

Zeitschrift: Archi : rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica = Swiss review of architecture, engineering and urban planning

Herausgeber: Società Svizzera Ingegneri e Architetti

Band: - (2008)

Heft: 3

Artikel: Di opera in opera, la ricerca della razionalità

Autor: Fumagalli, Paolo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-133993>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Di opera in opera, la ricerca della razionalità

Paolo Fumagalli

Questo testo è stato pubblicato in tedesco e inglese nel volume Campi Pessina, edito da Ernst & Sohn nel 1994. Tre anni dopo, nel 1997, il sodalizio Campi-Pessina si è sciolto e si è costituito lo studio Mario Campi Architetto FAS e Associati, Lugano-Zurigo, con Rosario Galgano, Felix Günther e Urduja Rossini.

Prima di penetrare il mondo architettonico di Campi e Pessina, prima di percorrere le diverse tappe evolutive del loro lavoro progettuale, prima ancora di raccontare di opera in opera il passaggio da una fase all'altra della loro architettura, da quella iniziale dello sperimentare e del ricercare, a quella successiva del precisare le posizioni teoriche e del sondare l'esperienza del Moderno, a quella di oggi, della maturità, rappresentata dalle opere più recenti, prima di analizzare e di descrivere è importante collocare i due architetti nel contesto culturale e geografico in cui vivono e lavorano.

La provincia non isola, ma crea relazioni

Perché l'architetto, pur fondando la propria architettura su concetti universali, è costantemente relazionato al luogo e alle esperienze che ha vissuto. Una premessa indispensabile soprattutto quando tale luogo è la provincia, quando si vive e lavora lontani dalle strutture ufficiali del dibattito culturale e della concentrazione economica, quando si è insomma debitori rispetto ad altri luoghi e altre culture egemoni. Ma la provincia dove Campi e Pessina vivono e lavorano, va subito precisato, è del tutto particolare, in quanto il Cantone Ticino, posto all'estremo sud della Svizzera, malgrado sia una piccola regione di lingua italiana in un paese trilingue, è comunque sempre stato un crocevia importante di circolazione di persone, collocato sull'asse nord sud del traffico europeo, e destinato al turismo per le bellezze naturali dei suoi laghi e montagne. Ticino quindi aperto per vocazione storica all'afflusso di gente poliedrica, abituato ad incontrare e comprendere il mondo esterno. E terra confinante, va anche

aggiunto, con l'Italia, con Como e Milano in particolare, con quella Lombardia così ricca di storia, che anche in questo secolo e in tempi recenti ha saputo proporre importanti temi alla cultura, anche a quella architettonica.

Ticino quindi terra di provincia, ma non per questo luogo castrante, perché la sua dipendenza da altri poli, a nord come a sud, comporta oltretutto l'obbligo alle sue forze migliori di uscire, di viaggiare, di studiare oltre i suoi confini, di incontrare insomma altre e nuove civiltà.

Le relazioni con la cultura del nord

Per chi nel Ticino vuole essere architetto, questo obbligo di aprirsi verso l'esterno e di guardare al di là dei propri confini si traduce in primo luogo nell'incontro con la cultura del nord, vale a dire quella che ruota attorno ai Politecnici Federali di Zurigo e Losanna. È a Zurigo che Campi ha vissuto i primi anni di gioventù e ha poi studiato architettura: un contatto con l'architettura svizzera importante non tanto per la conoscenza dei suoi attori – di Salvisberg, o Moser, o Roth – e nemmeno per l'incontro con la cultura svizzero tedesca, del resto non molto profilata, essenzialmente legata a una certa «neutralità» intellettuale – ma importante soprattutto per la conoscenza del mestiere, nel senso qualificante del termine, di quel modo di fare e di costruire che in definitiva è quanto qualifica l'architettura in Svizzera. Modi di fare legati ad un sapere e a un mestiere che ha pochi eguali, dovuti essenzialmente al fatto molto pragmatico che l'edificio è ritenuto un oggetto di alto valore economico, un bene prezioso destinato a durare anni, e che quindi deve essere realizzato con cura e risolto nei dettagli. Una tradizione di correttezza costruttiva che risale nei secoli e si è tutto sommato tramandata fino ai giorni nostri, che si traduce nell'amore e nella cura del materiale costruttivo, e nell'apprezzare il sapere e il lavoro dell'artigiano. A cui si affianca oggi la perizia del lavoro industriale, in una sintesi professionale e di procedure che non ha uguali in altre parti del mondo. Pur essendo la Svizzera un

paese fortemente industrializzato, l'artigiano ha ancora una collocazione precisa e apprezzata, non solo difesa dalla tradizione storica del paese, ma implicitamente anche dagli stessi architetti, che nel loro lavoro traducono in definitiva una richiesta che viene dal basso, dalla gente comune: insomma, un'esigenza di tipo culturale.

Le relazioni con la cultura del sud

Su questo solido tronco caratterizzato dalla conoscenza del mestiere si innesta poi l'apertura culturale, che nel caso del Ticino è un debito verso sud, verso l'Italia. Interessi non solo legati all'architettura, ma anche alla letteratura, al sociale, al politico, che in Italia assumono valenze particolari, specie negli anni Sessanta. Per la generazione di Campi e Pessina il primo debito culturale con l'Italia risale a due figure fondamentali per lo sviluppo dell'architettura degli anni Cinquanta e Sessanta: Bruno Zevi e Ernesto N. Rogers. Zevi nel 1950 pubblica un libro che per anni è stato il «breviario» dei giovani architetti di allora: «Storia dell'architettura moderna». Un'opera importante non solo perché costituisce il primo saggio in lingua italiana dove viene storicizzato il Movimento Moderno e vengono rivalutate figure come Mackintosh e Mendelsohn, ma anche perché contribuisce a diffondere nell'Europa del dopoguerra, e nelle regioni di lingua italiana in particolare, la figura dell'architetto americano Frank Lloyd Wright. E sarà proprio nel Ticino che Wright godrà di un'attenzione particolare, non solo nella realizzazione specifica di opere architettoniche dichiaratamente organiche, e pensiamo all'opera di Franco Ponti, purtroppo sconosciuto, quanto soprattutto nell'interesse per il modo di definizione degli spazi architettonici, per il gusto della geometria spaziale, per l'amore e l'apprezzamento del materiale costruttivo, per l'attenzione dei fatti naturali e paesaggistici. Zevi è anche importante nel Ticino in quanto con un altro libro, «Poetica dell'architettura neoplastica» pubblicato nel 1953, saprà far conoscere il movimento olandese di De Stijl. Un apporto che sarà importante per Campi e Pessina, e per il Ticino in generale, innestandosi e coniugandosi con gli influssi dell'architettura di Wright.

Rogers a sua volta è una figura emblematica dell'architettura italiana del dopoguerra, redattore tra l'altro dal 1953 della rivista «Casabella-Continuità», il cui contributo è fondamentale nell'indagare un passato politicamente difficile ma artisticamente importante come quello dell'architettura moderna cresciuta all'interno o ai margini del fascismo, nel motivare e precisare l'architettura

italiana del dopoguerra, nel valutare la forza della memoria e del passato storico («... un artista non è tale se non ha la memoria dell'esperienza altrui...»), nell'affermare la forza e la continuità del Movimento Moderno («... il Movimento dell'Architettura Moderna, rifiutando gli stili tradizionali, ha fondato la sua estetica su un concetto dinamico che non ammette alcuna conclusione formale...»).

Ma la cultura italiana è importante anche per gli influssi determinati dall'apporto diretto dei suoi architetti: da quelli del Movimento Moderno, come Terragni, Figini, Pollini, Libera, a quelli del dopoguerra, come il gruppo milanese BBPR, Quaroni, Carlo Scarpa e poi dopo il Sessanta Aldo Rossi e Vittorio Gregotti. L'influsso di Rossi è importante non solo per le opere realizzate, tra cui l'allora popolarissimo edificio abitativo del Gallarate a Milano, ma soprattutto per il suo contributo teorico, che si concretizza nel 1966 nel libro «L'architettura della città». Il lavoro di Rossi è un complesso storico-teorico-professionale fondamentale per l'evoluzione dell'architettura contemporanea, perché ha saputo precisare i rapporti tra architettura e storia, ha codificato a metodo la lettura e l'indagine della sostanza tipologica, ha evidenziato la necessità di un referente storico al fare progettuale, nel leggere la struttura della città e riconoscerne le tematiche evolutive. E Aldo Rossi, va inoltre ricordato, ha avuto particolare influenza in Svizzera (e quindi non solo nel Ticino) per i suoi tre anni di insegnamento al Politecnico di Zurigo dal 1972, che coincise oltretutto con il periodo in cui Campi era a sua volta professore invitato in quello stesso istituto.

L'altra figura importante è quella di Vittorio Gregotti. L'architetto milanese, direttore della rivista «Casabella» dal 1982, non ha forse un influsso diretto sul Ticino e sul lavoro di Campi e Pessina, ma specie dopo gli anni Ottanta è importante il suo ruolo di motore della cultura italiana, sia per la vasta attività professionale e pubblicistica, sia per la sua posizione rispetto alla disciplina architettonica («... essere architetti significa oggi essere intellettuali prima che professionisti ed artisti, nel senso che la questione della ricostruzione della base teorica e degli strumenti metodologici di ciascun progetto è divenuta una questione non evitabile per il progettare...»), sia per la sua adesione al pensiero razionalista, nella convinzione che il discorso della modernità iniziato negli anni Venti e Trenta non è stato un discorso concluso, ma solo interrotto, e che costituisce quindi la premessa per un ulteriore futuro sviluppo.

È all'interno di questo contesto culturale, che per

necessità geografiche scavalca confini e montagne per raggiungere altri luoghi, maggiormente deputati al dibattito architettonico, che nasce e si sviluppa l'architettura di Campi e Pessina. Contatti diretti o indiretti che inevitabilmente hanno determinato quel «background» culturale cui era indispensabile accennare in apertura per meglio comprendere le basi teoriche, e le loro sorgenti, che reggono e motivano i primi lavori.

La dialettica dei volumi geometrici

Casa Vanini a Muzzano è la prima opera realizzata, nel 1962. In questa grande villa, collocata in un luogo privilegiato, su una collina al limite del bosco, sopra l'antico nucleo del villaggio, vengono a confluire, come spesso capita in un'opera-prima, gli interessi, le aspirazioni, le ambizioni, gli amori dei due giovani architetti. E come in un libro aperto vi si possono leggere con chiarezza i riferimenti all'attualità dell'architettura di allora, quella locale e quella internazionale. Esplicito è il riferimento all'architettura di Louis Kahn, come ben si può leggere dal disegno delle piante dell'edificio, dove evidente è l'aggregazione di corpi geometrici autonomi, addizionati tra loro attorno ad un polo centrale, ognuno dei quali assolve le specifiche funzioni dell'abitazione. Come in Kahn si possono individuare spazi serviti e spazi serventi, caratterizzati da nuclei abitativi compatti e chiusi e da spazi di relazione che li comunicano tra loro, dando luogo ad una successione e un'alternanza tra luoghi luminosi e luoghi oscuri, tra spazi aperti verso l'esterno e spazi introversi.

Ma se alla lettura del disegno della pianta viene affiancata la lettura dei volumi nella loro realtà costruita queste scelte formali che sembravano così esplicite vengono in parte contraddette, o perlomeno ridotte. I singoli volumi architettonici infatti, che appaiono chiaramente definiti nel disegno della pianta, sono in realtà frantumati, esplosi, rivelando una tensione tutta mirata a far defluire verso l'interno dell'abitazione il mondo naturale circostante. Questo reciproco rapporto tra interno e esterno è ben lontano dal mondo architettonico di Kahn, ed è sicuramente riconducibile al mondo dell'architettura organica e alla lezione di Wright: un'eredità oltretutto evidenziata e confermata dal collocare il camino al centro dell'edificio, nel suo cuore geometrico, così come in Wright è il camino ad essere il propulsore dell'organizzazione architettonica complessiva. La complessa articolazione di Casa Vanini è anche un debito di Campi e Pessina verso l'architettura del Ticino, e più particolarmente verso l'ar-

chitettura di Peppo Brivio: questo architetto, per niente conosciuto all'estero, sicuramente sottovalutato, è l'autore di numerosi edifici tutti di notevole interesse e valore, realizzati tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Architetture nelle quali Peppo Brivio ha indagato con metodo le valenze geometriche del fare progettuale, sia nel dominare mediante implacabili moduli geometrici l'organizzazione generale dell'edificio nella pianta e nell'alzato, sia nell'articolare i volumi e gli spazi con gli elementi primari della geometria. È un'architettura che ha il merito di aver sondato le ricerche dell'avanguardia artistica, e in specie quella dell'olandese De Stijl, di van Doesburg e Mondrian, e di averne filtrata l'esperienza attraverso modi e materiali costruttivi estremamente attuali. Architetture basate su una ricca articolazione, sul contrasto dei pieni e dei vuoti, sulla dialettica di colori e di materiali differenti, all'interno di una tipologia abitativa, sia nelle case unifamiliari sia nelle case d'appartamento, nelle quali ogni istanza funzionale trova una collocazione precisa nello spazio interno.

Il debito di Campi e Pessina verso Peppo Brivio è proprio leggibile in Casa Vanini. Lo è nell'organizzazione severa della pianta dell'edificio e nelle correlazioni con i volumi, lo è nell'alternanza di questi volumi con i vuoti, e nella loro espressione quasi drammatica, lo è nella dialettica del contrasto tra i diversi materiali, come il cemento armato e il legno, lo è nell'impostazione funzionale interna, che poca libertà lascia all'arredamento. Organizzazione funzionale, detto con altre parole, assolutamente non flessibile, ma al contrario rigidamente controllata e precisata in luoghi spaziali specifici: il divano nel soggiorno, o il mobile della libreria, o il tavolo da pranzo, o il letto nella camera hanno una collocazione predefinita da elementi architettonici precisi, come l'intervallo tra due pilastri o una nicchia nella parete. Ciò che permette di conferire a tali luoghi qualità spaziali e di illuminazione specifici, in concordanza con la destinazione funzionale.

La complessità nell'unità

Due anni dopo Campi e Pessina realizzano Casa Filippini. E due anni, per dei giovani architetti, significano molto: questo edificio infatti, collocato a poca distanza da Casa Vanini, sempre a Muzzano, presenta temi architettonici e tipologici nuovi. Innanzitutto l'architettura non è più frammentata in singoli episodi volumetrici ma si identifica in un corpo architettonico compatto, rettangolare, lungo e stretto, parallelo alla ripida pendenza della montagna. Una scelta che appa-

rentemente potrebbe essere dovuta alla particolare forma del terreno, ma che viceversa si confermerà poi nei lavori successivi, come nel progetto per Casa Righetti. Ma questo processo di aggregare l'edificio in un unico volume è poi accompagnato e relativizzato da un lavoro di disarticolazione della massa muraria e del vuoto interno in singoli episodi formali e spaziali. L'interesse ora è portato verso la complessità nell'unità, dove il volume primario viene smontato secondo finalità diverse. In primo luogo vi è una strutturazione delle facciate quale risposta ad esigenze funzionali specifiche, dove il fronte è chiuso da pareti o aperto in grandi vetrate secondo le necessità interne, e la cui alternanza di pieni e di vuoti non è più finalizzata a creare contrasti volumetrici come in Casa Vanini, ma piuttosto a dettare un preciso disegno dei singoli fronti secondo una dialettica bidimensionale. Su questa architettura apparentemente semplice, priva di chiaro-scuro, viene poi operato un processo analitico dettato dai significati costruttivi: se in Casa Vanini i muri importavano quali elementi costituenti i volumi, qui le pareti si suddividono nelle loro parti costruttive primarie, come la trave, il pilastro, la lastra. Un'intenzione oltretutto rafforzata dall'impiego di pareti prefabbricate, che sottolineano l'autonomia del singolo elemento costruttivo – la singola lastra – nella dialettica del discorso complessivo. Questo gesto di scindere i volumi architettonici nei loro elementi costruttivi primari, o se si vuole, capovolgendo il discorso, questo articolare la frase architettonica con i componenti elementari del costruire appare nel lavoro di Campi e Pessina per la prima volta in questo edificio: e sarà una costante che non abbandonerà più la loro architettura, anzi si approfondirà in un lavoro progettuale complesso nelle opere successive, sino a costituire l'elemento qualificante la loro architettura.

Va inoltre precisato che con Casa Filippini vengono a scomparire quei riferimenti all'architettura organica di Wright che si erano osservati in Casa Vanini. L'edificio non «cresce» più dal terreno, né dilata le sue forme e i suoi muri negli interni, né equivoca tra interno e esterno, né si racchiude in spazi intimistici: qui l'architettura si afferma quale proposta autonoma determinata dal suo perimetro geometrico, difende le proprie specificità ed è confrontata, e non associata, con la natura circostante. Come lo dimostra la roccia viva che appare dietro le vetrate a monte, con l'acqua che affiora tra le pietre, una lastra di vetro a dividere il «naturale» dall'«artificiale». Insomma, l'abbandono di ogni organicità si accompagna ad un

accresciuto interesse per la scatola edilizia e per la sua composizione: si fa strada in ultima analisi una maggiore attenzione per i fatti razionali dell'architettura, sia di quelli squisitamente compositivi sia di quelli costruttivi.

Interessante in Casa Filippini è oltretutto il fatto che, parallelamente al processo di smontaggio del volume nei suoi elementi architettonici primari, avviene anche un analogo lavoro nell'impostazione tipologica interna. Il tema funzionale viene suddiviso nelle sue singole componenti, e il grande vuoto complessivo, sempre leggibile tra le quattro pareti dell'edificio, viene spezzato in singole entità spaziali secondo un complesso ordine altimetrico, fatto di gerarchie, di movimenti centrifughi, di oscure zone interne alternate a squarci di luce. Nascono, dentro al volume complessivo, impensabili ricchezze: l'atelier del pittore, il soggiorno, il pranzo, la zona notte partecipano tutti ad un unico grande spazio, ma ognuno di essi appartiene ad un differente piano orizzontale, dove ogni luogo conserva le proprie specificità all'interno di una totale continuità spaziale.

La ricerca nel progetto e nell'insegnamento

Il tema abitativo torna soltanto nel 1978, con Casa Felder, quindi quasi quindici anni dopo Casa Filippini. Ma non sono anni di immobilità: l'attività di Campi e Pessina si è rivolta, per via di altre occasioni di lavoro, verso tematiche differenti, come il restauro del Castello Montebello a Bellinzona (1974) e due edifici scolastici, quello del Bertaccio a Lugano (1971) e quello a Caslano (1975). Tre lavori e tre temi: nel primo viene approfondito il tema del rapporto tra il nuovo e le antiche preesistenze. Esso trova una soluzione di straordinario valore architettonico con l'inserzione, tra le antiche mura della torre del castello, di una struttura in ferro autonoma – la scatola nella scatola – mentre parallelamente viene approfondito lo studio del dettaglio costruttivo mediante raffinate soluzioni basate sulle specificità dei metalli – l'ottone e il ferro – e l'abilità artigianale: sicuramente un omaggio a Carlo Scarpa, e al restauro di Castelvecchio a Verona. Nella scuola a Lugano l'impianto architettonico si regge su una maglia di pilastri disposti secondo un modulo quadrato, che detta con la sua razionalità l'articolazione spaziale e volumetrica complessiva. Nella scuola a Caslano, infine, lo stesso tema della razionalità viene raffinato ulteriormente mediante il contrasto dialettico tra parti aperte e parti introverse, tra strutture definite dalla precisa disposizione dei pilastri, chiuse mediante pareti vetrate, e volumi autonomi di servizio definiti dalle loro masse.

Una reminiscenza forse ancora all'architettura di Kahn nell'organizzazione complessiva degli spazi e dei volumi, ma che insiste sulla volontà di esaltare la logica strutturale. In questo senso la lettura del disegno di pianta è quanto mai rivelatrice: al centro i tre volumi chiusi dei servizi fungono da articolazione ai due corpi allungati opposti delle aule e della palestra, mentre una serie di pareti conducono la luce fin dentro agli spazi più interni.

Per pienamente comprendere il significato dei quindici anni che dividono Casa Filippini da Casa Felder bisogna tener conto non solo dei progetti e degli edifici realizzati, ma anche dell'esperienza didattica che Campi ha svolto negli Stati Uniti e a Zurigo, al Politecnico Federale. Un'attività che da un lato ha comportato, come è proprio dell'insegnamento, la necessità di sondare il processo progettuale e di approfondire la logica del suo costituirsi, e d'altro lato ha significato anche il viaggiare, l'entrare in contatto con altre culture e altri mondi architettonici. Non si tratta quindi unicamente di un'esperienza didattica: l'incontro con la cultura e con gli architetti statunitensi ha inevitabilmente avuto influenza anche sul lavoro professionale. Un influsso che si esplicita in modo particolare dopo gli anni Ottanta, dove traspare l'attenzione per quel neorazionalismo sviluppatosi negli Stati Uniti lungo la costa atlantica, attenzione cioè per i lavori dei Fives, di Richard Meier, di Machado e Silvetti: esperienze che poi trovano un terreno fertile nel sovrapporsi con il retaggio storico del razionalismo europeo, e quello italiano in particolare. Un'influenza, quella americana, che come si vedrà in seguito avrà il pregio di relativizzare l'importanza della «fedeltà storica» al modello razionalista, a tutto vantaggio di una maggior libertà compositiva, dove ciò che interessa non è il «cosa», ma il «come».

La relazione con il razionalismo

Casa Felder segna la conclusione del periodo di ricerca e costituisce l'inizio di quella che potremmo definire la fase di relazione. È un'opera cardine attorno alla quale si coagulano le ricerche svolte precedentemente, da Casa Filippini alle due scuole, attraverso i numerosi progetti, e dove prende corpo quanto saprà qualificare il lavoro successivo, che verrà poi condotto con grande coerenza fino ad oggi.

In Casa Felder la scelta di campo è chiara. Finiti i tentennamenti, le fughe in orizzontale verso accattivanti modi wrightiani, o verso l'alternanza drammatica dei pieni e dei vuoti cari all'architettura

di Kahn, finita anche la dialettica dell'opposizione di materiali costruttivi diversi, finito anche l'espressionismo dettato dal materiale stesso, dalla sua matericità o dal suo colore o dalla sua superficie. Anzi, il materiale costruttivo sembra scomparso: si è smaterializzato. Per il solo fatto che qui tutto è dipinto di bianco – il muro intonacato, il pilastro in ferro o in cemento armato, le lamiere di gronda, le finestre in ferro, le porte e le ringhiere – significa che mattone, cemento armato, ferro sono materiali ora privi delle loro caratteristiche fisiche, diventati uguali tra loro, tutti rivestiti dallo stesso strato di pittura. Di colore bianco. Alla scelta del materiale non viene ora affidato nessun ruolo specifico, nessun valore espressionistico e nessun significato.

Al contrario, ogni parte che costituisce l'architettura, privata del materiale che la connota, vale solo per quello che è, vale solo quale elemento primario dell'architettura, e dalla cui sommatoria e accostamento deriva la totalità dell'architettura. È questo il significato del gesto di dipingere tutto di bianco: creare un'astrazione, spogliare di ogni aggettivo la frase, e comporla unicamente con gli elementi essenziali del linguaggio. L'architettura è ridotta alla manipolazione di tre soli componenti: il muro, il pilastro, l'apertura. Un processo, evidentemente, dove la razionalità del gesto e della scelta diviene primario, e il rigore dell'impianto tipologico determinante. L'espressionismo architettonico scompare totalmente, a tutto vantaggio della forza del disegno del solo elemento, a cui è affidato il ruolo di produrre significati, di disegnare spazi e di creare forme architettoniche. Non solo, ma questi muri, questi pilastri e queste aperture sono ricondotti all'interno di una logica strutturale complessiva, e si organizzano in un unico semplice volume, compatto, geometrico: che in Casa Felder è un parallelepipedo alto due piani a pianta quadrata. Con al centro un vuoto, il vuoto della corte. Come nella villa romana Casa Felder non ha un impianto a U attorno alla corte, ma è invece costituita da un unico volume con al suo centro questa corte: una differenza importante, in quanto significa che questo spazio esterno è invece interno alla casa, ne è un vuoto, ne è una componente tipologica, è anzi il fulcro attorno a cui tutto si organizza. E i tre pilastri di facciata che chiudono la corte ne costituiscono non solo il limite fisico, ma anche la parete interna e la facciata verso l'esterno. Una soluzione analoga a quella di Le Corbusier in Villa Savoye, dove il muro di facciata al piano superiore, che percorre l'intero perimetro dell'edificio, di volta in volta è parete di uno spazio interno o parete di uno spazio esterno.

Architettura di relazione, si è detto: perché il mondo culturale a cui questa architettura si riferisce è quello razionalista, quello storico del Neues Bauen degli anni Trenta, caratterizzato dalla dominante geometrica, dal rigore compositivo, dall'uso di elementi primari. Mentre il volume compatto, chiuso, sottolinea l'indipendenza del costruito e insiste sul fatto artificiale del processo architettonico, l'edificio diventa un oggetto posato sul terreno, e detta le proprie leggi agli intorno. Finiti sono i riferimenti organici con il suolo, chiuso è il discorso sull'espressionismo del materiale costruttivo: Casa Felder è allora il capostipite di una ricerca profonda nel mondo del razionalismo, dove le scelte che per ora sono, come dire, elementari e quasi scolastiche, troveranno un profondo lavoro di elaborazione nei lavori successivi, condotti soprattutto ad indagare non solo sulla superficie parietale di facciata, ma fin dentro al profondo della massa architettonica.

La profondità volumetrica, la doppia facciata, l'alterazione

Questo lavoro di scavo nel mondo progettuale legato al razionalismo conosce dopo Casa Felder diverse tappe, che si succedono le une alle altre, ognuna delle quali sfocia in un concreto particolare risultato. Nel 1980 è la palestra della scuola di Neggio, che nel lavoro di Campi e Pessina significa la scoperta della «profondità volumetrica», dove dietro le aperture della parete di facciata a sud traspare il bianco cilindro del corpo delle scale. Un gesto che non solo vuole significare con la sua monumentalità la destinazione pubblica dell'edificio, ma anche sottolineare la profondità e la complessità della costruzione spaziale interna, e il suo manifestarsi all'esterno. I volumi vengono sovrapposti, anzi fagocitati gli uni negli altri, lasciando intuire spazi di raccordo e dando luogo a tensioni dinamiche tra forme diverse tra loro. Nello stesso anno è portata a compimento la costruzione di Casa Maggi a Arosio, il cui interesse risiede non solo nella citazione storica costituita dalla facciata a valle, quanto soprattutto nella proposta delle due facciate, l'una sovrapposta all'altra: anche qui un gesto sicuramente scolastico tanto esso è esplicito, ma che costituisce un'importante ulteriore scoperta, quella della «quinta», della «doppia facciata», del lavoro in trasparenza operato con due pareti sovrapposte. La ricerca operata a Neggio sfocia poi in termini «domestici» in Casa Polloni nel 1981, dove la scoperta è sicuramente nell'«alterazione»: vale a dire nell'apparente abbandono della coerenza strutturale, o se si vuole della coerenza con l'im-

pianto teorico iniziale, per ottenere uno specifico risultato. Basti qui citare il lavoro operato con gli assi, di simmetria e di accesso, che sembrano tradire l'assoluta coerenza che un razionalismo «ortodosso» dovrebbe prefigurare. E l'alterazione del teorico processo formativo iniziale costituisce sicuramente un lavoro aggiuntivo a quelli precedentemente operati della «profondità» e della «doppia facciata».

Il lavoro progettuale e spaziale con le quinte

Il lavoro di ricerca e di indagine sulla complessità nella razionalità e di sovrapposizione per trasparenza trova maturità nel 1981 con Casa Boni a Massagno. Complessità nella razionalità nel senso che pur dettando il «razionale» le regole volutamente elementari dell'impianto di base, a cui ogni cosa e ogni gesto è subordinato, esso costituisce poi un dettato che può generare per fasi successive di elaborazione una complessa articolazione spaziale e strutturale. Un po' come nella musica, dove il semplice motivo iniziale si dilata e si aggroviglia poi nella fuga. Sovrapposizione per trasparenza nel senso che più figure le une sopra le altre danno luogo ad altre forme, che hanno in comune parte delle figure originali. Il tema di Casa Boni è nella sovrapposizione di quinte parietali le une successive alle altre, che generano di volta in volta spazi esterni ed interni interdipendenti. La prima quinta parietale è il muro verso la strada, rivestito in marmo, di forma curvilinea come l'andamento della strada sottostante, che vuole costituire la facciata «pubblica» dell'edificio, quella che viene a connotare e a determinare lo spazio collettivo della strada. La seconda quinta è quella della facciata vera e propria dell'edificio, una parete che riflette la struttura interna, determinata da sette campiture segnate dalle solette orizzontali e dai pilastri. La terza quinta infine è quella della parete vetrata interna, la cui superficie finemente disegnata da una trama quadrata presenta una propria autonomia formale, chiude gli spazi interni dell'edificio e li pone in relazione con il modulo primario della costruzione. Questa intenzione teorica iniziale è poi rielaborata e affinata da una serie di interventi progettuali tesi a connotare le diverse parti dell'edificio: così, al semplice e razionale impianto iniziale viene a sovrapporsi un lavoro di alterazione, che permette di far reagire e di conferire specificità ad ogni diversa parte. Il balcone che fuoriesce dal perimetro rettangolare per proiettare lo spazio interno verso l'esterno, le tre campiture di facciata – delle sette – che vengono assemblate tra loro per connotare lo spazio interno

a doppia altezza del soggiorno, gli spostamenti degli assi primari, sono le alterazioni operate per rompere il severo impianto iniziale. La razionalità dell'architettura, insomma, non è più un rigido schema in cui tutto deve essere risolto, ma è l'intenzione iniziale all'interno della quale sono state operate delle trasgressioni precise, comunque sempre ricondotte all'interno di un unico coerente disegno. Un evidente tributo all'architettura di Terragni, a edifici come la Casa del Fascio e Casa Giuliani-Frigerio realizzate a Como, la prima nel 1936, la seconda nel 1940: reso esplicito dal complesso lavoro operato sulla scatola edilizia, tutto teso a dettare ritmi di pilastri, contrasti tra pieni e vuoti, profondità di doppie pareti sovrapposte, superfici al sole e buchi neri di ombre.

Privato e pubblico

Un'attenzione, questa di Campi e Pessina, per l'architettura razionalista italiana, che trova conferma in due successivi lavori, le case a schiera in Via Cabione a Massagno del 1985 e Casa Kress a Breganzona del 1986. Quest'ultimo edificio, pur confermando le scelte architettoniche delle ville precedentemente realizzate, propone interessanti spunti teorici. Ad esempio quello tipologico: mentre infatti l'edificio sembra costituirsi in un impianto complessivo a corte, esso in realtà propone una tipologia sostanzialmente lineare, dove le funzioni sono organizzate all'interno di un perimetro rettangolare, su due piani. Le due ali laterali contengono invece solo degli spazi di percorso e costituiscono degli schermi visivi per isolare l'edificio dal contesto e per definire la stretta corte al piano terra. Ciò significa in altre parole che l'edificio, pur presentando una forma a U, possiede una tipologia a pianta rettangolare. È in questa ambiguità di fondo che risiede la qualità dell'architettura proposta, dove le sole facciate compiute sono quelle che racchiudono la parte abitativa, mentre le due ali laterali sono ridotte ad elementi di scheletro – pilastri e travi – e mettono in evidenza i vuoti piuttosto che i pieni. Una scelta che ovviamente presuppone una forte carica unitaria a livello formale, per far sì che l'edificio non si smembrasse nelle sue diverse parti. Un compito unificante affidato al rigore compositivo e all'unità dei materiali, dove il primo si regge fondamentalmente sull'uso della simmetria nel comporre i volumi e l'ordine delle aperture, nonché nel ricorrere ad intagli regolari – prevalentemente quadrati – per aprire le superfici dei muri, mentre il secondo si regge sull'impiego di un solo materiale – il muro intonacato – e nello sten-

dere il colore bianco su tutte le parti che compongono l'edificio.

L'interesse per Casa Kress risiede sul gioco di finzione svolto dalle volumetrie, che appaiono ben maggiori di quello che sono in realtà. Questa pur modesta monumentalità è una qualità che potremmo definire urbana: non è la villetta in collina, isolata nel verde, ma è l'edificio di un quartiere cittadino, proprio perché Breganzona, il villaggio in cui sorge la casa, non è un paese sperduto sulle montagne, ma è alla periferia della città di Lugano. Osservazione importante in quanto raramente la casa unifamiliare, che per definizione concretizza il mondo del privato, riesce ad assumere un ruolo propositivo nello spazio della città, che per definizione appartiene al collettivo.

Questa preoccupazione per il ruolo urbano che l'edificio svolge diviene poi tema per le case a schiera di Via Cabione a Massagno. Un progetto nel quale le singole unità abitative, le une addossate alle altre, vengono subordinate alla volontà di creare un unico volume complessivo, la cui forza volumetrica vuole essere tale da opporsi, anzi da affermarsi, rispetto agli spazi urbani circostanti, questi tipici della periferia di qualsiasi altra città, là dove l'autostrada si spegne negli incroci e in strade troppo larghe per formare spazi urbani di qualità. Come negli edifici di Oud a Rotterdam ciò che conta non è il criterio di addizione delle singole unità, ma il volume totale risultante, la cui forza è sottolineata dal valore e dalle dimensioni della lunga facciata verso l'incrocio stradale – verso la parte urbana quindi – e dalle due facciate di testa, la cui controllata monumentalità vuole sottolineare le due opposte parti terminali del grande volume. La facciata verso l'incrocio stradale si propone come quinta muraria compatta, forata solo da piccole aperture quadrate, e costituisce la parete pubblica che definisce lo spazio urbano di quel luogo irrisolto dell'anonima periferia. E in modo analogo agiscono le due facciate di testa, la cui ricchezza compositiva, quasi scultorea, vuole significare questa aspirazione a costituirsi oggetto urbano, con responsabilità formali verso la collettività, dove prevale l'intenzione pubblica rispetto a quella privata. Insomma, come una nave per connotarsi come tale deve avere una prua e una poppa, così il lungo edificio presenta due teste terminali, che non solo concludono il volume e ne definiscono con chiarezza la lunghezza, ma soprattutto ne sottolineano l'unità e la coerenza formale. Ed a livello urbano hanno la forza di sottolineare due luoghi qualificati della città. Più do-

mestico è invece l'altro fronte, rivolto ad ovest verso il parco, dove si aprono i soggiorni degli appartamenti contigui, in cui ricorre il tema della duplice facciata, e nel quale più facilmente è leggibile il fatto dell'addizione delle singole unità e lo sviluppo degli appartamenti su tre livelli.

Se poi si approfondisce ulteriormente il tema affrontato dagli architetti, ci si accorge che se da un lato essi hanno voluto insistere sull'opzione del volume compatto, d'altro lato non per questo nascondono il fatto aggregativo di questa architettura. Non solo nella facciata verso il parco, dove la presenza dei porticati e dei balconi rende più facilmente leggibile la singola unità abitativa, ma anche nella lunga facciata verso la strada, sulla quale è stato operato un raffinato lavoro compositivo finalizzato alla riconoscibilità delle singole abitazioni accostate. Nascono così i fori quadrati delle piccole finestre, o i profondi buchi appaiati delle entrate, o le scelte di parziali opzioni simmetriche, o il magnifico disegno del tetto. Con l'addizione dei singoli cilindri dei camini.

La forza dell'artificiale

Il lavoro di Campi Pessina alla fine di questi anni Ottanta procede nella costante preoccupazione di una profonda coerenza formale, di volta in volta applicata alle singole occasioni progettuali. Non tanto nella ripetizione di opzioni formali scelte a priori, ma piuttosto nell'impiego di pochi ed essenziali mezzi espressivi, tutti mirati ad una progressiva spogliazione del superfluo. Il posteggio pubblico a Vico Morcote, un'opera del 1990, ne è per un certo verso il manifesto, in questo aiutato dall'assenza di funzioni di tipo domestico: muri e pilastri sono gli unici elementi primari che intervengono nel tradurre in termini razionali il contesto naturale e dare forma l'architettura. Un'opera quasi astratta, tanto pochi sono gli elementi del linguaggio – e tanto carico di significati ne è il risultato.

Questo spogliare l'architettura di ogni elemento superfluo si traduce nella chiarezza e nella forza del messaggio architettonico, e nell'imporre l'artificiale del costruito. Qualche cosa di analogo si vive nel visitare le cave di marmo sui monti di Carrara: ciò che colpisce non sono le masse bianche di pietra e le rocce informi delle pareti della montagna, ma sono queste rocce quando diventano enormi blocchi fresati, resi geometrici dal lavoro dell'uomo, linde e lisce superfici di giganteschi cubi in marmo infossati nel terreno. Quando la «pietra» diviene «marmo», quando l'informe diviene razionale. Se questo è vero per le bianche pareti e per le colonne di Vico Morcote, lo è an-

che e forse più per il parallelepipedo della chiesa di Giova e per il suo grande lucernario a forma di cono. Non solo perché rispetto al primo è più «oggetto», ma soprattutto perché questo oggetto sa poeticamente confrontare la propria unità geometrica con il dramma naturalistico delle alte montagne alpine.

La ricchezza della variazione

Queste intenzioni formali e metodologiche, che a Vico Morcote e per un certo verso a Giova sono estremamente esplicite – quasi un manifesto – avvalendosi di pochi imperativi funzionali, si confermano poi in due edifici tra loro vicini in ordine di tempo: la casa a terrazza di Montagnola (Casa Corecco, 1990) e le Case a schiera di Via Pracchio a Massagno del 1991. L'una immersa nel verde della campagna, l'altra nel contesto costruito della città, entrambe costituiscono la conferma di quanto si va dicendo. Ma proprio perché l'architettura è un'arte dai molteplici significati, e non solo oggetto a cui dar forma, essa non è solo geometria elementare: anzi, essa è arricchita da modi compositivi complessi, che come in un compito geometrico provocano l'intersecarsi e il sovrapporsi di strutture plurime, dove la trasparenza – vale a dire l'ambiguità prodotta dal sovrapporsi di singole forme elementari le une sopra le altre – costituisce la ricchezza della variazione. La lettura, che pareva elementare a cospetto dell'oggetto dalla semplice geometria, si fa allora complessa, tesa a percepire quanto appartiene al motivo centrale e dominante – l'idea insomma che sorregge l'architettura – e quanto invece è variazione, dovuto all'elaborazione successiva. Capita nell'edificio a Montagnola, dove la semplice successione degli appartamenti posti a terrazza gli uni sugli altri si rivela subordinata rispetto alla complessa articolazione che lega tra loro i singoli livelli, fino a conferire straordinaria unità all'intera costruzione. Capita anche nell'edificio a Massagno, dove l'accostamento e l'addizione delle singole abitazioni viene negata a favore dell'unità volumetrica dell'intero edificio. Unità affidata all'aggregazione compositiva di pilastri e di architravi, al valore delle grandi finestre a banda, all'importanza gerarchica degli spazi a doppia altezza rispetto alla semplice entità geometrica dell'insieme.

La presenza della città

Mentre nelle diverse ville Campi e Pessina hanno concentrato la loro attenzione sulla composizione architettonica dell'edificio, sull'articolazione spaziale interna e sui fatti costruttivi, negli ultimi

lavori viene affiancato, e diviene prevalente, l'attenzione e la preoccupazione per la città, per i fatti urbani, per i rapporti con l'edificato esistente e la sua struttura. Dopo l'esperienza delle due case a schiera di Massagno, due ulteriori lavori sono l'occasione per approfondire questi temi urbani: il progetto di concorso per delle abitazioni a Unterseen, vinto nel 1986, e il progetto, scaturito anch'esso da un concorso vinto lo stesso anno, per un edificio abitativo a Lugano, in via Beltramina. A Unterseen il tema del progetto è quello dell'inserimento urbano e del confronto con le preesistenze storiche. Dell'antica piazza del paese, di forma rettangolare, contornata su due lati dalle antiche case le une addossate alle altre, si tratta di ridisegnarne un lato, quello a nord, solo parzialmente già costruito, inserendovi negozi e abitazioni. Un compito che si traduce in tre temi: primo, risolvere l'affaccio dei nuovi edifici verso lo spazio pubblico della storica piazza, e quindi precisare il rapporto tra nuovo e antico; secondo, integrare nella nuova edificazione le costruzioni già esistenti conferendo unità formale al nuovo intervento; e terzo, risolvere il lato posteriore nell'obiettivo di chiudere adeguatamente l'intero isolato. Un piccolo progetto insomma, ma di ricca e complessa elaborazione. La risposta progettuale si articola in primo luogo nell'assumere a maglia strutturale quella ritmata degli antichi edifici della piazza, che divengono così matrice della nuova edificazione per completare, anzi per confermare e sottolineare quella antica. Successivamente viene adottato quale principio di integrazione architettonica e quale strumento progettuale di inserimento urbano quello della quinta architettonica. Un tema già sviluppato nei progetti precedenti, come in Casa Maggi e in Casa Boni, ma che qui viene assunto a metodo per risolvere il tema architettonico del concorso: il rapporto con la storia, con le preesistenze urbane. E il progetto utilizza tali quinte per creare sul lato posteriore una parete che riprende il tracciato delle antiche mura e risolve la chiusura dell'isolato; sul lato anteriore, verso la piazza, per determinare un fronte unitario, spiccatamente strutturale, dove sette alti pilatri sorreggono un lungo architrave coperto da una mensola inclinata. Un raffinato lavoro progettuale che riesce a conciliare le diverse istanze del tema progettuale: risolvere con unità il nuovo intervento malgrado l'eterogeneità degli edifici che lo compongono; conferire modularità all'insieme in modo da coinvolgere la struttura urbana circostante; accennare ad un elemento formale storico – il tetto inclinato – riducendolo però a semplice citazio-

ne, quasi un falso teatrale. Il tutto comunque teso non tanto a creare un feticcio di gusto post-modernista, storicistico, ma viceversa quale concreta matrice alle tipologie abitative, dove le zone residue tra quinte e fronti degli edifici sono spazi architettonicamente qualificati e funzionalmente adeguati.

Questo progetto a Unterseen dopo l'esito del concorso ha conosciuto una successiva rielaborazione e un'interessante e inedita fase di controllo, sfociata nella costruzione di un modello in scala reale di uno degli elementi strutturali che si affaccia sulla piazza. Il tentativo di coinvolgere anche la popolazione nel non sempre ovvio processo di convincimento e approvazione democratica del progetto.

«Dieser Entwurf stellt den Versuch dar – afferma Campi in una conferenza sul progetto di Via Beltramina – die architektonischen Charakteristiken der Stadt in Ihren Teilen zu verstehen und zu konsolidieren. Er will, durch seine städtebauliche und architektonische Präsenz im Quartier, einen Prozess einschalten welcher es ermöglichen soll die heutige charakteristische Tendenz zu einem ungeordnetem Wachstums der peripheren Stadteile, umzukehren.» In altre parole al nuovo edificio viene affidato il compito di creare ordine nel disordine: il che significa affidare all'architettura un significato tale da sapersi imporre rispetto alle disordinate preesistenze, e anche la forza di proporsi quale matrice di un rinnovo urbano. All'interno del quale la nuova costruzione si propone quale momento di dinamica e di indirizzo delle future edificazioni. Questo ambizioso obiettivo costituisce la premessa che qualifica l'intero progetto, basato essenzialmente su un principio: la valorizzazione dello spazio collettivo. Vale a dire la valorizzazione di quel legame sociale che caratterizza la vita all'interno della città, che la motiva, che le permette di assurgere a luogo di scambi sociali, di incontri, di riconoscersi quale parte della comunità.

Una graduale gerarchia di valori collettivi

Nel grande edificio abitativo destinato ad appartamenti a carattere sociale la risposta progettuale a queste tematiche urbane è nel privilegiare il valore del vivere comunitario. Che viene tradotto in termini squisitamente architettonici. Innanzitutto nel creare un edificio a U, le cui tre lunghe braccia definiscono uno spazio centrale verso il quale sono orientati tutti gli appartamenti: un vuoto urbano quale luogo di riferimento, nel quale vengono a concentrarsi i valori collettivi della comunità. Spazio urbano all'interno della

città, esso rappresenta la piazza e il giardino, e costituisce il recupero di valori e modelli legati alla storia, dalle grandi piazze italiane e spagnole ai verdi prati e parchi francesi. Non solo, ma il valore di tale grande spazio disegnato è anche nei tre limiti fisici che lo definiscono, le tre braccia dell'edificio, la cui densità volumetrica e strutturale contribuisce alla sua determinazione spaziale.

Se il valore del vivere comunitario, la pregnanza collettiva, è tradotta principalmente in questo vuoto centrale, vi è da aggiungere che tale volontà è anche espressa nell'organizzazione tipologica e funzionale dell'edificio, e più precisamente nel colonnato a doppia altezza che forma il portico interno rivolto verso la piazza, nei balconi degli appartamenti che vi si affacciano, nei corridoi a ballatoio (Laubengang) perimetrali che danno accesso alle singole abitazioni. Portici, balconi, ballatoi che costituiscono quegli spazi mediatori tra collettivo e privato, tra vita in comune e vita all'interno della famiglia, tra città e appartamento. In tal modo nel progetto viene a costituirsi una graduale gerarchia di valori collettivi, dallo spazio stradale esterno ai ballatoi, dalla grande piazza-giardino interna al porticato, ai balconi. Fin dentro nell'abitazione: perché l'impostazione tipologica dell'appartamento è anch'essa graduata secondo una razionale divisione funzionale. Verso il ballatoio e verso la strada sono collocati i locali di accesso e di servizio, come l'atrio, la cucina, i servizi sanitari; verso i balconi e verso la piazza centrale sono i locali del vivere quotidiano, come il soggiorno e il pranzo, le camere da letto. Ecco allora che l'edificio nel suo spessore costituisce un filtro, dove progressivamente si passa dallo spazio stradale a quello domestico, per poi raggiungere quelli collettivi interni.

Togliere significa aggiungere valore

Se questi sono i concetti urbani e tipologici che caratterizzano il progetto, le scelte architettoniche sono quelle di sempre in Campi e Pessina: il ritmo strutturale delle aperture di facciata, le finestre a banda, l'uso di quinte murarie sovrapposte, le profondità volumetriche dei fronti, l'impiego di raffinati assi di simmetria e di riferimento, l'evidenziazione strutturale delle diverse parti. E la fede, naturalmente, in un aggiornato raffinato razionalismo.

Un razionalismo che è cresciuto e si è sviluppato fin dai primi edifici: nella Casa Felder aveva trovato una sua prima espressione sicura, nei due edifici abitativi a Massagno aveva denunciato con maggior chiarezza i propri riferimenti, e negli ul-

timi lavori, come ad esempio questo in via Beltramina, sembra aver individuato un ulteriore controllo e rigore espressivo, nell'obiettivo di raggiungere la concisione. Razionalismo, questo di Campi e Pessina, che costituisce un lavoro progettuale teso alla costante «pulitura» degli elementi architettonici, nella convinzione che il «togliere» significa non privazione, ma ricchezza nella chiarezza. L'enfasi scompare per evidenziare ciò che è essenziale per la forma, e in particolare per affidare ai soli elementi strutturali il ruolo di conferire significato all'architettura. Ma la ricchezza spaziale è rimasta: se prima poggiava sul sovrapporsi, per trasparenza foglio su foglio, di elementi in dinamico contrasto tra loro, oggi questa ricchezza spaziale viene raggiunta mediante l'utilizzo appropriato dei soli strumenti della razionalità. Mediante la precisione dei moduli costruttivi, il ritmo del sistema portante, il rapporto tra le linee verticali di esili pilastri e le linee orizzontali delle solette, mediante il confronto tra le superfici piene delle masse murarie e il vuoto degli spazi che le separano.

La continuità del Moderno

Questa fuga dall'ornamento, da ogni decorazione, da ogni facile sottolineatura è anche una scelta di campo, una dichiarazione da che parte si vuole stare. Non sicuramente nell'area dell'espressionismo e dell'organico, né delle mode ricorrenti delle citazioni storicistiche, siano esse quelle degli archi e delle colonne di derivazione classica, o siano esse quelle «dinamiche» delle linee sghembe dei neodecostruttivisti, né tantomeno dell'ipertecnicismo dell'high tech. I ricorsi storici, nel senso della citazione o del collage, qui sono assenti: ciò non toglie che una continuità con la storia esista. È un filo diretto, e in particolare con quel razionalismo che potremmo chiamare mediterraneo, quello dei Figini, dei Pollini, dei Terragni, e che curiosamente ritroviamo anche nell'estremo del Nord, come in certe opere di Asplund o di Jacobsen.

Questa volontà di porsi in continuità con un momento della storia, nel senso di attenzione ai modi compositivi legati alla tradizione storica dell'architettura, potremmo definirlo come «classicismismo del Moderno». Vale a dire considerare il Movimento Moderno, e in particolare il funzionalismo, come una posizione precisa rispetto all'architettura, i cui metodi e moduli compositivi possono essere assunti a modi, possono cioè essere canonizzati. Il lavoro di Campi e Pessina, è importante sottolinearlo, non è però condotto in modo filologico, nel senso che i loro riferimenti

non sono espliciti e non sono delle citazioni precise di un dato momento del Moderno, ma al contrario è soprattutto attenzione per i «meccanismi» di progetto e per i metodi, è simpatia, «feeling», è poggiarsi sui ricordi e sulla forza delle immagini.

La continuità con il razionalismo degli anni '30 e '40 viene tradotta in un modo preciso ed esplicito di fare l'architettura. Una coerenza di lavoro che non si scopre solo nel dipingere tutte le facciate di bianco, ma anche nel modo di aggregazione di pilastri e di architravi, nel valore delle grandi finestre a banda, nell'importanza degli spazi a doppia altezza, negli incastri volumetrici, e nella cura della chiarezza costruttiva del dettaglio.

È un razionalismo, va anche precisato, lontano da quello formalmente ricco, dai valori quasi espressionistici di un Le Corbusier, ma che ha invece le proprie fondamenta nel rigore geometrico, e si sviluppa unicamente sui rapporti tra pieni e vuoti, tra forme che risaltano nella luce e tagli profondi che annegano nell'oscurità. Positivo e negativo: mai drammatizzato, mai complesso, ma al contrario semplice, quasi elementare. Dove domina la staticità in luogo della dinamica, l'equilibrio piuttosto che la dissonanza.

Statico e dinamico divengono allora aggettivi superflui, perdono del loro significato più ovvio: le forme sono statiche, perché assenti sono gli impulsi «fuori norma», quelli di scatto, o di alterazione; ma dinamico è il risultato complessivo, perché il lavoro operato sugli elementi geometrici comporta profondità e gerarchie differenziate.