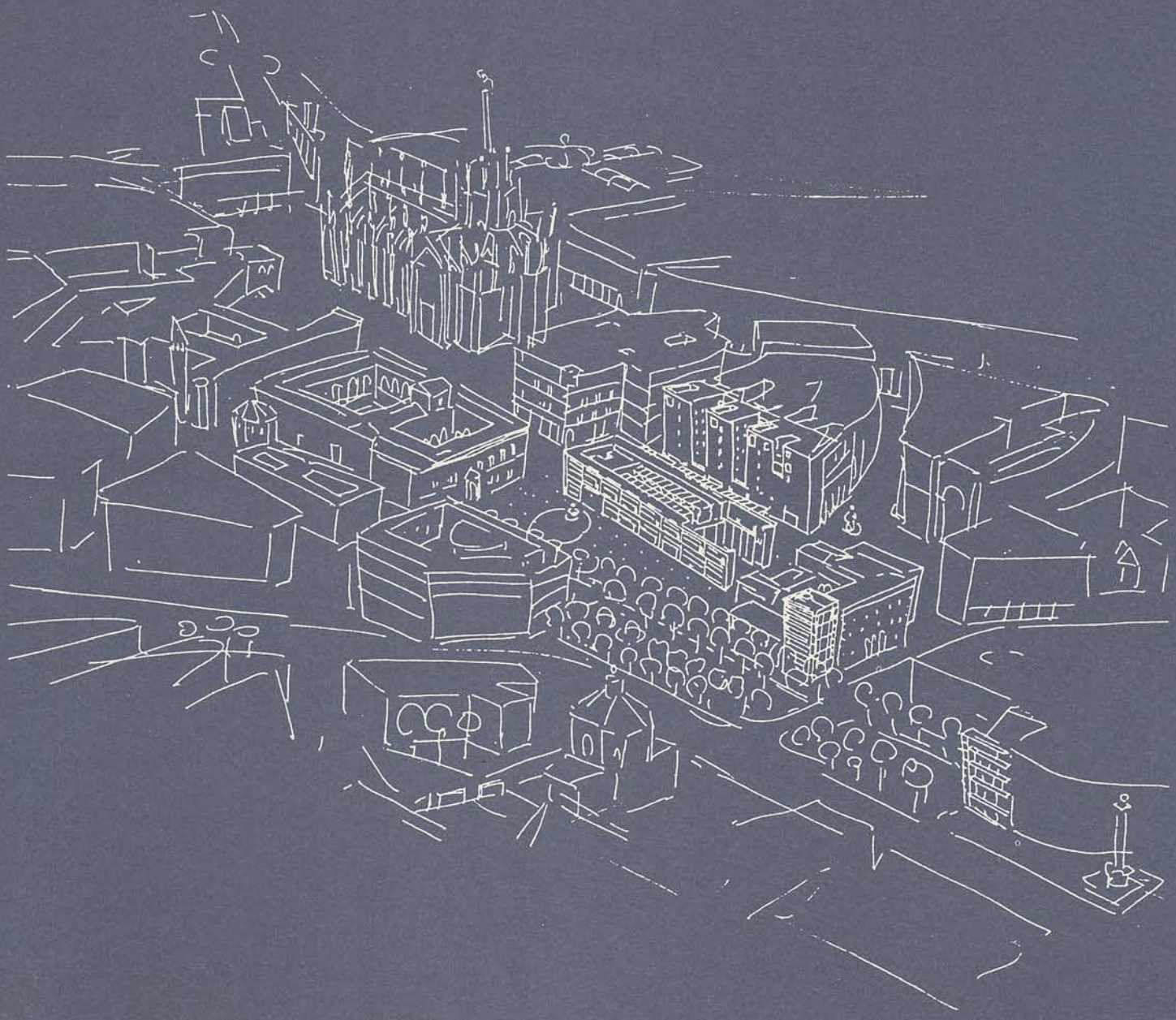
Cino Zucchi architetture 1979–1989

a cura di Francesco Moschini



Cino Zucchi: tra classicismo e romanticismo

Between classicism and romanticism: Cino Zucchi's projects and works compared

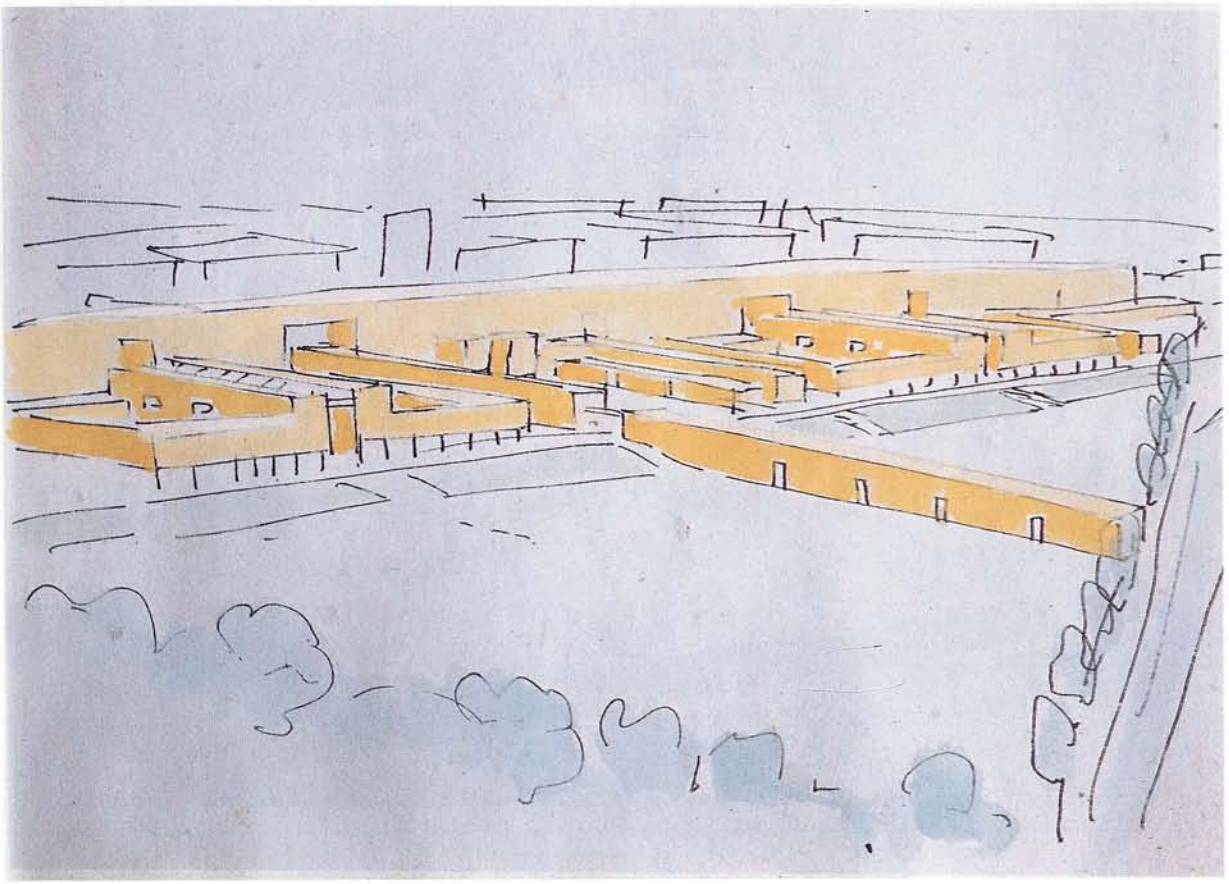
Francesco Moschini

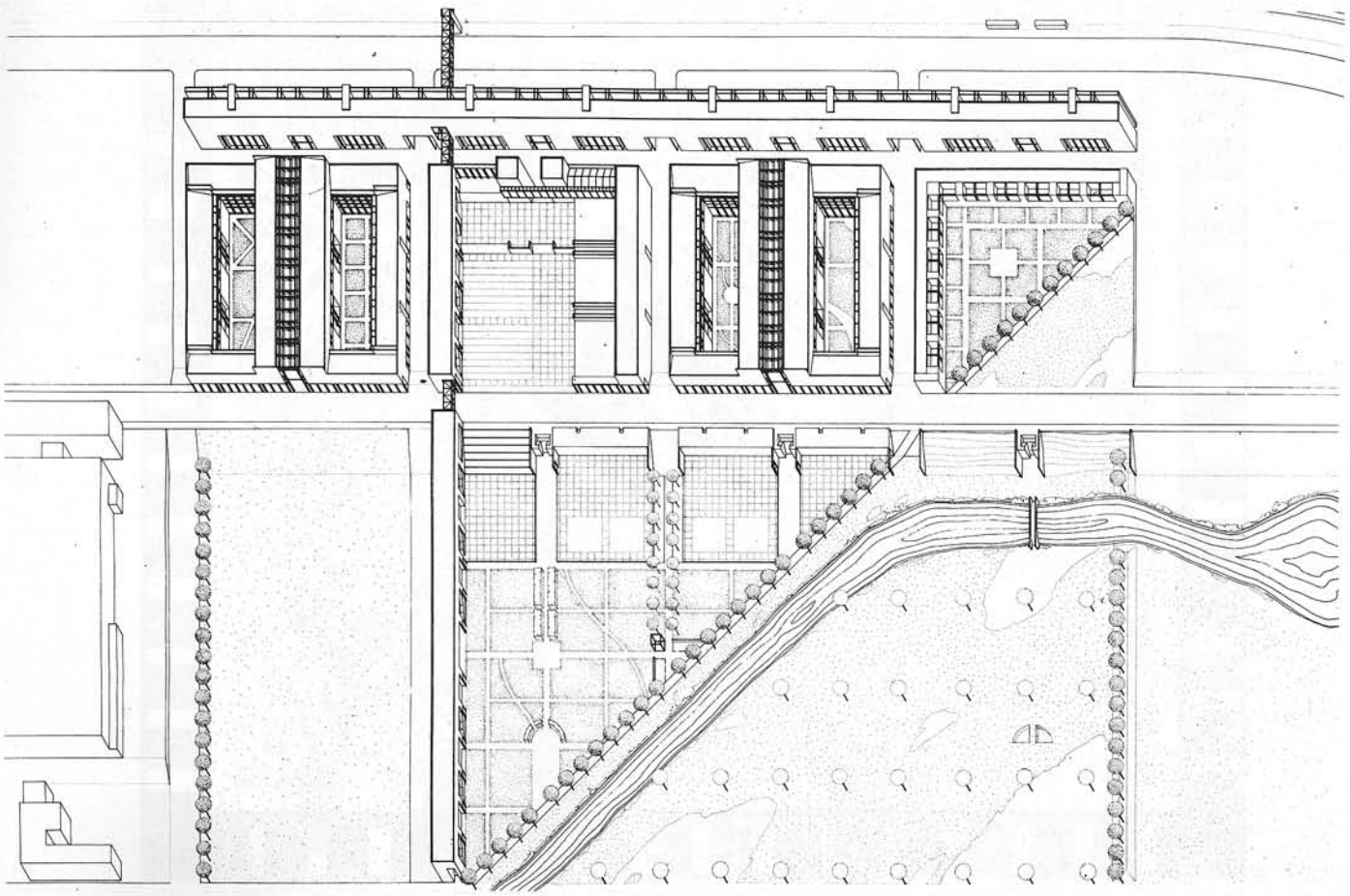
La ricerca architettonica contemporanea, in particolare quella che vede impegnate le generazioni più giovani, si muove nell'ambito di una doppia polarità, oscillando tra la rimeditazione delle esperienze delle avanguardie storiche e lo storicismo tipico delle correnti eclettiche. Non si tratta tuttavia di quella che potremmo definire una nuova accademia, impegnata a ridefinire le regole, solamente formali, della composizione, ma invece di quello che potremmo riconoscere come un tentativo di riscrittura, a partire dalle "fonti", di un linguaggio che si afferma per il proprio elevato grado di complessità, in quanto interpreta il reale come coesistenza di figure eterogenee in uno spazio sincronico. Innanzitutto al progetto si pone il problema delle forme e dei modi in cui l'opera si colloca nel contesto, la cui eterogeneità e la cui non linearità non rientrano negli schemi classici della rappresentazione. In tal senso due opposti atteggiamenti hanno caratterizzato ed influenzato il dibattito degli ultimi vent'anni circa, quello che potremmo definire di "resistenza" e quello che chiamerei di "immersione", e che comunque si esprime attraverso un maggiore coinvolgimento. Il primo, riconducibile alle sperimentazioni teorico-pratiche che vanno da Aldo Rossi a Giorgio Grassi, con il loro rigorismo ascetico al di là della solo apparente schematicità didattica, tende ad una rifondazione del linguaggio sulla base di archetipi geometrico-simbolici che escludono qualunque ipotesi di omogeneizzazione del progetto nella città contemporanea, ponendosi al di fuori di qualunque programmatica continuità spazio-temporale. L'architettura si rappresenta nella effettualità dell'opera, in quanto oggetto autonomo rispetto al contesto urbano e caratterizzato per una sua teorematica chiarezza, che ne riconduce la poetica alla convenzionalità di un codice linguistico in quanto presupposto della comunicazione. La seconda linea di ricerca, che potrebbe essere emblematicamente rappresentata dall'opera complessiva di Franco Purini, elabora lo scontro tra sistemi che non sono solo

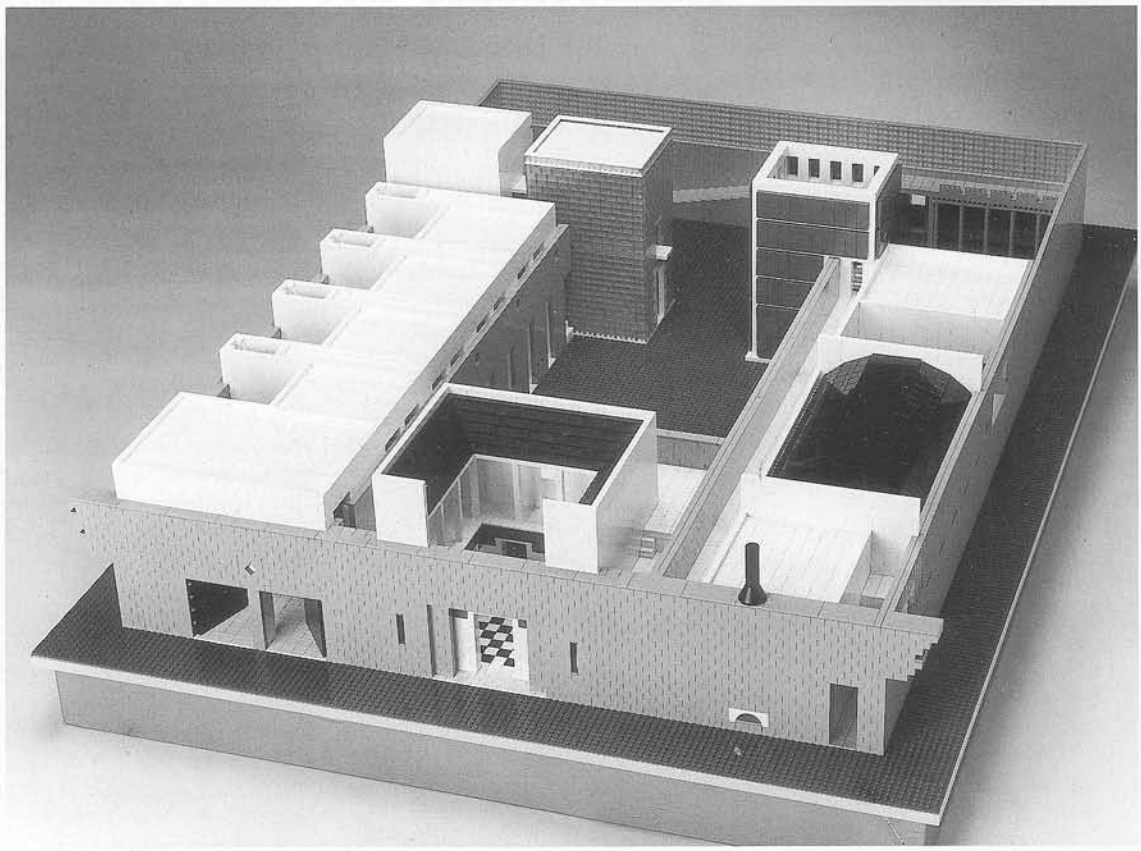
geometrici, ma anche storicamente fondati, irriducibili fra loro: l'attenzione si sposta dunque sulla crisi dei topoi tradizionali di spazio e tempo, per cui la stessa autonomia dell'oggetto architettonico viene ad essere interpretata come un ulteriore momento di crisi dialettica. Le rarefatte e cerebrali costruzioni di A. Rossi e G. Grassi trovano una loro corrispondenza proprio nelle violente se non proprio espressionistiche rappresentazioni dello scontro tra corpo e ragione di F. Purini, dove il primo, l'aspetto tettonico della disciplina, sembra trascendere l'immanenza cartesiana della seconda, la regola compositiva.

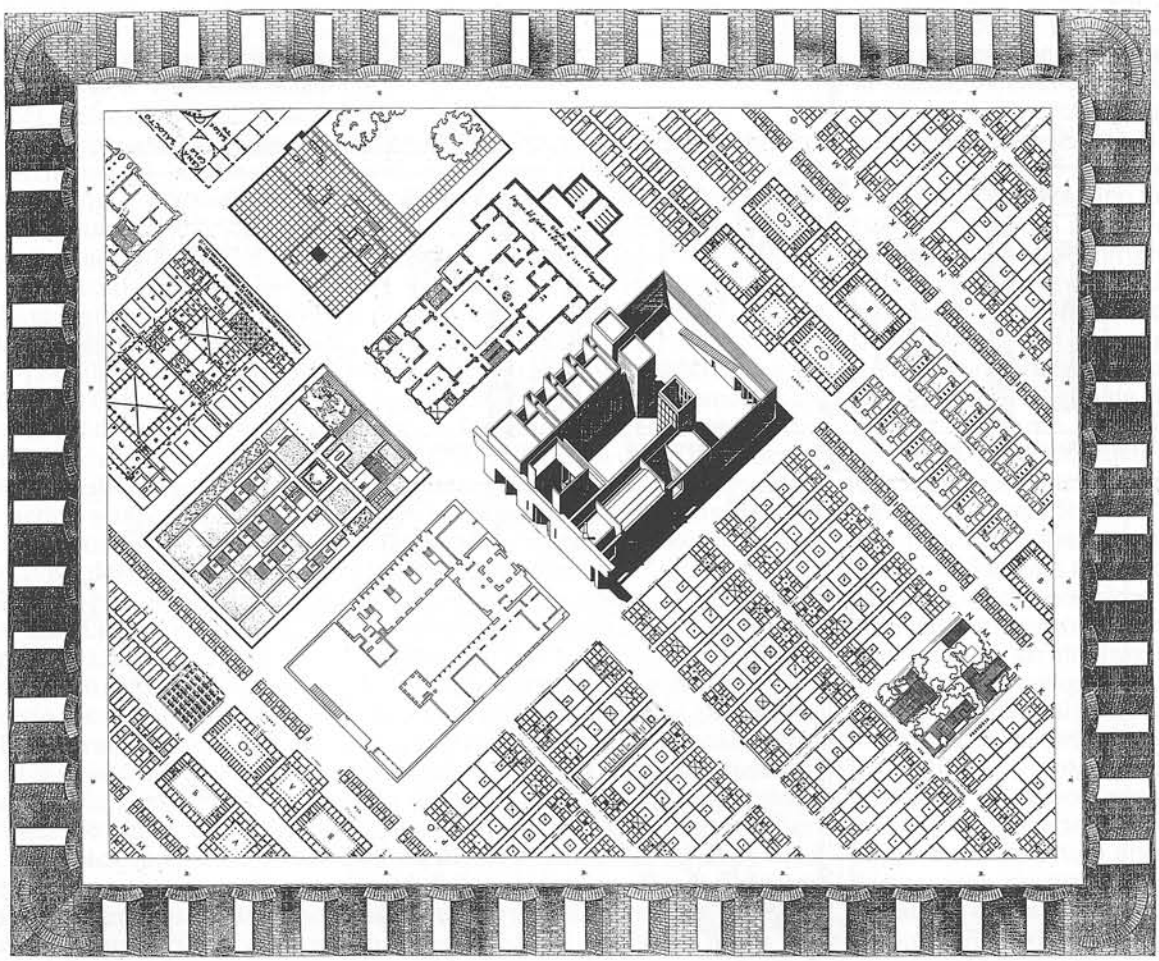
I più giovani architetti si sono formati all'interno di questo dibattito, spesso conflittuale, che ha riproposto la centralità del tema della rappresentazione, non in quanto pura esercitazione grafica, ma in quanto capacità di interpretare e corrispondere al reale, contemporaneamente evidenziandone la crisi, come il venire meno dell'ideologia del progetto. All'interno di questo dibattito gli oltre dieci anni di lavoro di Cino Zucchi sono una sorta di cartina di tornasole, nel loro oscillare tra dubbi e certezze, fino a trovare, in un altro straordinario maestro come Vittorio Gregotti, con il suo pacato realismo di costante e ferma adesione ai temi senza fughe incontrollabili, l'attenta sintesi di queste posizioni estreme. Cino Zucchi si laurea con Serena Maffioletti sotto la guida di Emilio Battisti, altro "sotterraneo" maestro nel suo saper mediare la debordante visionarietà romana con la più puntuale rigorosità milanese, nel 1979, con una tesi sulla periferia milanese. All'edilizia minuta e disordinata di quest'area ai margini della metropoli, egli contrappone, in una sintesi di quelli che erano allora i temi dominanti, la didattica delle facoltà di architettura italiane, un sistema fortemente caratterizzato, organizzato sulla scala degli *Höfe* viennesi e delle *Siedlungen* berlinesi, una cui lontana e macroscopica realizzazione può considerarsi forse come suggestione più recente il quartiere di Rozzol Melara, e tuttavia stempera la rigidità del complesso; si pensi anche al dibattito in quegli anni suscitato dal S. Rocco a Monza di A. Rossi, nel sistema di gallerie che ritagliano la corte e nella fitta trama di esili pilastri che sostengono la residenza. Un progetto in sostanza, che, come era proprio di quegli anni, tentava di dare forma architettonica a quello che era sentito innanzitutto come un impegno sociale. L'esperienza universitaria mette fine ad una riflessione forse eccessivamente condizionata da intenti didascalici così come da una didattica eccessivamente concentrata sulla rilettura delle esperienze del razionalismo europeo. Immediatamente si delinea un percorso che tenta di coniugare la verità ideologica delle posizioni internazionaliste del movimento moderno con l'esigenza di una architettura rappresentativa di istanze maggiormente legate al contesto, capace di ritrovare, anche nella retorica dei materiali, una espressione contestuale. Il *progetto di parcheggio, guardiola ed edificio per uffici* a Casorezzo (con Roberto Giussani, 1981-85) rappresenta un primo approccio al problema della ricerca di una architettura capace di essere espressiva, anche attraverso l'utilizzazione di elementi di arredo urbano, come i "portali" che segna-

UN PROGETTO PER LA PERIFERIA MILANESE, 1979 / *PROJECT FOR THE MILAN SUBURBS, 1979*
(Tesi di Laurea al Politecnico di Milano con S. Maffioletti, relatori E. Battisti e N. Voceri)

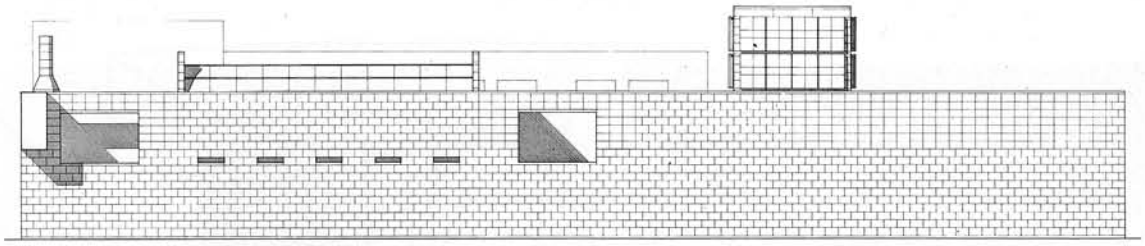




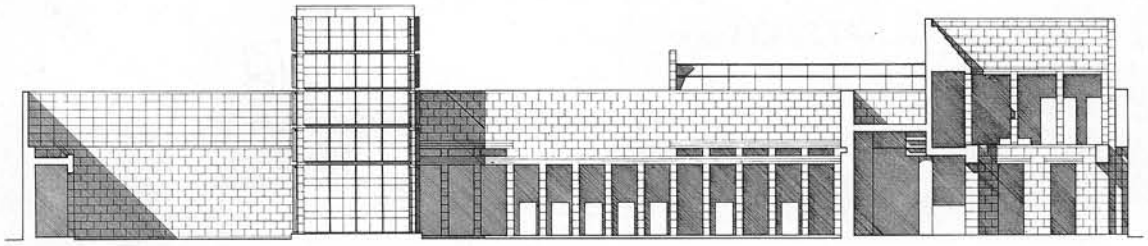




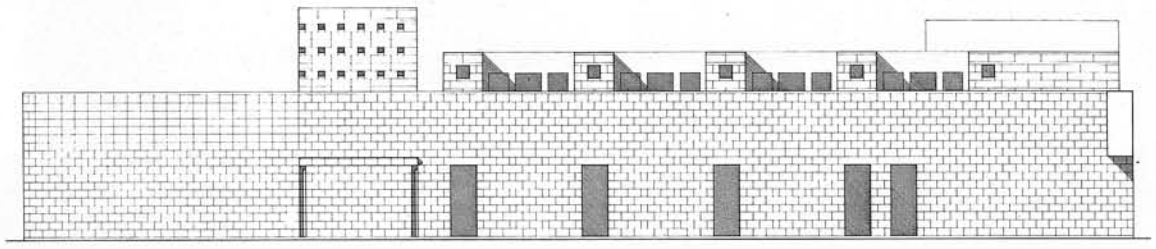
PARTECIPAZIONE ALLA MOSTRA "L'ARCHITECTURE EST UN JEU MAGNIFIQUE", PARIGI, CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1985
PARTICIPATION IN THE EXHIBITION "L'ARCHITECTURE EST UN JEU MAGNIFIQUE", PARIS, CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1985



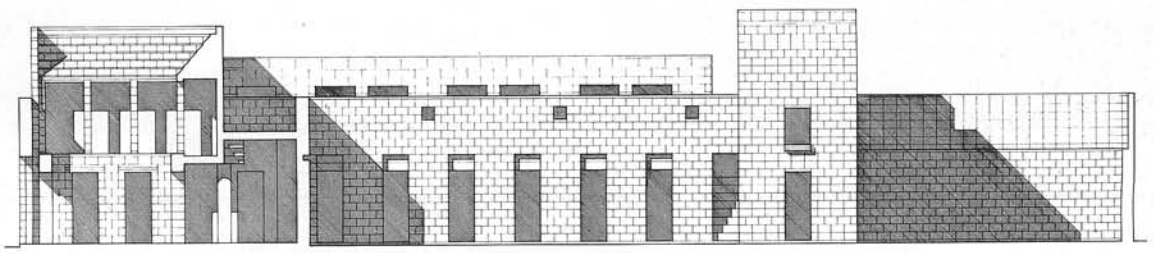
west elevation



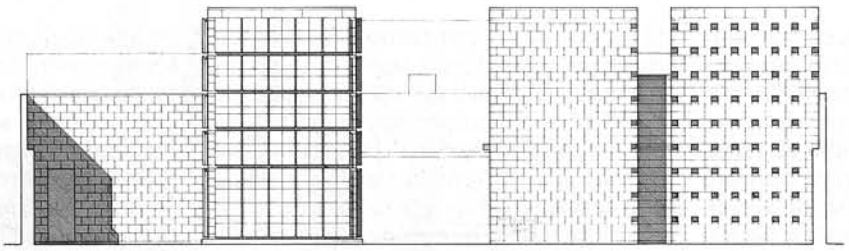
section DD



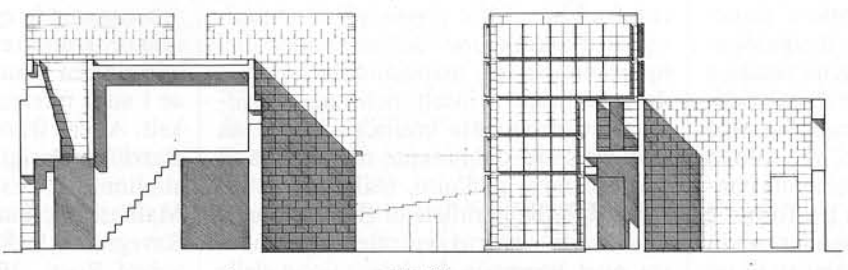
east elevation



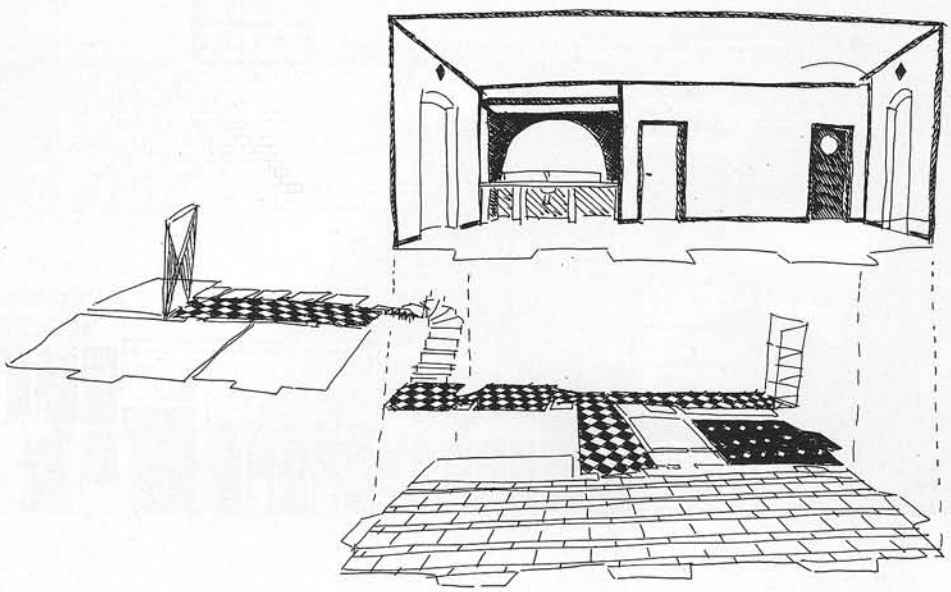
section BB



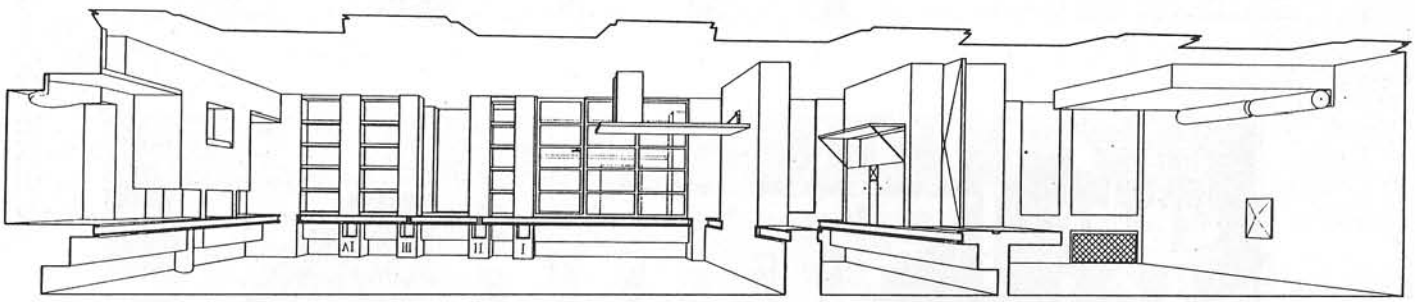
garden elevation



section CC



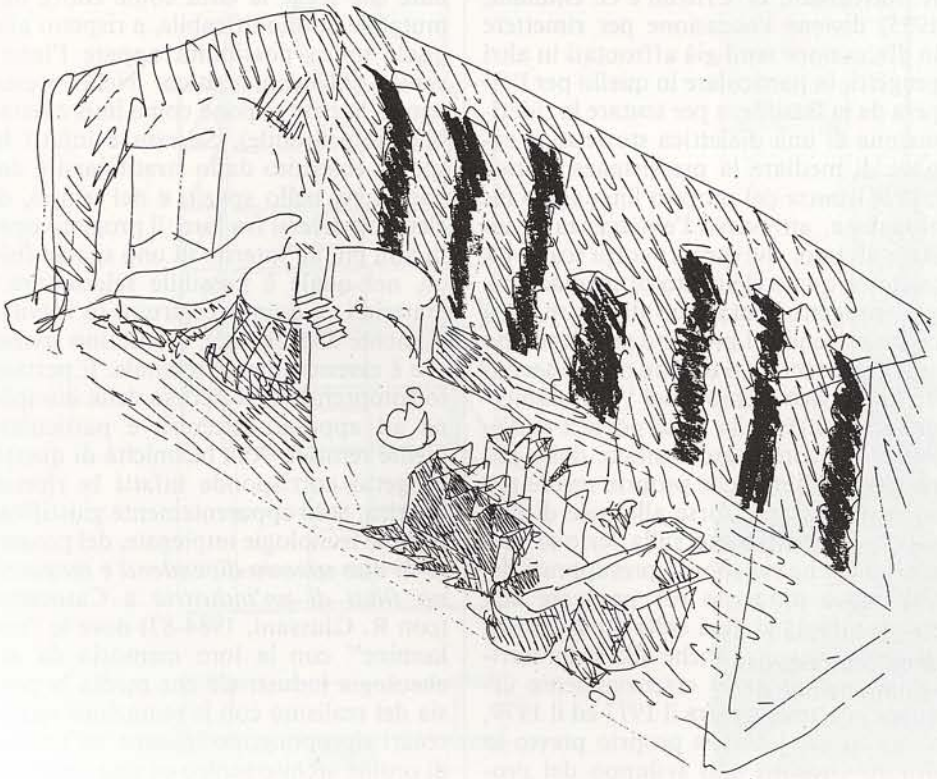
Riadattamento di una casa a Portofino, 1982 / *Renovation of a house in Portofino, 1982*

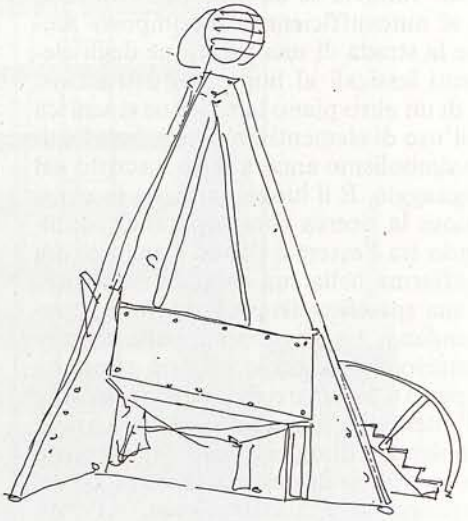


Riadattamento di una casa a Milano, 1981 / *Renovation of a house in Milan, 1981*

lano e distinguono gli accessi ai parcheggi, o mediante la ricerca di una contaminazione tra diversi elementi formali, arco ribassato, capriata, quadrato rovesciato, e figurativi, ondulit di rame, mattoni in cemento, pilastri in cemento armato, portati a scontrarsi ed a contraddirsi all'interno di un'unica figura, come nella guardiola. Tuttavia occorre precisare che viene a mancare proprio quel rapporto tra significato e significante, caratteristico del pensiero classico: il significante trascende il significato; in altri termini l'immagine tende a separarsi dall'oggetto. In ciò si può riconoscere un atteggiamento caratteristico del progetto contemporaneo, che solo in parte può farsi risalire alla reazione contro le ricerche di continuità tra forma e funzione del movimento moderno, in realtà credo rifletta lo spostarsi su di un piano più immediatamente linguistico. Si è evidente il venir meno dell'affermazione per cui la forma segue la funzione ciò nasce piuttosto da intenti formali; si pensi ad alcune tautologiche traduzioni del linguaggio verbale in architettura operate da R. Venturi, in una ricerca, non saprei se soltanto e realmente ironica, di comunicazione, che proprio nella tautologia esprime l'esigenza di enunciare verità evidenti, immediatamente manifeste. È tuttavia l'edificio per uffici che forse meglio si presta ad un tentativo di ridefinizione dell'immagine del luogo del lavoro, associandola a quella della fabbrica. È infatti nell'impostazione dichiaratamente basilicale della sua area centrale, culminante nel sistema di illuminazione dall'alto, realizzato attraverso due file parallele di finestre continue e un lucernario centrale, che si innesta quel processo di rivisitazione delle forme storiche, a prescindere dalla continuità tipologica, che, anzi, in un certo senso sembra liberare la forma dal tipo. Lo spazio interno si proietta nel volume esterno, una scatola parallelepipedea, mediante il sistema delle aperture, fino ad interrompere la continuità volumetrica nelle finestre d'angolo. La pressoché totale indifferenza nei confronti dell'edificio preesistente, progettato negli anni '60 da Luigi Caccia Dominioni e collegata al nuovo con una passerella aerea, assume in questo contesto un carattere programmatico, essendo funzionale alla ricerca di una immagine che ha forse i suoi referenti nella Neue Sachlichkeit. Anche il *concorso per l'Opéra de la Bastille* a Parigi (con E. Battisti, P. Castiglioni, P. Esposito, M.G. Folli, C. Malnati, G. Parodi, L. Piantanida, R. Ravegnani, F. Rusconi Clerici e M. Zavelani Rossi, 1983) diviene l'occasione per una contaminazione di elementi for-

ALLESTIMENTO DELLA MOSTRA "LA RICOSTRUZIONE DELLA CITTÀ - BERLINO, IBA 1987" ALLA TRIENNALE DI MILANO, 1985
ARRANGEMENT OF THE EXHIBITION "THE RECONSTRUCTION OF THE CITY - BERLINO, IBA 1987" FOR THE MILAN TRIENNAL, 1985
(con C. Bevilacqua)



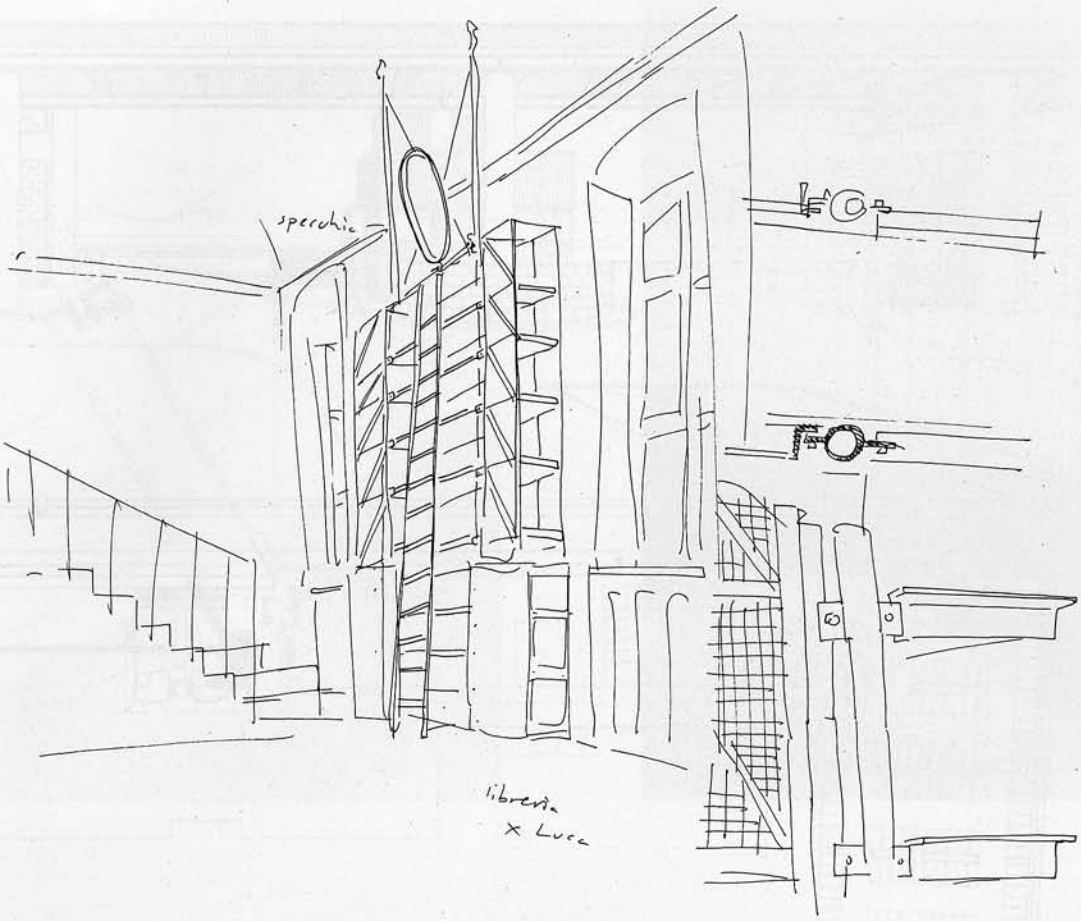


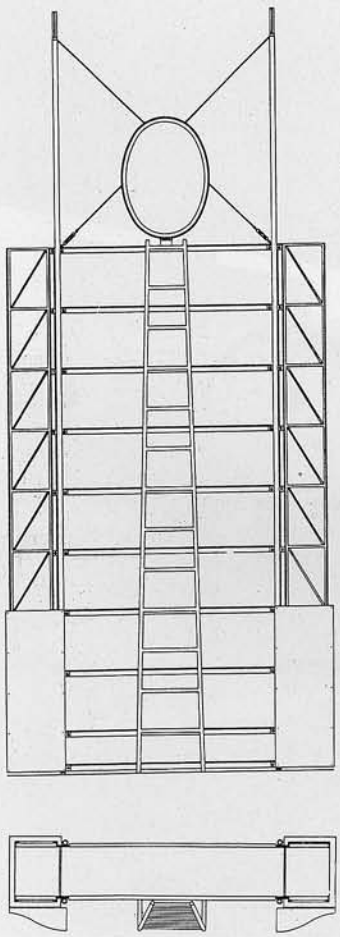
mali, simbolicamente connotati, che trovano una propria soluzione di continuità nell'omogeneità dei materiali e nell'accentuata linearità del prospetto che fa da elemento di riequilibrio all'eccezionalità della sala sferica, forse esplicito omaggio a quell'illuminismo francese al quale si ricollega il filo rosso delle ricerche della "Tendenza". Ma forse più che altrove, l'ambiguità che a stento dissimulata caratterizza la ricerca di Cino Zucchi, perennemente oscillante tra classicismo e romanticismo, si rivela nel *concorso per la Rocca di Noale* (con R. Giussani, 1985), nel racchiudere i resti della rocca in quello che potrebbe definirsi un rudere progettato, cui si contrappone una Siedlung residenziale la cui eccessiva orizzontalità sembra indicare una ideale figura del limite proprio come sul tema della chiusura sembra impostato con il suo rigore bloccato e raggelato il progetto per la Lego di quegli stessi anni.

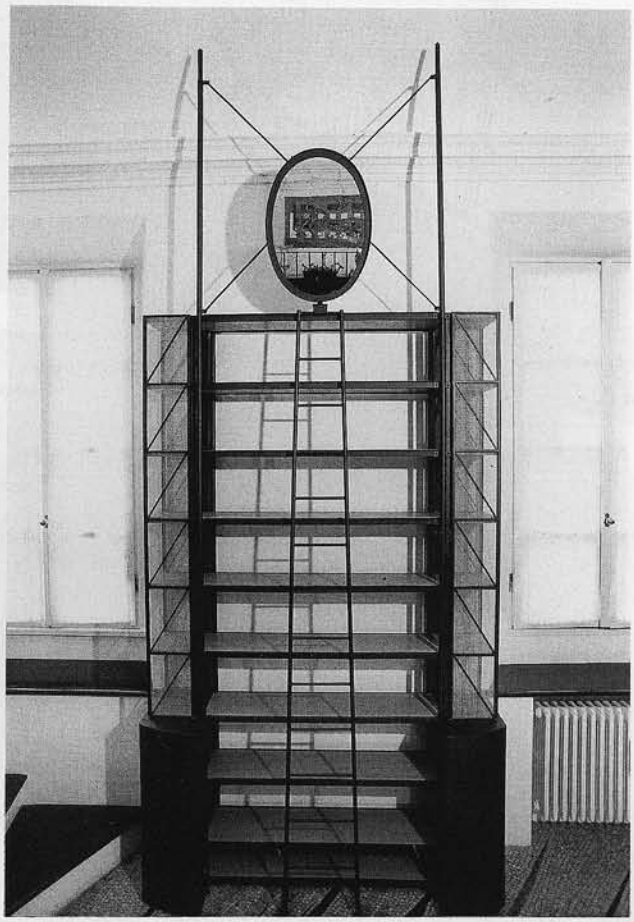
Calato nel moderno il neoclassicismo, che caratterizza gran parte delle ricerche del razionalismo italiano, diviene romantica rievocazione di *ordo*, riproposizione cioè di modelli capaci di riprogettare complessivamente la città. L'impiego costante, ai limiti di una violenza fortemente impositiva, di una maglia strutturale omogenea, resa ancora più astratta, quasi nel tentativo di riproporne l'aspetto essenzialmente grafico, dall'esilità dei pilastri assume, nei diversi contesti in cui viene impiegata, un carattere apodittico, fondandosi sull'evidenza del proprio ragionamento e quindi, ma solo nel contesto urbano, sulla superfluità di ogni ricerca che sia anche estetica. Il classicismo dunque come strumento attraverso il quale negare l'enigma estetico. Nessun invisibile vuole infatti mostrarsi nel ritmo matematico delle composizioni di Cino Zucchi, dove tutto aspira ad una assoluta chiarezza *nel* linguaggio, nella sua interdisciplinarietà. Tuttavia se da un lato l'evidenza, in sé autosufficiente del comporre sceglie la strada di una riduzione degli elementi lessicali al limite dell'astrazione, su di un altro piano la tensione si scarica nell'uso di elementi simbolici, benché di un simbolismo ancora tutto inscritto nel linguaggio. È il luogo ambiguo in cui si muove la ricerca contemporanea, oscillando tra l'essere e l'ente. L'architettura si afferma nella sua concreta relatività, la sua specifica determinazione è intramondana. Lo stesso tema della rappresentazione assume la propria relatività rispetto a parametri di luogo, anche solo all'interno del linguaggio disciplinare. Il problema è dunque quello del rapporto tra la ricerca di una verità assoluta del linguaggio e il suo declinarsi relativo. Ora ritengo che la ricerca di Cino Zucchi si muova tutta all'interno di questo bipolarismo, che aspira a porre l'oggetto architettonico come autonomo, rispetto all'edificio di L. Caccia Dominioni così come rispetto alla rocca di Noale, ma anche alla periferia milanese o al contesto urbano parigino. Eppure proprio attraverso questa istanza di autonomia si disegna il luogo, polemico, dello scontro. Luogo del conflitto è la metropoli, la sua impossibile armonia, che, proprio in termini compositivi, appare come una alterità rispetto a quell'altra dimensione dell'abitare rappresentata dalla "casa". Se infatti la città è luogo del disordine, dell'eterogeneità, nel quale gli stessi elementi ordinati ripropongono un panorama dominato dalla *varietas*, la casa diviene il luogo dell'armonia realizzata, il luogo in cui è possibile ricondurre ogni devianza ad una norma, come nel *riadattamento di una casa a Milano* (1981-84) e soprattutto nella *casa di Portofino* (1982) dove la stessa invarianza viene ricondotta alla norma. La ritmica scansione dello spazio nell'allestimento della mostra *La ricostruzione della città* alla XVII Triennale di Milano rende omogenei i diversi elementi espositivi. Qui, in particolare, tutti gli apparati espositivi sono equivalenti, così come le stesse presenze artistiche, l'*Euclide* di Luciano Fabro, *la leggenda di Dinocrate* di Giulio Paolini, gli *Archeologi* di Giorgio De Chirico perdono, nella continuità dell'allestimento la loro potenziale carica provocatoria. Tuttavia la linearità di questa impostazione teorica si mette in crisi già a partire dal *prototipo di libreria* del 1985, e dall'eccesso di referenti simbolici di cui viene caricata, lo specchio, la scala, il basamento, il modulo. Il *concorso nazionale di idee per il teatro A. Galli e piazza Malatesta* a Rimini (con C. Raimondo, G. Ravegnani, R. Ravegnani, G. Cristini e G. Giuliani, 1985) diviene l'occasione per rimettere in discussione temi già affrontati in altri progetti, in particolare in quello per l'Opéra de la Bastille, e per tentare la ridefinizione di una dialettica storicistica capace di mediare la preesistenza storica con le istanze del proprio linguaggio razionalista, attraverso l'emergenza di un setto abitato, che ospita i corpi scala, introdotto quale elemento di mediazione.

Il progetto tenta cioè di uscire, così come avviene nel progetto per Botticino con il suo tentativo di dare ordine secondo una logica memore del "linearismo" di Lio Galfetti alla pura poetica dell'elenco di ricordo tardo-antico, dalla purezza cristallina delle proprie regole per contestualizzarsi, forse alla luce di una successiva riflessione sulla lezione gregottiana, che rielabora i presupposti del linguaggio moderno per praticare una strada attenta ai temi della modificazione, per concepire, anche alla scala territoriale, un progetto essenzialmente urbano. D'altra parte tra il 1977 ed il 1979, Cino Zucchi lavorava proprio presso lo Studio Gregotti allo sviluppo del progetto per il dipartimento di Chimica e Meccanica dell'Università della Calabria, al progetto di massima per il complesso scolastico a Gedda ed al concorso per la sede dell'IRFIS a Palermo, progetti questi che non possono non aver lasciato traccia nel successivo, personale, lavoro sul progetto. Così il progetto di *concorso per la ricostruzione di Piazza Fontana* (con Francesca Cadeo) rimette in gioco tutti gli elementi del mosaico progettuale, la storia, la memoria, la forma in un'area urbana che si sottrae a qualunque ridefinizione morfologica. Il progetto vuole raccogliere «tutte queste immagini e sensi (che) si sovrappongono» (dalla relazione), ma la sua urgenza di mediare, ordinare, ricucire "genera nell'edificio di progetto una geometria non ortogonale che assume di volta in volta vari significati» conclusi nel «dilemma tra il modello storico della piazza chiusa arroccata intorno al Duomo a protezione del nucleo antico, e l'ipotesi neoclassica di una piazza che raccoglie le direttrici territoriali a formare un vestibolo monumentale del centro» (dalla relazione). Il progetto non intende risolvere il dilemma, piuttosto lo denuncia introducendo nell'area un elemento autonomamente orientato, che si pone come un sistema fortemente compatto non solo planimetricamente, ma anche attraverso i laconici prospetti che affacciano sulla piazza. Quindi nessuna risoluzione e ricomposizione spaziale delle parti eterogenee appare possibile, il progetto esaspera infatti tutte le dissonanze, come lo stesso decentramento, sottolineato, della fontana del Piermarini. Ma il significato di questa ostentazione delle difficoltà è da ricercarsi in un più generale atteggiamento disciplinare che legge la città come entità immutabile, immodificabile, e rispetto alla quale unica possibilità appare l'intervento polemico, critico. Nello stesso tempo la città si pone come improgettabile (impensabile). Se essa è infatti lo spazio costruito dallo stratificarsi e dal coesistere, nello spazio e nel tempo, di elementi diversi fra loro, il progetto opera non più all'interno di uno spazio fisico, nel quale è possibile selezionare i materiali, e quindi costruire (e inevitabilmente distruggere), ma in uno spazio che è essenzialmente mentale. È pertanto comprensibile il ricorso della disciplina ad apparati letterari, e particolarmente retorici. Alla laconicità di questo progetto corrisponde infatti la ricerca estetica, solo apparentemente giustificata dalle tecnologie impiegate, del progetto di uno *spaccio dipendenti e magazzino filati di un'industria* a Casorezzo (con R. Giussani, 1984-87) dove le "colonnine" con la loro memoria da archeologia industriale che media la poesia del realismo con le tentazioni vernacolari ripropongono insieme un'istanza di ordine architettonico ed una necessità estetica: le ragioni della bellezza si giu-

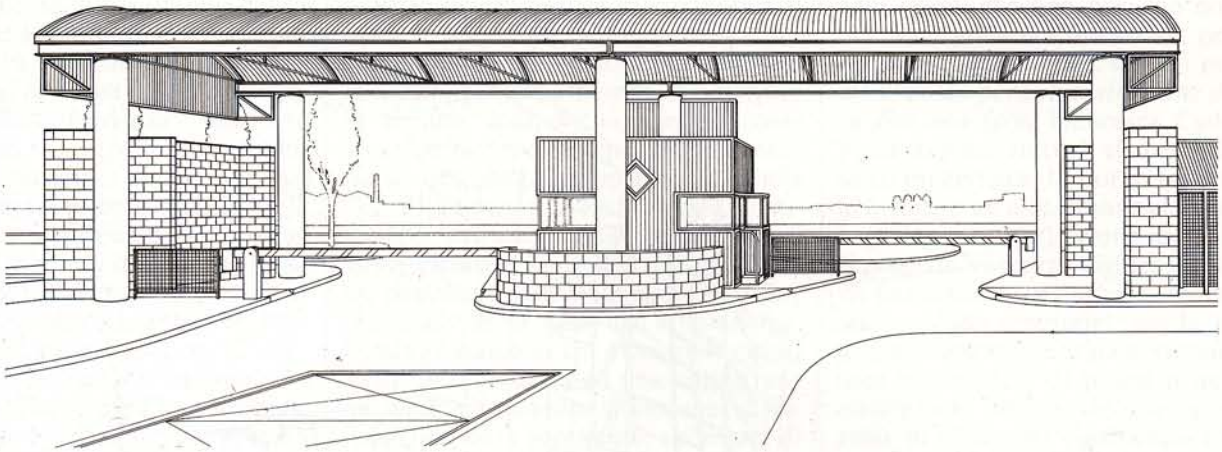
PROTOTIPO DI LIBRERIA, 1985 / *PROTOTYPE OF A BOOKCASE, 1985*

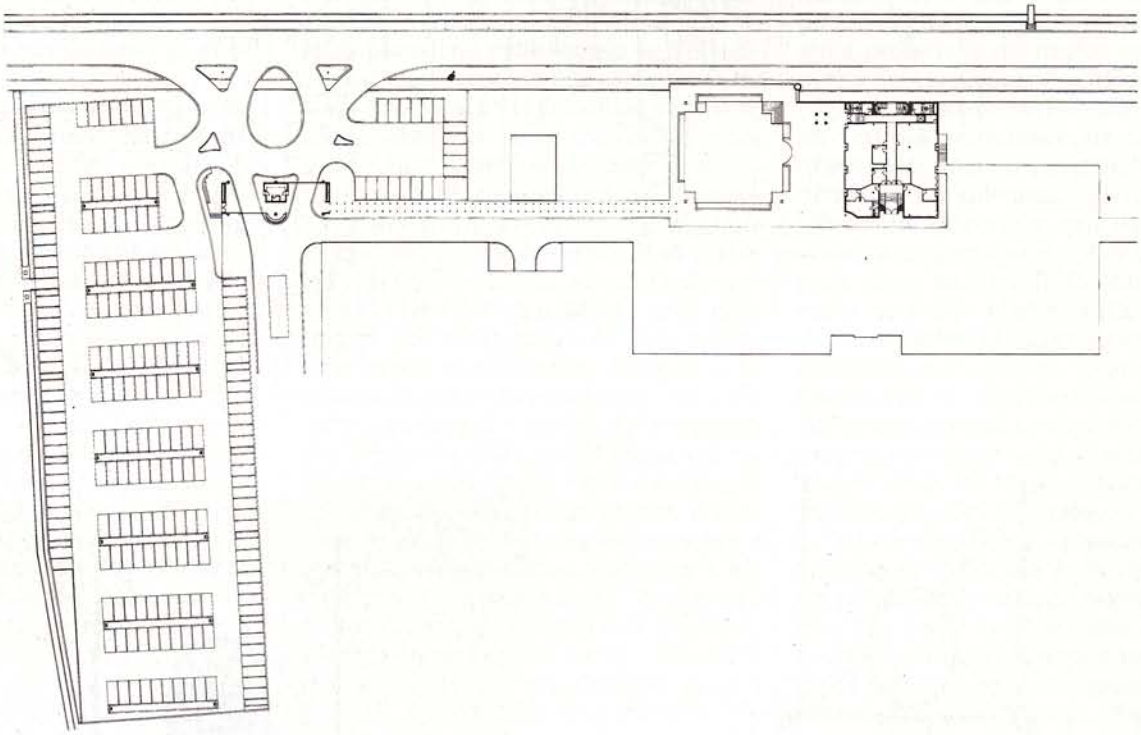


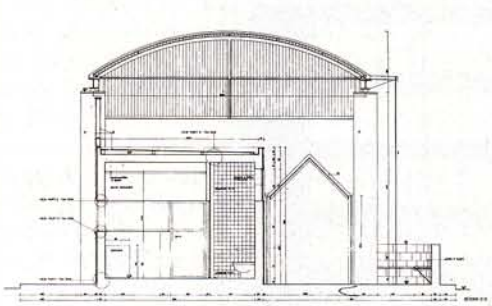


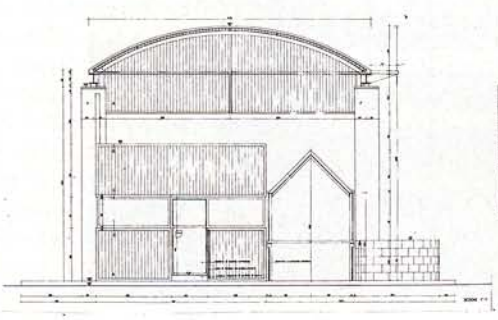


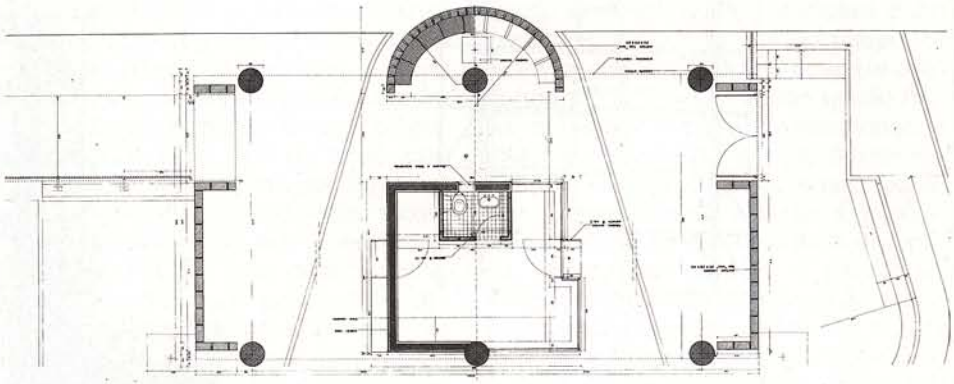
PARCHEGGIO E GUARDIOLA A CASOREZZO, 1981-1983 / *PARKING AND GUARD-HOUSE IN CASOREZZO, 1981-1983*
(con R. Giussani)

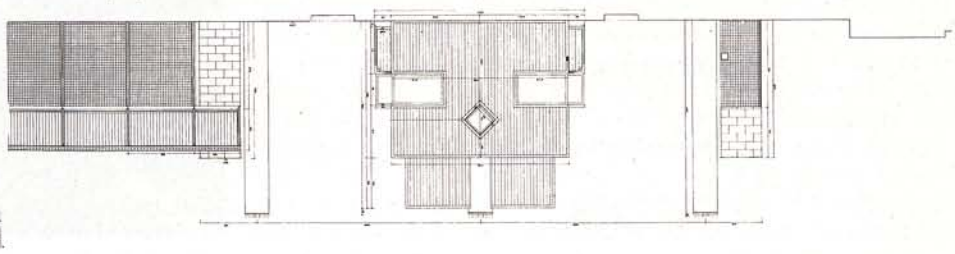


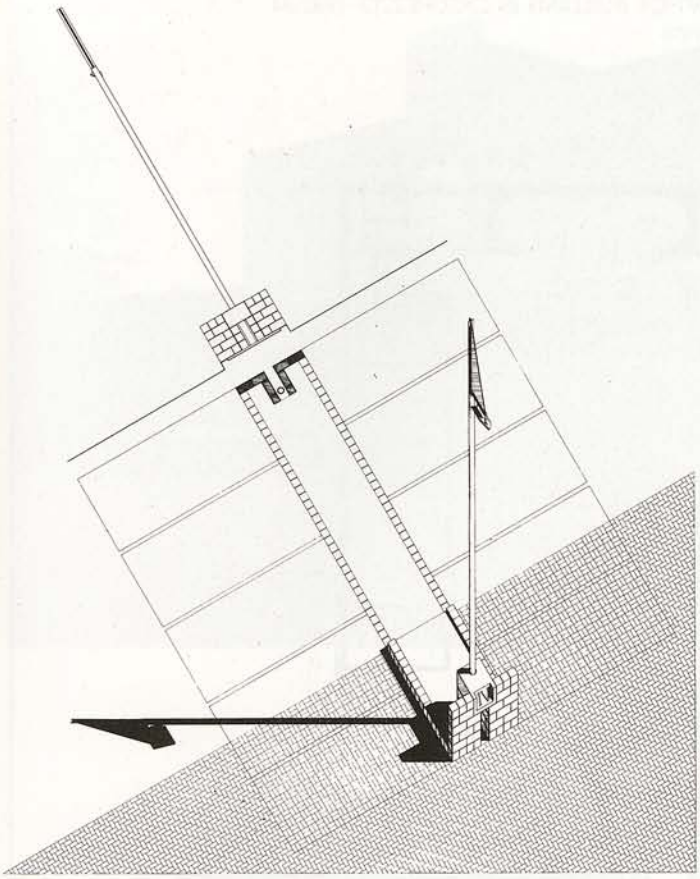




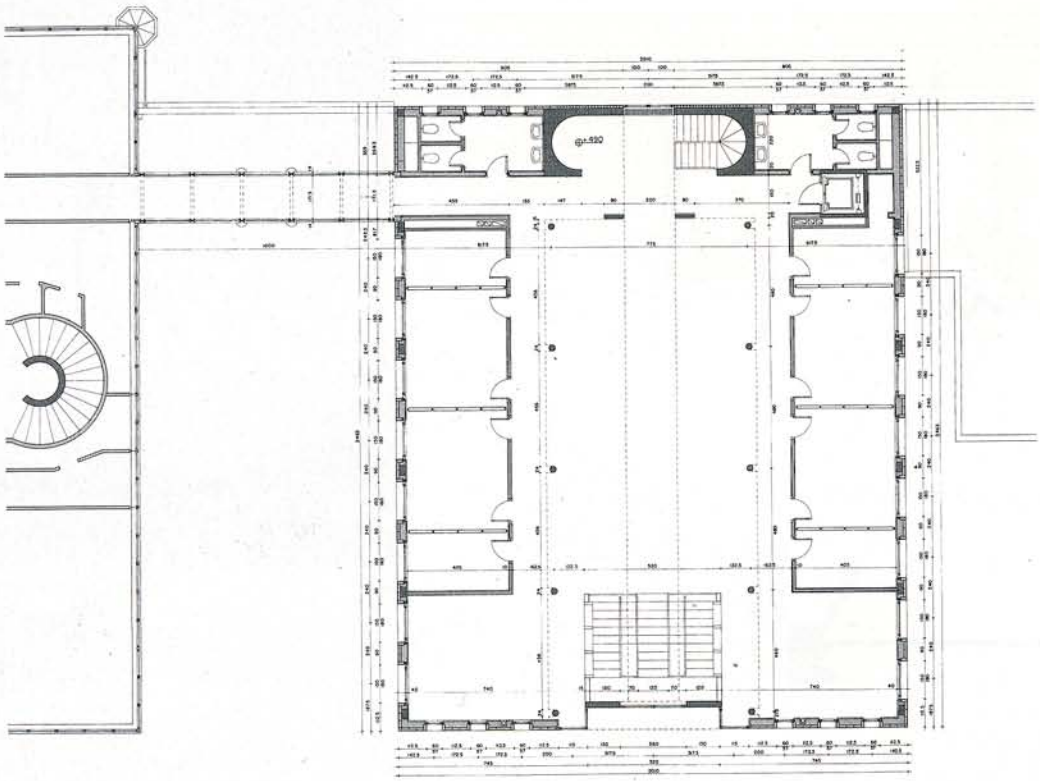


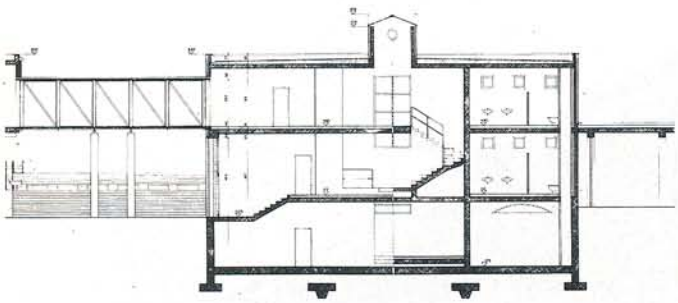


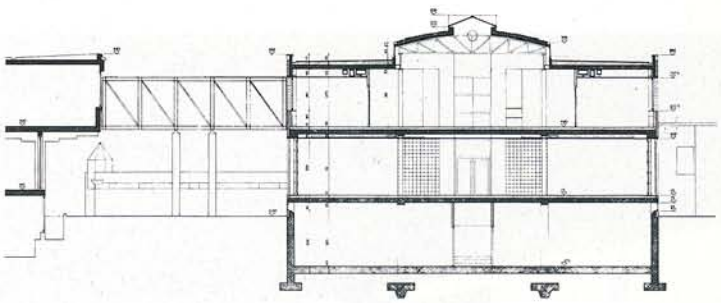


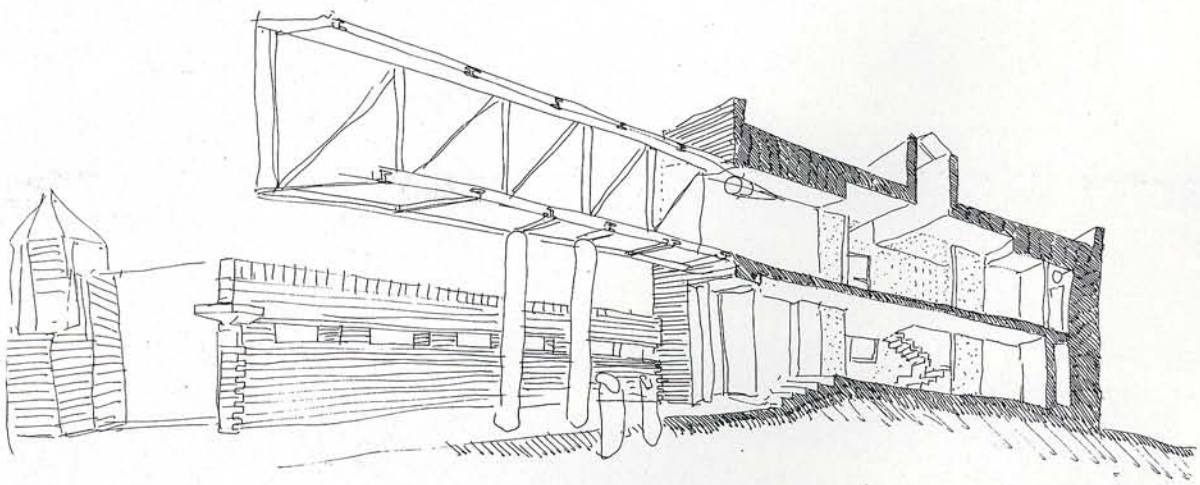


EDIFICIO PER UFFICI A CASOREZZO, 1982-84 / *OFFICE BUILDING IN CASOREZZO, 1982-84*
(con R. Giussani)









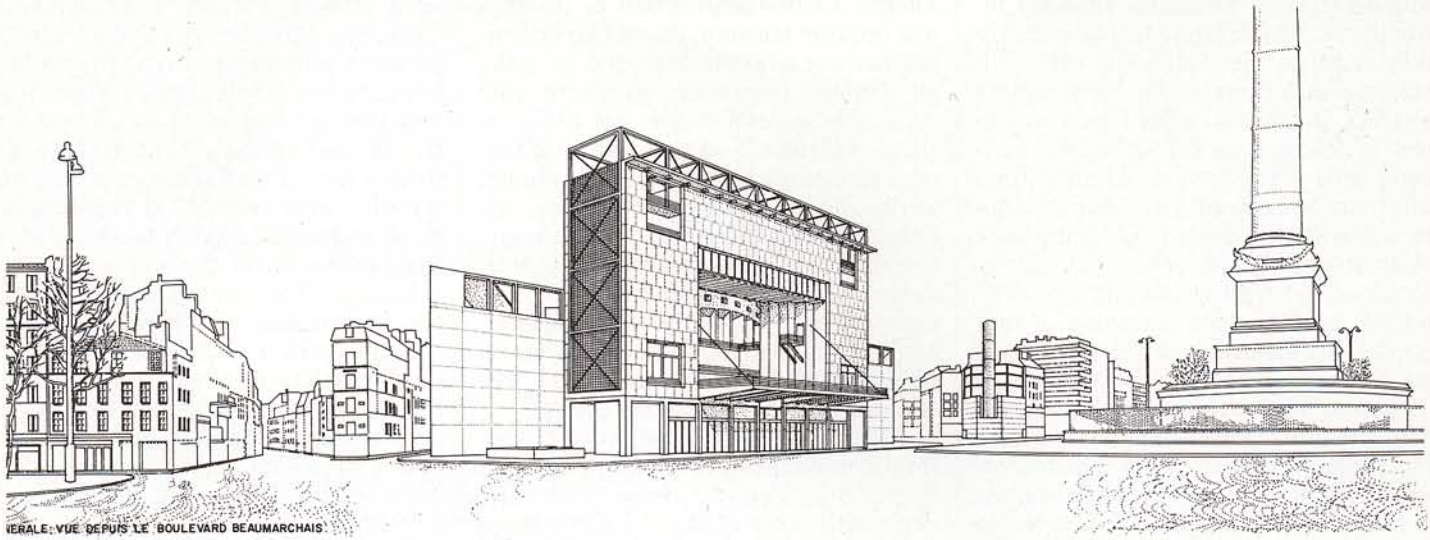
stificano in tal modo con emblemi tecnologici.

Già lo *spaccio dipendenti Bassetti* a Milano (con R. Giussani, 1984-88) introduceva valenze estetiche pur nella sobria adesione alla verità dei materiali, secondo la lezione di G. Valle sempre presente in Zucchi, nella rigida stereometria dell'ingresso del fabbricato. «L'icona della fabbrica — o meglio di uno suo frammento in città — è quindi esibita nell'artificio retorico dell'espressione costruttiva» (dalla relazione). Un'espressione costruttiva che riflette sull'universo estetico della macchina, il rapporto fabbrica-città, pur così radicato in un contesto quale quello milanese, si trasforma in "memoria" cristallizzata nei materiali, nell'ostentazione delle modalità costruttive della struttura, nel suo stesso cromatismo. Tuttavia non solo la fabbrica è ridotta ad icona, ma lo stesso "mercato", come luogo metropolitano dello scambio, nella totale astrazione della merce, sostituita dai soli marchi di fabbrica, pare espresso come *figura*. Il gregottiano tema dell'architettura come modificazione appare qui risolto attraverso ammiccamenti che sembrano alludere piuttosto alla marginalità della disciplina, nella ricerca di sintesi non violente all'interno delle quali individuare possibili punti di equilibrio tra istanze di rappresentazione, da un lato, e ragioni del costruire, dall'altro. Nessuna figura emergente dunque, semmai la monumentalità del silenzio che non si abbandona ai luoghi gratificanti di una storia ridotta a repertorio formale, ma persegue una strada posta in continuità etica, prima ancora che estetica, con le ricerche delle avanguardie storiche. Così laddove è possibile ritrovare un riferimento a tipologie storiche, esso viene ridotto all'essenzialità di una citazione che tende a semplificarne la complessità. In questo senso la storia della disciplina appare ancora concepita sulla base di una progressione storicamente logica, che ordina l'evolversi della forma e dei tipi di una successione cronologica. Se alcune tendenze della ricerca contemporanea, ponendo sé fuori della storia, si radicano sempre più in essa, per Cino Zucchi sembra accadere esattamente il contrario, il suo volersi *nella* storia lo pone "fuori" da essa. Ma tutto ciò riporta il dibattito nel suo luogo centrale, la città, e in questo senso anche gli allestimenti di Cino Zucchi sono metafore metropolitane che ritagliano gli spazi disegnando luoghi equivalenti. L'allestimento della Triennale milanese potrebbe pertanto porsi come luogo ideale del *flâneur*. Il problema della progettazione potrebbe porsi come tentativo di chiarire, ed in parte reinventare, lo spazio dell'architettura *nella* città. In questo senso il ruolo di mediazione svolto da E. Battisti nel suo ridurre a chiarezza semplificata ogni ambigua complessità tra le pur opposte ricerche complementari di A. Rossi e F. Purini appare fondamentale anche per comprendere l'opera di Cino Zucchi. Ci troviamo infatti di fronte a due opposte tensioni, da un lato la semplificazione e la riduzione, non solo degli elementi linguistici, ma anche delle stesse regole compositive, nei ritmi costanti, nel ricorso ad una scansione metrica monotona tesa a ribadire la regola, attribuendogli quasi valore di legge, dall'altro invece l'urgenza di connotare esteticamente l'oggetto architettonico, anche quelli più improbabili secondo una poetica di verità e bellezza già sperimentata da due troppo poco conosciuti maestri come E. Consolacio e M.C. Betrix. Ma la stessa esibizione dei due termini della questione, posti quali espressioni autonome, e nemmeno convergenti, narra la crisi del progetto urbano, nell'esibizione di quella che si manifesta quale impossibile sintesi tra codici diversi, tra le ragioni della misura e le emozioni della bellezza. La ricerca di una figurazione puramente estetizzante, che è del tutto assente sia dall'opera di A. Rossi che da quella di F. Purini nascendo, classicamente e necessariamente, dalle relazioni e dai rapporti che nel progetto instaurano i materiali fra loro e l'architettura con il contesto, diviene, in Cino Zucchi, momento autonomo, segue il progetto, quasi a volerne stemperare la rigidità nella romantica ostentazione non più delle regole compositive bensì di quelle costruttive, come bene sembra evidenziare il progetto Cash & Carry a Urago d'Oglio, forse tra i più apparentati ai progetti industriali dei già citati maestri svizzeri E. Consolacio e M.C. Betrix una volta svincolati dalla bloccata cristallinità imposta da B. Reichlin.

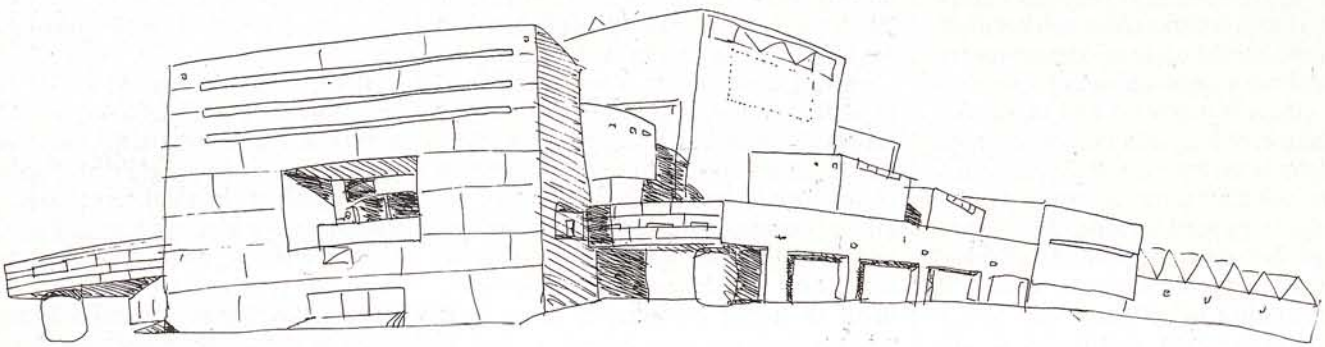
Alla pluralità dei linguaggi metropolitani si contrappone una sorta di nuovo manierismo impegnato in una puntuale verifica degli strumenti a disposizione, a partire dalle complicate e contraddittorie posizioni nel campo delle discipline dell'architettura (V. Gregotti). Ma il problema, a mio avviso, fondamentale è legato all'autonomia dell'oggetto architettonico che non partecipa più di un disegno urbano complessivo, ma si trova, di volta in volta, a fare i conti con la maggiore complessità del contesto in cui si inserisce, in termini di linguaggio, ma soprattutto di memorie, di storie, di valori, etc., rispetto ai quali sviluppa ed elabora le proprie contraddittorietà. «Di qui le ben note discussioni sulla condizione o meno di crisi del progetto moderno, in quanto progetto di progresso e di liberazione attraverso la ragione, e il conseguente esprimersi puramente interpretativo di queste stesse idee. Esse sembrano piuttosto poter trovare (...) terreno di fondazione dal confronto di ipotesi ideali e metodologiche ricavate da condizioni circoscritte e specifiche, che costituiscono, a partire proprio dai loro limiti spaziali e temporali (...) una verità in quanto possibilità di trasformazione tutta interna a quelle condizioni» (V. Gregotti). L'assenza di fondamento del progetto contemporaneo ne traccia le linee di ricerca e nello stesso tempo quasi costringe ad una sorta di serrato confronto con l'opera dei maestri, nel tentativo di ritrovare una necessità, che non sia solo funzionale, dell'architettura nella città ed inoltre che sia anche capace di ricomporre quella frattura tra l'abitare nella casa e l'abitare nella città, espressa con drammatica chiarezza nei progetti dei più giovani architetti. È infatti la quasi assoluta estraneità tra questi due luoghi del progetto a porsi quasi come una sorta di indice, di misura del disagio con cui il progetto metropolitano opera, che si esprime nelle due lingue parlate. Così al racconto dell'*intérieur*, che si afferma nella pressoché totale libertà della propria narrazione, si contrappone quello conflittuale del progetto urbano: progetto debole, nel momento in cui la sua propositività si risolve in una interrogazione.

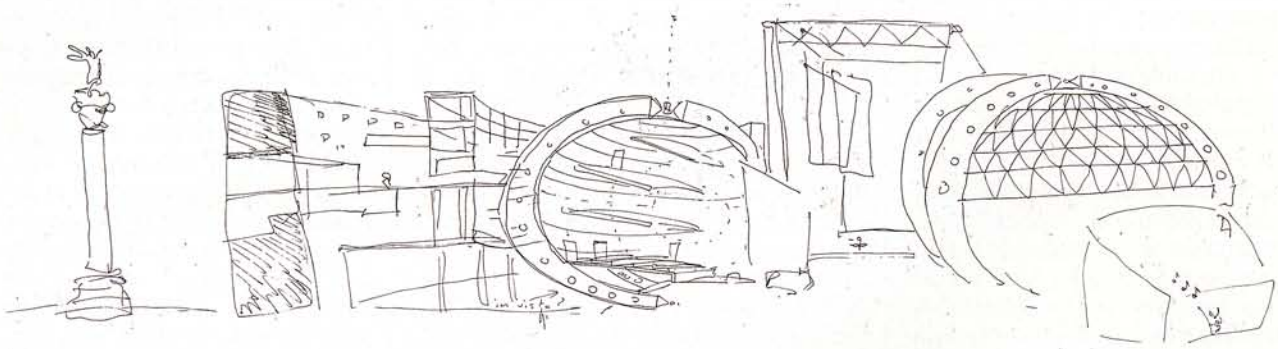
Il percorso di Cino Zucchi ci sembra in definitiva tratteggiare una sorta di itinerario da una architettura laconica, in particolare nelle sue prime opere, ad una architettura dialogica, soprattutto nello spaccio e magazzino a Casorezzo, teso cioè a costruire l'architettura come figura retorica a partire dalla rivisitazione del movimento moderno filtrato attraverso le migliori esperienze del dopoguerra italiano. Il nocciolo della ricerca è innanzitutto nel tentativo di legittimazione estetica che egli sperimenta al di fuori della composizione, in quanto valore assoluto, autonomo rispetto al processo compositivo così come rispetto al momento narrativo. Ora io ritengo che attualmente il riferimento alla componente estetica sia invocato al fine di mascherare un vuoto, in particolare il venire meno di una concezione ideologica dell'architettura, quale caratterizzava l'opera delle avanguardie storiche, fondandola tuttavia sulla necessità cartesiana di essere manifestazione espressiva della verità tettonica dell'architettura. Ed è proprio sul terreno dell'estetica che affiorano tutte le ambiguità e le difficoltà di una disciplina che scopre la propria mancanza di fondamento e si ritrova ad agire nel luogo contemporaneamente della massima apertura e della massima chiusura al molteplice. Ma la ricerca estetica, l'attualità del bello, ha una sua più profonda ragione che è del tutto estranea alla disciplina, ragione che la pone in armonia con altre espressioni del pensiero contemporaneo, in quanto ricerca di piacere e fuga dal dolore. Ed in quanto entrambi, piacere e dolore, elementi di disturbo in una costruzione intellettuale, indicano la crisi di ogni sistema razionale. Anche perché il bello

CONCORSO PER L'OPÉRA DE LA BASTILLE A PARIGI, 1983 / *COMPETITION FOR THE OPÉRA DE LA BASTILLE IN PARIS, 1983*
(con E. Battisti, P. Castiglioni, P. Esposito, M.G. Folli, C. Mainati, G. Parodi, L. Piantanida, R. Ravegnani, F. Rusconi Clerici, M. Zavelani Rossi)



ERALE: VUE DEPUIS LE BOULEVARD BEAUMARCHAIS

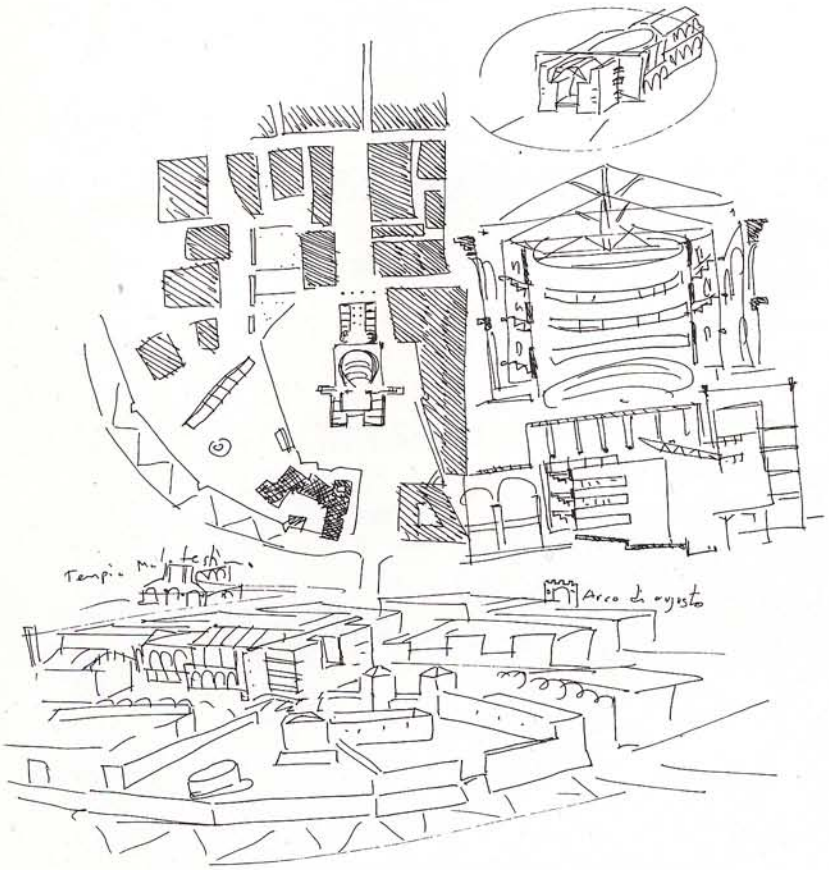


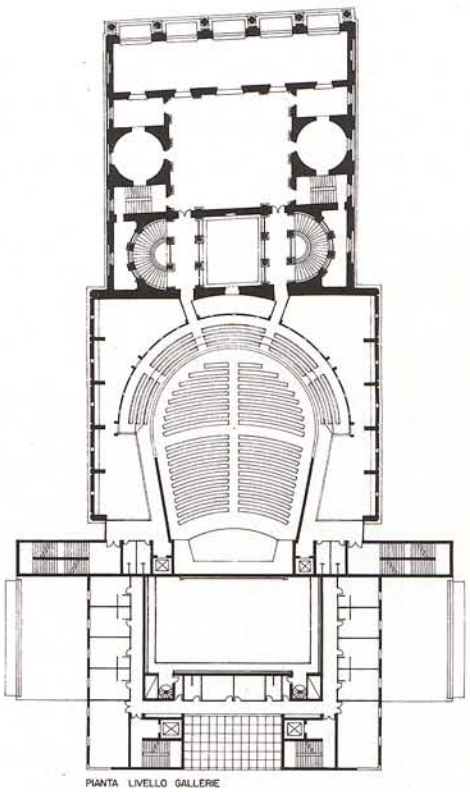


non ha ragioni, il piacere, così come il dolore, non rientrano in nessun ordinamento delle cose e degli eventi. Non solo all'inafferrabilità ed all'incomunicabilità del bello si accompagna, in modo altrettanto inquietante, il suo essere legato all'istante. Forse è ancora utile interrogarsi sulle ragioni di un rinnovato interesse nei confronti di una idea che non aveva trovato spazio all'interno delle visioni ideologiche del mondo e che ripropone il carattere enigmantico delle cose. In tal senso la ricerca di Cino Zucchi è particolarmente interessante poiché la sua formazione non è avvenuta nell'ambito delle problematiche del postmoderno, ma nell'aura del movimento moderno, cosicché le sue ultime opere si pongono quali momenti di conflitto tra ragione ed enigma, mentre la stessa urgenza di giustificare l'estetica in termini costruttivi ne sottolinea insieme la necessità ed il disagio.

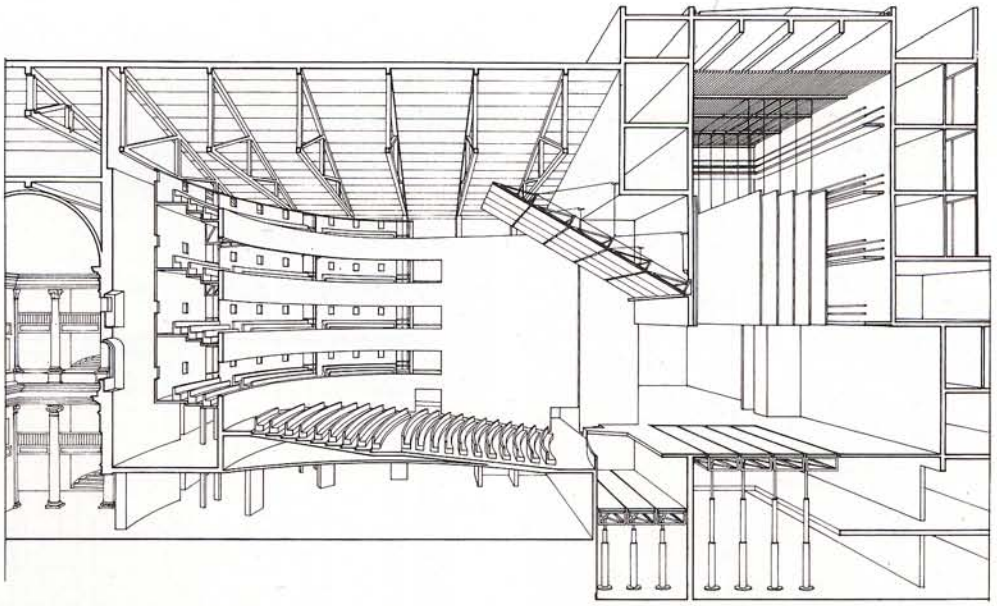
Per questi aspetti il dibattito appare ancora significativamente aperto, ma in questo luogo la ricerca di Cino Zucchi si configura in modo del tutto autonomo, luogo di mediazione tra classicismo e romanticismo, da un lato ricerca di valori assoluti, dall'altro il tentativo di ritrovare la strada della conoscenza, chiarire l'enigma, senza verità, delle cose. Ma tutto ciò è ancora riconducibile all'estrema attualità di una ricerca ancora impegnata a riformulare la forma e la logica del linguaggio dell'architettura, in modo tale che esso sia capace di interagire nel contesto in cui il manufatto, senza qualità, si colloca modificando la percezione e l'esperienza dei luoghi. Dal moto astrattamente figurativo delle architetture di A. Rossi, attraverso il ricontrollo di un'ossessione cartesiana propria di E. Battisti, l'architettura torna, in queste opere, a porsi quale momento di rappresentazione dialettica di istanze diverse, dall'affermazione di valore alla necessità del bello.

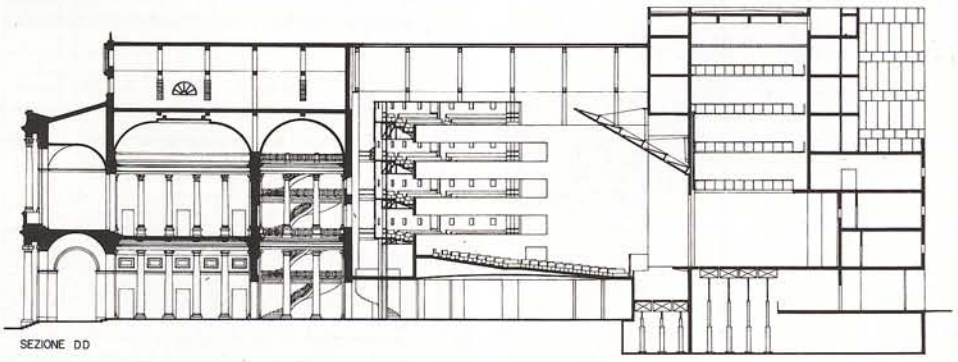
CONCORSO NAZIONALE DI IDEE PER IL TEATRO A. GALLI E PIAZZA MALATESTA A RIMINI, 1985
NATIONAL COMPETITION FOR IDEAS FOR THE A. GALLI THEATRE AND PIAZZA MALATESTA IN RIMINI, 1985
(con C. Raimondo, G. Ravegnani, R. Ravegnani; consulenti G. Cristini e G. Giuliani, 1985)





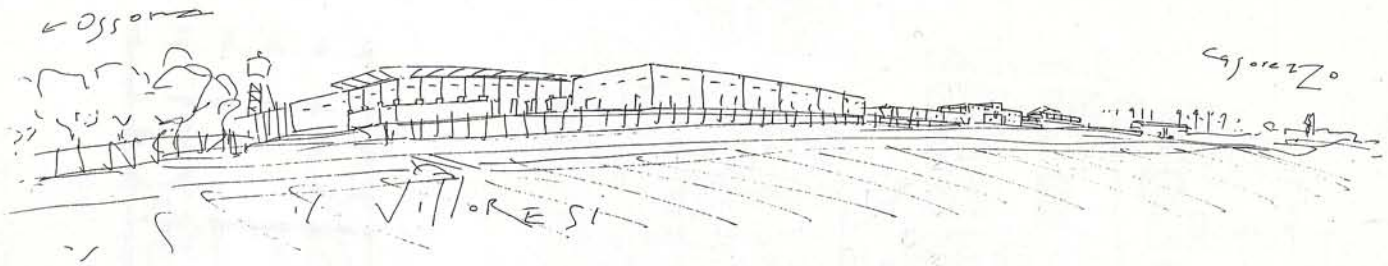
PIANTA LIVELLO GALLERIE

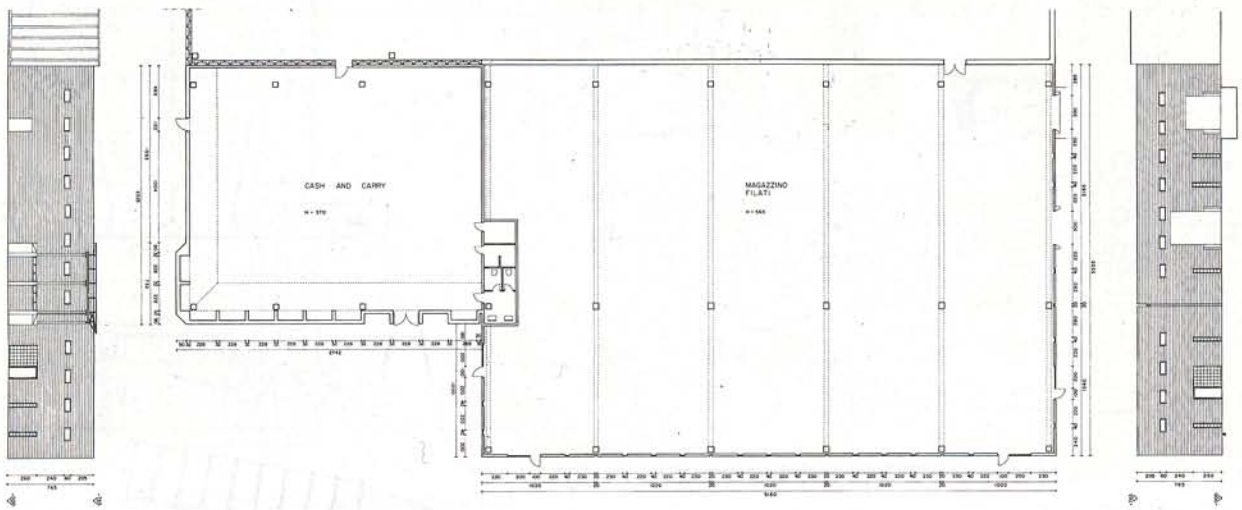


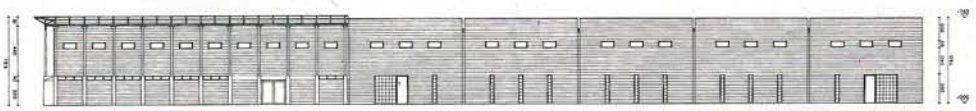


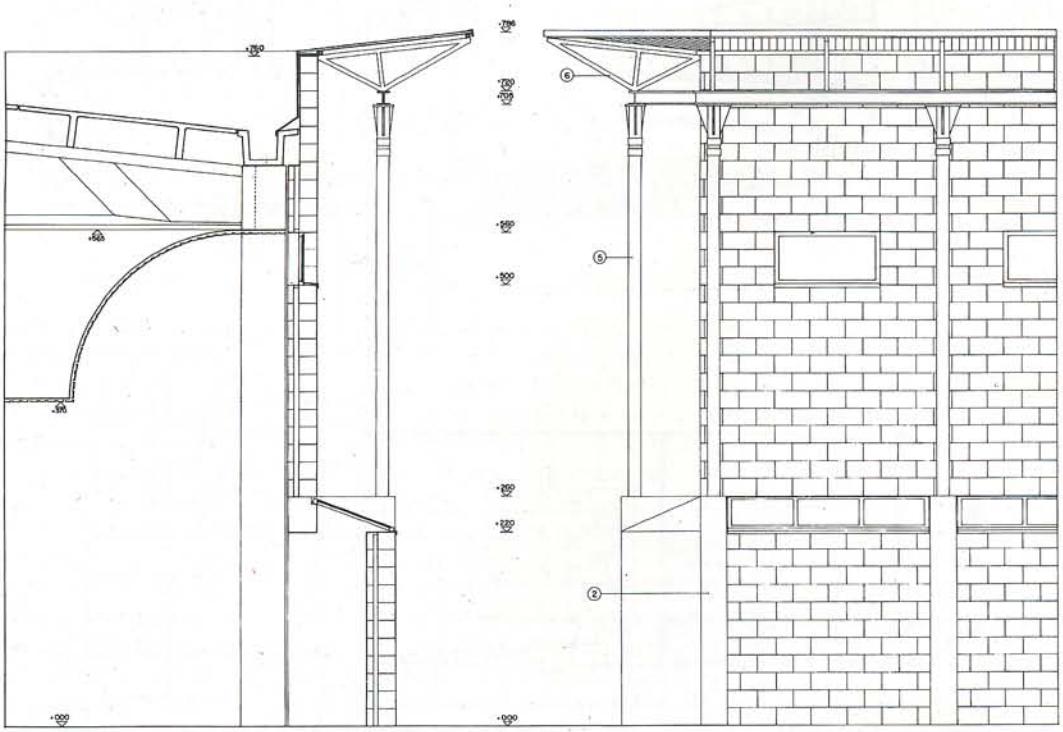
SEZIONE DD

SPACCIO DIPENDENTI E MAGAZZINO FILATI DI UN'INDUSTRIA TESSILE A CASOREZZO, 1984-87
FACTORY SHOP AND STORE OF A TEXTILE INDUSTRY IN CASOREZZO, 1984-87
(con R. Giussani, collaboratrice L. Giovanessi)

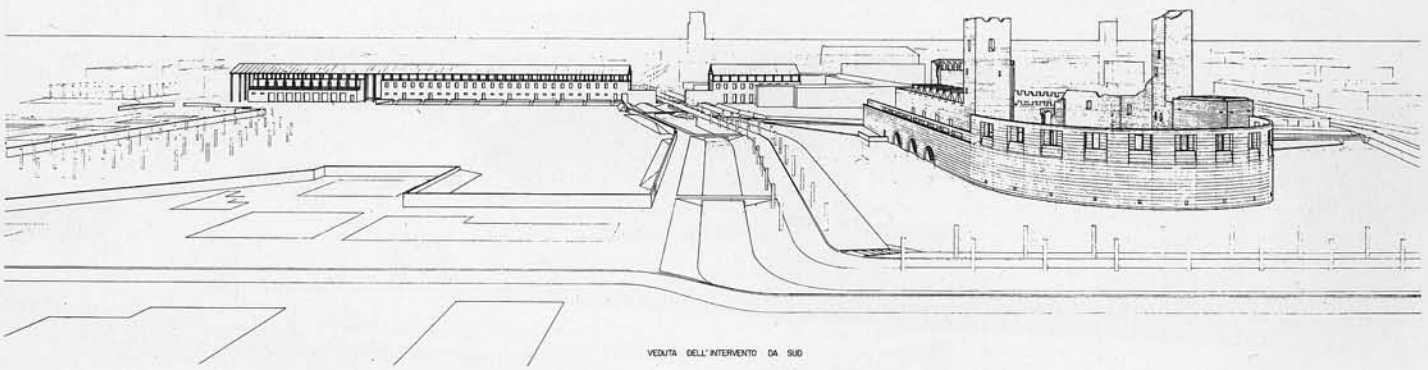








CONCORSO PER LA ROCCA DI NOALE, BIENNALE DI VENEZIA, 1985 — SEZIONE ARCHITETTURA
COMPETITION FOR THE NOALE FORTRESS, THE VENICE BIENNAL, 1985 — SECTION OF ARCHITECTURE
(con R. Giussani)



◆ *Contemporary architecture, specially designs by the younger generations follow a twofold trend, oscillating between avant-garde traditions, and a historicism that is typical of current ecleticism. Nevertheless, this is not what could be defined as a new form of academicism committed to establishing the formal rules that govern compositions, but more a recognizable attempt instead to rewrite, starting from the original "sources" an architectural language which asserts its own high degree of complexity, since it interprets coexistent heterogeneous forms within synchronic spaces. The first question posed, preceding the design process is the form itself, and the very way a work may be specifically positioned within a context qualified by heterogeneous expressions and a lack of straightforward coherent rules that rarely follow any classical representational system. In this sense, two opposite attitudes have characterized the architectural debates during the past twenty years. One, which I would define as a "resistance", as opposed to what could be called an "immersion" and which expresses itself anyhow with a greater involvement. The first can be traced back to Aldo Rossi's theories and his works, as well as Giorgio Grassi. These, beyond their apparently didactic schematism tend to refound architectural linguistics on the basis of geometrically symbolic archetypes that exclude any hypothesis of homogenizing the designs proposed within contemporary cities.*

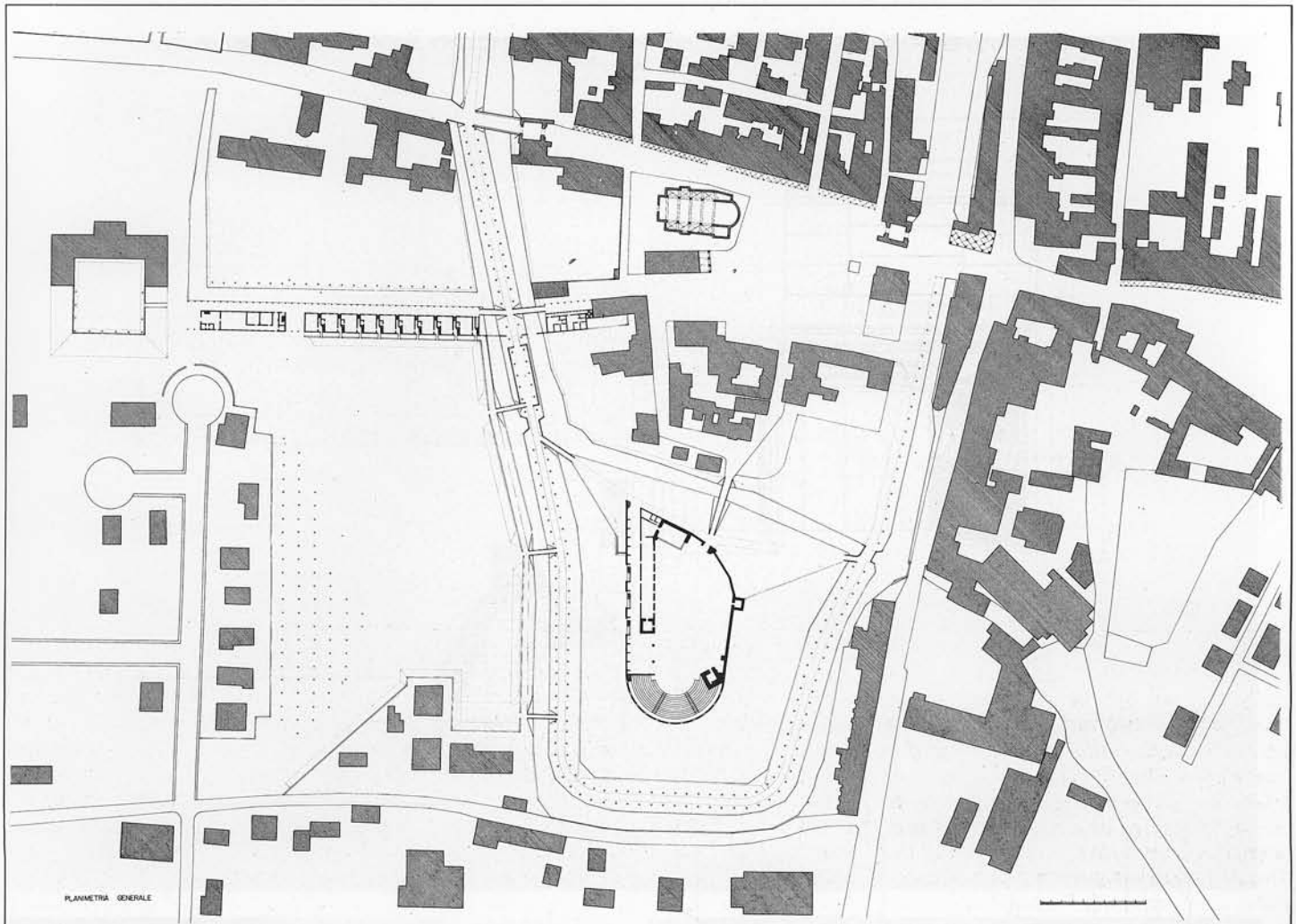
Architecture is represented in the first case by a work's effectual presence, in that it is an autonomous object in relation to the context around, and it communicates the poetry it is derived from via a conventional code. The second design method could be emblematically represented by all the works Franco Purini has elaborated, and the encounter between systems that are not only geometrical, but that also have a historical basis and which are amongst themselves irreducible. To understand this phenomenon, attention has to be focussed elsewhere, on the crisis of traditional topologies in time and space, whereby the same autonomy of the architectural object comes to be interpreted as a further moment of a dialectic crisis. The rarefied cerebral constructs of A. Rossi and G. Grassi find their counterparts precisely in the violent, even if not exactly expressionistic representations of the clash between body and mind of F. Purini, in which the former's disciplined tectonic design appearance seem to transcend the Cartesian immanence of the second as well as the rules of composition.

The most recent generation of architects who have been formed within this often conflicting debate, which has proposed again as a central theme the question of representing designs, not as a pure graphic exercise, but as a means to answer and interpret reality, evidence at the same time a crisis, as if the design's ideology had not been fulfilled. Within this debate the more than ten year's work of Cino Zucchi represents a sort of check up, that oscillates between certainties and doubts, until he finds in another extraordinary master, Vittorio Gregotti a poignant synthesis of these opposite extremes.

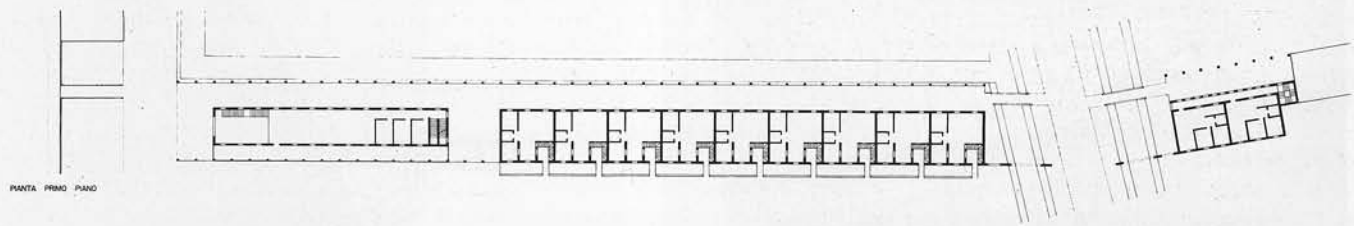
Cino Zucchi took his degree with Emilio Battisti in 1979 with a design thesis for a suburb of Milan.

In contrast to the disorderly piecemeal context within the fringe of the metropolis expressed there, he juxtaposes in a synthetic form, following the dominating trends in Italian architectural faculties, a highly characterized system organizing the work on a grand scale similar to the Viennese Höfe *and the* Siedlungen *of Berlin.*

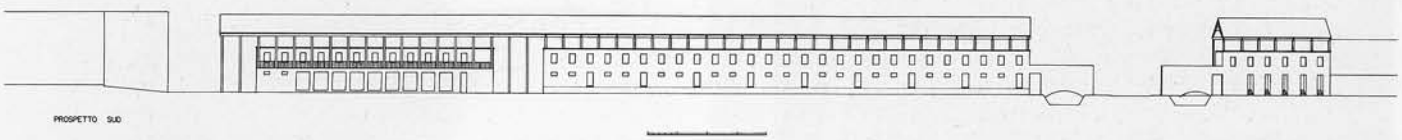
The project was substantially an attempt to provide an architectural shape to what was felt to be at the time a foremost social commitment. The university experience put an end to these considerations which were perhaps excessively conditioned by oversimplified intentions, as well as teachings which were excessively concentrated in reassessing modern European rationalism. Immediately the route followed delineates an attempt to combine the ideological truths of the international modern movement, with the need to represent an architectural image that is more closely related to the context and thus able to rediscover, even through the texture of the materials chosen, a contextually valid expression. The design for a car park, the caretaker's room and an office building in Casorezzo *represents a first approach to providing a suitable architectural expression, by using also street furnishings such as the "gates" to indicate the car parks' access, or through the quest to contaminate diverse formal elements, such as a lowered arch, a truss, and other figurative items, corrugated copper, concrete bricks, and reinforced concrete columns which tend to conflictually contradict each other within each single figurative statement, as seen in the caretaker's room. However, more specifically it should be stated that the relationship between form and content is missing, as occurs in classical design philosophy. Consequently it thus transcends the meaning, or in other words the image tends to be separated from the object represented. One can*



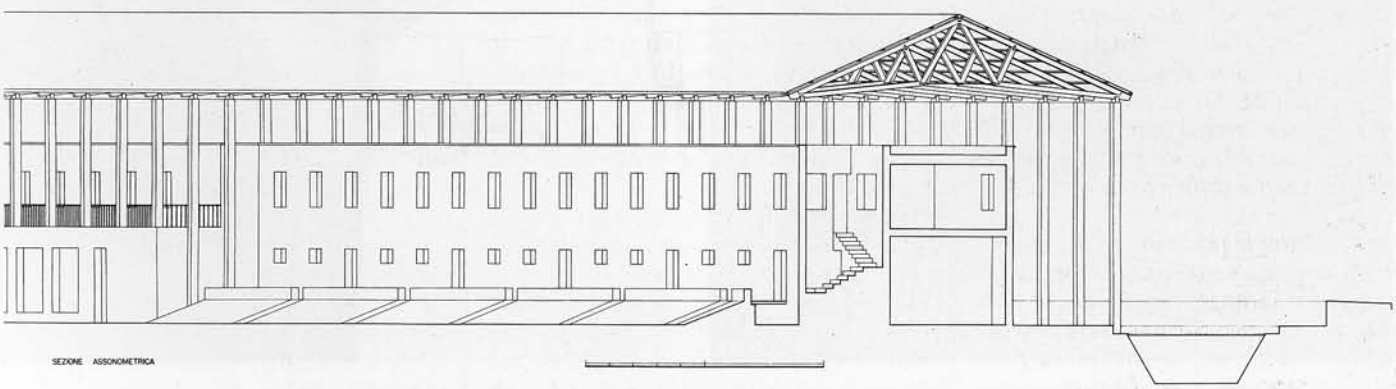
PLANIMETRIA GENERALE



PIANTA PRIMO PIANO

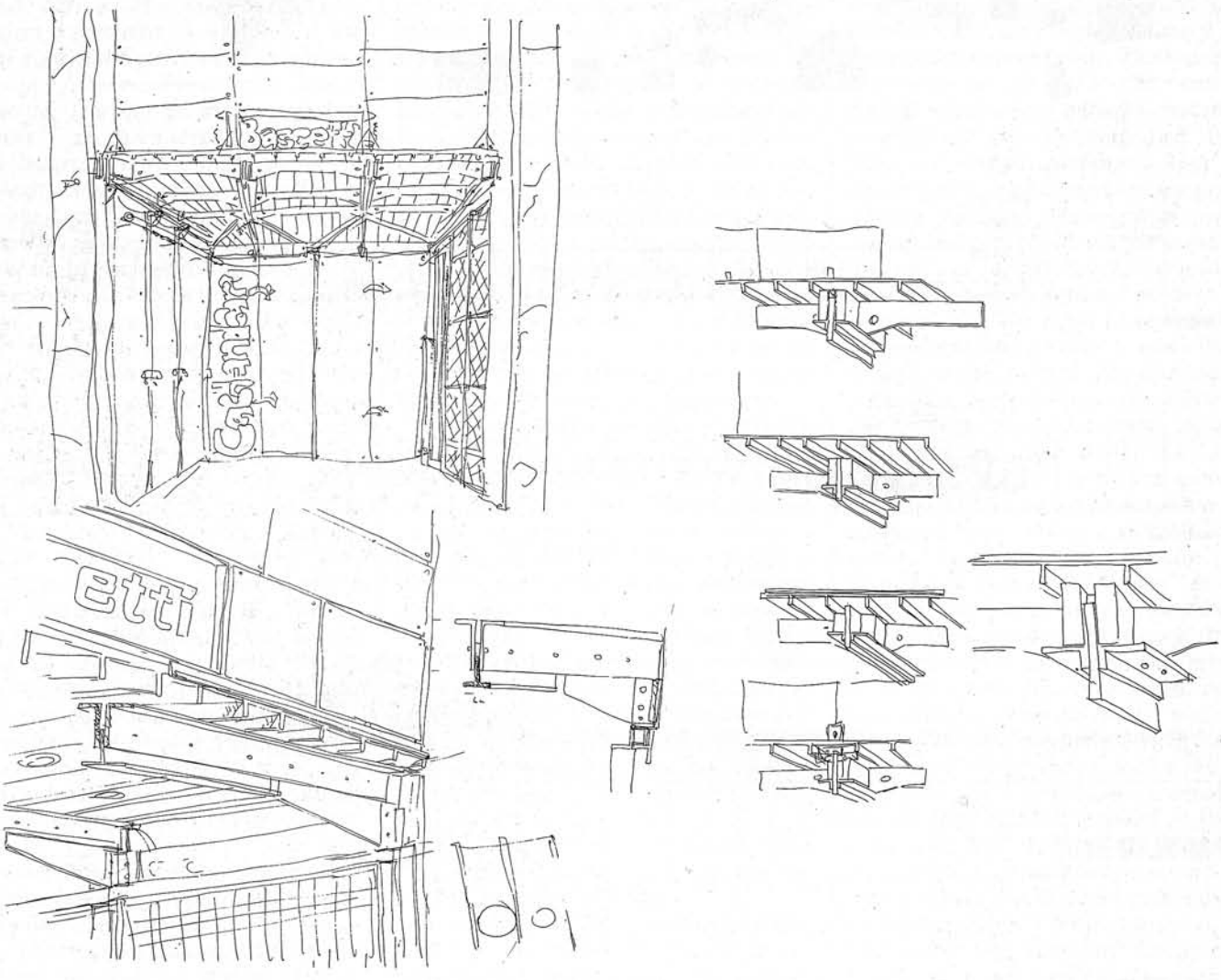


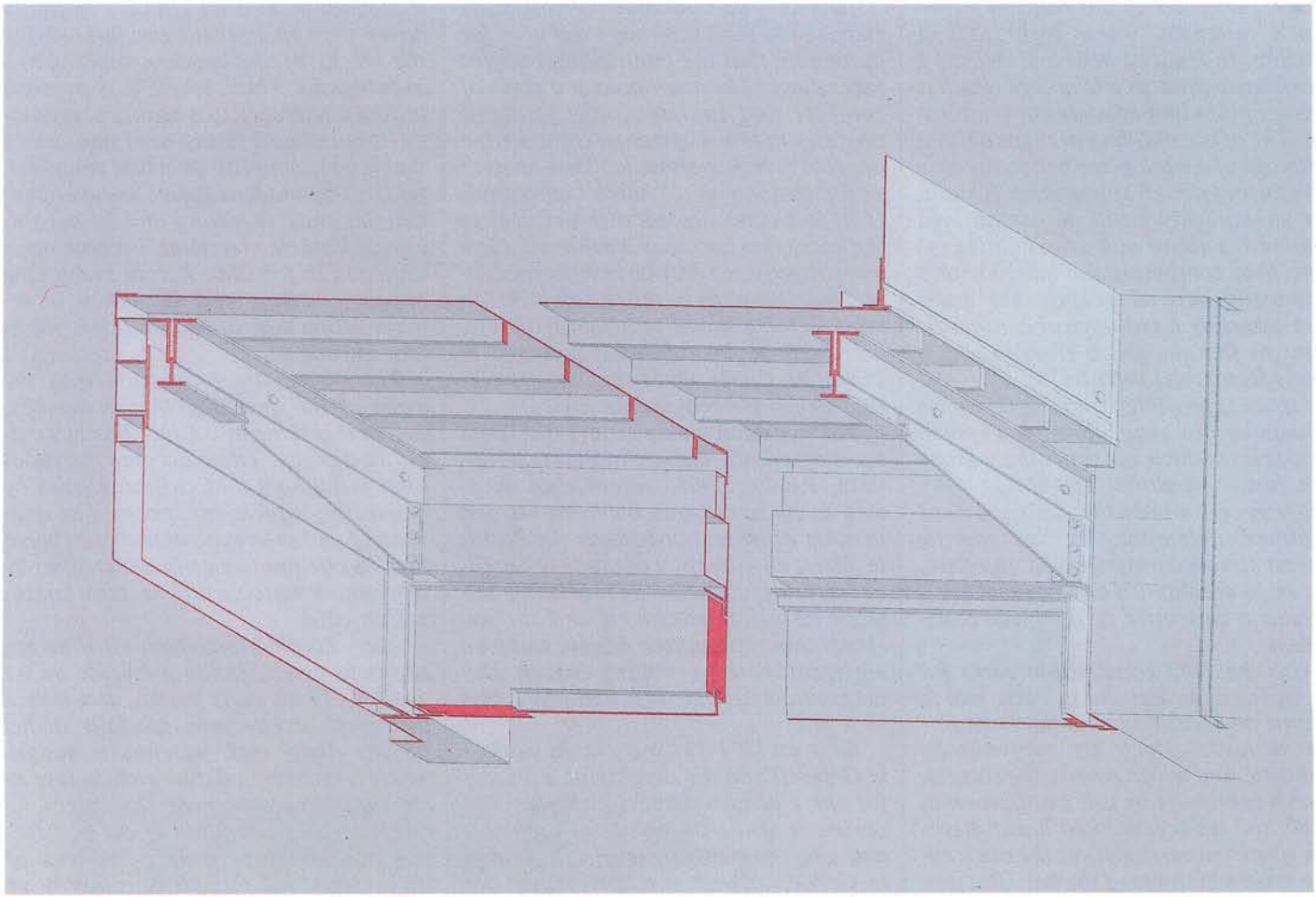
PROSPETTO SUD



SEZIONE ASSONOMETRICA

SPACCIO DIPENDENTI BASSETTI A MILANO, 1987-88 / *BASSETTI FACTORY SHOP IN MILAN, 1987-88*
(con R. Giussani)





bassetti
GRANFOULARD
Piumone
PERFETTO
BRIO

only partially attribute this to a reaction against the tenets of the modern movement's rationale, where form follows function. In reality I believe it reflects a transference towards a language which is perhaps more immediately communicative. The office building perhaps defines the image of a work place better, because of its factory design appearance. It has in fact an explicitly basilican central area culminating above with a too lighting system, thus combining the image with a historically derived shape, that apart from asserting a typological continuity, seems to free the shape from having a merely factory derived identity. The interior space is projected into the exterior's rectangular box shape through a system of openings which cut short the volume with corner windows. The almost total indifference towards the site's previous buildings, determines in this specific context almost a programmed objective, that is, to accomplish an image which is perhaps a derivative of the Neue Sachlichkeit.

Also the 1983 competition entry for the Opéra de la Bastille in Paris *was to become an occasion to contaminate formal elements which are symbolically connoted, and which resolve the composition's continuity by using uniform materials and an accentuated linear elevation which counterbalances the out standing spherical shape of the hall. But perhaps more than elsewhere, the ambiguity that characterizes Cino Zucchi's research is revealed in the competition for the "*Rocca di Noale*" (1985), perpetually oscillating as it does between classicism and romanticism by enclosing the remnants of the stronghold in what could be defined as a purpose designed ruin. This contrasts the linear housing row nearby, with its exceptional horizontal outline shape which almost expresses an ideal figurative limit.*

Imbuing modern architecture with neoclassicism has often characterized a large part of Italian rationalism. It determines a romantic reminiscence of a rarefied pythagorean order *reproposing model constructs capable of generating whole cities. In Cino Zucchi's compositions everything aspires to an absolute clarity of language.*

If on the one hand, it is self evident that the way of composing chosen is that of reducing the lexical terms to an almost abstract limit, at another level, tensions are discharged by symbolic features, even if the symbolism adopted is an integral part of the same language. This is the ambiguity of contemporary design which alternates "being" with the self contained "entity".

The problem is the relationship between a design research that seeks absolute linguistic truths and their relative declension. I maintain that Cino Zucchi's design operates entirely within this bipolarity and that he aspires to accomplish objectively autonomous architectural statements. Yet it is through this need for autonomy that the contrasting polemic takes place. The metropolis is a place of conflicts and its impossible harmony, precisley in terms of design composition appears to be juxtaposed to the alternative dimension that a "home" represents. If in fact cities express disorder, it is in the home that harmony is achieved. Here every divergency may be transformed into a rule, as in the author's reconversion scheme for a house in Milan (1981-84), and more so in the house designed in Portofino (1982) where the use of unvaried elements becomes the rule.

The national competition for ideas for the A. Galli Theatre in Piazza Malatesta, Rimini, *1985, becomes an occasion to discuss themes that were studied in other projects, particularly the Bastille. Here, an attempt was made to redefine historical dialectics by mediating between historical precedents and the author's own rationalistic design, using an emergent housing volume which also accommodates stairways and which acts as a link.*

Between 1977-79 Cino Zucchi worked in Gregotti's studio developing a project for the Chemistry and Mechanics Department of the University of Calabria, and also the outline design of a school in Gedda, as well as a competition for the IRFIS headquarters building in Palermo. Elaborating these designs was to inevitably influence his subsequent projects. Thus, the competition design for the reconstruction of Piazza Fontana *brings into play an array of former design ideas, history, recollections, and the assertive shape of an urban space which to be respected had to avoid being morphologically redefined.*

The project does not resolve the dilemma, but it evidences it instead, by introducing an independently oriented element which expresses a very compact terse configuration, not only in plan, but also through its laconic elevations which face the "piazza".

The meaning of this ostentatiously stressed difficulty is to be sought in a widespread conviction amongst architects that the structure of old street patterns, including "piazzas", cannot be changed without disrupting the deep rooted life style of their inhabitants. The only insert that can be added to enhance the existing townscape, cannot but be a polemic juxtaposition. As opposed to the terseness of this project, the aesthetic objectives are only apparently justified by the techniques employed for the next design, an employees shop *and* warehouse *for* yarn factory in Casorezzo.

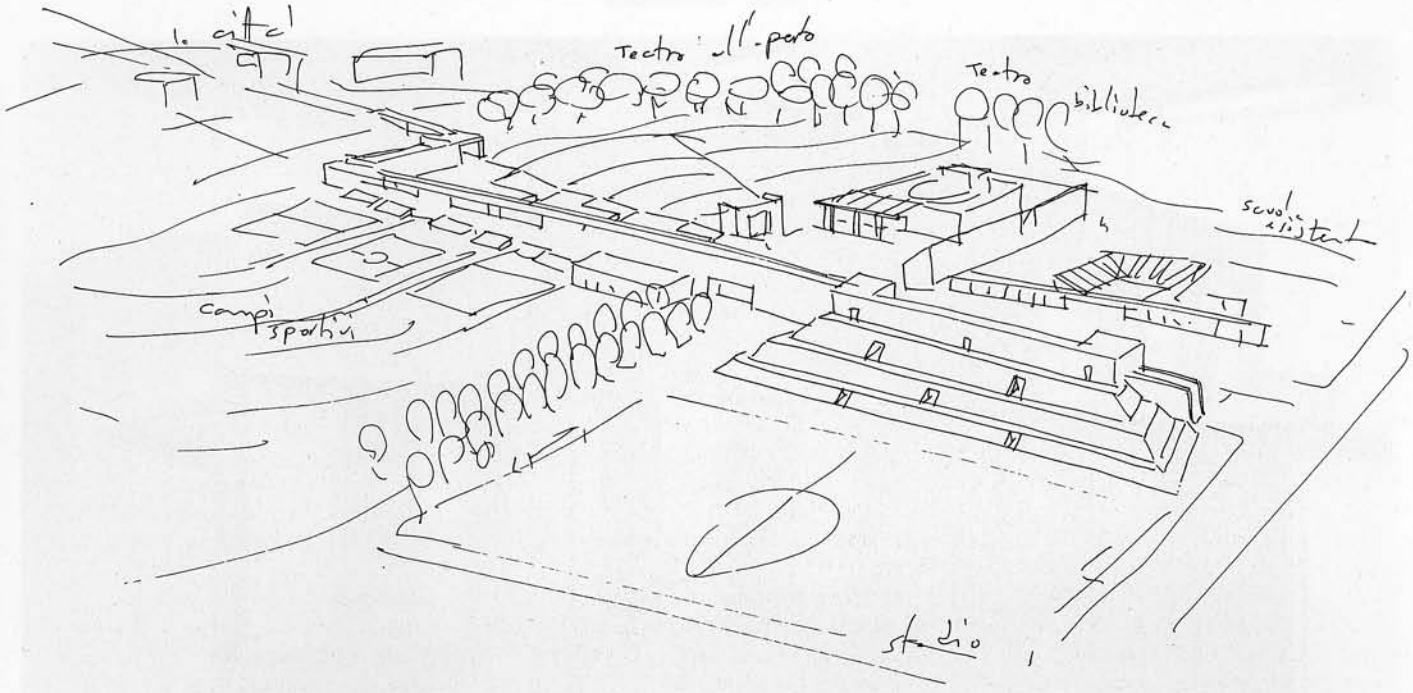
Emergent figures do not appear in Zucchi's designs, if anything there prevails a silent grandeur which does not resort to the gratifying answers of a formal repertory of historic precedents, but it pursues instead an ethical continuity rather than an aesthetic one by studying the works of the modern movement's avant-garde. Thus, where it is possible to find a reference to a historical typology, it is reduced to essential quotations that tend to simplify its actual complexity. If some modern design trends by remaining outside history and by not following historic precedent, become more rooted in it, for Cino Zucchi exactly the opposite occurs, and his desire to remain within a historical tradition places him outside it.

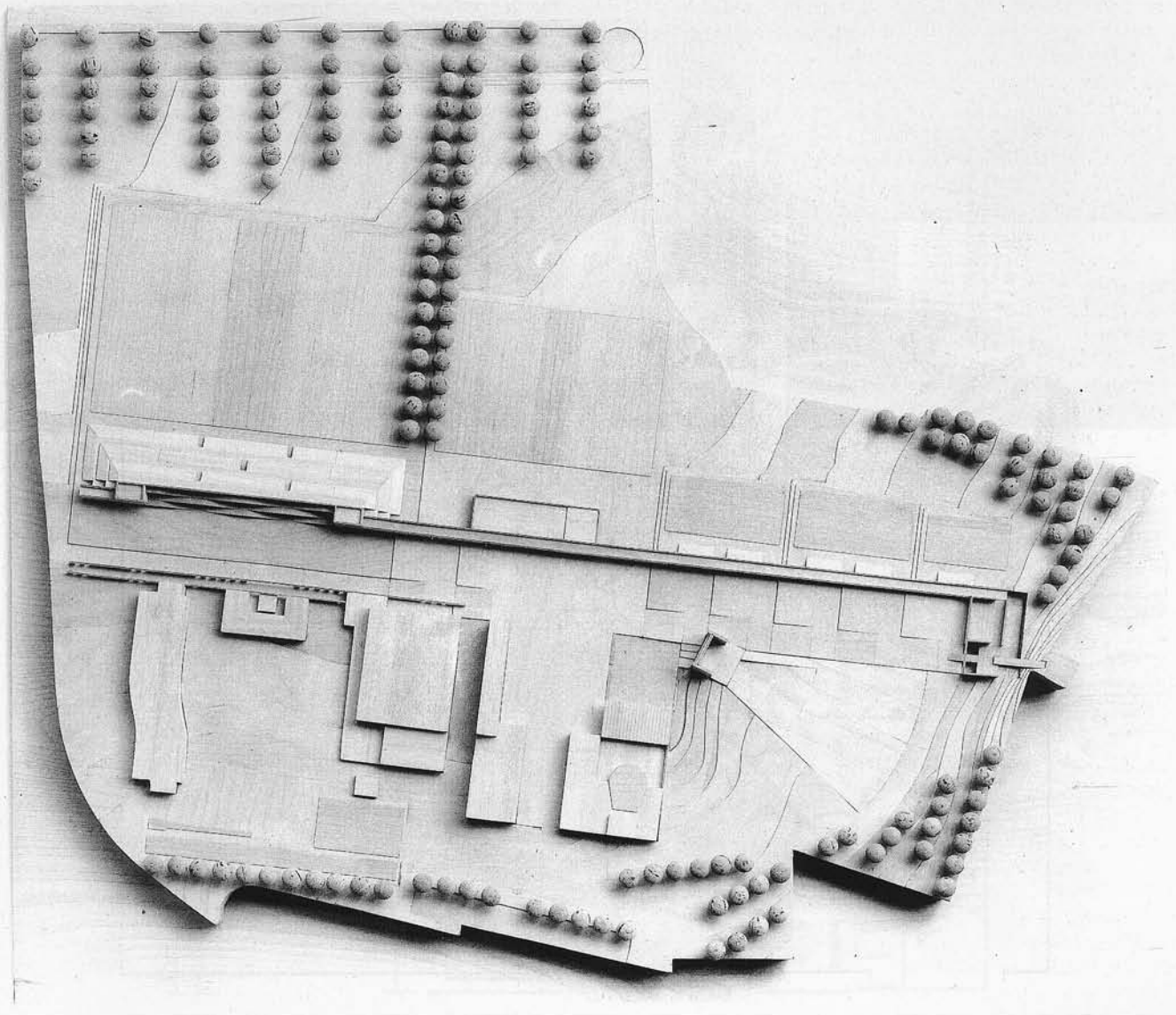
This brings the discussion into the heart of the question, that is the city, and in this sense also Cino Zucchi's exibition designs. These become metropolitan metaphors that cut out shapes by delineating equivalent spaces. The question of design in general may well become this attempt to clarify design aims by reinventing suitable architectural spaces within cities.

Cino Zucchi's architectural itinerary seems to assert, firstly a laconic image specially in his early works, and later a dialogical architecture, specially in his factory shop and warehouse design, where he strives to define architecture as an expressive statement that takes its cue from an elaboration of the best Italian post war experiences. The crux of his architectural pursuit is primarily an attempt to legitimate an aesthetic which he experiments, in so far as it is an absolute value, which is as autonomous, both of the composition as it is independent of a narrative sequence.

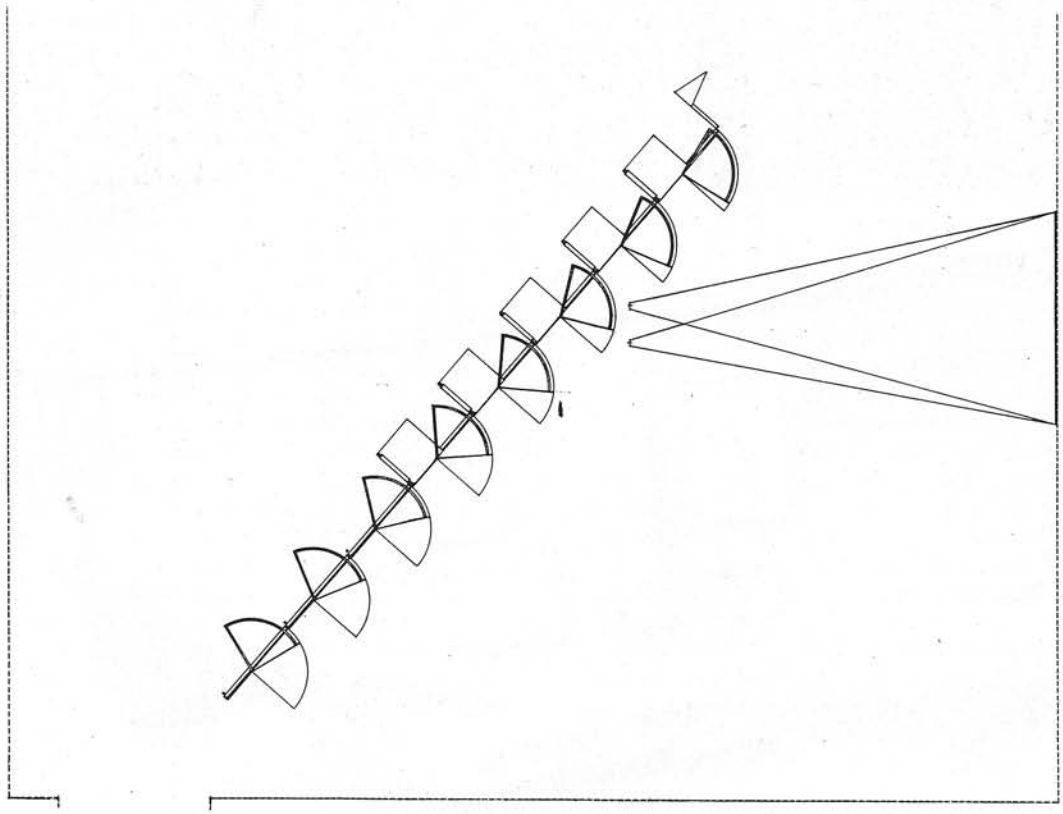
Cino Zucchi's design is particularly interesting, since his training did not occur within the ambit of the problematics of postmodern architecture, but within the aura of the modern movement. Thus his latest works attest the conflict between reason and enigma, and the urgency to justify the aesthetics in building terms, underlines both this necessity, and the resulting discomfort. Because of these aspects the whole question remains significantly open, his research configures an autonomous identity, mediating between classicism and romanticism, a quest for absolute values, and at the same time an attempt to find again the path to knowledge, to clarify the enigma, of things without truth. But all this can be traced back to this extremely up-to-date commitment, to formulate again the shape and the logic of an architectural language that can interact within the context, when a fabric, without quality, is located there, thus modifying the perceptual experience of places as such. From the abstract figurative design of A. Rossi to E. Battisti, architecture reappears in these works to evidence as such, a dialectic representation of diverse needs, by asserting values and the need for beauty.

CONCORSO NAZIONALE PER UN CENTRO CULTURALE E SPORTIVO A BOTTICINO, 1987
NATIONAL COMPETITION FOR A CULTURE AND SPORT CENTER IN BOTTICINO, 1987
(con F. Veronesi, inquadramento urbanistico; collaboratori G. Buratti, D. Gobbi, R. Sforza, S. Tonoli)

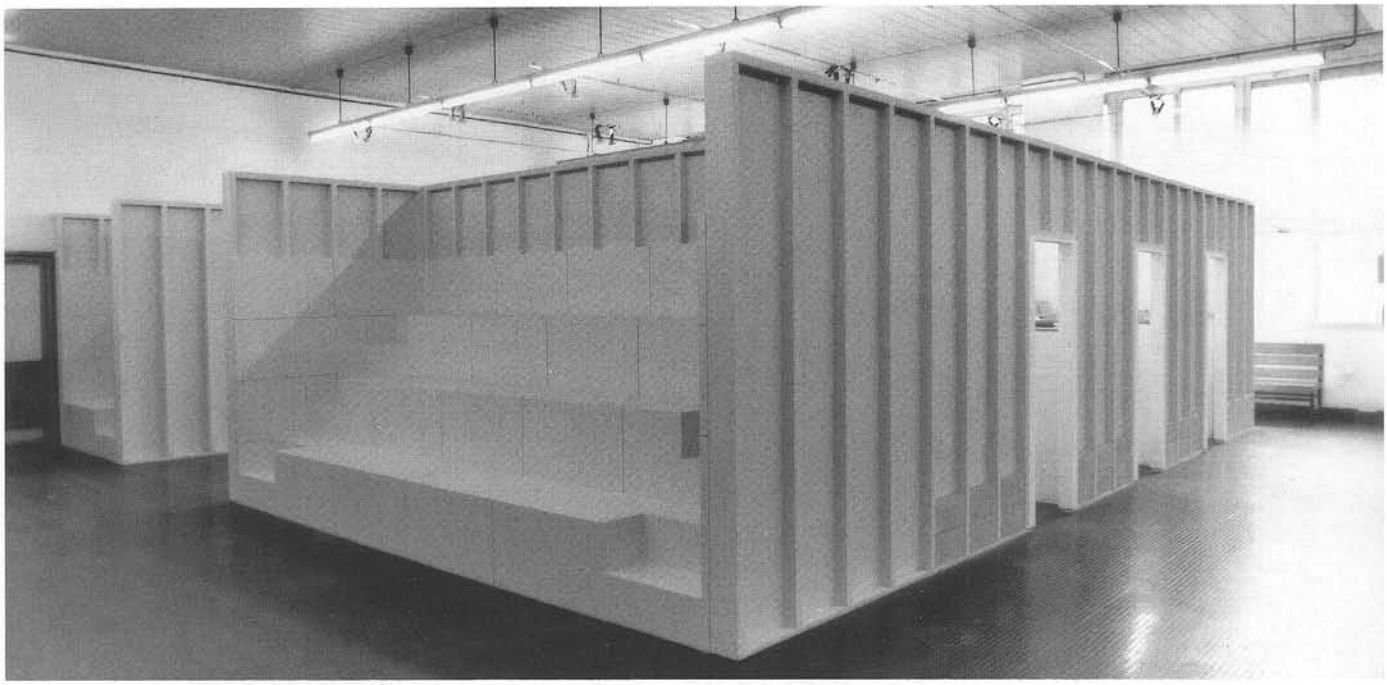


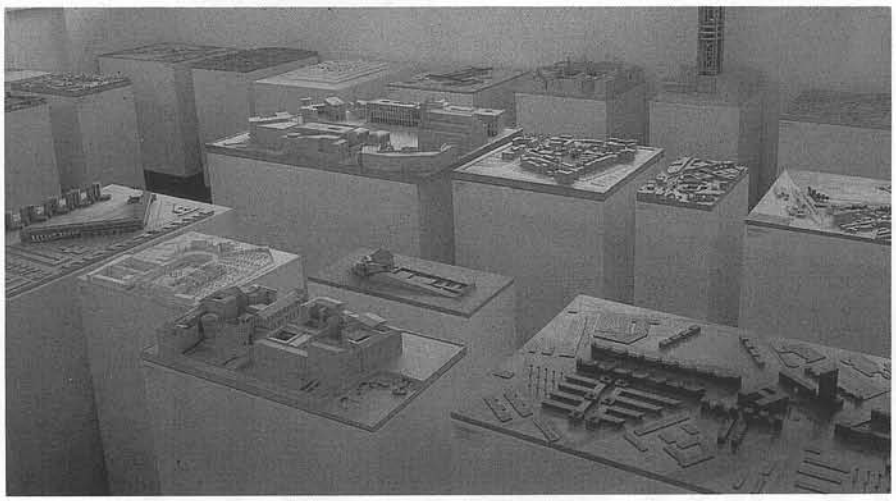


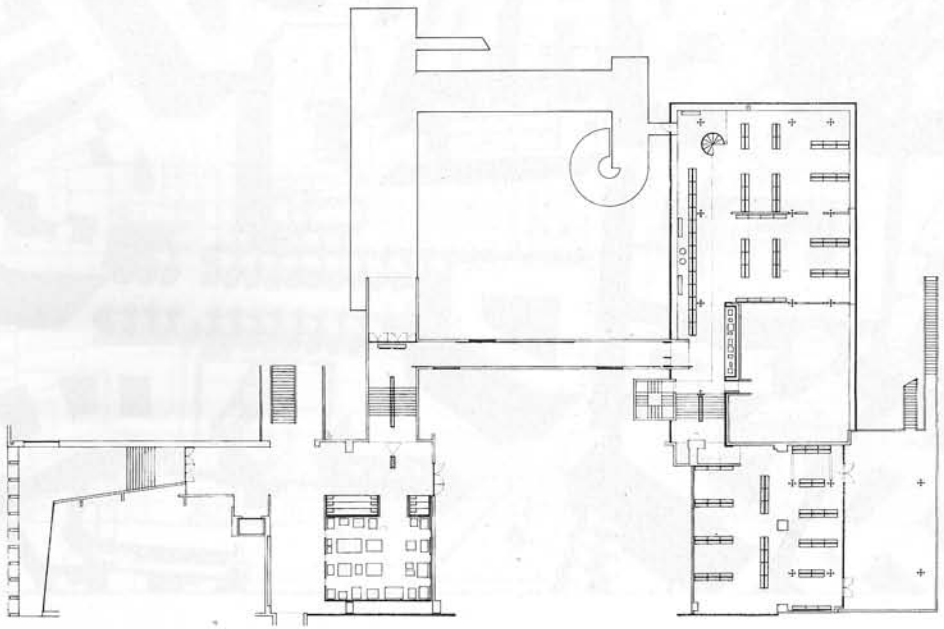
SPAZIO DI SOSTA CON AUDIOVISIVO NELLA MOSTRA "LE CITTÀ IMMAGINATE. UN VIAGGIO IN ITALIA" ALLA XVII TRIENNALE, 1987
STOP AREA WITH AUDIOVISUAL EQUIPMENT IN THE EXHIBITION "THE IMAGINED TOWNS. A JOURNEY TO ITALY" FOR THE XVII TRIENNAL, 1987



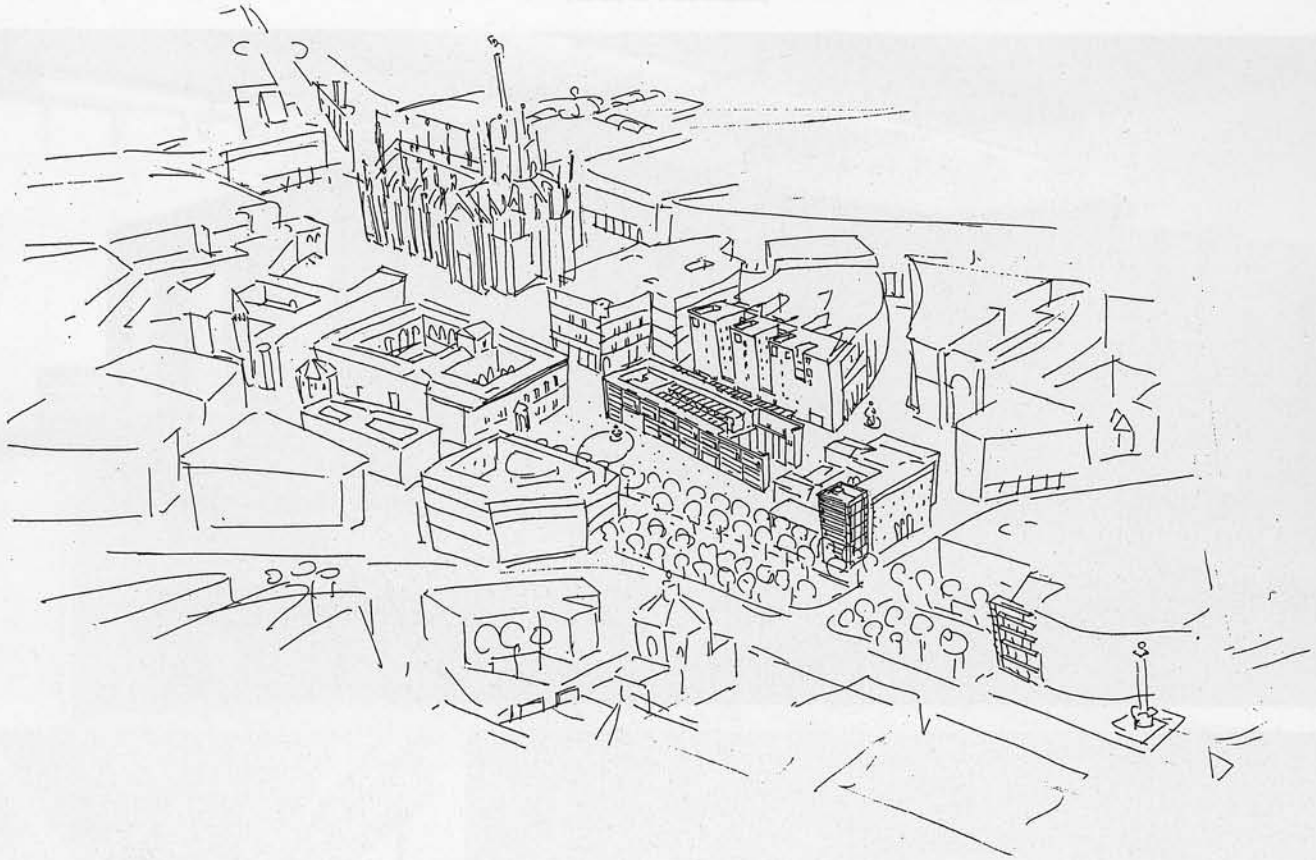
ALLESTIMENTO DELLA MOSTRA "PER LA CITTÀ. MOSTRA DEI LAVORI DIDATTICI DEL DIPARTIMENTO DI PROGETTAZIONE DELL'ARCHITETTURA" ALLA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DEL POLITECNICO DI MILANO, 1988-89
ARRANGEMENT OF THE EXHIBITION "FOR THE TOWN. EXHIBITION OF THE DIDACTIC WORKS BY THE DIPARTIMENTO DI PROGETTAZIONE DELL'ARCHITETTURA, FACULTY OF ARCHITECTURE", MILAN POLYTECHNIC, 1988-89
(collaboratore G. Buratti)

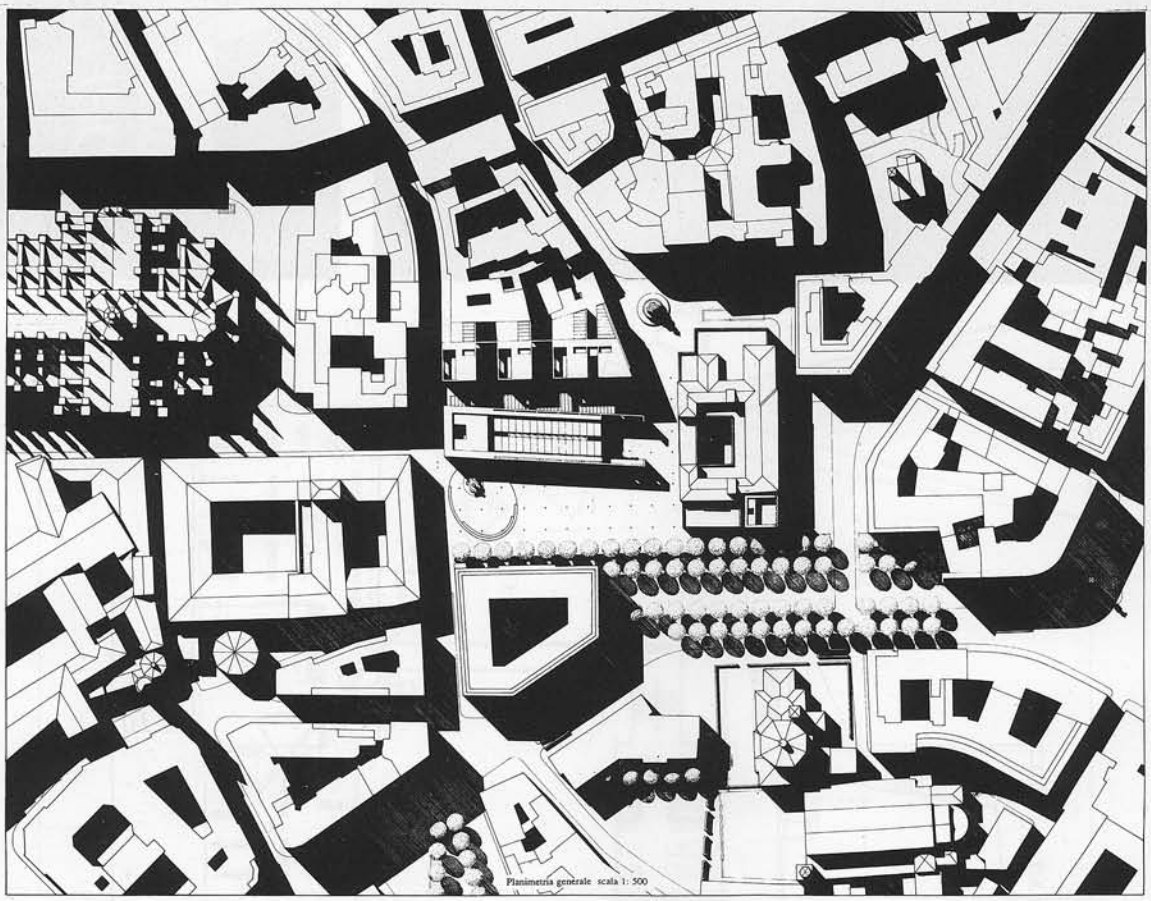




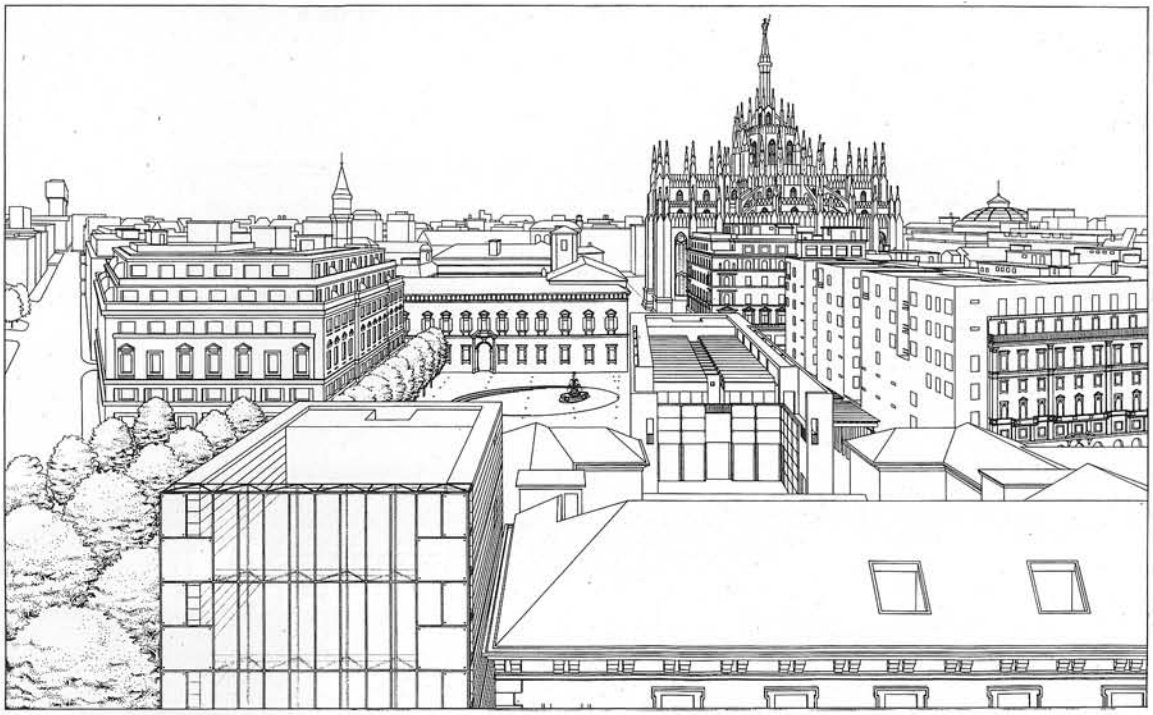


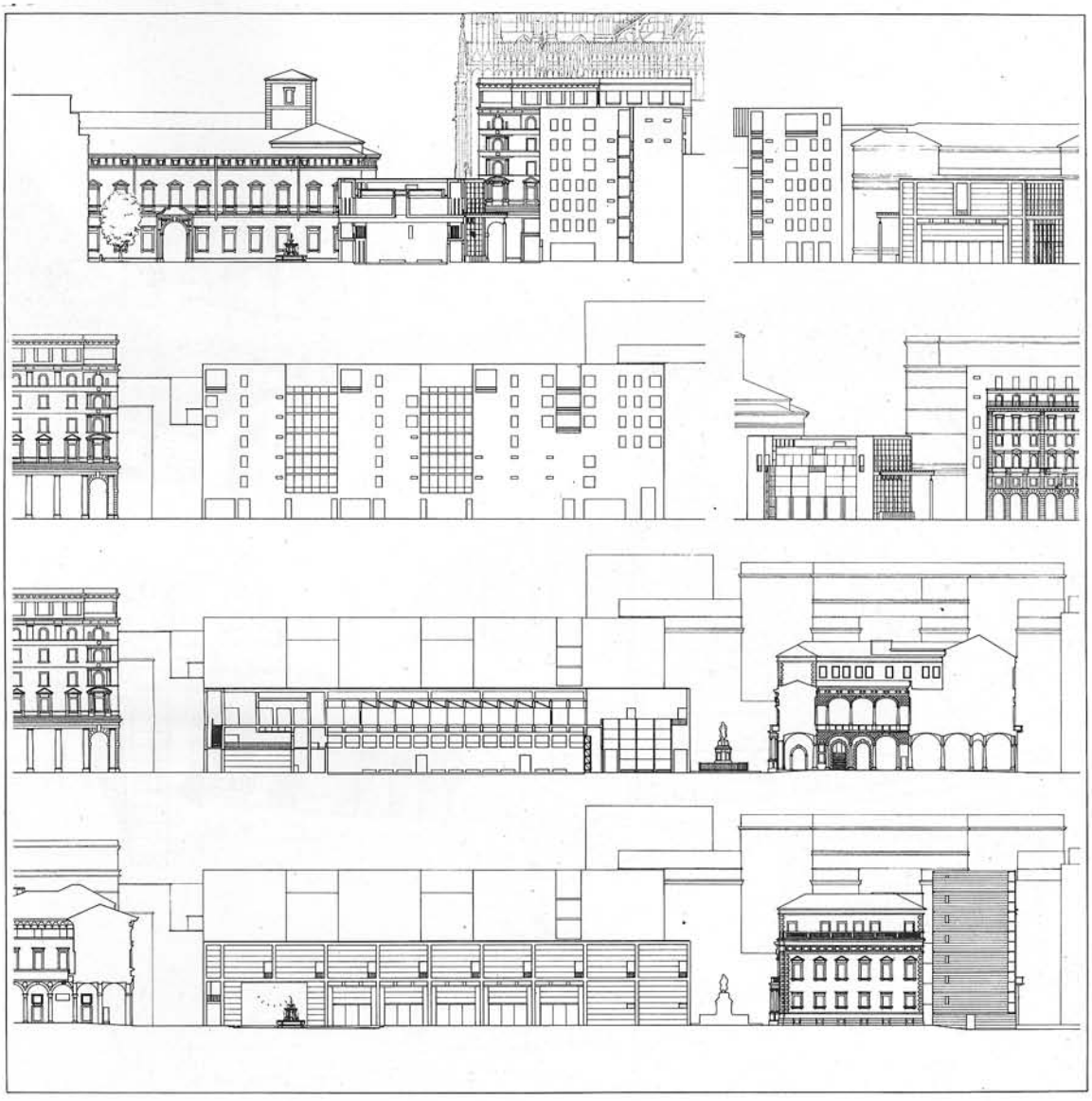
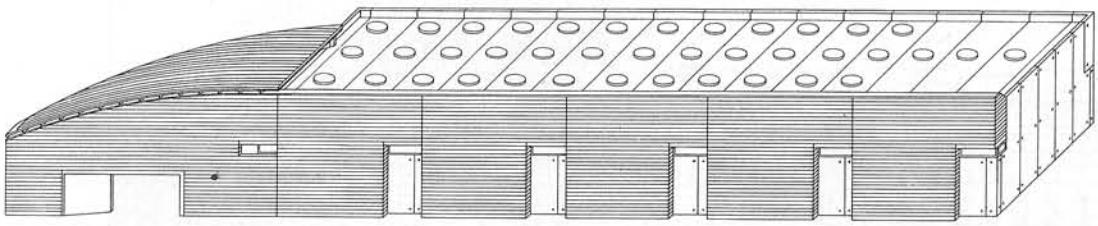
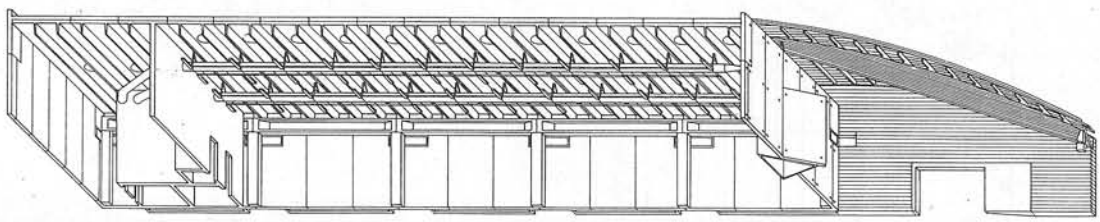
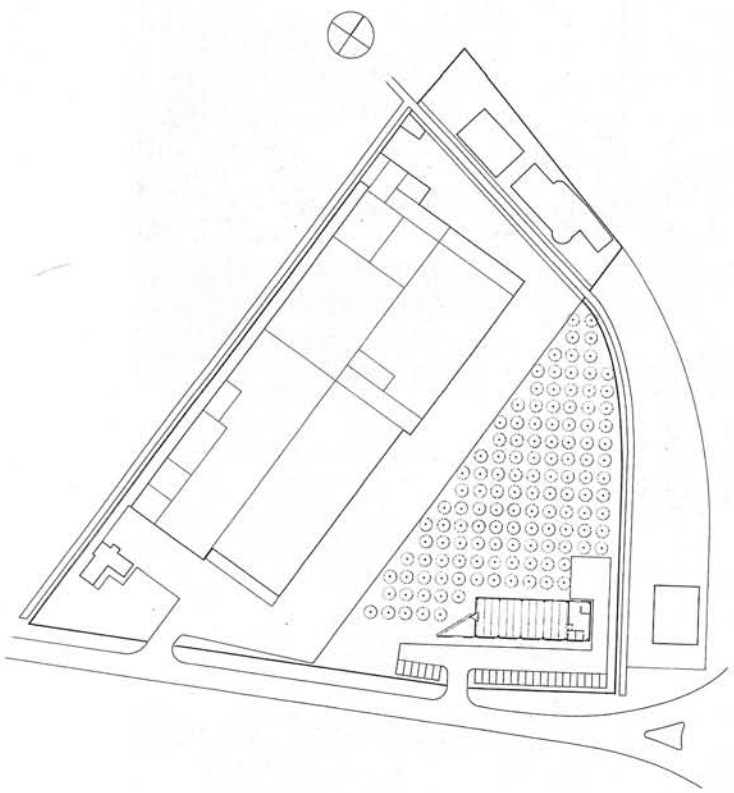
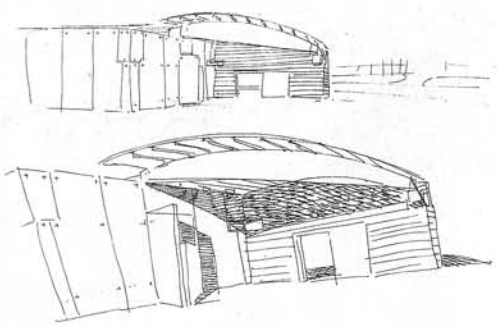
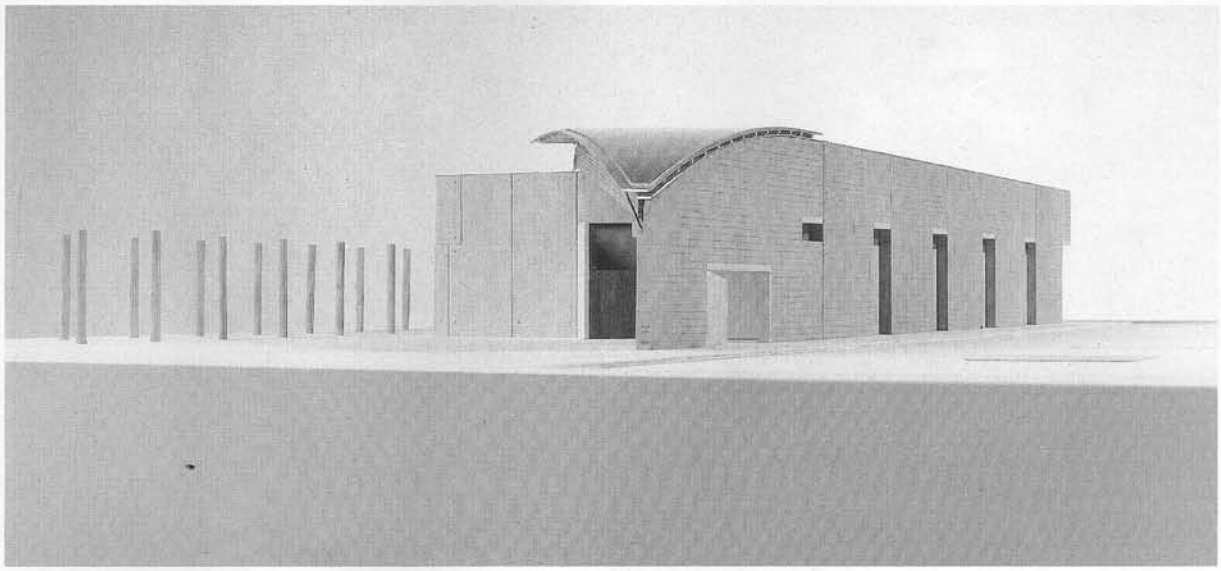
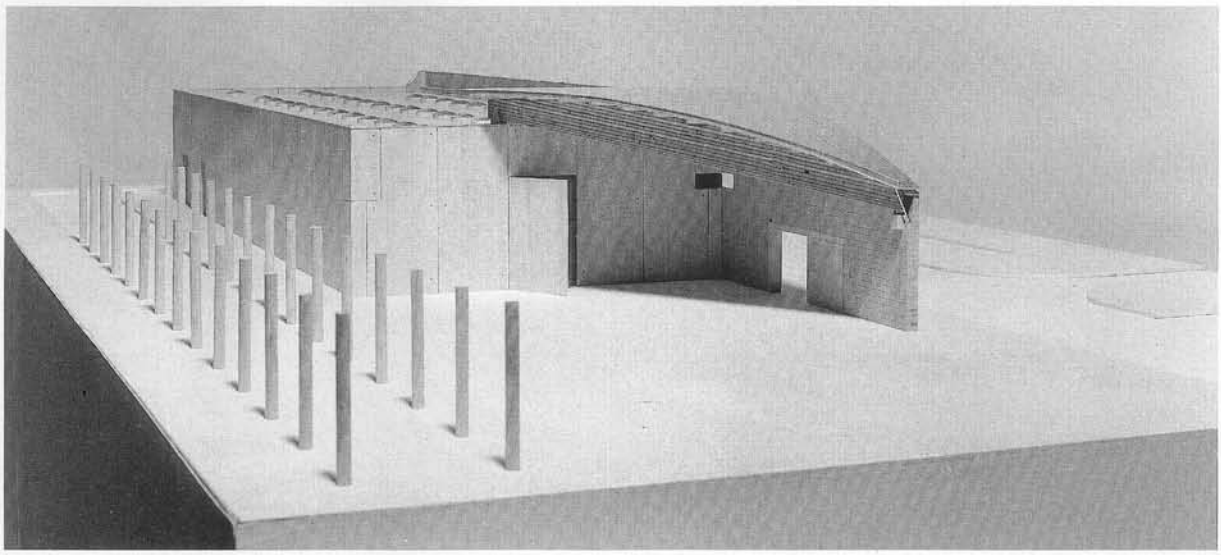
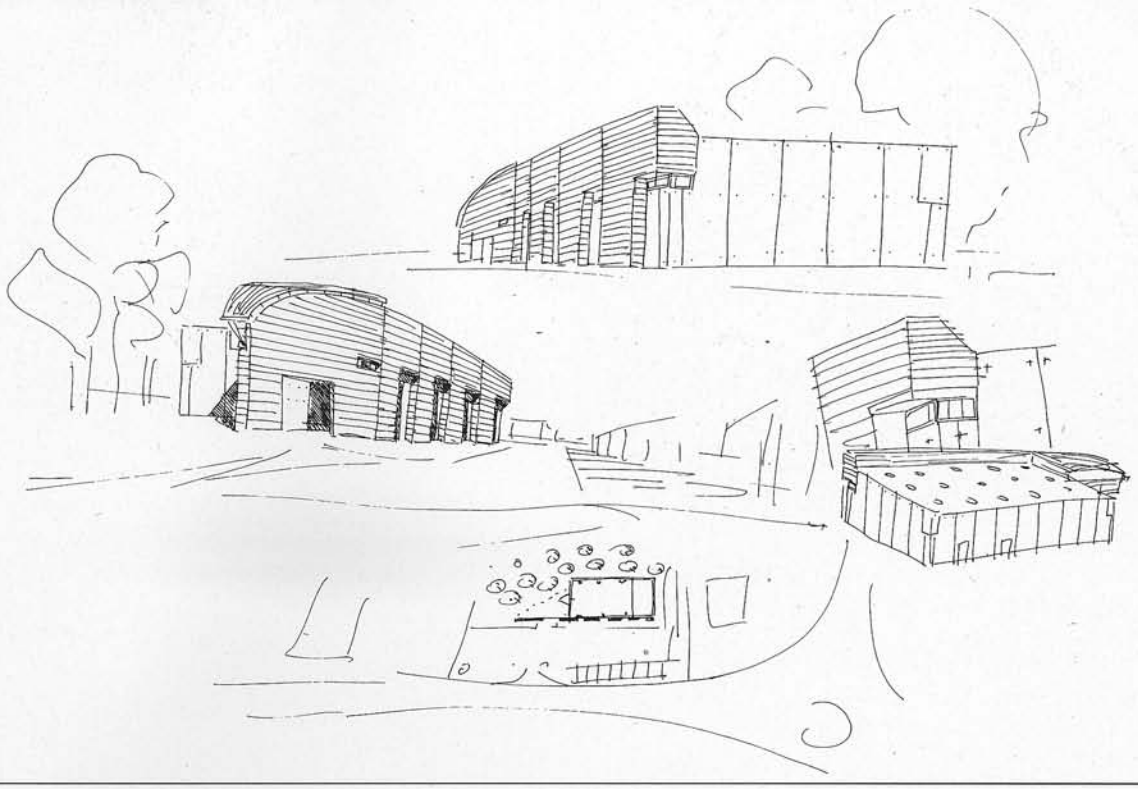
CONCORSO PER LA RICOSTRUZIONE DI PIAZZA FONTANA A MILANO, 1989
COMPETITION FOR THE RECONSTRUCTION OF PIAZZA FONTANA IN MILAN, 1989
(con F. Cadeo; collaboratori M. Mazzucchelli, S. Pivetta, S. Restelli, A. Schogör, V. Tarantola)





Planimetria generale scala 1: 500





SPACCIO DIPENDENTI A URAGO D'OGLIO, 1989-90 / *FACTORY SHOP IN URAGO D'OGLIO, 1989-90*
(con R. Ravegnani Morosini, collaboratori L. Cavalli, C. Cioccocioppo)