un parapetto che segue tutto lo sviluppo longitudinale della trave, mentre al piano inferiore una risega ridisegna sullo stilobate la proiezione del parapetto stesso.

Sul lato opposto alla trave il muro è ancora costituito dai due pilastri che delimitano il volume della casa e che sono tenuti insieme da un secondo elemento in acciaio, questa volta sui due piani dell'edificio. In questo caso i pilastri hanno sezione rettangolare, con l'asse maggiore parallelo alla l'asse longitudinale della casa in modo da sottolineare l'orientamento dell'edificio. Inoltre l'ordine unico dei pilastri stessi garantisce la tripartizione in basamento struttura e tetto. Anche questo terzo muro è segnato da una risega lungo tutto lo stilobate.

Quest'ultimo, in prospetto, è rimarcato da una linea rossa, che percorrendolo lungo tutta la sua lunghezza, ne permette la continuità nonostante l'alternanza di volumi pieni e vuoti.

Ovviamente, le scelte progettuali non si limitano a quelle appena indicate. Il progetto si definisce attraverso un'infinita serie di scelte che vanno dalla scala generale fino alla scala del dettaglio, senza per questo perdere importanza. L'infisso, le aperture, i materiali, i colori, ogni minimo aspetto rientra e partecipa della logica generale del progetto. La trave-muro, la simmetria bilaterale, la bipartizione in spazio servente e spazio servito rappresentano gli elementi utili a capire l'edificio nelle sue linee generali, ma non arrivano a precedere e subordinare le altre scelte, anche il più piccolo dettaglio, perché, come diceva Vacchini, *le parti non solo corrispondono al tutto, ma sono esse stesse il tutto.*

Apparati

Nota biografica



Livio Vacchini
Locarno, 27.2.1933 – Basilea, 2.4.2007

Studi

- Maturità letteraria al collegio St. Michel a Friburgo, 1953.
- Diploma di architetto al Politecnico federale di Zurigo, 1958.

Esperienze professionali

- Stoccolma e Parigi, 1959-61.
- Studio indipendente a Locarno, 1969.

Collaborazioni

- Associato con Luigi Snozzi, 1963-68, studio a Locarno.
- Lavora per alcuni progetti con Aurelio Galfetti, 1973-76.
- Associato con Silvia Gmür, 1995-2001, studio a Locarno e Basilea.

Commissioni

- Membro della Commissione per la protezione dei monumenti storici del cantone Ticino, 1980-85.

Insegnamento

- Professore invitato al Politecnico federale di Zurigo, 1976.
- Professore invitato alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, 1982.

Premi

- Premio *Béton*, 1997.
- Per il progetto « La Ferriera » a Locarno, premio Die Besten 03 Swiss Television SF
- DRS/Hochparterre e premio europeo dell'acciaio, 2005.

Mostre monografiche

- Vicenza, cripta ex convento dei Teatini, 1987.
- Basilea, Architekturmuseum, 1992.
- Ligornetto, museo Vela, 1992.
- Zurigo, Politecnico federale, 1993.
- Berna, Kornhaus, 1993.
- Ginevra, Ecole d'ingénieurs de Genève, 1993.
- Lugano, Galleria Dabbeni, 1994.
- Milano, Galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna, 1997.
- Venezia, Istituto universitario di Architettura, 1997.
- Marostica, chiesetta di San Marco, 1997.
- Ferrara, museo di architettura, 1998.

Mostre collettive

- Helsinki, Museum of Finnish Architecture (Vacchini-Galfetti-Snozzi), 1990.
- Caracas, Museo de Bellas Artes (Vacchini-Botta-Snozzi-Galfetti), 1995-96.
- Mexico City, Museo Nacional de Arquitectura (Vacchini-Botta-Snozzi-Galfetti), 1996.
- Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes (Vacchini-Botta-Snozzi-Galfetti), 1996.

Regesto delle opere

Casa Lehmann

Locarno-Mondacce (TI), 1961-62

Casa Tognola in via delle Vigne

Minusio (TI), 1961-62



Casa Beheim

Locarno-Solduno (TI), 1961-62



Concorso per una sala multiuso

Locarno (TI), 1962
con Luigi Snozzi

Concorso per il nuovo Pretorio

Faido (TI), 1962
con Luigi Snozzi

Concorso per il nuovo ospedale

Mendrisio (TI), 1962
realizzazione 1962-65
con Luigi Snozzi

Concorso per il nuovo ospedale neuropsichiatrico

Mendrisio (TI), 1962
con Luigi Snozzi

Depositi TT la Colombaia

Bellinzona (TI), 1963-64
con Luigi Snozzi

Casa popolare

Locarno (TI), 1964-65
con Luigi Snozzi



Casa Snider

Verscio (TI), 1964-65
con Luigi Snozzi



Casa Taglio

Orselina (TI), 1964-65
con Luigi Snozzi

Edificio amministrativo

Fabrizia in via Vela
Bellinzona (TI), 1964-65
con Luigi Snozzi



Palazzo UBS

Ascona (TI), 1964-67
con Luigi Snozzi

Concorso per un Collegio

Disentis (GR), 1965
con Tita Carloni e Luigi Snozzi

Concorso per il nuovo ospedale

Lugano (TI), 1967
con Tita Carloni e Luigi Snozzi

Appartamenti e sala pubblica

Carasso (TI), 1967-68
con Luigi Snozzi



**Casa Vacchini in via
Aerodromo**
Ascona (TI), 1969

**Trasformazione dell'albergo
Monte Verità**
Ascona (TI), 1970

**Concorso per le scuole
elementari ai Saleggi**
Locarno (TI), 1970
realizzazione 1972-78



**Primo Festival internazionale
del Film in Piazza Grande**
Locarno (TI), 1971



**Progetto per la piscina pubblica
al Lido**
Ascona (TI), 1973
con Aurelio Galfetti

**Edificio amministrativo e
commerciale Macconi in via
Pretorio**
Lugano (TI), 1973-75
con Alberto Tibiletti



Scuola media
Losone (TI), 1973-75
con Aurelio Galfetti



**Concorso per la scuola
elementare**
Losone (TI), 1973-75

**Concorso per il palazzo della
Società di Banca Svizzera**
Locarno (TI), 1974
primo classificato
con Aurelio Galfetti

**Concorso per un centro
sportivo**
Tenero (TI), 1976
con Aurelio Galfetti

**Concorso per il nuovo Golf
Club-House**
Ascona (TI), 1976
primo classificato

Progetto per una sala concerti
Ascona (TI), 1977

**Concorso per la scuola
elementare della Collina d'Oro**
Montagnola (TI), 1978
realizzazione 1980-84



**Restauro dell'oratorio di Santa
Maria delle Grazie**
Maggia (TI), 1978-79

Progetto per una serra alle isole
Brissago (TI), 1979

Concorso per il teatro Dimitri
Verscio (TI), 1979

**Concorso per la chiesa della
Sacra Famiglia**
Locarno (TI), 1979

**Concorso per il nuovo palazzo
UBS**
Locarno (TI), 1980

**Concorso per un centro
culturale**
Steinhausen (ZG), 1980
primo classificato

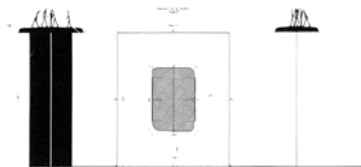
**Progetto per una casa ad
appartamenti**
Faido (TI), 1980
con Fabio Muttoni

Lido
Ascona (TI), 1980-86

Concorso per la piazza del Sole
Bellinzona (TI), 1981
realizzazione 1996-98



Progetto di piedistallo per una scultura di Giacometti
1981



Concorso per il palazzo postale
Losone (TI), 1981

Concorso per un una chiesa
Giubiasco (TI), 1981
primo classificato

Progetto per il camping Delta
Locarno (TI), 1982

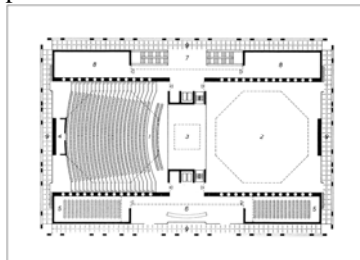


Concorso per un centro parrocchiale
Poschiavo (GR), 1982
primo classificato

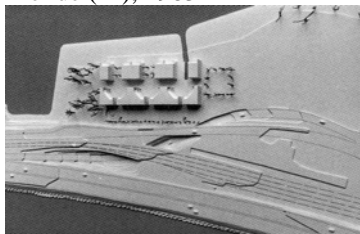
Casa Maria
Dietlikon (ZH), 1982-83
con Mario Piatti



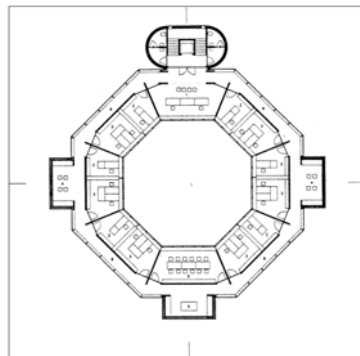
Concorso per sala multiuso e centro commerciale
Locarno (TI), 1983
primo classificato



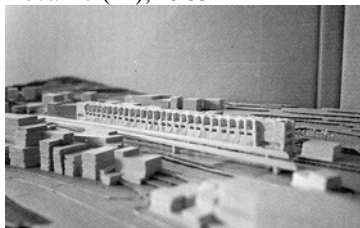
Progetto per l'albergo "Romantica"
Melide (TI), 1983



Progetto per un edificio amministrativo
Dietlikon (ZH), 1983
con Mario Piatti



Progetto per la stazione ferroviaria
Locarno (TI), 1983



Piazza Brocchi
Montagnola (TI), 1983-84

Casa Rezzonico
Vogorno (TI), 1984-85

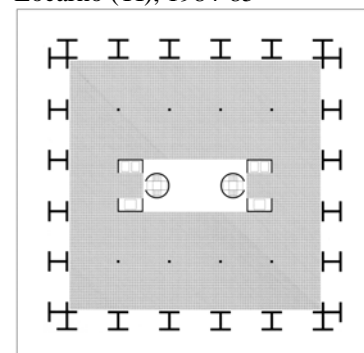


Studio di architettura Livio Vacchini in via Bramantino
Locarno (TI), 1984-85

Casa Fumagalli in via delle Querce
Ascona (TI), 1984-85



Progetto per sala multiuso e centro commerciale
Locarno (TI), 1984-85

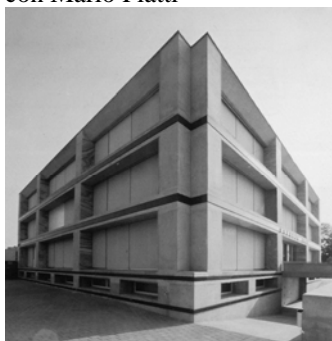


Stazioni de servizio Shell a Bellinzona nord e sud
Bellinzona (TI), 1984-85
con Aurelio Galfetti e Claudio Pellegrini

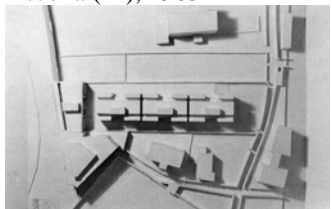


Trasformazione di una galleria in via Ramogna
Locarno (TI), 1984-85
con Piero Casetta

Casa Alfredo
Dietlikon (ZH), 1984-86
con Mario Piatti



Progetto per una casa ad appartamenti in via delle Cappelle
Ascona (TI), 1985



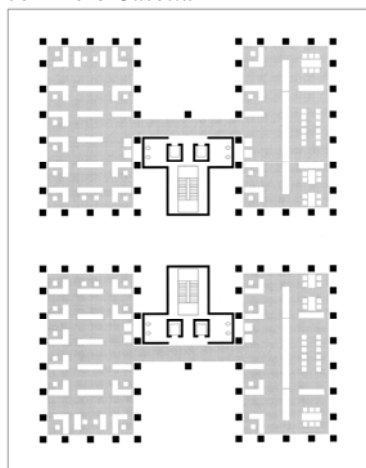
Concorso per il lungolago
Zugo (ZG), 1985



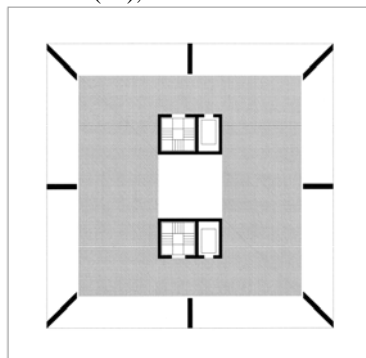
Progetto per la nuova Banca dello Stato
Brissago (TI), 1986
realizzazione 1997-98



Progetto per un edificio amministrativo in via della Posta
Locarno (TI), 1986-87
con Piero Casetta



Progetto per il nuovo palazzo postale
Ascona (TI), 1986-89



Concorso per un albergo
Salisburgo (Austria), 1987
primo classificato

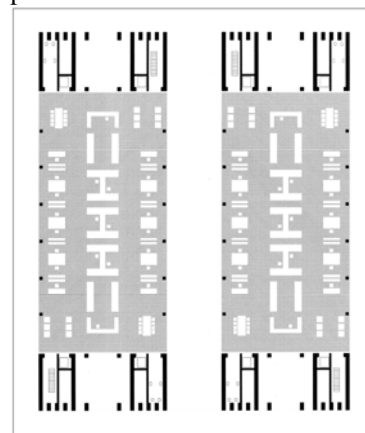
Progetto per una sala a cielo aperto
Locarno (TI), 1988

Concorso per il nuovo palazzo postale
Locarno (TI), 1988
realizzazione 1990-95

Concorso per abitazioni Schwarz-Park
Basilea (BS), 1988
primo classificato

Casa Göldi
Schattdorf (UR), 1988-89

Concorso Stuag
Berna (BE), 1989
primo classificato



Restauro di casa Baccalà
Brissago (TI), 1989

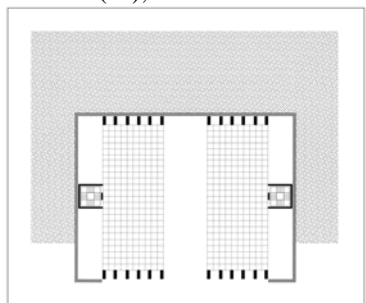
Concorso per il centro dei servizi
Locarno (TI), 1989
realizzazione 1995-98

Progetto per una casa ad appartamenti Macconi 2
Lugano (TI), 1989
con Alberto Tibiletti

Progetto per casa Losa
Locarno-Monti (TI), 1990



Progetto di case gemelle
Muralto (TI), 1990



Concorso per una palestra polivalente
Losone (TI), 1990
realizzazione 1995-97

Ristorante e auditorio al Monte Verità
Ascona (TI), 1990



Posto di guardia all'aeroporto
Magadino (TI), 1990

Casa Vacchini a Costa
Contra-Tenero (TI), 1991-92

Abitazioni e negozi in rue Albert
Parigi (Francia), 1992-93



Casa Aurora in via Galli
Lugano (TI), 1992-95



Concorso per la nuova scuola di Architettura
Nancy (Francia), 1993
realizzazione 1994-95

Concorso per il quartiere d'abitazione Bernhardwies
San Gallo (SG), 1993

Ristrutturazione del palazzo UBS
Ascona (TI), 1994

Concorso per un quartiere d'abitazione
Grenzach (Germania), 1994
con Silvia Gmür

Concorso per la piazza della stazione
Basilea (BS), 1994
con la Silvia Gmür

Concorso per il Credito Svizzero alla Paradeplatz
Zurigo (ZH), 1994
con Silvia Gmür

Concorso per l'ampliamento del centro scolastico "Kohlenberg-Holbein"
Basilea (BS), 1994
primo classificato
con Silvia Gmür

Due case di vacanza
Paros (Grecia), 1994-95
con Silvia Gmür

Progetto per un nuovo padiglione dell'ospedale psichiatrico
Sonnenhalde a Riehen (BS), 1995
con Silvia Gmür

Ampliamento dell'ospedale cantonale
Coira (GR), 1995-98
con Silvia Gmür



Ampliamento dell'ospedale cantonale

Basilea (BS), 1995-98
con Silvia Gmür



Casa delle tre donne

Beinwil am See (AG), 1995-98
con Silvia Gmür

Centrale di cogenerazione Morettina

Locarno (TI), 1996



Concorso per la nuova sinagoga

Dresda (Germania), 1997

Concorso per l'ampliamento dell'ospedale Insel

Berna (BE), 1997
con Silvia Gmür

Ristrutturazione di un edificio amministrativo

Lörrach (Germania), 1997-98
con Silvia Gmür

Primo progetto per Casa Körfer

Ronco sopra Ascona (TI), 1998
con Silvia Gmür

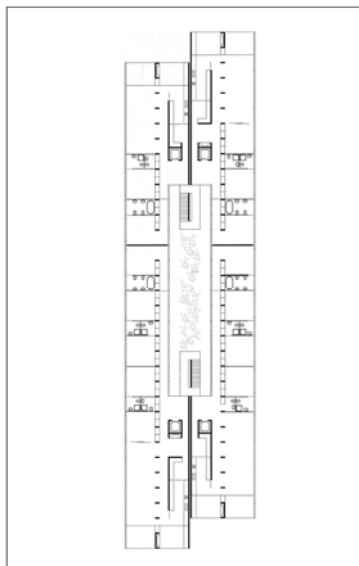
Progetto di ristrutturazione "Papyrus" nella Freiestrasse

Basilea (BS), 1998
con Silvia Gmür

Concorso per la "Messe"

Basilea (BS), 1998
con Silvia Gmür

Concorso in due fasi per il complesso abitativo "Hohenbühl" Zurigo (ZH), 1998
primo classificato
con Silvia Gmür



Concorso per il nuovo centro di riabilitazione "Rehab"

Basilea (BS), 1998
con Silvia Gmür

Concorso "Bank for International settlements"

Basilea (BS), 1998
con Silvia Gmür

Concorso per il museo Augustinergasse

Basilea (BS), 1999

Concorso per il Rätisches Kantons und Regionalspital

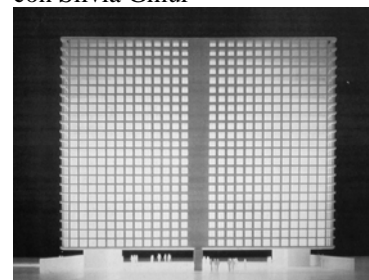
Coira (GR), 1999
primo classificato
con Silvia Gmür

Concorso per la nuova scuola media

Bellinzona (TI), 1999
primo classificato
con Silvia Gmür

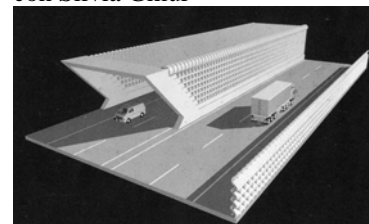
Concorso per il Nuovo Municipio

Nizza (Francia), 1999-00
con Silvia Gmür



Concorso per i ripari fonici sull'autostrada A2

Melide-Bissone (TI), 1999-00
con Silvia Gmür

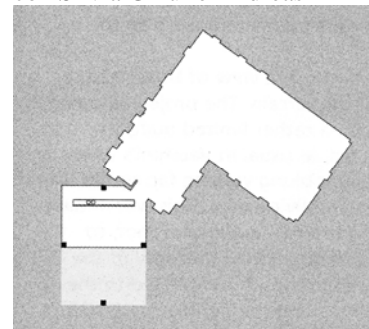


Casa Rossi

Pianezzo (TI), 1999-2002

Ampliamento casa Vogelbach

Kandern (Germania), 2000
con Silvia Gmür e Andreas Biffi



**Concorso per la clinica
universitaria di psicologia**
Zurigo (ZH), 2000
con Silvia Gmür

**Concorso per villa Gablinger-
Teicher**
Zurigo (ZH), 2000
con Silvia Gmür

**Concorso per un edificio
d'abitazioni**
MuttENZ (BL), 2000
con Silvia Gmür

Concorso per Schwarzpark
Basilea (BS), 2000

Risanamento dell'ospedale
Breitenbach (SO), 2000

Casa Vittoria
Ciona (TI), 2000-2003



Edificio per uffici "La Ferriera"
Locarno (TI), 2000-2003

Concorso per il nuovo ospedale
Mestre (Italia), 2001
con Silvia Gmür

Progetto per il nuovo ospedale
Frauenfeld (TG), 2001
con Silvia Gmür

**Progetto definitivo e
realizzazione di Casa Körfer**
Ronco sopra Ascona, 2001-05
con Silvia Gmür

**Concorso per la Maison de la
Paix**
Ginevra (GE), 2002



**Concorso per il nuovo centro
della polizia cantonale**
Giubiasco (TI), 2002

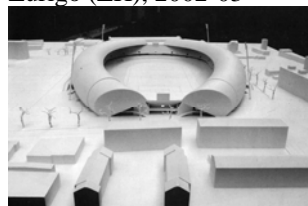
**Concorso per l'aeroporto
militare**
Locarno Magadino (TI), 2002

**Concorso per l'ampliamento del
Collegio del Martinet**
Rolle (VD), 2002

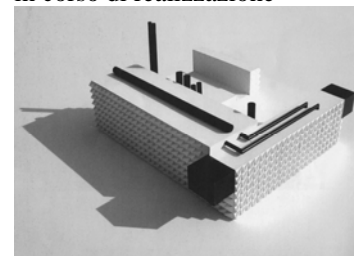
**Progetto per il Parco amici di
Pinocchio**
Collodi (Italia), 2002
con Silvia Gmür

**Progetto per una nuova sede
provinciale**
Verbania Cusio Ossola (Italia),
2002

**Concorso per lo stadio
Letzigrund**
Zurigo (ZH), 2002-03



**Concorso per l'impianto
cantonale di
termovalorizzazione**
Giubiasco (TI), 2002-03
in corso di realizzazione

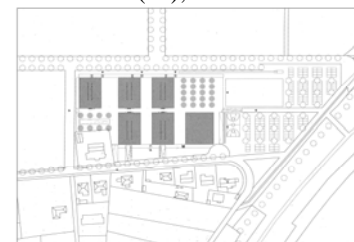


**Progetto di una nuova piazza
per il Festival internazionale del
Film**

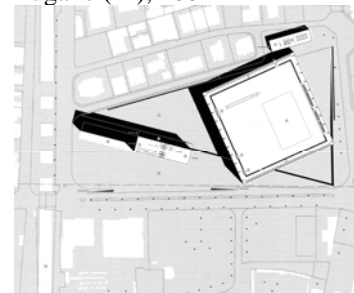
Locarno (TI), 2003
con Luigi Snozzi



**Primo progetto della nuova
scuola media**
Bellinzona (TI), 2003



**Concorso per il centro
congressuale Campo Marzio**
Lugano (TI), 2004



**Concorso per il Learning
Centre EPFL**

Losanna (VD), 2004
primo classificato



**Secondo progetto per la nuova
scuola media**

Bellinzona (TI), 2004

**Concorso per un centro
sportivo**

Brugg (AG), 2005
in corso di realizzazione



**Concorso per il nuovo centro
congressi Zürichforum**

Zurigo (ZH), 2005



Residenza Bondietti

Ascona (TI), 2005



**Concorso per un centro
sportivo**

Sursee (LU), 2006

Elenco e fonti delle illustrazioni

1. Ludwig Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie. Berlino, 1962-1968.
Fotografia di Patrick Giromini.
2. Mies van der Rohe sull'Acropoli, 1959.
Da Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Réflexions sur l'art de bâtir*, Le Moniteur, Paris 1996.
3. I Capolavori.
Da Livio Vacchini, *Capolavori. 12 architetture fondamentali di tutti i tempi* (a cura di Bruno Pedretti, Roberto Masiero), Allemandi, Torino 2007.
4. Louis I. Kahn. Yale Center for British Art. New Haven, Connecticut, 1969-1974.
Da Robert McCarter, *Louis I. Kahn*, Phaidon, London 2005.
5. Livio Vacchini. Scuola elementare della Collina d'Oro. Montagnola, 1978-1984.
Da Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
6. Louis I. Kahn. Kimbell Art Museum. Fort Worth, Texas, 1966-1972.
Da Patricia Cummings Loud, *Louis I. Kahn. I musei*, Electa, Milano 1997 (1991).
7. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992.
Da Peter Gössel (edited by), *Modern Architecture*, Taschen, Köln 2007.
8. Louis I. Kahn. Silenzio e luce. Zurigo, 1969.
Da Kahn, Louis I., *Silence et lumière*, in Mestelan, Patrick (sous la direction de), *Louis I. Kahn. Silence and Light. Actualité d'une pensée*, cahiers de théorie, 2-3, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2000.
9. Architettura = Costruire = Pensare
Rielaborazione di Patrick Giromini a partire da "l'efebio biondo" (485-480 a.C.), Museo dell'Acropoli ad Atene.
Da Konstantinos Tsakos, *L'Acropoli. I monumenti e il museo. Guida storica ed archeologica*, Esperos, Atene 2000.
10. Pensiero e costruzione in ambito privato. Simmetria bilaterale.
Disegno di Patrick Giromini.
11. Pensiero e costruzione in ambito pubblico. Simmetria radiale.
Disegno di Patrick Giromini.
12. Spazio privato. Struttura orientata.
Disegno di Patrick Giromini.

13. Spazio pubblico. Struttura non orientata.
Disegno di Patrick Giromini.
14. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992. Privato.
Da «Anfione e Zeto», rivista di architettura, 16, 2003.
15. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. Pubblico.
Da «Anfione e Zeto», rivista di architettura, 16, 2003.
16. Pianta libera, generatrice di forme.
Disegno di Patrick Giromini.
17. Frank O. Gehry. Museo Guggenheim. Bilbao, 1991-1997.
Da Giorgio Romoli, *Frank O. Gehry. Museo Guggenheim, Bilbao*, Testo & Immagine, Torino 1999.
18. Livio Vacchini. Palestra polivalente, Losone, 1990-1997.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
19. Livio Vacchini. Palestra polivalente, Losone, 1990-1997.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
20. Palestra polivalente. Losone.
Ricostruzione schematica delle fasi successive di progettazione del raccordo tra pilastri e piastra di copertura.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
21. Daniel Maillet. Ritratto di Luigi Snozzi. Puntasecca, 1997.
Da «Archi», rivista di architettura, 5, 2003.
22. Tripartizione verticale. Come un'architettura si appoggia, si innalza e si chiude contro il cielo.
Disegno di Patrick Giromini.
23. Tripartizione orizzontale. Piano logico-tecnico.
Disegno di Patrick Giromini.
24. Architettura = Costruire = Pensare = Essere
Disegno di Patrick Giromini
25. Ludwig Mies van der Rohe. Casa Farnsworth. Plano, Illinois, 1950. Pianta.
Da Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, The Museum of Modern Art, New York 1978 (1947).
26. Ludwig Mies van der Rohe. Casa con tre corti. Progetto, 1934. Pianta.
Da Werner Blaser, *Patios, 5000 años de evolución desde la antigüedad hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona 2004 (1997).
27. Ludwig Mies van der Rohe. Casa "fifty-by-fifty. Progetto, 1951. Pianta.
Da Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, The Museum of Modern Art, New York 1978 (1947).
28. Craig Ellwood. CSH#16. Bel Air, California, 1951-1952. Pianta.
Da Esther McCoy, *Craig Ellwood*, Alfieri, Venezia 1997 (1968).
29. Livio Vacchini. Casa Vacchini. Ascona, 1969. Pianta e sezione.
Da Werner Blaser, *Transformation. Livio Vacchini*, Birkhäuser, Basel 1994.
30. Craig Ellwood. CSH#16. Bel Air, California, 1951-1952.
Da Peter Gössel (edited by), *Case Study Houses*, Taschen, Köln 2002.

31. Livio Vacchini. Casa Vacchini. Ascona, 1969.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
32. Craig Ellwood. CSH#16. Bel Air, California, 1951-1952.
Da *Craig Ellwood. 15 Casas*, «2G», rivista de arquitectura, 12, 1999.
33. Livio Vacchini. Casa Vacchini. Ascona, 1969.
Da Werner Blaser, *Transformation. Livio Vacchini*, Birkhäuser, Basel 1994.
34. Craig Ellwood. CSH#16. Bel Air, California, 1951-1952.
Da Peter Gössel (edited by), *Case Study Houses*, Taschen, Köln 2002.
35. Livio Vacchini. Casa Vacchini. Ascona, 1969.
Da Falasca, Carmine Carlo (a cura di), *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, Franco Angeli, Milano 2007.
36. Livio Vacchini e Alberto Tibiletti. Edificio amministrativo e commerciale Macconi. Lugano, 1973-1975.
Da Da Werner Blaser, *Transformation. Livio Vacchini*, Birkhäuser, Basel 1994.
37. Livio Vacchini. Scuola elementare ai Saleggi. Locarno, 1970-1978.
Da Da Werner Blaser, *Transformation. Livio Vacchini*, Birkhäuser, Basel 1994.
38. Livio Vacchini. Scuola elementare della Collina d'Oro. Montagnola, 1978-1984. Pianta.
Da Da Werner Blaser, *Transformation. Livio Vacchini*, Birkhäuser, Basel 1994.
39. Le Corbusier. Villa Savoye. Poissy, 1928-1931.
Fotografia di Patrick Giromini.
40. Livio Vacchini. Studio di architettura Vacchini. Locarno, 1984-1985. Prospetto, pianta secondo piano (archivio),
pianta primo piano (area di lavoro), pianta piano terra (parcheggio).
Da Da Werner Blaser, *Transformation. Livio Vacchini*, Birkhäuser, Basel 1994.
41. Livio Vacchini. Studio di architettura Vacchini. Locarno, 1984-1985. Entrata.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
42. Livio Vacchini. Studio di architettura Vacchini. Locarno, 1984-1985. Appoggio piano terra.
Da Da Werner Blaser, *Transformation. Livio Vacchini*, Birkhäuser, Basel 1994.
43. Livio Vacchini. Studio di architettura Vacchini. Locarno, 1984-1985. Vista laterale.
Fotografia di Patrick Giromini.
44. Livio Vacchini. Studio di architettura Vacchini. Locarno, 1984-1985. Sezione prospettica.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
45. Studio di architettura Vacchini. Locarno. Schema strutturale.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
46. Livio Vacchini. Studio di architettura Vacchini. Locarno, 1984-1985. Vista del cantiere.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
47. Livio Vacchini. Lido. Ascona, 1981-1987.
Da Werner Blaser, *Transformation. Livio Vacchini*, Birkhäuser, Basel 1994.

48. Livio Vacchini. Lido. Ascona, 1981-1987. Sezione trasversale.
Da Da Falasca, Carmine Carlo (a cura di), *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, Franco Angeli, Milano 2007.
49. Frank Lloyd Wright. Robie House. South Woodlawn. Chicago, Illinois, 1908-1910.
Da William J.R. Curtis, *L'architettura moderna del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1999 (1982).
50. Livio Vacchini. Lido. Ascona, 1981-1987. Piante e sezione.
Da Werner Blaser, *Transformation. Livio Vacchini*, Birkhäuser, Basel 1994.
51. Livio Vacchini. Lido. Ascona, 1981-1987. Vista del cantiere.
Da Da Falasca, Carmine Carlo (a cura di), *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, Franco Angeli, Milano 2007.
52. Livio Vacchini. Lido. Ascona, 1981-1987.
Da Peter Disch (a cura di), *Livio Vacchini architetto architect*, ADV Publishing House, Lugano 1994.
53. Louis I. Kahn. The Room. Taccuino di schizzi, annotato Lou K '71.
Da Maria Bonaiti, *Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti*, Electa, Milano 2002.
54. Louis I. Kahn. Erdman Hall Dormitori. Bryn Mawr, Pennsylvania, 1960-1965. Schema planimetrico.
Da Heinz Ronner – Sharad Jhaveri (edited by), *Louis I. Kahn: complete work 1935-1974*, Birkhäuser, Basel, 1994 (1997).
55. Le Corbusier. Maisons Jaoul. Neuilly-sur-Seine, Parigi, 1954-1956. Pianta del secondo piano.
Da W. Boesiger (a cura di), *Le Corbusier. Oeuvre complète 1952-1957*. Artemis, Zürich 1995 (1957).
56. Le Corbusier. Maisons Jaoul. Neuilly-sur-Seine, Parigi, 1954-1956. Interno.
Da W. Boesiger (a cura di), *Le Corbusier. Oeuvre complète 1952-1957*. Artemis, Zürich 1995 (1957).
57. Le Corbusier. Maisons Jaoul. Neuilly-sur-Seine, Parigi, 1954-1956.
Da W. Boesiger (a cura di), *Le Corbusier. Oeuvre complète 1952-1957*. Artemis, Zürich 1995 (1957).
58. Louis I. Kahn. Kimbell Art Museum. Fort Worth, Texas, 1966-1972.
Da Patricia Cummings Loud, *Louis I. Kahn. I musei*, Electa, Milano 1997 (1991).
59. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992. Sezione e pianta.
Da «Casabella», rivista di architettura, 655, 1998.
60. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992. Vista laterale.
Da Werner Blaser, *Transformation. Livio Vacchini*, Birkhäuser, Basel 1994.
61. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992. Entrata.
Fotografia di Patrick Giromini.
62. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992. Fronte.
Fotografia di Patrick Giromini.
63. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992. Interno.
Da «Casabella», rivista di architettura, 655, 1998.
64. Livio Vacchini. Scuola di Architettura. Nancy, 1993-1995. Pianta del piano terra e sezione.
Da «Casabella», rivista di architettura, 655, 1998.

65. Livio Vacchini. Scuola di Architettura. Nancy, 1993-1995.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
66. Livio Vacchini. Scuola di Architettura. Nancy, 1993-1995. Lame in calcestruzzo.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
67. Livio Vacchini. Scuola di Architettura. Nancy, 1993-1995.
Da «Casabella», rivista di architettura, 655, 1998.
68. Livio Vacchini. Scuola di Architettura. Nancy, 1993-1995. Cortile.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
69. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996. Planimetria generale.
Da *Livio Vacchini. Projekte 1989-1991*, Architekturmuseum, Basel 1992.
70. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
71. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996. Pianta piano terra e pianta piano tipo.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
72. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996. Sezione.
Da «Casabella», rivista di architettura, 655, 1998.
73. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996. Dettaglio pilastro.
Da *Livio Vacchini. Projekte 1989-1991*, Architekturmuseum, Basel 1992.
74. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno. Plastico della prima soluzione non realizzata.
Da *Livio Vacchini. Projekte 1989-1991*, Architekturmuseum, Basel 1992.
75. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
76. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996. Particolare appoggio, fronte.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
77. Livio Vacchini. Palazzo postale. Locarno, 1988-1996. Particolare appoggio, retro.
Fotografia di Patrick Giromini.
78. Aurelio Galfetti. Arrivo dell'autostrada a Locarno, 1987-2001. Sulla destra il centro dei servizi di Vacchini in costruzione.
Da Serena Maffioletti e Stefano Rocchetto (a cura di), *Infrastrutture e paesaggi contemporanei*, Il Poligrafo, Padova 2002.
79. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997. Pianta piano terra e pianta piano tipo.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
80. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997.
Fotografia di Patrick Giromini.
81. Louis I. Kahn. Palazzo dei Congressi. Venezia, 1968-1974.
Da Da Heinz Ronner – Sharad Jhaveri (edited by), *Louis I. Kahn: complete work 1935-1974*, Birkhäuser, Basel, 1994 (1997).

82. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997.
Da Da «Anfione e Zeto», rivista di architettura, 16, 2003.
83. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997. Addizionabilità.
Da Da «Anfione e Zeto», rivista di architettura, 16, 2003.
84. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997. Sezione.
Da Da «Anfione e Zeto», rivista di architettura, 16, 2003.
85. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
86. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997. Particolare appoggio.
Fotografia di Patrick Giromini.
87. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997. Particolare *brise-soleil*.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
88. Livio Vacchini. Centro dei servizi. Locarno, 1989-1997. Particolare dell'angolo.
Fotografia di Patrick Giromini.
89. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. Pianta e sezione.
Da Peter Dish (a cura di), *Livio Vacchini architetto architect*, ADV Publishing House, Lugano 1994. Per la pianta.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999. Per la sezione.
90. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997.
Da «Casabella», rivista di architettura, 655, 1998.
91. Partenone, Atene, V sec. a.C.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
92. Ricostruzione schematica del sistema travature-triglifi del tempio dorico.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
93. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. Parte superiore dei pilastri.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
94. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. *I pilastri-colonna sono sostegno della luce e del buio*.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
95. Mies van der Rohe. Seagram Building. New York, 1954-1958.
Da Peter Carter, *Mies van der Rohe at Work*, Phaidon, London 1999.
96. Mies van der Rohe. Seagram Building. New York, 1954-1958. Dettaglio facciata.
Da Phyllis Lambert (edited by), *Mies in America*, Harry N. Abrams, New York 2001.
97. Mies van der Rohe. Lake Shore Drive Apartments. Chicago, 1948-1951. Dettaglio facciata.
Da Phyllis Lambert (edited by), *Mies in America*, Harry N. Abrams, New York 2001.
98. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. Dettaglio serramento.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
99. Mies van der Rohe. U.S. Courthouse and Federal Office Building. Chicago, 1959-1964.
Da Peter Carter, *Mies van der Rohe at Work*, Phaidon, London 1999.

100. Partenone, Atene, V sec. a.C.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
101. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997.
Da «Casabella», rivista di architettura, 655, 1998.
102. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997.
Da «Casabella», rivista di architettura, 655, 1998.
103. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. Particolare “stilobate”.
Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.
104. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. Entrata.
Da «Casabella», rivista di architettura, 655, 1998.
105. Livio Vacchini. Palestra polivalente. Losone, 1990-1997. Sezione parziale. Entrata.
Da «Casabella», rivista di architettura, 655, 1998.
106. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998.
Da «Casabella», rivista di architettura, 681, 2000.
107. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998.
Da «Casabella», rivista di architettura, 681, 2000.
108. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. Pianta piano terra, pianta primo piano, prospetto verso il lago.
Da «Casabella», rivista di architettura, 681, 2000. Per le piante.
Da Da Roberto Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999. Per il prospetto.
109. Partenone, Atene, V sec. a.C. Ricostruzione prospettica secondo Anastasios Orlandos.
Da Konstantinos Tsakos, *L'Acropoli. I monumenti e il museo. Guida storica ed archeologica*, Esperos, Atene 2000.
110. Partenone, Atene, V sec. a.C.
Da Konstantinos Tsakos, *L'Acropoli. I monumenti e il museo. Guida storica ed archeologica*, Esperos, Atene 2000.
111. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. “Tunnel” servito.
Da «Casabella», rivista di architettura, 681, 2000.
112. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. Portico.
Da «Casabella», rivista di architettura, 681, 2000.
113. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. Entrata.
Da «Rivista Tecnica», periodico di architettura, 18, 2005.
114. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. Soggiorno.
Da «Rivista Tecnica», periodico di architettura, 18, 2005.
115. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. Studio.
Da «Casabella», rivista di architettura, 681, 2000.
116. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. Particolare fronte verso il lago.
Da «Rivista Tecnica», periodico di architettura, 18, 2005.

117. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. Spazio comune tra due abitazioni.
Da «Casabella», rivista di architettura, 681, 2000.
118. Stonehenge. Wiltshire. Inghilterra, 2950-1600 a.C.
Fotografia di Patrick Giromini.
119. Stonehenge. Wiltshire. Inghilterra, 2950-1600 a.C. Vista aerea.
Da Christopher Chippindale, *Stonehenge Complete*, Thames & Hudson, London 2004 (1983).
120. Le Corbusier mentre studia un modello di residenza per la *Ville Radieuse*, primi anni trenta.
Da William J.R. Curtis, *L'architettura moderna del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1999 (1982).
121. Frank Lloyd Wright. Progetto per *La Città vivente*, 1958.
Da Frank Lloyd Wright, *La città vivente*, Edizioni di Comunità, Torino 2000 (Einaudi, 1966).
122. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003.
Da «Rivista Tecnica», periodico di architettura, 18, 2005.
123. Ludwig Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie. Berlino, 1962-1968.
Fotografia di Patrick Giromini.
124. Ludwig Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie. Berlino, 1962-1968. Vista del cantiere.
Da Rolf D. Weisse, *Mies van der Rohe. Vision und Realität. Von der Concert Hall zur Neuen Nationalgalerie*, Strauss, Potsdam 2001.
125. Ludwig Mies van der Rohe. Casa Farnsworth. Plano, Illinois, 1950. Dettaglio pilastro.
Da Maritz Vandenberg, *Farnsworth House. Ludwig Mies van der Rohe*, Phaidon, London 2005 (2003).
126. Ludwig Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie. Berlino, 1962-1968. Dettaglio pilastro.
Da Rolf D. Weisse, *Mies van der Rohe. Vision und Realität. Von der Concert Hall zur Neuen Nationalgalerie*, Strauss, Potsdam 2001.
127. Ludwig Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie. Berlino, 1962-1968.
Da Barry Bergdoll – Terence Riley (edited by), *Mies in Berlin*, The Museum of Modern Art, New York 2002 (2001).
128. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003.
Da «Rivista Tecnica», periodico di architettura, 18, 2005.
129. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Sezione parziale.
Da «Casabella», rivista di architettura, 724, 2004.
130. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Particolare appoggio.
Da «Rivista Tecnica», periodico di architettura, 18, 2005.
131. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Attacco solaio-trave.
Da «Archi», rivista di architettura, 6, 2003.
132. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Pilastro.
Da «Archi», rivista di architettura, 6, 2003.
133. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Posa in opera della trave.
Da «Archi», rivista di architettura, 6, 2003.

134. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Pianta piano terra e pianta piano tipo.
Da «Casabella», rivista di architettura, 724, 2004.
135. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003.
Da «Casabella», rivista di architettura, 724, 2004.
136. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Galleria centrale.
Da «Casabella», rivista di architettura, 724, 2004.
137. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Vista del cantiere.
Da «Casabella», rivista di architettura, 724, 2004.
138. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Una fase di montaggio della trave.
Da «Casabella», rivista di architettura, 724, 2004.
139. Livio Vacchini. Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003. Schema di rappresentazione delle forze con relative sezioni.
Da «Archi», rivista di architettura, 6, 2003.
140. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998.
Da «Casabella», rivista di architettura, 698, 2002.
141. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Pianta.
Da «Casabella», rivista di architettura, 698, 2002.
142. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Planimetria generale.
Da «Casabella», rivista di architettura, 698, 2002.
143. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998.
Da «Casabella», rivista di architettura, 698, 2002.
144. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Sezioni.
Da «Casabella», rivista di architettura, 698, 2002.
145. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998.
Da «Rivista Tecnica», periodico di architettura, 18, 2005.
146. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Giardino.
Da «Casabella», rivista di architettura, 698, 2002.
147. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Terrazza.
Da «Rivista Tecnica», periodico di architettura, 18, 2005.
148. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998.
Da «Casabella», rivista di architettura, 698, 2002.
149. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Prospetto.
Da «Casabella», rivista di architettura, 698, 2002.
150. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Interno corpo giorno.
Da «Casabella», rivista di architettura, 698, 2002.
151. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Interno corpo giorno.
Da Mercedes Daguerra (a cura di), *20 architetti per venti case*, Electa, Milano 2004 (2002).

152. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Patio.
Da «Rivista Tecnica», periodico di architettura, 18, 2005.
153. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Patio.
Da «Casabella», rivista di architettura, 698, 2002.
154. René Magritte. «*La condizione umana II*», 1935. Ginevra, collezione privata.
Da *La nuova enciclopedia dell'arte*, Garzanti, Milano 1999 (1986).
155. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998.
Da «Casabella», rivista di architettura, 698, 2002.
156. Orientamento.
Disegno di Patrick Giromini.
157. Il tetto.
Disegno di Patrick Giromini.
158. Livio Vacchini. Casa unifamiliare. Costa Tenero, 1991-1992. Pianta e sezione.
Disegno di Patrick Giromini.
159. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998. Pianta e sezione.
Disegno di Patrick Giromini.
160. Silvia Gmür e Livio Vacchini. La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998.
Da «Rivista Tecnica», periodico di architettura, 18, 2005.
161. Livio Vacchini. Casa Rossi. Pianezzo, 1999-2002. Pianta e sezione.
Disegno di Patrick Giromini.
162. Livio Vacchini. Casa Rossi. Pianezzo, 1999-2002.
Fotografia di Patrick Giromini.
163. Livio Vacchini. Casa Rossi. Pianezzo, 1999-2002. Particolare portico.
Da «Rivista Tecnica», periodico di architettura, 18, 2005.
164. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Casa Körfer III. Ronco sopra Ascona, 2001-2004. Pianta e sezione.
Disegno di Patrick Giromini.
165. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Casa Körfer III. Ronco sopra Ascona, 2001-2004.
Da «Casabella», rivista di architettura, 746, 2006.
166. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Casa Körfer II, progetto. Ronco sopra Ascona, 2001. Pianta e sezione.
Disegno di Patrick Giromini.
167. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Casa Körfer I, progetto. Ronco sopra Ascona, 1998. Pianta piano terra, pianta primo piano e sezione.
Disegno di Patrick Giromini.
168. Silvia Gmür e Livio Vacchini. Due case al mare. Paros, 1992-1998. Pianta e prospetto.
Disegno di Patrick Giromini.
169. La trave, il muro, la trave-muro.
Disegno di Patrick Giromini.

170. "Casa Menard". Pianta piano terra, pianta primo piano, sezione.
Disegno di Patrick Giromini.
171. "Casa Menard". Prospetti.
Disegno di Patrick Giromini.

Bibliografia

Prima di elencare gli scritti che mi sono stati d'aiuto per la ricerca, vorrei indicare diverse testimonianze video sull'architetto Livio Vacchini e una recentissima trasmissione radiofonica di Radio France in omaggio all'architetto ticinese.

Colgo l'occasione per ringraziare Adriano Kestenholz, Claudio Bertorelli e Simone Muscolino per la loro disponibilità e la loro gentilezza nell'offrirmi il proprio lavoro. L'occhio del loro obiettivo, sebbene in modi diversi, ha arricchito la mia riflessione sull'opera di Livio Vacchini.

Bertorelli, Claudio – Ornella, Sergio (a cura di), *Dialoghi aperti con Luigi Snozzi e Livio Vacchini*, Centro Studi Usine, 2002.

Daguerre, Mercedes – Zannone Milan, Graziella (a cura di), *Architetture nel territorio. Canton Ticino 1970-2000*, Tarmac, 2001.

Kestenholz, Adriano, *La sala polivalente di Losone*, in *Architectour de Suisse*, Hochparterre – SRG SSR idée suisse, 2001.

Kestenholz, Adriano, *Le geometrie della luce. La palestra polivalente di Livio Vacchini*, Aleph Films, TSI, televisione svizzera, 2002.

Muscolino, Simone – Studioata (a cura di), *Livio Vacchini. Struttura e proporzione*, 2002.

La trasmissione radiofonica Métropolitains del 18 aprile 2007 presentata da François Chaslin dal titolo: *Hommage à l'architecte tessinois Livio Vacchini*.

www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/metropolitains

Testi di carattere generale

Abram, Joseph, *Perspective et paysage. La construction d'un espace problématique*, in Lucan, Jacques – Marchand, Bruno (sous la direction de), *Matière d'art. Architecture contemporaine en Suisse*, Birkhäuser, Basel 2001, pp. 178-189.

Abram, Joseph, *Ici-ailleurs I. Tectonique et paysage*, in «Faces», 50, 2001-2002, pp. 80-87.

Adorno, Theodor Wiesengrund, *L'idea in Hegel. Immanenza e trascendenza*, in Id., *Terminologia filosofica*, Einaudi, Torino 2007 (1975), pp. 500-513; edizione originale tedesca: *Philosophische Terminologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973.

Accossato, Katia, *La forma della tecnica*, in «Archi», 6, 2003, p. 8.

- Barbisan, Umberto – Masiero, Roberto, *Il labirinto di Dedalo*, Franco Angeli, Milano 2000.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Seuil, Paris 1970.
- Baudrillard, Jean – Nouvel, Jean, *Les objets singuliers. Architecture et philosophie*, Calmann-Lévy, Paris 2000.
- Belting, Hans, *Le chef-d'œuvre invisible*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes 2003; edizione originale tedesca: C. H. Beck, München 1998.
- Benevolo, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1999 (1960).
- Benvenuto, Edoardo – Masiero, Roberto, *Sull'utilità e il danno della conservazione per il progetto*, in «Casabella», 579, 1991, pp. 39-41.
- Bergdoll, Barry – Riley, Terence (edited by), *Mies in Berlin*, The Museum of Modern Art, New York 2002 (2001).
- Bervè, Helmut – Gruben, Gottfried, *I templi greci*, Sansoni, Firenze 1962.
- Blaser, Werner (a cura di), *Mies van der Rohe*, Zanichelli, Bologna, 1991 (1977); edizione originale svizzera: Id., *Mies van der Rohe. Die Kunst der Struktur*, Artemis, Zürich, 1965.
- Bonaiti, Maria, *Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti*, Electa, Milano 2002.
- Borges, Jorge Luis, *Finzioni*, Einaudi, Torino 1995 (1955); edizione originale argentina: *Ficciones*, Emecé Editores, Buenos Aires 1956.
- Bottero, Mirco – Pigafetta, Giorgio, *L'arte nell'architettura. Teorie dell'arte e statuti discorsivi dell'architettura*, Alinea, Firenze 1995.
- Brecht, Bertolt, *Diario di lavoro, 1942-1955*, Einaudi, Torino 1976; edizione originale tedesca: *Arbeitsjournal*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973.
- Carter, Peter, *Mies van der Rohe at Work*, Phaidon, London 1999.
- Caruso, Alberto, *Case ticinesi*, in «Archi», 5, 2002, p. 5.
- Cauquelin, Anne, *L'invention du paysage*, puf, Paris 2004 (2000), (Plon, 1989).
- Cêtre, Jean-Pierre, *Neue Nationalgalerie recto verso*, in «Faces», 47, 1999-2000, pp. 34-40.
- Chevalier, Jean – Gheerbrant, Alain (sous la direction de), *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont/Jupiter, Paris 1982 (1969).
- Choisy, Auguste, *Histoire de l'architecture*, 2 tomes, Gauthier-Villars, Paris 1899.
- Cohen, Jean-Louis, *Ludwig Mies van der Rohe*, Laterza, Bari 2004 (1996); edizione originale francese: *Mies van der Rohe*, Éditions Hazan, Paris 1994.
- Cook, John W. – Klotz, Heinrich, *Louis Kahn*, in Id. (sous la direction de), *Questions aux architectes*, Pierre Mardaga, Bruxelles-Liège 1974, pp. 306-368; edizione originale americana: *Conversations with Architects*, Praeger-Publishers, Inc. – New York, N.Y. 1973.
- Congiu, Marcello (a cura di), *Quarantuno domande a Luigi Snozzi*, Clean Edizioni, Napoli 2008.

- Cummings Loud, Patricia, *Louis I. Kahn. I musei*, Electa, Milano 1997 (1991).
- Curtis, William J.R., *L'architettura moderna del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1999 (1982); edizione originale inglese: *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon, London, 1996 (1982).
- De Benedetti, Mara – Pracchi, Attilio (a cura di), *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, Zanichelli 1988.
- Disch, Peter, *Luigi Snozzi. L'opera completa, 1958-1983*, ADV Publishing House, Lugano 2003 (1994).
- Disch, Peter, *Luigi Snozzi. L'opera completa, 1984-1993*, ADV Publishing House, Lugano 2004 (1994).
- Disch, Peter, *Luigi Snozzi. L'opera completa, 1994-2003*, ADV Publishing House, Lugano 2005.
- Eliot, Thomas Stearns, *La funzione della critica*, in Id. Sanesi, Roberto (a cura di), *Opere 1904-1939*, Bompiani 2001 (1992), pp. 629-641.
- Eliot, Thomas Stearns, *Tradizione e talento individuale*, in Id. Sanesi, Roberto (a cura di), *Opere 1904-1939*, Bompiani 2001 (1992), pp. 392-402.
- Ferlenga, Alberto – Verde, Paola, *Dom Hans van der Laan. Le opere, gli scritti*, Electa, Milano 2001 (2000).
- Frampton, Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1993 (1982), edizione originale inglese: *Modern Architecture: a critical History*, Thames and Hudson, London, 1992 (1980).
- Gantenbein, Kōbi (sous la direction de), *Construire en Suisse. Guide de l'architecture contemporaine*. Hochparterre – SRG SSR idée suisse, Zürich 2001.
- Gattamorta, Gioia – Rivalta, Luca – Savio, Andrea (a cura di), *Louis I. Kahn. Itinerari*, Officina, Roma 1996.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.
- Gibson, James J., *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Mulino, Bologna 1999; edizione originale inglese: Id., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Erlbaum, London 1986.
- Giedion, Sigfried, *Spazio, Tempo ed Architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 1995 (1984).
- Gössel, Peter (edited by), *Case Study Houses*, Taschen, Köln 2002.
- Gössel, Peter (edited by), *Modern Architecture*, Taschen, Köln 2007.
- Grassi, Luigi – Pepe, Mario, *Dizionario di arte*, UTET, Torino 1995.
- Gregotti, Vittorio, *Le scarpe di Van Gogh*, in «Casabella», 579, 1991, pp. 2-3.
- Ghyka, Matila C., *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Editions du Rocher, Monaco 1998 (1987), (Gallimard, 1927).
- Ghyka, Matila C., *Le nombre d'or*, Gallimard, Paris 1959 (1931).
- Heidegger, Martin, *Essere e Tempo* (a cura di Franco Volpi), Longanesi, Milano 1971.
- Heidegger, Martin, *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova 2000 (1979); edizione originale svizzera: *Die Kunst und der Raum*, Erker-Verlag, St. Gallen 1969.

Heidegger, Martin, *Saggi e discorsi* (a cura di Gianni Vattimo), Mursia, Milano 1991 (1976); edizione originale tedesca: *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1957.

Hersch, Jeanne, *L'étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie*, Gallimard, Paris 1993 (1981).

Hitchcock, Henry-Russell, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Edizioni di Comunità, Torino 2000 (1971); edizione originale inglese: *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Yale University Press, London 1977 (1958).

Jonas, Hans, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica* (a cura di Pier Paolo Portinaro), Einaudi, Torino 2002 (1990); edizione originale tedesca: *Das Prinzip Verantwortung*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1979.

Kahn, Louis I., *Silence et lumière* (traduit de l'américain par Mathilde Bellaigue et Christian Devillers), Éditions du Linteau, Paris 1996.

Johnson, Philip, *Mies van der Rohe*, The Museum of Modern Art, New York 1978 (1947).

Lambert, Phyllis (edited by), *Mies in America*, Harry N. Abrams, New York 2001.

Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret, dit), *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Birkhäuser, Bâle 2000 (1950).

Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret, dit), *Le Modulor. La parole est aux usagers*, Birkhäuser, Bâle 2000 (1955).

Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret, detto), *Verso una architettura* (a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini), Longanesi, Milano 1998 (1984), (I Marmi, 1973); edizione originale francese: *Vers une architecture*, Crès et Cie, Paris 1923.

Leroi-Gourhan, André, *Le geste et la parole. I. Technique et langage*, Albin Michel, Paris 1964.

Leroi-Gourhan, André, *Le geste et la parole. II. La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris 1965.

Lohan, Dirk, *Mies van der Rohe. Farnsworth House, Plano, Illinois, 1945-50*, Global Architecture Detail, A.D.A. EDITA, Tokyo 1976.

Lucan, Jacques, *Da Guadet a Kahn : il tema della stanza*, in «Casabella», 520-521, 1986, pp. 72-75.

Lucan, Jacques, *De la décomposition de la fenêtre à la pièce de lumière*, in Mestelan, Patrick (sous la direction de), *Louis I. Kahn. Silence and Light. Actualité d'une pensée*, cahiers de théorie, 2-3, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2000, pp. 99-107.

Lucan, Jacques – Steinmann, Martin, *Obsessions. Conversation entre Jacques Lucan et Martin Steinmann*, in Lucan, Jacques – Marchand, Bruno (sous la direction de), *Matière d'art. Architecture contemporaine en Suisse*, Birkhäuser, Basel 2001, pp. 8-25.

Masiero, Roberto, *Appunti sulla Modernità*, in Crippa, Maria Antonietta (a cura di), *Luoghi e Modernità. Pratiche e saperi dell'architettura*, Jaca Book, Milano 2007, pp. 49-56.

Masiero, Roberto, *Dalla forma al trans-formale*, in «Anfione e Zeto», Quaderni/Teoria e critica, 2, 2000, pp. 25-33.

Masiero, Roberto, *Estetica dell'architettura*, il Mulino, Bologna 1999.

Masiero, Roberto, *Laboratorio Ticino*, in Masiero, Roberto (a cura di), *Architettura in Ticino*, Skira, Milano 1999, pp. 7-19.

- Masiero, Roberto, *Lettera a padre Angelo*, in «Anfione e Zeto», Quaderni/Monografie, 3, 2000, pp. 109-113.
- Masiero, Roberto, *Non per le cose, ma tra le cose. Appunti attorno all'opera e al pensiero di Valeriano Pastor*, in «Anfione e Zeto», Quaderni/Monografie, 1, 2000, pp. 149-153.
- Masiero, Roberto – Pigafetta, Giorgio, *L'arte senza muse. L'architettura nell'estetica contemporanea tedesca*, Clup, Milano 1988.
- McCarter, Robert, *Louis I. Kahn*, Phaidon, London 2005.
- McCoy, Esther, *Craig Ellwood*, Alfieri, Venezia 1997 (1968).
- Mestelan, Patrick (sous la direction de), *Louis I. Kahn. Silence and Light. Actualité d'une pensée*, cahiers de théorie, 2-3, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2000, pp. 35-48.
- Moisés, Puente (edited by), *Conversations with Mies van der Rohe*, Princeton Architectural Press, New York 2008.
- Moneo, Rafael, *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura* (a cura di Andrea Casiraghi e Daniele Vitale), Allemandi, Torino 1999.
- Moneo, Rafael, *La solitudine degli edifici e altri scritti. Sugli architetti e il loro lavoro* (a cura di Andrea Casiraghi e Daniele Vitale), Allemandi, Torino 2004.
- Nardi, Guido, *Percorsi di un pensiero progettuale*, Clup, Milano 2003.
- Necipoglu, Gülru, *The Age of Sinan. Architectural culture in the Ottoman Empire*, Reaktion Books, London 2005.
- Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe. Réflexions sur l'art de bâtir*, Le Moniteur, Paris 1996 ; edizione originale tedesca : *Mies van der Rohe, das kunstlose Wort : Gedanken zur Baukunst*, Wolf Jobst Siedler GmbH, Berlin 1986.
- Picon, Antoine, *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*, Picard, Paris 1988.
- Pigafetta, Giorgio, *Architettura dell'imitazione. Teoria dell'arte e architettura fra XV e XX secolo*, Alinea, Firenze 2005.
- Pigafetta, Giorgio, *Architettura ed estetica. Le teorie architettoniche nei sistemi delle arti moderni*, Alinea, Firenze 1984.
- Pigafetta, Giorgio, *Architettura moderna e ragione storica. La storiografia italiana sull'architettura moderna: 1928-1976*, Guerini Studio, Milano 1998 (1993).
- Pigafetta, Giorgio, *La verità di Dedalo. Saggio sull'architettura in Lukács e Heidegger*, Alinea, Firenze 1986.
- Pigafetta, Giorgio, *Storia dell'architettura moderna. Imitazione e invenzione fra XV e XX secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- Pogacnik, Marco, *La dissolution de la grande forme*, in «Faces», 47, 1999-2000, pp. 14-23.
- Ramuz, Charles-Ferdinand, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, Éditions de l'Aire, Lausanne 1978.
- Rogers, J. M., *Sinan*, I. B. Tauris, London – New York 2006.
- Ronner, Heinz – Jhaveri, Sharad (edited by), *Louis I. Kahn: complete work 1935-1974*, Birkhäuser, Basel, 1994 (1997), [Ronner, Heinz – Jhaveri, Sharad – Vasella Alessandro (edited by), Institut for the History and Theory of Architecture, The Swiss Federal Institut of Technology Zürich, 1977].

Rosa, Ugo, *Louis Kahn. Iperboreo ipoebreo*, biblioteca del cenide, Cannitello 2005.

Rossi, Aldo, *Architettura per i musei*, in Bonicalzi, Rosaldo (a cura di), *Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Città Studi Edizioni, Milano 1995, pp. 323-339.

Sassi, Enrico, *Materia contemporanea. Da "Tendenzen" a "Matière d'art" – edifici sensibili per l'architettura contemporanea*, in «Archi», 5, 2002, pp. 8-11.

Schulze, Franz, *Mies van der Rohe. A critical Biography*, The University of Chicago Press, Chicago 1985.

Spitzer, Leo, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, il Mulino, Bologna 2006 (1967); edizione originale inglese: *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1963.

Steinmann, Martin, *La réalité en tant qu'histoire. A propos d'une discussion sur le réalisme en architecture*, in Id., *Forme forte. Ecrits/Schriften 1972-2002*, Birkhäuser, Basel 2003, pp. 143-152.

Stravinskij, Igor, *Poetica della musica*, Studio Tesi, Pordenone 1995 (1983); edizione originale americana: *Poétique musicale : sous forme de six leçons*, Harvard University Press, Massachusetts 1942.

Tafuri, Manfredo – Dal Co, Francesco, *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano, 1992 (1976).

Valéry, Paul, *Eupalino o l'Architetto*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1997; edizione originale francese: *Eupalinos ou l'Architecte*, Gallimard, Paris 1945.

Vandenberg, Maritz, *Farnsworth House. Ludwig Mies van der Rohe*, Phaidon, London 2005 (2003).

Van der Laan, Hans, *L'espace architectonique. Quinze leçons sur la disposition de la demeure humaine*, E. J. Brill, Leiden 1989.

Zevi, Bruno, *Storia dell'architettura moderna. Da Frank Lloyd Wright a Frank O. Gehry: l'itinerario organico*, Einaudi, Torino 1996 (1973).

Zevi, Bruno, *Storia dell'architettura moderna. Da William Morris ad Alvar Aalto: la ricerca spazio-temporale*, Einaudi, Torino 1996 (1950).

Weisse, Rolf D., *Mies van der Rohe. Vision und Realität. Von der Concert Hall zur Neuen Nationalgalerie*, Strauss, Potsdam 2001.

Scritti su Livio Vacchini

Abram, Joseph, *Livio Vacchini: la contemporanéité aux limites*, in «Faces», 38, 1996, pp. 46-49.

Accossato, Katia, *L'ordinamento*, in «Archi», 6, 2003, pp. 14-18.

Battisti, Emilio, *L'architetto Livio Vacchini. Progetti ed opere*, in «Lotus international», 33, 1982, pp. 49-50.

Blaser, Werner, *Transformation, die Umwandlung zu einer neuen Gestalt*, in Id., *Transformation. Livio Vacchini*, Birkhäuser, Basel 1994, pp. 13-25.

Brandolini, Sebastiano – Croset, Pierre-Alain, *Scuola elementare e piazza a Montagnola*, in «Casabella», 503, 1984, pp. 4-7.

Caruso, Alberto, *A Livio Vacchini*, in «Archi», 2, 2007, pp. 7-8.

Della Corte, Teresa – Florio, Riccardo, *Silvia Gmür & Livio Vacchini, Case per tre donne*, in Id., *La rappresentazione dello spazio domestico 1. Dieci interpretazioni dell'abitazione contemporanea*, Officina Edizioni, Roma 2008, pp. 77-91.

Devillers, Christian, *La construction d'un ordre, entretien avec Christian Devillers*, in «L'architecture d'aujourd'hui», 311, 1997, p. 49.

Daguerre, Mercedes, *Permanenza e domesticità*, in «Casabella», 746, 2006, pp. 37-38.

Falasca, Carmine Carlo (a cura di), *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, Franco Angeli, Milano 2007.

Fumagalli, Paolo, *Il materiale quale strumento compositivo*, in «Casabella», 503, 1984, pp. 14-15.

Gazzaniga, Luca, *Livio Vacchini. Casa a Contra, Ticino*, in «Domus», 752, 1993, pp. 46-53.

Gubler, Jacques, *Avoir maison en tête*, in «Faces», 30, 1993-1994, pp. 38-42.

Gubler, Jacques, *Livio Vacchini. La casa dell'architetto, autoritratto spiegato?*, in Id., *Motion, émotions. Thèmes d'histoire et d'architecture*, Infolio, CH-Gollion 2003, pp. 265-277.

Lucan, Jacques, *Le plaisir de la raison*, in *Livio Vacchini. Projekte 1989-1991*, Catalogo della mostra al museo di architettura di Basilea, Architekturmuseum, Basel 1992, pp. 10-13.

Lucan, Jacques, *L'implacabile necessità del tutto*, in Disch, Peter (a cura di), *Livio Vacchini architetto architect*, ADV Publishing House, Lugano 1994, pp. 22-34.

Manzelle, Maura, *Ospedale cantonale. Coira, Svizzera. Intervista a Silvia Gmür*, in «Area», 59, 2001, pp. 68-77.

Masiero, Roberto, *Armonia, armonie*, in «Anfione e Zeto», 16, 2003, pp. 59-64.

Masiero, Roberto, *Gmür-Vacchini: la casa delle tre donne*, in «Casabella», 681, 2000, pp. 14-15.

Masiero, Roberto, *La malattia e le sue architetture*, in «Rivista Tecnica», 2001.

Masiero, Roberto, *L'architettura fa il luogo*, in «Casabella», 698, 2002, pp. 16-17.

Masiero, Roberto, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999.

Masiero, Roberto, *Oltre la metafora*, in «Casabella», 655, 1998, pp. 68-70.

Masiero, Roberto (a cura di), *Spacek Vacchini, Vacchini Spacek*, Libria, Melfi 2003.

Masiero, Roberto, *Vacchini e/o Gehry*, in «Anfione e Zeto», 16, 2003, pp. 53-57.

Norberg-Schulz, Christian – Vigato, Jean-Claude (edited by), *Livio Vacchini. Introducciones/Introductions*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1987.

Trentin, Luigi, *“La Ferriera” e il suo doppio*, in «Rivista Tecnica», 18, 2005, pp. 92-102.

Trentin, Luigi, *Un luogo dove pensare*, in «Rivista Tecnica», 18, 2005, pp. 9-14.

Vigato, Jean-Claude, *Classico e pittoresco*, in «Casabella», 517, 1985, pp. 56-61.

Scritti di Livio Vacchini

A colloquio con Livio Vacchini (intervista a cura di Marco Borsotti), in «Anfione e Zeto», 16, 2003, pp. 93-100.

Conversazione con Livio Vacchini (intervista a cura di Riccardo Roda), in Id., *Dietro le architetture*, Alinea, Firenze 1996, pp. 154-165.

Conversazione con Livio Vacchini su piazza del Sole, Bellinzona (intervista a cura di Salvatore Padrenostro), in «Area», 54, 2001, pp. 14-19.

Entretien avec Livio Vacchini (entretien avec Bruno Marchand e Patrick Mestelan), in Mestelan, Patrick, *Louis I. Kahn. Silence and Light. Actualité d'une pensée*, cahiers de théorie, 2-3, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2000, pp. 93-97.

Gmür, Silvia – Vacchini, Livio, *Casa sul mare, Grecia, 1998*, in Daguerre, Mercedes (a cura di), *20 architetti per venti case*, Electa, Milano 2004 (2002), pp. 76-87.

Perché si ritorna sempre a Stonehenge (intervista a cura di Roberto Masiero), in «Casabella», 724, 2004, pp. 35-37.

Sette domande a Livio Vacchini (intervista a cura di Peter Disch), in Id., *Livio Vacchini architetto architect*, ADV Publishing House, Lugano 1994, pp. 10-13.

Vacchini, Livio, *Aphorismes und andere Texte*, in Blaser, Werner (von), *Transformation. Livio Vacchini*, Birkhäuser, Basel 1994, pp. 7-11.

Vacchini, Livio, *Capolavori. Chefs-d'oeuvre*, Editions du Linteau, Paris 2006.

Vacchini, Livio, *Capolavori. 12 architetture fondamentali di tutti i tempi* (a cura di Bruno Perdetti e Roberto Masiero), Allemandi, Torino 2007.

Vacchini, Livio, *Caro Luigi...*, in «Parametro», 248, 2003, pp. 32-33.

Vacchini, Livio, *Comme un poisson*, in Croset, Pierre-Alain (sous la direction de), *Pour une école de tendance. Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, Presses Polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 1999, pp. 207-209.

Vacchini, Livio, *Costruire è conoscere, mai sapere*, in «Archi», 5, 2003, pp. 10-11.

Vacchini, Livio, *Craig Ellwood*, in «2G», 12, 1999, pp. 138-139.

Vacchini, Livio, *Edificio polivalente a Losone*, in «Casabella», 630-631, 1996, p. 113.

Vacchini, Livio, *Il mio cliente. Racconto breve*, in «Rivista Tecnica», 5-6, 1999, pp. 7-12.

Vacchini, Livio, *La casa senza ombre. Ostello per operai stagionali a Dietlikon, 1982*, in «Lotus international», 44, 1984, p. 95.

Vacchini, Livio, *La necessità dell'inutile. Il ruolo dell'architettura*, in Werner, Frank – Schneider, Sabine (a cura di), *La nuova architettura ticinese*, Electa, Milano 1990, pp. 172-173; edizione originale tedesca: Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, Stuttgart 1990.

Vacchini, Livio, *L'opera recente di Livio Vacchini in mostra*, in «Casabella», 594, 1992, p. 28.

Vacchini, Livio, *Piazza del sole Bellinzona 1981-1998*, in Maffioletti, Serena – Rocchetto, Stefano (a cura di), *Infrastrutture e paesaggi contemporanei*, Il Poligrafo, Padova 2002, pp. 32-35.

Vacchini, Livio, *Riflessioni sulla casa Rezzonico a Vogorno*, in «Casabella», 517, 1985, p. 60.

Cataloghi mostre

Boga, Thomas – Steinmann, Martin (von), *Tendenzen-Neuere Architektur im Tessin*, ETH Z. Organisationsstelle für Ausstellungen, Zürich 1977 (1975).

Livio Vacchini. Projekte 1989-1991, Architekturmuseum, Basel 1992.

Lucan, Jacques – Marchand, Bruno (sous la direction de), *Matière d'art. Architecture contemporaine en Suisse*, Birkhäuser, Basel 2001.

Indice

Introduzione	p. 4
Parte I – Costruendo con Menard	
Capitolo 1 – <i>“Tradizione e talento individuale”</i>	p. 10
1. Il “Maestro”	p. 10
2. Il pensiero autentico	p. 12
3. I “Capolavori”	p. 14
4. Vacchini come Mies van der Rohe	p. 21
5. Brecht a casa di Adorno	p. 23
6. Silenzio e luce	p. 25
Capitolo 2 – <i>Teoria in Livio Vacchini</i>	p. 30
1. Architettura	p. 30
2. Theoria	p. 32
3. Norma	p. 34
4. Spazio privato, spazio pubblico	p. 37
5. Struttura e luce	p. 39
6. Ordine	p. 43
7. Come si appoggia, si innalza, si chiude	p. 46
8. Mestiere	p. 52
Capitolo 3 – <i>Una vita, un lavoro</i>	p. 55
1. Un paio di scarpe e una racchetta da tennis Casa Vacchini. Ascona, 1969	p. 55
2. La lezione di Le Corbusier Studio di architettura Vacchini. Locarno, 1984-1985	p. 61
3. La lezione di Wright Lido. Ascona, 1981-1987	p. 68
4. La lezione di Kahn Casa Vacchini. Costa Tenero, 1991-1992	p. 73
5. La produzione industriale Scuola di architettura. Nancy, 1990-1995	p. 81
6. La città Palazzo postale. Locarno, 1988-1996	p. 86

7. Un'architettura nobile Centro dei servizi. Locarno, 1989-1998	p. 92
8. Un tempio in béton Palestra polivalente. Losone, 1990-1997	p. 98
9. La costruzione del paesaggio La casa delle tre donne. Beinwil am See, 1995-1998	p. 109
10. La lezione di Mies Edificio «La Ferriera». Locarno, 2000-2003	p. 118
11. Una dimora per l'eternità Due case al mare. Paros, 1992-1998	p. 134

Parte II – Riprogettando Livio Vacchini

Capitolo 1 – <i>L'abito di Vacchini</i>	p. 147
1. Una casa	p. 147
2. Il paesaggio lo fai tu	p. 149
3. L'orientamento	p. 151
4. Lo stilobate	p. 152
5. Il tetto	p. 154
6. La struttura	p. 155

Capitolo 2 – <i>Progettare sempre lo stesso progetto: il dialogo</i>	p. 158
1. Luce come portata	p. 158
2. Costruire con lo stilobate	p. 160
3. Definire il vuoto	p. 161
4. La trave	p. 164
5. Il muro	p. 168
6. Epilogo: “Casa Menard”	p. 170

Apparati

Nota biografia	p. 174
Regesto delle opere	p. 175
Elenco e fonti delle illustrazioni	p. 183
Bibliografia	p. 194
Indice	p. 203