

Sentimental education a dialogue among Marco Casamonti, Pier Paolo Tamburelli and Cino Zucchi Milan 2012

Marco Casamonti: Non abbiamo pensato a un numero monografico sul tuo lavoro attratti da considerazioni di natura "autarchica" sulla cultura architettonica italiana, ma piuttosto ci interessa un tuo modo di rapportare l'architettura alla consistenza dei fatti urbani, l'idea che un edificio è sempre un frammento di tessuto urbano piuttosto che un pezzo di design. Tu hai disegnato in Italia e in Europa masterplan e progetti complessi e non solo edifici, privilegiando in essi l'urbanità piuttosto che la sorpresa o la spettacolarità; ci interessa quindi guardare al tuo lavoro secondo punti di vista inediti, che non si limitino alla visione un po' scontata del "professionismo colto" legato a una tradizione tutta milanese. Proprio per questo partiamo dal capire quali sono le letture critiche sul tuo lavoro nelle quali ti riconosci meno o che senti inappropriate.

Cino Zucchi: La critica ha sempre bisogno di categorie semplici, e spesso quella dell'identità culturale è una delle prime. Non ho mai sopportato una lettura "genealogica" dell'architettura, e nemmeno i termini "scuola milanese" o "scuola romana" che ci hanno ossessionato per tanti anni. Singoli atti superano queste distinzioni che sono spesso di comodo, ed operate ex post. Poi ci sono persone come Luigi Moretti che percorrendo il tragitto inverso di quello di Bramante, scappa da Roma e viene a Milano: il Moretti di Corso Italia o di via Corridoni è "milanese" o "romano"? Non lo sappiamo, forse non è né l'uno né l'altro. Anche la mia educazione ha seguito percorsi non molto lineari. Dopo aver frequentato per un anno l'Università a Milano, sono andato al Massachusetts Institute of Technology, dove ho studiato più fisica e matematica che altro. In quel momento la scuola d'architettura del M.I.T. era connotata da un approccio culturale un po' alla Team Ten, e ho vissuto quindi i ragionamenti di De Carlo e di Hertzberger filtrati dal clima americano. Una volta tornato in Italia, sono andato incontro a un fecondo shock culturale e ho finito per comportarmi da autodidatta. Ho fatto qualche incursione nel campo della storiografia dell'architettura, scrivendo un libro sull'architettura milanese del cinque-seicento e un altro su due figure minori del razionalismo italiano, Asnago e Vender. Ho letto molto (faccio parte ancora di una classe d'età per la quale l'erudizione era un valore), e ho guardato al lavoro di molti architetti passati e contemporanei.

Marco Casamonti: We did not decide to do a monographic issue on your work based on considerations of an "autarchic" nature on Italian architectural culture, but rather because we are interested in a line of yours that manages to perceive an architectural object as a fragment of the urban fabric rather than as a piece of design. You have designed master plans and complex projects in Italy and throughout Europe, not just buildings, and you have always stressed the urban aspects rather than seeking the element of surprise or the spectacular aspect; we are interested, for this reason, in looking at your work from different, unexplored standpoints that do not limit it to that somewhat passé view of "cultured professionalism" linked to a uniquely Milanese tradition. Are there some critical readings of your work that you feel do not reflect your intentions or that you perceive as limiting?

Cino Zucchi: Criticism always needs simple categories, and often that of the cultural identity is one of the primary ones. I have never been able to stand a "genealogical" interpretation of architecture, and I don't even like those expressions "Milanese school" or Roman school" that obsessed us for so long. Individual actions overcome those distinctions that are often mere conveniences and are applied ex post facto. Then there are people like Luigi Moretti who traveled in the opposite direction from Bramante, he ran away from Rome and came to Milan: is the Moretti in Corso Italia or via Corridoni "Milanese" or "Roman"? We don't know, maybe it is neither one nor the other.



Riguardo ai "padri", non mi sento veramente legato a una genealogia; la condizione del trovatello è per certi versi scomoda, ma ha il vantaggio di evitare i problemi edipici in cui si sono trovati molti miei coetanei.

In questo senso, le figure di architetti più interessanti in Italia mi sembrano proprio quelle che sono state ai margini della burocrazia universitaria, che non hanno cercato proseliti, che non hanno tentato di fare del protezionismo intellettuale appellandosi a un inesistente "genius loci" italiano.

Pur avendo sempre concepito l'architettura come attività colta, conservo un atteggiamento diretto verso le cose, verso i problemi nella loro nudità. Non sopporto quando l'erudizione copre le miserie della prassi. Sono un vero empirista (le cose me le vado a misurare, non credo a nessuna misura scritta sui manuali) ma a differenza dei più giovani, che vedono l'architettura come puro evento, ritengo che ogni disciplina debba operare ogni giorno una riflessione critica sulla "lunga durata" dei suoi stessi strumenti. Vedo la cultura come una serie progressiva di trapianti o innesti di cose parzialmente conosciute in contesti diversi, che acquistano proprio per questo significati inattesi, talvolta capaci di azione "retroattiva" o "rinculante" (mi piace questa immagine balistica). Thomas Jefferson, alla ricerca nell'Università della Virginia del classico visto attraverso gli occhi di Palladio, per risparmiare un mattone su due, traccia magnifici muri ondulati stabili in virtù della loro geometria, degni di un'opera di Eladio Dieste, ma è come se ci costringesse a riguardare Palladio stesso attraverso occhi innocenti, togliendoli quel manto di erudizione che Trissino gli aveva elargito.

Non mi piace dare del mio lavoro una lettura troppo autobiografica, ma potrei dire di essere io stesso uno strano innesto tra l'approccio diretto ed empirico assorbito nell'ambiente scientifico USA e la cultura e il rigore filologico della ricerca storica e tipologica che ha contraddistinto la cultura italiana negli anni della mia formazione, "riscoperta" per scelta e non per trasmissione meccanica.

Marco Casamonti: È vero che talvolta la critica prende una posizione e la ferma in maniera così forte e perentoria che poi fa fatica a tornare indietro. Pensando al tuo lavoro mi viene in mente di quando Argan su Casabella critica duramente Le Corbusier accusandolo di aver tradito il suo rigore funzionalista nel progetto di Ronchamp, reo di un eccesso di espressione e monumentalità. Nel tuo caso molti si sono limitati a leggere nella tua casa veneziana il senso della sua evidente 'venezianità' – vista quindi come un evento straordinario e non naturale – da rimanere poi spiazzati nella lettura delle tue opere successive, collocate in altri luoghi e in altri contesti, dove hai proposto un atteggiamento del tutto diverso.

Cino Zucchi: Una leggenda metropolitana narra di come al Newport Folk Festival del 1965 Pete Seeger volesse tagliare i cavi del microfono con un'ascia quando Bob Dylan intonò le note di Like a Rolling Stone sulla sua chitarra elettrica scandalizzando i puristi del folk. Non credo né alla purezza né all'originalità, ma solo alla pertinenza e al carattere. Un motivo ereditato può risultare fresco se adeguato al tema. Ho copiato le cornici bianche delle finestre della casa di Venezia da un progetto di Gabetti e Isola; ma un mese fa Kjetil T. Thorsen dello Studio Snøhetta durante la giuria di un premio mi ha detto sorridendo: "see how many Zucchi's windows... they all copied you". Secondo me le idee possono nascere contemporaneamente in più luoghi, e trasmigrare da un luogo a un altro in maniera inaspettata: sia idee formali che temi "teorici".

Pier Paolo Tamburelli: A proposito di questo, io credo che sia possibile vedere architetti della tua generazione che tu hai conosciuto più tardi di Venezia ma che perseguono ricerche simili alla tua: Sergison Bates, Caruso St John, ecc. Trovi che esista tra voi un approccio o una costruzione simile della propria identità professionale? Quali sono le possibilità che vi date da subito e i cambi d'interesse nel vostro lavoro? Ti ritrovi in questa lettura oppure no?

Cino Zucchi: Ho rapporti personali e culturali sia con Caruso St John che con Sergison Bates. Li ammiro molto e non penso di essere qualitativamente alla loro altezza. Rispetto a loro io mi sento forse più "eclettico" e vagante; loro infatti perseguono un fine coerente e ben focalizzato. Fanno ambedue un discorso sulla limitazione del linguaggio e sulla sua pertinenza, e ambedue hanno la capacità di limitare intenzionalmente tutte le possibilità formali oggi permesse dall'informatica per generare un paesaggio della città che possa candidarsi a essere un paesaggio comune, condiviso. Potremmo quindi parlare del tema della "reticenza", inserendo però alcuni elementi che attestano sia la conoscenza del codice che una certa libertà da esso. Nella loro architettura c'è un elemento fortemente "dandy"; Baudelaire paragonava il dandy all'asceta, per il suo ideale di purezza ricercato con ostinazione. Per tornare al mio atteggiamento, cerco di chiarirlo con alcune analogie (ovviamente senza alcun riferimento alla qualità, ma solo al modo di vedere i temi): un regista come Stanley Kubrick ha fatto film che non si rassomigliano per niente, da Lolita ad Arancia Meccanica a 2001 Odissea nello Spazio a Barry Lyndon (sembra per esempio che in Barry Lyndon egli abbia usato solo luci di candele o riprese en plein air); I Beatles con l'album bianco hanno esplorato quasi ogni genere musicale, dal folk alla musica elettronica al rock; Gustave Flaubert ha scritto Madame Bovary e L'educazione sentimentale, ma anche Bouvard et Pécuchet o Salamò (per scriverlo si era documentato per anni sui Cartaginesi!);

In the previous page:
Cino Zucchi Architetti,
Area industriale Ex-Junghans
alla Giudecca, Edificio
residenziale D
Venezia, 1998-2002.
Photo by Cino Zucchi.

Zucchi Architetti, Area
industriale Ex-Junghans
alla Giudecca,
Edificio residenziale B
Venezia, 1998-2002.
Photo by Cino Zucchi.



e Franco Albini progetta il rifugio Pirovano, la Rinascente a Roma, gli uffici Snam a San Donata e il Tesoro di San Lorenzo in pochi anni. In tutti queste ricerche molto diverse tra loro io colgo un'intenzione di trovare il carattere specifico di ogni opera piuttosto che un'esibizione del carattere dell'autore. Poco tempo fa Antonio Monestiroli mi ha detto: "Cino, non posso credere che l'autore della casa di Venezia sia lo stesso degli uffici di Assago, dimmi che non sei tu!". Tra gli Headquarters della Salewa/Arancia Meccanica e la casa di Venezia/Barry Lyndon non esiste alcuna parentela formale, ma solo un tentativo di trovare gli spazi e le figure giuste per ogni "circostanza", per ogni tema, per ogni contesto specifico: un edificio-réclame in un paesaggio alpino o una casa popolare nel tessuto della Giudecca. La casa di Venezia è molto simile per tema e linguaggio alle ricerche che tu hai citato sul tema della "reticenza"; però è vero anche che nella mia produzione ci sono cose molto diverse da essa: progetti di paesaggio come il giardino di San Donà di Piave, oppure progetti che cercano di trovare forme espressive in relazione ai nuovi materiali e alle tecnologie a secco; ma tutti legati alla ricerca di una verità "specificata", non animati dalla pura voglia di sperimentare linguaggi diversi.

In questo senso la parola che ho usato prima, "eclettico", non è quella giusta, forse "situazionista", ripulita dai suoi toni ideologici anni sessanta, andrebbe meglio.

Pier Paolo Tamburelli: Secondo me in te e in tutti gli autori che ho citato c'è l'idea di fare un'architettura di sfondo, che viene percepita quasi sfocata, distrattamente, come i Richter più classici, che poi ci passi la spugna sopra e svaniscono. Questo desiderio probabilmente dipende anche dal clima di un'epoca e da un'incertezza di fondo. È come volersi prendere delle responsabilità in maniera meno univoca, meno drastica e meno monumentale, come invece poteva fare Monestiroli. È sempre un'architettura nettissima, con gli spigoli che si vedono, e che, per quanto proclami di essere sfondo, in realtà è sempre un'architettura di figura, che devi riconoscere.



Marco Casamonti: Io trovo che questa duttilità del progetto, questa intelligenza contemporanea, l'idea che i linguaggi siano un materiale da scoprire e da utilizzare, appartiene a una generazione di architetti intelligenti, curiosi, che continuano a considerare il proprio agire come ricerca. Cino, come me e molti altri, ha nei confronti del linguaggio un atteggiamento libero che mette in difficoltà la critica: nel momento in cui essa si sforza di leggere l'opera di Cino all'interno di una determinata cornice o categoria, lui propone il Museo dell'Automobile di Torino, e in molti rimangono spiazzati, non lo riconoscono più o forse non riconoscono egocentricamente le proprie precedenti affermazioni. Per me la casa di Venezia e il Museo dell'Automobile non sono due edifici antitetici, ma appartengono al percorso di un architetto cosciente della complessità contemporanea, che cambia l'obiettivo della sua macchina fotografica e guarda la realtà in modo diverso secondo l'occasione e le dimensioni, forse proprio in relazione al contesto, quel contesto ibrido che è il paesaggio contemporaneo da molti considerato cristallizzato.

Pier Paolo Tamburelli: Quello che domando a Cino è se ritiene che comunque la gamma espressiva sia limitata. La nitidezza più assoluta, la forma che si staglia più perentoriamente non è mai una cosa che persegui. È sempre un pochino indietro.

Cino Zucchi: Il fatto che io stesso abbia suggerito oggi Pier Paolo Tamburelli come interlocutore è perché c'è un grande interesse da parte mia verso il suo lavoro e la sua riflessione teorica, che ha rappresentato un punto di attrazione importante per la generazione più giovane. Però rispetto a Pierpaolo mi sento più scettico rispetto alla possibilità di una nuova posizione "radicale"; ho una visione tutto sommato più tenera e consolatoria dell'architettura (ho riletto ieri Adolf Behne, che inaspettatamente cita una frase di Guyau "L'art c'est de la tendresse"). Se le pretese di minimalismo e l'ascetismo diventano qualcosa che nega l'abitabilità, la funzione di riparo, e la dolcezza della vita, allora non vanno più bene. La grande domanda è un'altra: quali sono le forme oggi della purezza e della radicalità in un mondo continuamente deformato dai media? La ritrasmissione mediatica rende tutto falso, anche il vero e il puro.

Cino Zucchi Architetti with Zucchi & Partners, Renovation of 2b-2c lot Ex Alfa Romeo area Portello, Milano 2002-2008. Photo by Cino Zucchi.

On the following page: Cino Zucchi Architetti, Villa Van Straaten. Photo by Allard Van der Hoek.



Per cui il problema della generazione più giovane è quello di trovare una purezza, un'affermazione che non suoni falsa nel momento stesso in cui la hai proferita e diffusa. Ma io ho piuttosto una visione "consolatoria" dell'architettura, come una canzone amata sentita sullo sfondo (lo sfondo di cui parlava Pierpaolo) della vita. Vorrei fare in architettura quello che i Belle and Sebastian, Natalie Merchant, Neko Case, A. C. Newman, the New Pornographers o the Shins fanno nella musica.

Pier Paolo Tamburelli: C'è una frase di Hannes Meyer che dice: "La cosa che non dobbiamo fare è costruire i paraventi del teatro borghese". Sicuramente non dovremmo fare quella cosa, ma probabilmente siamo costretti a farla. Dirselo e farlo è un modo altrettanto onesto per operare oggi, coscienti almeno della natura della nostra condizione.

Marco Casamonti: È vero che costruiamo anche dei paraventi o delle quinte dietro le quali osserviamo una realtà che muta in continuazione, tuttavia l'adattabilità esprime un valore solitamente rilevante nella sua vaghezza, forse abbiamo conquistato quella capacità di lettura della complessità che gli architetti del primo moderno non avevano. L'opera di Cino mi interessa tanto quanto mi interessa l'opera di Herzog & de Meuron, dove vedo ogni volta vi è l'esigenza, per niente scontata, di leggere una realtà diversa, individuare la quinta giusta per quella "scena" del teatro quotidiano nel quale siamo immersi. Quello che Cino ha fatto nella chiesa di Sesto San Giovanni, a Torino, e nella casa di Venezia, dimostra una capacità di lettura dei "fatti urbani" – per usare un termine rossiano –, che spiazza la critica, e questo è la vera ricchezza del suo lavoro.

Pier Paolo Tamburelli: Su questo sono assolutamente d'accordo. Però forse ci sono anche degli altri presupposti. Per esempio Bramante a Roma è molto diverso dal Bramante di Milano perché è totalmente indifferente al repertorio; quello che conta è che ci sia una grammatica e quella grammatica vada fatta funzionare. Però è un modo di lavorare in cui all'architettura viene attribuita un'ambizione possibile, sconfinata a tal punto che Bramante a un certo punto cerca di convincere il Papa a demolire il vecchio San Pietro per farlo nuovo. L'eclittismo, e la capacità di esplorare mondi formali diversi di Cino, ha sempre un tono più pacato. Non c'è mai il monumentale assoluto, e probabilmente questa è una posizione culturale esplicita, che fa parte anche della costruzione della sua figura professionale.

Cino Zucchi: Ma anche il manierista è in certo senso eclittico. Io odio l'800 e amo il manierismo. Il mio idolo è Baldassarre Peruzzi, nella sua grande comprensione del codice e nella sua capacità di assumerlo in maniera libera, non dogmatica. Noi siamo nella seconda fase del Moderno: il dibattito ideologico tra finestra in altezza e finestra a nastro, tra Perret (che usava a sostegno argomenti di circolazione dell'aria) e Le Corbusier (che usava argomenti illuminotecnici) è superata. Oggi la finestra a nastro è un elemento del lessico come un altro, ha perso i suoi caratteri di araldo di una nuova architettura, è entrata nel bagaglio comune.

Likewise, my education was not exactly linear. After attending the University of Milan for a year I went to the Massachusetts Institute of Technology, where I studied more math and physics than anything else. In those days the school of architecture at M.I.T. was marked by a cultural approach somewhat resembling Team Ten, and so I experience the reasoning of De Carlo and Hertzberger filtered by the American climate.

After I returned to Italy I encountered a second cultural shock and ended up by behaving like a self-taught architect. I made some advances toward the field of architectural history, writing a book on the Milanese architecture of the 16th and 17th century, and another on the two minor figures of Italian rationalism, Asnago and Vender. I read a lot (I still belong to a class of age for which erudition is a value), and I have watched many past and contemporary architects at work. Regarding the "fathers", I don't feel particularly close to any genealogy; the condition of foundling is uncomfortable at times, but it has the advantage of circumventing the oedipal problems in which many of my peers found themselves. In this sense, the most interesting architectural figures in Italy seem to me to be just the ones who stayed on the margins of the university bureaucracy, who didn't try to gather a following, who weren't tempted to engage in intellectual protectionism by appealing to a non-existent Italian "genius loci". Though I have always considered architecture a cultured activity, I maintain a direct attitude toward things, toward problems in their naked reality. I can't stand it when erudition covers the miseries of practice. I am a true empiricist (I go in and measure things, I don't believe any of the measurements written in the manuals), but unlike the younger generation, who view architecture as pure event, I think every discipline should engage in critical reflection every day on the "lasting" aspect of its instruments.

I view culture as a gradual series of transplants or grafts of things partially known in different contexts, which acquire just for that reason unexpected meanings, sometimes capable of a "retroactive" action or a "kick" (I especially like this ballistic image). Thomas Jefferson, seeking classical architecture in the University of Virginia, seen through the eyes of Palladio, to save one out of two bricks, drew magnificent wavy walls that were stable by virtue of their geometry, worthy of a work of Eladio Dieste, but it is as if he forced us to rediscover Palladio himself through innocent eyes, stripping him of that mantle of erudition Trissino had draped him in.

I don't like to make an excessively autobiographical reading of my work, but I could say that I myself am a strange graft between the direct, empirical approach deriving from my experience in the scientific environment in the U.S. and the culture and philological rigor of historical and typological research that marked Italian culture during the years of my training, "rediscovered" by choice and not by mechanical transmission.

Marco Casamonti: It's true that sometimes the critics take a position and hold it so firmly and peremptorily that then it is hard to let go. Thinking of your work I am reminded of when Argan criticized Le Corbusier harshly in Casabella, accusing him of betraying his functionalist rigor with Ronchamp. In your case, they have all been so busy trying to explain why your Venetian house is Venetian – seen as an extraordinary and non natural event, in other words – that they completely misread your later works, in other locations and other contexts, where an entirely different attitude was necessary.

Cino Zucchi: An urban legend narrates how at the Newport Festival in 1965 Pete Seeger wanted to cut the microphone wire with an ax when Bob Dylan started to play Like a Rolling Stone on his electric guitar, scandalizing the purists of folk music. I don't believe either in purity or in originality, but only in pertinence and character.



In questo senso noi siamo in un'epoca di Manierismo del Moderno. Il codice moderno ha già vinto, o è già diventato lessico comune: non c'è più il muro contro muro che c'era in quel momento, e possiamo usarlo con maggiore libertà. In fisica mi piace anche la parola "resilienza", che aggiunge un po' di corpo al termine "duttilità", un po' di memoria dello stato precedente.

Prima Pier Paolo citava Gehard Richter per i suoi ritratti "sfuocati", ma potremmo mettere anche lui nella categoria degli eclettici o situazionisti o manieristi, diciamo quelli che non hanno bisogno di dimostrare a se stessi una coerenza del linguaggio. Noi spesso leggiamo l'architettura in forma troppo artistica e troppo autobiografica. Io quando mi pongo di fronte a un nuovo progetto non sento me stesso come "continuo", sento solo un problema da risolvere. Oggi i regolamenti edilizi sono diventati un incubo: l'80% del mio tempo non è speso a ragionare in forma astratta ma è consumato per farci stare una rampa parcheggio e le sue griglie di areazioni e il blocco degli ascensori. Anche la critica legge l'architettura in maniera troppo artistica, spesso senza capire i meccanismi della sua produzione. Solo guardando all'indietro la sequenza dei progetti si può trovare qualche coerenza, ma questa non è formale, ma piuttosto la realizzazione di una sorta di forza di gravità invisibile del nostro carattere che di fronte ai bivi e alle scelte ci fa piegare da una parte piuttosto che dall'altra.

Marco Casamonti: Non dovrebbe anche la critica cambiare il modo di leggere l'architettura e le sue categorie? Forse il metodo classico, che è incentrato appunto sulla classificazione e sulla catalogazione degli aspetti formali, mostra le corde rispetto alla condizione contemporanea.

Pier Paolo Tamburelli: Questa secondo me è una cosa vecchia e italiana, per così dire "crociana". Se uno legge quello che si scrive sull'architettura adesso, questo non è l'approccio più interessante. Non mi sembra che ci sia più questo sforzo di incasellare, che dipende sempre da narrazioni onnicomprensive. Lo vedo come un fenomeno passato.

Cino Zucchi: Vorrei tornare un attimo sul tema dell'architettura come "sfondo" sollevato prima da Pierpaolo. Walter Benjamin diceva che il cinema e l'architettura sono due arti di massa, percepite nella "distrazione". Questo è per me un dato fondamentale della fruizione dell'architettura. A differenza dell'arte, l'architettura non può selezionare il proprio pubblico; siamo quindi costretti non tanto al problema dell'audience quanto alla critica del nostro lavoro da parte di persone dai valori e dai gusti molto diversi dai nostri: l'architettura è di tutti, anche l'architettura privata lo è, perché "costruisce" la città.

Ma nel momento del giudizio, a quale codice e a quali valori collettivi possiamo appellarci?

An inherited design can be fresh if it is appropriate to the theme. I copied the white cornices of the windows of the Venice house from a project by Gabetti and Isola; but a month ago Kjetil T. Thorsen of Studio Snøhetta while we were on the jury of a prize said to me, with a smile: "see how many Zucchi's windows... they all copied you". I think ideas can be born at the same time in different places, and then migrate from one place to another unexpectedly: both formal and "theoretical" ideas. **Pier Paolo Tamburelli:** In this connection, I think there are other contemporary architects who pursue studies similar to yours: Sergison Bates, Caruso St John, etc. Are there any affinities or is that just my impression?

Cino Zucchi: I have personal and cultural relations with both Caruso St John and Sergison Bates. I admire them greatly and I don't think I am qualitatively at their level. With respect to them I consider myself perhaps more "eclectic", more of a rover; they tend to pursue coherent, well-focused aims. They both talk about the limitation of language and its pertinence, and both are able to intentionally limit all the formal possibilities now possible through information technology to generate a landscape of the city that can consider itself to be a common, shared landscape. We could at this point discuss the theme of "reticence", adding a few elements that indicate both knowledge of the code and a certain freedom in following it. In their architecture there is a strongly "dandified" quality; Baudelaire considered the dandy a sort of aesthete, with his obstinate pursuit of an ideal of purity.

To return to my own attitude, I'll try to clarify it with analogies (obviously without any reference to the quality, but only to the way of viewing things): a director like Stanley Kubrick made movies that bore no resemblance to one another, from *Lolita* to *A Clockwork Orange* to 2001 *Odyssey in Space* to *Barry Lyndon* (I understand, for example, that in *Barry Lyndon* he used only candlelight or shot out of doors); the Beatles with their white album explored almost every genre of music, from folk to electronic to rock; Gustave Flaubert wrote *Madame Bovary* and *Sentimental Education*, but also *Bouvard and Pecuchet* or *Salambo* (to write it he studied for years about the Carthaginians!); and Franco Albini designed the Pirovano Hotel for Children, the Rinascente store in Rome, the offices of Snam at San Donato and the Tesoro di San Lorenzo in just a few years. In all these very different projects I see the intention to find the specific character of each work, rather than an expression of the character of the author. A short time ago, Antonio Monestiroli told me: "Cino, I can't believe the author of the Venice house is the same one who did the offices of Assago, tell me it isn't you!" Between the Headquarters of Salewa/Clockwork Orange and the Venice house/Barry Lyndon there is no formal relationship, but merely an attempt to find the right spaces and shapes for every "circumstance", for every theme, for every specific context: a building-advertisement in an Alpine landscape or a housing project in the fabric of the Giudecca. The Venice house is very similar in theme and language to the study you mentioned on the subject of "reticence"; however it is also true that in my production there are many things that differ from it: landscaping projects like the garden in San Donà de' Piave, or projects that try to find expressive forms in relation to new materials and drywall technologies; but all are linked to the study of a "specific" truth, not driven by the mere desire to experiment with different languages. In this sense the word I used before, "eclectic", isn't the right one, perhaps I should say "situationist", freed of the ideological shadings it acquired in the Sixties – that might be a more suitable definition.

A un codice di tipo "classicista", basato sulla convenzione, sul canone, sulla condivisione o a valori di tipo "romantico", fondati sul tema della sincerità espressiva, sulla sensazione individuale, sull'originalità? Questi due contraddittori schemi interpretativi sono in realtà oggi compresenti nella critica e nei giudizi dei cittadini. Forse dobbiamo intendere la coscienza di un codice non in senso normativo e classicista ma come ricerca di un livello minimo di accettabilità e di condivisione. Adolf Loos diceva che l'uomo è elegante quando sparisce tra gli altri (all'interno della civiltà occidentale).

Nel progettare io parto da un elemento pragmatico e non semantico dell'architettura, risolvo un problema distributivo. Sono stufo di sentire tutti gli architetti che per fare una casetta ti devono spiegare prima quale sia la loro "mission", la loro "vision", il loro mondo di domani. In questo senso una certa "discrezione borghese" è anche rivoluzionaria, in certi momenti lo star zitto è anche una forma di radicalità.

Pier Paolo Tamburelli: Qui si vede una certa differenza di età, perché io questa cosa la do già per scontata, ossia faccio un lavoro per uno sfondo, non lavoro per tesi, per manifesti, ecc.

Cino Zucchi: Sì è scontata, ma c'è oggi c'è anche molta blob architecture di serie B, molto ecologismo di maniera. Pier Paolo e alcuni suoi amici hanno in questo senso svolto un ruolo importante, riaprendo il discorso con quello che io chiamo il "precedente architettonico" (per non chiamarla "storia dell'architettura", è un'altra cosa) e i valori collettivi.

Marco Casamonti: Tornando al tuo lavoro, ad un certo punto Pier Paolo ha parlato di sfondi "sfumati". Rispetto alla casa veneziana che ha una composizione più perentoria, molti ultimi tuoi lavori si basano su una molteplicità di toni cromatici, le finestre si sfalsano secondo una casualità ricercata, come se ognuno si fosse costruito la propria casa come voleva, per fasi, per sovrapposizione, per strati: allora è vero che lo scenario su cui ti muovi è pieno di tinte pastello e cromatismi variati?

Cino Zucchi: Questa ricerca di "naturalzza" - Horace Walpole avrebbe detto di "Sharawadgi", ho chiamato con questo termine misterioso una mia rubrica su una rivista femminile - era per esempio perseguita con costanza da Asnago e Vender, che sono diventati ormai un cult europeo proprio tra gli architetti nominati prima.

Pier Paolo Tamburelli: Cult di cui tu sei altamente responsabile...

Cino Zucchi: Effettivamente ho misurato e sono andato a vedere i disegni originali della facciata di Piazza Velasca di Asnago & Vender; senza alcuna ragione funzionale, gli interassi tra le finestre sono deliberatamente tutti diversi tra loro, anche di pochi centimetri; generando un effetto di "patina", di spontaneità, come quelle leggere imperfezioni e asimmetrie che mostra un volto umano riflesso allo specchio. Se Caccia Dominioni scombinava le finestre sui prospetti seguendo un processo quasi artistico, Asnago e Vender cercano di fare dell'edilizia comune, da "Uomo senza Qualità" (non è forse un caso che nel romanzo di Musil si faccia riferimento alla casa sulla Michaelerplatz di Loos) e poi la storpiano leggermente, per invecchiarla artificialmente e farla "assorbire" dalla città.

Pier Paolo Tamburelli: In my opinion, at the bottom of all this there is a desire to produce architecture for the background, architecture that is perceived as if out of focus, blurred, floating in memory in an uncertain position, like an image by Richter

Marco Casamonti: I find that this ductility of the project, this contemporary intelligence, the idea that languages are a material to discover and use, belongs to a generation of intelligent, curious architects who study things in depth. Cino, like me and many others, has a very free attitude toward language that makes it difficult for critics to come to grips with his work: just when they try to read Cino's work in a certain way, he designs the Automobile Museum in Turin, and they don't recognize him any more. For me the Venice house and the Automobile Museum are two utterly antithetical buildings, but they belong to the work of an architect who is aware of contemporary complexity, who changes the lens on his camera and looks at reality from a different angle depending on the occasion.

Pier Paolo Tamburelli: What I ask Cino is where his expressive range ends. I have the impression that the most absolute and peremptory precision is excluded from the very beginning. As if the shape had to lag a step behind, which seems to me like a good rule in general, but I wonder if this rule still applies, if there could not be some exceptions in which the shape can be more ambitious.

Cino Zucchi: The reason I suggested Pier Paolo today as an interlocutor is because I am very interested in his work and his theoretical reflections, which possess an important element of attraction for the younger generation. However, with respect to him, I feel much more skeptical about the possibility of a new "radical" position; I have a view of architecture that is on the whole kinder and more consoling (yesterday I was reading Adolf Behne, who unexpectedly quotes a phrase of Guyau "L'art c'est de la tendresse").

If the pretense of minimalism and ascetism becomes something that denies habitability, the function of shelter and the sweetness of life, then they are no longer acceptable. The big question is another: what are the shapes today of purity and radicalism in a world distorted by the media? Media transmission makes everything false, even the true and the pure. So the problem of the younger generation is to find purity, a statement that doesn't sound false the minute you put it out there and spread it around. But my vision of architecture is more "consoling", like a favorite old song playing in the background of life. I would like to create architecture like what Belle and Sebastian, Natalie Merchant, Neko Case, A C Newman, the New Pornographers or the Shins do in music.

Pier Paolo Tamburelli: Architecture as consolation; I can't say I find it exalting, but at least it seems to me a very honest way of intending one's work. There is a famous expression by Hannes Meyer who describes the work of the architect in a capitalist society as that of one who can no longer limit himself to designing "screens for the bourgeois theater". For Hannes Meyer obviously this was the thing not to do, but probably it is a good description of what we, effectively, do every day. And perhaps to come right out and say it is already a sign of progress.

Marco Casamonti: It's true that we also build screens or wings, but adaptability to the context is what matters. We have the ability to understand a level of complexity that the architects of the early modern period lacked. Cino's work interests me as much as that of Herzog & de Meuron does, where I see every time the need to interpret a different reality, and find the proper setting for that "scene". What Cino did in the church at San Donato Milanese, or in Turin, and in the Venice house, shows an ability to read "urban facts" - to use one of Rossi's expressions -, that stuns the critics, and this is the real richness of his work.

Pier Paolo Tamburelli: Proprio perché per me è questo è un presupposto, ossia che l'architettura vive in una percezione distratta, la mia domanda era invece: questa percezione è sempre distratta oppure esiste anche il caso estremamente minoritario dell'edificio che vive di una percezione attenta, per lo meno per una quantità sostanziale dei suoi visitatori? Esiste un caso in cui questa architettura che produce sfondo diventa invece veramente figura e quindi fai una "facciata" e la fai simmetrica?

Cino Zucchi: La percezione dell'architettura, come quella delle altre arti, non può essere ridotta alla pura sensibilità: Paul Valéry diceva che sta a metà tra il puramente sensibile e il puramente intellegibile. C'è un elemento cognitivo e uno sensista, o sensuale. Questa polarità tra sensi e intelletto attraversa tutta la storia dell'arte e della sua produzione? Se per Durand e l'Ecole de Beaux-Arts l'architettura si traccia a partire da degli assi geometrici che diventano una pianta e poi una sezione e un prospetto, c'è una tradizione anglosassone dove il progetto cerca di prevedere da subito le sensazioni che genererà nell'osservatore in movimento. Io trovo che Kevin Lynch di "the View from the Road" sia l'erede di questa tradizione "perceptiva" del townscape.

Il problema è forse quanto l'architetto sia o debba essere in grado di prevedere la fruizione percettiva. Ad un estremo si rischia di dissolversi in mille viste, con una lettura tutta pittoresca e bozzettistica della città; dall'altro c'è la pura tipologia. La famosa pianta di Palmanova, figura forte vista da Google, genera in realtà una città molto mediocre. Nei miei progetti di disegno urbano io uso spesso tecniche proprie al townscape. Un certo grado di narratività, talvolta addirittura un po' di "carineria" – come di un filo di eyeliner sulla palpebra – non è sempre deprecabile. L'uso del colore è sempre stato vissuto come sovrastrutturale in architettura; io sono invece attentissimo al colore, ho cassette pieni di campioni di colore dipinti da me a tempera, sono molto orgoglioso del blu cobalto spento delle persiane del Portello, ottenuto dopo infinite prove.

All'altro estremo sta una visione "assonometrica" dell'oggetto architettonico, come quelle delle copertine di San Rocco, la rivista che cura Pierpaolo insieme ad altri. L'assonometria è la visione di Dio perché Dio è in tutti luoghi, per cui l'assonometria è il punto di vista di tutti e di nessuno. La visione assonometrica privilegia l'immagine astratta e concettuale dell'architettura, come lo fa il bianco e nero. Ma io, forse a causa delle esperienze avute, ho minore fiducia nella capacità ideale dell'astrazione, dello "statement": tra ideologia ed empiria preferisco quest'ultima. Accetto il carattere "sporco" e pragmatico dell'architettura, e non credo che una supposta "coerenza" possa essere usata per giustificare il fallimento di molte architetture al confronto con il mondo reale.

Spesso sono proprio le difficoltà del contesto che danno forma al progetto: la mia casa di Venezia è forse il mio progetto più riuscito proprio perché le condizioni erano estremamente difficili, e c'era bisogno di grande capacità di osservazione del contesto al di fuori dei pregiudizi su una Venezia "da cartolina".

Pier Paolo Tamburelli: Cino is always very attentive, very understated but also very complicated.

Cino Zucchi: But even the mannerist is eclectic in a certain sense. I detest the 19th century and adore mannerism. My idol is Baldassarre Peruzzi, in his great understanding of the code and in his ability to apply it freely, without dogmatism. We are in the late Modern era: the ideological debate between the vertical window and the ribbon window, between Perret (who used air circulation as an supporting argument) and Le Corbusier (who used lighting technology) has been overcome. Now the ribbon window is a lexical element like any others; it has lost its aura of heralding a new architecture and is part of our ordinary equipment.

In this sense we are in an epoch of Mannerism of Modern. The modern code has already won, or has already become common: it's not the battleground it was then, and we can use it with greater freedom. In physics, I also like the word "resilience", that adds a little body to the term "ductility", a little memory of the previous state.

Before, Pier Paolo quoted Gehard Richter for his "blurry" portraits, but we could also include him in the category of the eclectics or situationists or mannerists, let's say that they are people who don't need to prove to themselves that they can be coherent in the language. We often read architecture in a form that is too artistic and too autobiographical. When I look at a new project I don't see myself "continuing", I only see a problem to solve. The building regulations have become a nightmare now: 80% of my time is not spent in abstract reasoning but is spent fitting a parking ramp and its air gratings around the elevator block. Even the critics read architecture in an excessively artistic manner, often without understanding the mechanisms of its production. It is only looking back at the sequence of projects that we can find some coherence, but this is not formal, it is just the realization of a sort of invisible gravitational pull of our character before the forks in the path of choices make us turn one way rather than another.

Marco Casamonti: But shouldn't even critics change their way of reading architecture and its categories? Perhaps the classical method, centered on classifying and cataloguing formal aspects is starting to look frayed with respect a more contemporary approach.

Cino Zucchi: I'd like to get back for a second to the subject of architecture as "background" raised before by Pierpaolo. Walter Benjamin said that cinema and architecture are two mass arts, perceived "distractedly". For me this was a fundamental insight into the utility of architecture. Unlike art, the architect can't select his public; we are forced to look not so much at the problem of the audience as at the criticism of our work by people whose values and tastes are very different from our own: architecture belongs to everyone, even private architecture, because it "contributes to the building" of the city.

But when it comes to judgment, what code and what values can be appealed to? To a "classicist" code based on convention, on the canon, on sharing, or to "romantic" values, based on the theme of expressive sincerity, individual sensation, originality? These two contradictory modes of interpretation are actually both found today in criticism and in the judgment of the people. Perhaps we need to understand the awareness of a code not in a regulatory and classicist sense but as the search for a minimum level of acceptability and sharing. Adolf Loos says that man is elegant when he disappears among the others (in western civilization).

In designing I start from a pragmatic and not semantic element of the architecture, how to solve the distribution problem. I'm sick of hearing all these architects who in order to build a little cottage first have to explain their "mission", their "vision", their world of tomorrow. In this sense, a certain "bourgeois discretion" can even be revolutionary, there are times when keeping quiet is a form of radicalism.

Pier Paolo Tamburelli: Here we can see a certain difference in age, because I already take this absolutely for granted. It seems ridiculous to me to work at a thesis, to write a manifesto, ...

Pier Paolo Tamburelli: C'è il rischio che questa attenzione alle condizioni del contorno finisca per essere una specie di loro mimesi, mentre io credo che i veri progetti contestuali sono quelli che alla fine si risolvono in un oggetto che dapprima sembra quasi un elemento autonomo, e che poi permette sia una lettura nitida dell'oggetto sia una sfuocata, lasciando al passante decidere se vuole fare attenzione o no. I primi progetti di Aldo Rossi hanno questa straordinaria capacità di essere nitidissimi ma anche di poter essere dimenticati, è veramente un'architettura di quei Richter tutti sfuocati, per esempio quello della Fontana di Segrate; oppure il Triangolo di Polesello per il Parlamento, che secondo me è bellissimo perché reagisce a quel luogo in un modo preciso, peccato che poi Polesello sia andato avanti a fare triangoli per tutta la vita in posti dove non c'entravano niente, e non reagivano a niente. In quel caso, con il minimo sforzo, l'oggetto era in grado di restituire tutta la complessità.

Cino Zucchi: Sono d'accordo: l'analisi del contesto non ha mai generato un progetto. I dati del progetto non sono contenuti né nel contesto, né nel programma. Bisogna formulare un'ipotesi, vorrei quasi dire un "pregiudizio", che poi viene immediatamente collaudato con i dati o con il contesto. È quello che Charles Sanders Peirce chiamava "abduzione", l'invenzione di un modello verificato a posteriori ma non prevedibile in base al puro esame dei dati.

In questo senso questo è ciò che unisce l'esperienza scientifica americana e la tradizione del professionismo colto milanese. La generazione di Magistretti, di Caccia Dominioni, di Rogers o dello stesso Portaluppi mostrava un empirismo maggiore di quella di Aldo Rossi e Giorgio Grassi, che pure erano loro allievi. A differenza del razionalismo, l'empirismo è in grado di imparare dai propri errori attraverso un meccanismo di retroazione.

Pier Paolo Tamburelli: Secondo me, nel Rossi migliore, in quello più epico, c'è la volontà di fallire e fare delle cose inutili, come in Fitzcarraldo dove ci sono questi poveri indios della foresta che portano una barca sulla collina e poi la buttano giù.

Marco Casamonti: Se tu parli di dolcezza, mi devi però spiegare il progetto Salewa di Bolzano. Io vedo nelle tue opere le quinte sfumate e molti di quei temi di cui abbiamo parlato, ma la perentorietà 'scorbutica' del progetto di Bolzano sembra diversa da quella di altre tue architetture.

Cino Zucchi: Non sono d'accordo perché secondo me la Salewa è un progetto estremamente accogliente sul lato che guarda verso la città e negli interni: è stato capace di creare un nuovo luogo, peraltro molto frequentato, dove gli utenti del bistrot guardano le competizioni di roccia nella grande palestra che si apre alla vista dei campi e delle montagne. Sul lato verso l'autostrada è un'architettura simbolo di un'azienda dedicata agli sport alpini, ma il colore particolare del suo rivestimento la rende un camaleonte nel paesaggio. In certi momenti del giorno e da certi angoli sparisce completamente sullo sfondo delle montagne.

Cino Zucchi: Sure it is, but there is a lot of low level blob architecture around today, a lot of mannerist ecologism. Pier Paolo and some of his friends have performed an important role in this sense, reopening a line of communication with what I call the "architectural precedent" (not to call it "architectural history", which is something else altogether) and the collective values.

Marco Casamonti: Getting back to your work, at one point Pier Paolo spoke of "blurred" backgrounds. With respect to the Venetian house which has a more peremptory composition, many of your later works are based on a multitude of color shadings, the windows are scattered with a studied randomness, as if everyone had built his or her own apartment as they wished, overlapping and layering.

Cino Zucchi: This search for a "natural look" - Horace Walpole is alleged to have said that of "Sharawadgi", I used the name for my column in a women's magazine - Asnago and Vender, for example, pursued it with vehemence, and they became a European cult just among the architects you mentioned before.

Pier Paolo Tamburelli: Cult for which you are highly responsible....

Cino Zucchi: Actually, I measured and went to check the original drawings of the façade of Piazza Velasca by Asnago & Vender; without any functional reason, the spacing between the windows is deliberately different, from one to another, even by just a few centimeters; this generates an effect that gives it a air of spontaneity, like those slight imperfections and asymmetries that we see in a human face reflected in the mirror. While Caccia Dominioni mixed up his window treatments on the façades according to what was almost an artistic process, Asnago and Vender try to make a common building, like the "Man without Quality" (it may not be a coincidence that Musil's novel makes a reference to the house on the Michaelerplatz by Loos) and then they give it a little imperfection so as to age it and make the city "absorb" it.

Pier Paolo Tamburelli: Just because that, for me, is a given, that is that architecture lives in a distracted perception, my question was, actually: has this perception always been distracted or is there also the extremely rare case of a building that lives in a state of heightened perception, at least for most of its visitors? Is there a case in which this architecture that continuously produces background could become figure instead and is that why, for example, you design a "façade" and you make it symmetrical?

Cino Zucchi: The perception of the architecture, like that of the other arts, cannot be left to pure sensitivity: Paul Valéry said that lies halfway between the purely sensitive and the purely intelligible. There is a cognitive element and a sensitive or sensual one. Does this polarity between senses and intellect go through the entire history of art and its production? If for Durand and the Ecole de Beaux-Arts, architecture begins with geometrical axes that become a floor plan and then a cross section and then an elevation, there is an Anglo-Saxon tradition where the project tries to foresee the sensations that it will generate on the moving observer. I find that Kevin Lynch in "The View from the Road" is the heir of this "perceptive" tradition of the townscape. The problem is perhaps how much the architect is or should be able to foresee the perceptive utilization. At one extreme you risk dissolving into a thousand views, with an entirely picturesque and caricatured of the city; at the other there is the pure typology. The famous layout of Palmanova looks strong when seen on Google, but actually generates a very mediocre city. In my urban design projects I often use techniques proper to townscaping. A certain degree of narrative quality, sometime a little bit of "cuteness" - like a bit of eyeliner on the eyelids - is not always deplorable. The use of color has always been considered a superstructure in architecture, but I am very attentive to the color. I have drawers full of color samples I paint myself in distemper, and I'm very proud of the faded cobalt blue of the shutters at Portello, which I achieved after endless tests.

Il colore grigio-azzurro del suo rivestimento non è il colore di esse, ma delle stesse viste attraverso l'aria umida, come quelle dello sfondo della Vergine delle Rocce di Leonardo.

La risoluzione contemporanea del tema della "brand architecture" e del paesaggio era quasi impossibile. Ma alla Salewa penso che noi di CZA e i Park Associati, coautori del progetto, ci siamo riusciti.

Marco Casamonti: Penso che ci siano autori con una percentuale di fallimenti molto alta e per un colpo di fortuna a volte gli esce qualcosa di buono. E ci sono altri autori, che sono quelli come te e quelli che ci interessano, che in realtà non fanno mai un'opera scadente: nella continuità del lavoro tu riconosci coerenza di pensiero e ideazione. Ogni tua opera (specialmente quelle costruite) mostra una consapevolezza e una costanza di rendimento che ritengo più importante dei picchi che, nella spettacolarizzazione del progetto, lo isolano immediatamente dalla realtà. Tu sei poco interessato alla calligrafia e più interessato al contenuto, al testo e al contesto, eppure tutte le tue opere sono in un certo modo riconoscibili, autobiografiche.

Cino Zucchi: Secondo me all'inizio il progetto deve essere "formless"; non bisogna accendere la facoltà del "gusto" troppo presto, esso è l'elemento selettivo, ma la prima idea deve essere generata al di fuori del gusto, il gusto non crea ma seleziona soltanto. Credo che le idee si trovino per caso e si conservino per scelta; il processo si muove velocemente tra invenzioni e raffinamenti, in maniera né deduttiva né induttiva. Quando parlo di "gusto" intendo il significato settecentesco di questa parola che include sensibilità ma anche cultura figurativa. Ma le risonanze che io sento nella forma non sono le stesse di quelle di un ventenne. Per me queste risonanze fanno parte del significato.

Alla fine, mi sento un architetto "pop" perché considero la canzonetta superiore ad altre forme musicali, e adoro film come *Bastardi Senza Gloria* di Quentin Tarantino che sono al contempo sofisticati e popolari. Ho scoperto che Ejzenštejn, il grande regista russo, era invidioso di Walt Disney, e ha scritto un saggio su di lui perché lo riteneva la vera anima popolare.

Io cerco la salvezza nel mondo e non fuori dal mondo, e mi affascina la compresenza che nell'architettura può esistere tra cultura alta e quotidianità. Come diceva Josef Frank nel 1931 in polemica con il formalismo astratto della Bauhaus: "Perciò la nuova architettura nascerà da tutto il cattivo gusto del nostro tempo, dal suo caos, dalla sua varietà e sentimentalità, da tutto quanto è vivo e sentito: finalmente arte 'del' popolo, non arte 'per il' popolo."

At the other extreme is an "axonometric" view of the architectural object, like those of the covers on the volumes of San Rocco. Axonometry is the godly view, because God is everywhere, so that axonometry is the viewpoint of everyone and no one. The axonometric view privileges the abstract and conceptual image of architecture, the way that black and white do. But, possibly because of my own experiences, I place less trust in the ideal capacity of abstraction, of the "statement": between ideology and empiricism I prefer the latter. I accept the "dirty", pragmatic aspect of architecture and I don't think that any supposed "coherence" can be used to justify the failure of most architecture to deal with the real world. Often it is just the difficulty of the context that gives form to the project. My house in Venice is possibly my most successful project just because the conditions were extremely difficult, and it required a tremendous effort to observe the context outside of the prejudices about a "postcard" Venice:

Pier Paolo Tamburelli: But isn't there a risk that this attention to the surrounding conditions could end up by being a sort of camouflage? I think that the truly contextual projects are the ones that in the long run seem at first almost an independent element, and then permit both a clear and sharp reading and a blurry one, letting the passerby decide whether to pay attention or not. The early projects by Aldo Rossi have this extraordinary ability to stand out sharply but also to be forgotten or deformed in memory, for example the fountain of Serrate, or even the triangle of Polesello for Parliament, which in my opinion is beautiful just because it reacts to that place in such an incredibly precise way. It's just a shame that Polesello went on making triangles for the rest of his life in places where they didn't react to anything at all. In that particular case, with the minimum effort, the object was capable of reflecting all its complexity.

Cino Zucchi: I agree, analysis of the context has never generated a project. The data of the project are neither in the context nor in the program. It is necessary to formulate a hypothesis, I would almost say a "prejudice", that is then immediately tested with the data or with the context. That is what Charles Sanders Peirce called "abduction", the invention of a model verified after the fact but not foreseeable on the basis of a pure examination of the data. In that sense, this is what unifies the American scientific experience and the Milanese tradition of cultured professionalism. The generation of Magistretti, of Caccia Dominioni, of Rogers or even of Portaluppi showed a greater empiricism than that of Aldo Rossi and Giorgio Grassi, who were their students, after all. Unlike rationalism, empiricism is capable of learning from its mistakes through a mechanism of retroaction.

Marco Casamonti: You said something before about sweetness, but then you have to explain the Salewa project in Bolzano. I see in most of your work the blurry wings and all those themes we have been talking about, but the peremptory nature of the Bolzano project seems quite different from your other architectures.

Cino Zucchi: I don't agree, because in my opinion the Salewa is an extremely inviting project on the side that looks toward the city and on the inside: it succeeds in creating a new place, and one that gets a lot of visitors, where the users of the bistro can watch the rock climbing competitions in the large gym that opens to the view of the fields and mountains. On the side toward the motorway it is in an architecture symbolic of a company devoted to Alpine sports, but the particular color of its exterior makes it a chameleon in the landscape.



At some times of day and from certain angles it completely disappears against the background of the mountains. The gray-blue of its exterior aspect is not its color, but the walls seen through moist air, like the background of the Virgin of the Rocks by Leonardo.

Simultaneous resolution of the theme of "brand architecture" and landscape is almost always impossible, as a rule. But at the Salewa I think that we of CZA and the Parks, coauthors of the project, were pretty successful.

Marco Casamonti: I think there are authors who have a very high percentage of failure and just by luck once in awhile manage to do something really good. Then there are other authors, who are the ones like you and the people that interest us, who actually never do bad work: in the continuity of their work you recognize coherence of thought and creativity. All your works (especially the built ones) have an awareness and a constancy of output that is more important than the peaks.

You are not greatly interested in calligraphy but you seem much more interested in the content, the text and the context.

Cino Zucchi: I think at the beginning the project has to be "formless"; you must suspend your "taste" faculty for awhile because it is the selective element, and the first idea has to be generated outside of taste. Taste doesn't create but only selects. I think that you find ideas by chance and you keep them by choice; the process moves quickly between invention and refinement, in a way that is neither deductive nor inductive. When I speak of "taste" I am thinking of the 18th century meaning of the word that includes sensitivity, but also figurative culture. But the resonances I hear in the shape are not the same as those of a twenty year old. For me those resonances are part of the meaning.

In the end, I feel like a "pop" architect because I consider the jingle the highest form of music, and I adore movies like *Inglorious Basterds* by Quentin Tarantino which are at the same time sophisticated and popular. I've heard that Ejzenštejn, the great Russian director, envied Walt Disney, and wrote an essay about him because he considered him a true popular spirit.

I seek salvation in this world and nowhere else, and I am fascinated by the fact that architecture can exist simultaneously as high culture and daily life. As Josef Frank said in 1931 polemicizing with the abstract formalism of the time: "This the reason why the new architecture will be born out of all the bad taste of our time, its chaos, its variety and sentimentality, from everything that is alive and felt: at last it will be art 'by' the people, and not 'for' the people."