

An architectural drawing by Zaha Hadid depicting a futuristic, geometric landscape. The foreground features a prominent checkered floor pattern that recedes into the distance. To the left, a series of angular, cantilevered structures and walkways are shown in various shades of grey, white, and blue. The background consists of dark, layered, mountain-like forms, suggesting a rugged, sculpted terrain. The overall style is characterized by sharp lines and a sense of dynamic movement and spatial expansion.

Giulia Lazzaretto

# ZAHA HADID

## PAINTING IN AN EXPANDED FIELD

Sul processo creativo e sulla rappresentazione nell'opera di Zaha Hadid.

**Scuola di Dottorato - Università IUAV di Venezia**

Dottorato in Architettura, città e design

Curriculum Rappresentazione

XXXVI ciclo

# ZAHA HADID

## PAINTING IN AN EXPANDED FIELD

Sul processo creativo e sulla rappresentazione nell'opera di Zaha Hadid.

Dottoranda: **Giulia Lazzaretto**

Relatore: **Agostino De Rosa**

Controrelatori: **Patrizia Montini Zimolo, Massimiliano Ciammaichella**

Controrelatore esterno: **Desley Luscombe**

Tutor: **Carlotta Torricelli, Gianluca Ferreri**

I  
- - -  
U  
- - -  
A  
- - -  
V

## RINGRAZIAMENTI

Un sentito ringraziamento va al Prof. Agostino De Rosa, che mi ha pazientemente guidata in questa ricerca e ha sempre creduto in me. Ringrazio i controrelatori e i tutor, per avermi indirizzata a osservare e comprendere l'opera di Zaha Hadid; *The Zaha Hadid Foundation* e Jane Pavitt per la condivisione dei materiali grafici, fondamentali per lo sviluppo della tesi.

Ringrazio Gabriella, diventata ormai il mio punto di riferimento, Isabella che mi ha sempre incoraggiata, Antonio con i suoi preziosi consigli, Francesco che ha sempre dimostrato grande interesse per questa tesi; Susanna, Giulia e Anna, con le quali ho condiviso le gioie e i dolori del percorso di dottorato; Veronica e Roberta per il supporto finale.

Ringrazio i miei genitori, mio fratello Nicola e Vittoria, per supportarmi incondizionatamente in tutte le scelte della mia vita. Questa tesi è dedicata a loro.

Infine, all'amicizia di Silvia, Elizabeth e Angelica, con le quali condivido la fine arte del "tenersi su".

## Indice

### INTRODUZIONE

- 07 Lo stato dell'Architettura e la ricerca formale nel secondo dopoguerra  
11 Il progetto grafico come luogo di contaminazione: la lezione della AA School di Londra

### CAPITOLO 1

#### IL CAMPO FIGURATIVO

- 32 Il processo visivo come processo costruttivo delle immagini  
48 Teoria dello sguardo nella rappresentazione Islamica  
62 Dilatazioni cinematiche e aritmia compositiva come strumenti di analisi critica

### CAPITOLO 2

#### IN UN MILIONE DI PICCOLI PEZZI

- 75 Narrare per frammenti: il progetto di The Peak Leisure Club (Hong Kong)  
90 Approcci configurativi, tra processo proiettivo, astrazione e linguaggio grafico  
110 Astrazione e espressione eidomatica alla luce della cultura Medio orientale  
128 La dialettica figurativa del Decostruttivismo tra opposizioni e ricerca formale

### CAPITOLO 3

#### SEGNO, COLORE E GEOMETRIA

- 147 Svelare nuove relazioni formali: *Vitra Fire Station* (Weil am Rhein)  
156 Configurazione geometrica in Zaha Hadid  
172 Ripetizioni calligrafiche. Ripetizioni grafiche  
182 La geometria come forma simbolica, nell'arte Islamica tra aniconicità e muqarnas

### CAPITOLO 4

#### RAPPRESENTAZIONE COME SINTESI

- 193 Azione dell'immagine come traduzione di un'entità mentale  
198 Oltre il dualismo e le opposizioni  
203 Nuovi orizzonti architettonici?

### BIBLIOGRAFIA

210

#### Sitografia

214

#### Fonti delle immagini

216

## **INTRODUZIONE**

## Lo stato dell'Architettura e la ricerca formale formale nel secondo dopoguerra

"Lo sguardo esige immagini e vuole  
procurarsele a partire dal mondo".

Hans Belting, *I canoni dello sguardo*,  
Bollati Boringhieri, Torino 2010.

La figura di Zaha Hadid (da qui sintetizzata ZH) è stata quella di una personalità che si è fatta spazio in un mondo di uomini, grazie alla sua energia, caparbia e alla sua creatività visionaria. Il suo essere donna, araba e di religione musulmana furono sintomi di forti incomprensioni da parte dei committenti nel campo architettonico e edilizio; inoltre, le rappresentazioni pittoriche contraddistinte dal forte impatto visivo e dal carattere astratto, causarono diversi pregiudizi e dubbi sulla fattibilità pratica dei suoi progetti. Del suo lavoro e del modo in cui intendeva l'architettura, ZH ne parlava in questi termini: "Well it's a much more mathematical term really, or a scientific term. The notion of fragmentation has been recently described in writing by Derrida. The Americans think he's a kind of a prophet, something which occurred in Europe a long time ago. But, scientifically, this work was started, when we began an analysis of suprematism, with this notion that there is order to chaos. It's because of the lack of understanding by Europeans of the rationale that applied to the specific condition of suprematism. To the Europeans, there's only one kind of logic, that is Western logic, and what we're saying is that there is another kind of logic which maybe has not yet been investigated. There is a difference between arbitrariness and randomness, and randomness has a very specific order"<sup>1</sup>.

Nel discorso critico sviluppato dal presente lavoro di ricerca, le parole di ZH contengono i presupposti delle molteplici riflessioni sviluppate ma, prima di comprenderne il senso e il reale contributo nell'opera dell'architetto, si ritiene necessario iniziare da questioni più ampie. *In primis*, lo stato dell'architettura negli anni Sessanta e Settanta, del quale si propone una breve sintesi dei temi principali e relativi al discorso in questione, al fine di comprendere entro quali gerarchie e condizioni nacque la figura di ZH.

A partire dagli anni Sessanta, nella prima metà del decennio si concluse l'istituzione dei CIAM (i *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*) e, in generale, di tutte quelle teorie architettoniche tese all'elaborazione di metodologie collettive. La conseguente obsolescenza nel dibattito culturale favorì la ricerca di esperienze, processi e interessi volti a cogliere le caratteristiche mutevoli della realtà. Se la ricostruzione avviata nel secondo dopoguerra si attenuò, la crescita demografica non si arrestò, provocando la

migrazione dalle campagne verso le città e modificando i settori industriale e terziario. L'incremento della qualità del tenore di vita e della composizione demografica ebbero un forte impatto sull'ambiente costruito e sull'espansione delle agglomerazioni urbane. La necessità di una pianificazione urbana si radicò sulle metodologie dell'architettura moderna che, forte delle teorie sviluppate nei decenni tra le due guerre mondiali, permisero di avviare numerose iniziative urbanistiche su vasta scala. Molti progetti però, essendo sovradimensionati rispetto ai contesti reali, si ridussero inevitabilmente a rappresentazioni utopistiche. Sulla scia del gruppo nipponico *Metabolista* sorto nel 1960, i diversi progetti teorici successivamente sviluppati ebbero modo di evidenziare i caratteri di mobilità e di leggerezza del nuovo ambiente, definito con il termine 'spaziale'. Principale riferimento di quegli anni è il lavoro del gruppo inglese *Archigram* e degli italiani *Archizoom* e *Superstudio*: in particolare in Italia, ricerche di questa natura furono ampiamente accolte nel mondo universitario. Le nuove questioni sollevate dai gruppi radicali, furono trattate a livello internazionale attraverso le riviste, i convegni e le conferenze universitarie. Tali ricerche, evidenziarono la crescente difficoltà dell'architettura nel seguire pedissequamente i continui aggiornamenti tecnologici, i nuovi sistemi costruttivi e la conseguente inadeguatezza delle tipologie edilizie e dei modelli urbani ereditati dall'architettura della prima metà del XX secolo. Infine, l'indagine architettonica svolta negli anni Sessanta, costituita da indagini personali anziché integrate in un discorso globale, si dimostrò insufficiente sia nel padroneggiare il repertorio tecnologico, sia nel cogliere le complessità dei problemi insediativi. Questi furono i motivi principali che orientarono la ricerca in due direzioni principali: la prima, volta a creare singoli risultati parziali e perfettibili, e la seconda di natura utopica, interessata tanto a cogliere la veloce mutevolezza della realtà, quanto a distaccarsene. Alle soglie degli anni Settanta, erano ormai evidenti i caratteri di complessità e infinitezza che lo sviluppo presentava, per cui, le questioni in campo architettonico si concentrarono su problemi attuali anziché rivolti al futuro. In questo modo, la fiducia nell'avvenire che negli anni Sessanta animò i maggiori movimenti di innovazione e di protesta in campo architettonico, si attenuò. Anche il dibattito sulla città si ramificò in diversi indirizzi, alcuni fondati sulla critica allo stato di fatto, altri invece, per mezzo di azioni individuali, auspicavano il rinnovamento delle soluzioni formali attraverso il distacco dai modelli propri dei decenni precedenti. In questo clima emerse la figura di L.I. Kahn, la cui opera inimitabile non riuscì a dare avvio a una vera e propria scuola, dimostrando tuttavia, la possibilità di interrompere l'unità della ricerca moderna e di perseguire nuove direzioni raggiungendo risultati eccellenti. Al contempo, la rete universitaria degli Stati Uniti sostenne attivamente il dibattito teorico separandolo dalla pratica professionale, alimentando l'espansione delle diverse tendenze e il loro confronto reciproco. Sebbene l'Europa fosse totalmente sprovvista di simili apparati, le modalità con le quali si svilupparono gli eventi furono in parte analoghe a quelle americane, in parte connesse alle rivolte studentesche del 1968. Il loro impatto fu tale da ridefinire il discorso architettonico in base al concetto di 'utente', divenuto l'oggetto cardine della conoscenza scientifica sociale. Gli avvenimenti dei primi anni Settanta, modificarono in modo consistente gli assetti globali: la crisi economica, il divario sempre più ampio tra paesi avanzati e arretrati, l'avvento massiccio dei beni di consumo e di notizie che mutarono la vita pubblica e privata senza precedenti, infine, le nuove regole di mercato provocarono un eclettismo nella produzione dei beni materiali. In questo clima, l'architettura iniziò a riconsiderare il proprio contributo in merito alla pianificazione, domandandosi in particolare, se il continuo perfezionamento dei modelli urbanistici e edilizi corrispondesse alle reali necessità della popolazione, o fosse semplicemente votata al profitto industriale. Nei paesi di antica industrializzazione, la decrescita urbana fece percepire le città come organismi definitivi, limitatamente modificabili e, di conseguenza, emerse la necessità di soluzioni parallele all'edificazione, che considerassero il riuso dei manufatti

esistenti, il recupero dei centri antichi e dei quartieri del dopoguerra. In questo clima si distinse il lavoro dei newyorkesi *Five Architects* (1969) interessati a riutilizzare il repertorio dell'*International Style*. Parallelamente il gruppo *SITE*, fondato l'anno successivo, prese le distanze da tutte le tendenze, sia moderniste che antimoderniste, definendosi attraverso la formula negativa 'de-architecture'. In Europa emersero numerose figure interessate all'innovazione tecnologica come mezzo di indagine per conseguire a soluzioni nuove e eleganti, mentre una parte di essi si orientò verso il recupero del repertorio classico del tardo XVII secolo. Parallelamente, gli anni Settanta sono stati considerati come la stagione aurea per la riscoperta dell'avanguardia russa di inizio secolo, in particolare nel lavoro di Kazimir Malevič (1878-1935). L'artista Russo infatti, avendo esposto le sue opere presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1958 e pubblicato qualche saggio nell'anno successivo, era già conosciuto in Occidente. Tuttavia, i primi importanti scritti in lingua inglese su Malevič e l'avanguardia Russa in generale, furono prodotti negli anni Settanta, in particolare i testi di John Bowlt e Charlotte Douglas, e il volume di Larissa Zhadova (*Malevič. Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*)<sup>2</sup>. Alla fine degli anni Settanta, le numerose esperienze architettoniche tese a marcare il distacco dal movimento moderno, furono etichettate con il termine *post-modern*. Se negli anni Ottanta la polemica contro il movimento moderno era ormai ridotta a un luogo comune, le discussioni che si accesero tra architetti e critici evidenziarono i tratti omogenei dell'opposizione tra movimento moderno e post-moderno. Inoltre, emerse come l'eclettismo delle esperienze architettoniche fosse fortemente legato ai mezzi di comunicazione di massa e al mercato delle immagini. In tale contesto, molti progettisti reagirono prendendo le distanze da tutte quelle formule ritenute datate prediligendo il mercato artistico e pubblicitario, mentre la stessa architettura si ritrovò sempre più integrata ai mezzi di comunicazione di massa, acquisendo un'organizzazione analoga a quella dell'*entertainment*. A metà degli anni Ottanta, l'ondata post-moderna costituì lo spartiacque nella cultura architettonica. Conclusiva di tale sintesi, è l'affermazione "*Times have changed*"<sup>3</sup> di Alvin Boyarsky, che nel 1982 rifletteva sullo stato della cultura architettonica alludendo alle maggiori questioni emerse negli anni Sessanta e Settanta. Egli considerava le diverse metodologie, gli sviluppi tecnologici e gli sviluppi teorici, fino alla preoccupazione verso le ultime generazioni, impegnate nella ricerca di nuove strategie formali. Secondo Boyarsky, la transizione dal movimento moderno al post-moderno fu resa possibile grazie allo sviluppo dell'indagine critica e alle relative considerazioni, incrementate dai riferimenti di natura storica e contemporanea, culturale e sociale, letteraria e filosofica. Gli ideali moderni attinenti alla geometria pura e alla pianificazione razionale urbana, furono ricontestualizzati dentro il discorso post-moderno e sottoposti ai processi di frammentazione e disorientamento. La ricerca di un nuovo linguaggio visivo per l'architettura fu in parte suggerita dai testi e dai saggi critici di C. Rowe (*The Mathematics of the Ideal Villa*, 1976; *Collage City*, 1978) e di R. Venturi (*Learning from Las Vegas*, 1972, con D.S. Brown e S. Izenour; *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1996), che contribuirono a cambiare l'architettura moderna del secondo dopoguerra e a ridefinire il suo significato storico e contemporaneo<sup>4</sup>. Soffermandoci infine sulla ricerca architettonica del secondo dopoguerra inglese, esso ebbe inizio con la ricostruzione delle città devastate dai bombardamenti, necessità che mise in primo piano i temi relativi all'industrializzazione del processo di costruzione e l'ampliamento delle indagini nell'ambito architettonico. In quanto unica capitale Europea uscita vincitrice dalla guerra, Londra si rivelò il luogo ideale per intraprendere la rottura con il movimento moderno, promulgato nei congressi CIAM. Contemporaneamente, in Inghilterra si contrapposero le teorie opposte dello storico Rudolf Wittkower (1901-1971), e del critico d'arte e teorico dell'architettura Reyner Banham (1922-1988). Se il primo proponeva la continuità delle avanguardie artistiche della prima metà del secolo come strumento di rottura, il secondo prefigurava il distacco dal movimento mo-

dero perpetuando la continuità storica. La promozione dell'educazione universitaria per opera dello stato permise l'ampliamento di nuovi corsi universitari e l'incremento delle iscrizioni. In questo contesto emerse una nuova generazione di architetti, il cui lavoro era teso a indagare un nuovo linguaggio architettonico. I protagonisti furono Peter (1923-2003) e Alison Smithson (1928-1993), Cedric Price (1934-2003), James Stirling (1926-1992) e il gruppo degli Archigram. Il florido sviluppo del contesto culturale che prese avvio negli anni Sessanta, suscitò una serie di cambiamenti e stimoli che condizionarono l'intero ventennio successivo.

Oltre alle condizioni storico-architettoniche che negli anni Settanta condussero diversi architetti a tralasciare la progettazione per rifugiarsi nei mezzi visivi, sussistono una serie di questioni strettamente connesse al disegno dell'architettura. Trascurato nei decenni precedenti, l'interesse per il disegno in quanto mezzo progettuale, fu rinnovato negli anni Settanta grazie alla sperimentazione pedagogica di Alvin Boyarsky presso l'*Architectural Association (A.A.) of School of Architecture* di Londra (da qui sintetizzata in *A.A.*), oggetto del capitolo seguente. Fondamentale nel settore dell'architettura, il disegno è il mezzo di comunicazione per eccellenza, in quanto traduce idee astratte in segni comprensibili. Le scelte rappresentative di un architetto, dimostrano sia la qualità dello spazio che vuole creare, sia il livello di controllo che egli intende esercitare sull'osservatore. La rappresentazione dell'architettura non è solo un modo per comunicare l'idea progettuale, in quanto si presta come vero e proprio processo di elaborazione pratica delle informazioni teoriche. Secondo l'impatto che i disegni suscitano nell'osservatore, è possibile individuarne l'aspetto puramente grafico e quello teorico-rappresentativo: l'influenza da loro esercitata dipende dall'interazione tra i due aspetti. L'architetto infine, attraverso il disegno del processo progettuale, si rivolge sia all'osservatore, che interpreta quanto rappresentato, sia all'utente, che abita lo spazio concepito. Il rinnovato interesse per i metodi rappresentativi, la ricerca di nuovi linguaggi grafici e la nobilitazione del disegno architettonico a oggetto d'arte che negli anni Settanta si manifestarono grazie al lavoro di diversi architetti, produssero una ricerca architettonica rivolta soprattutto all'osservatore, anziché verso l'utente. Al contempo, gli architetti medesimi redigevano testi e saggi nei quali insistevano sull'importanza dello spazio come esperienza umana, contraddicendosi rispetto alla propria opera grafica<sup>5</sup>. Tale incoerenza, seppur sussista, non è così evidente nel lavoro di ZH in quanto, al contrario dei colleghi che adottarono i testi letterali come programma architettonico, lei rifiutò qualsiasi altro mezzo al di fuori di quello grafico-rappresentativo per redigere il proprio manifesto teorico. Infine, è possibile asserire che l'istruzione di ZH derivi da una generazione precedente di architetti, formati a loro volta da progettisti che non potevano o non volevano disegnare<sup>6</sup>. In tale contesto storico-architettonico emerse la figura di ZH, infatti, se le questioni di natura rappresentativa saranno ampiamente indagate nel corso della ricerca è comunque possibile riconoscere alcuni degli elementi del modernismo (in particolare quello inglese) da lei assimilati e riutilizzati. Nel volume *Zaha Hadid. Nessun limite all'invenzione*<sup>7</sup>, Flavio Levi riscontra come il lavoro degli architetti inglesi svolse la funzione di mediazione tra i principi costruttivi dei grandi maestri (Wright, Le Corbusier e Gropius e Mies van der Rohe) e ZH. In particolare, Levi riconosce la lezione degli Smithson nell'essenzialità delle superfici esterne in cemento delle prime opere dell'architetto, oppure l'esibizione delle grandi capriate metalliche nel museo Phaeno, o ancora, gli esempi di strutture avveniristiche su larga scala derivate da Stirling. Quanto presentato sin qui, è una breve sintesi dei presupposti storico-architettonici dai quali la ricerca grafica e formale di ZH ebbe inizio, perché come asserì Kenneth Frampton "For her, the modern project is not only incomplete; it has hardly even begun"<sup>8</sup>.

## Il progetto grafico come luogo di contaminazione: la lezione della AA School di Londra

L'educazione alla libertà di pensiero e alla bellezza in ZH ebbe inizio negli anni Cinquanta a Baghdad, sua città natale. Le idee liberali della sua famiglia contribuirono a sviluppare in lei un carattere forte, la fiducia in sé stessa e chiare idee per il suo futuro. L'ottimismo e lo sviluppo economico e sociale che garantiva l'Iraq del secondo dopoguerra attirarono architetti come Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Walter Gropius. ZH ebbe modo di vedere la costruzione degli edifici universitari di Gropius e lo stadio di Le Corbusier che alimentarono il suo desiderio di studiare architettura. Al contempo, i viaggi fatti con il padre nel sud del paese, alla ricerca dei resti archeologici Sumerici, le rivelarono l'esistenza di un modo antico archetipo. Per quanto riguarda l'educazione strettamente scolastica, ZH frequentò una scuola cattolica, gestita da suore francesi rispettose di tutte le religioni, mentre dal 1960 studiò con i fratelli in una scuola privata Svizzera. Nonostante la sua insistenza di intraprendere gli studi in architettura, ZH ottenne di frequentare la facoltà di matematica all'*American University of Beirut* (Libano), laureandosi nel 1972. Finalmente, nel medesimo anno si stabilì a Londra e si iscrisse all'*Architectural Association (A.A.) of School of Architecture*.

Affrontare l'analisi degli anni universitari di ZH implica, prima di tutto, dover approfondire la struttura della scuola e la figura di Alvin Boyarsky. La *A.A.* diventò negli anni Settanta una delle più importanti istituzioni accademiche più apprezzate al mondo, fulcro dei maggiori dibattiti teorici e frequentata, in qualità di studenti, professori e ospiti, dai maggiori architetti di fama mondiale. Il ruolo di catalizzatore culturale che la scuola incarnò, fu dovuto soprattutto all'operato di Alvin Boyarsky, che ricoprì la carica di presidente<sup>9</sup> dal 1971 al 1990. In quanto educatore, architetto e critico, la figura di Boyarsky emerse perché riuscì a creare un'importante rete di sperimentazione pedagogica, il cui impatto è ancora oggi percepibile. A fronte di una lunga crisi economica e finanziaria, la scuola adottò nel 1971 una nuova struttura amministrativa che prevedeva la statalizzazione e la nomina di un presidente, che venne affidata proprio a Boyarsky.

Diversamente dagli altri candidati, Boyarsky propose un programma incentrato sul disegno e su tutti i ruoli che esso poteva assumere all'interno della scuola, ovvero:

- nell'insegnamento dell'architettura, assunto come il linguaggio principale per l'esplorazione visiva e concettuale;
- nelle mostre architettoniche, dove il disegno diventava il mezzo per trasformare la scuola a sede espositiva di maggior influenza mondiale;
- nel processo di collezione (caro a Boyarsky), in modo da rafforzare il ruolo del disegno nella creazione di nuove narrazioni per le discipline architettoniche.

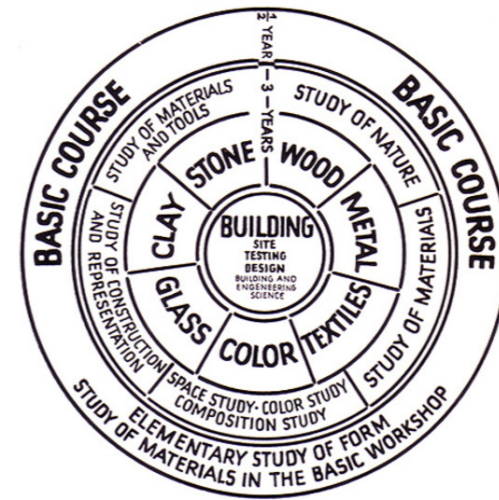
In quanto oggetto, azione, prodotto da collezione e strumento discorsivo, il disegno emerse nel suo aspetto pedagogico centrale della scuola. Secondo Boyarsky era inoltre fondamentale che il disegno trovasse il giusto riconoscimento all'interno della più ampia pratica architettonica. La questione rifletteva un cambiamento culturale di entità globale che riscoprendo il disegno architettonico, lo elevava tra gli strumenti primari per affrontare un'autoriflessione disciplinare e culturale, evoluzione che Boyarsky non poteva ignorare.

Il tradizionale sistema delle *Unit*, adottato dalla *A.A.* nel 1936 (fig. 0.1) e ampliato nel 1967, venne ripreso da Boyarsky che lo implementò con un'importante riforma curricolare. Il nuovo sistema divideva i primi tre anni in altrettanti settori, segnatamente: studi generali, studi tecnici e comunicazione. Completati i tre anni formativi e obbligatori, nei due anni conclusivi gli studenti potevano scegliere liberamente i corsi da frequentare. Il carattere delle *Unit* era strettamente sperimentale, ed essendo votate ai temi attinenti alla visualizzazione, esse tendevano a escludere quelle propriamente teoriche. L'innovativa fisionomia della scuola trovava una coerente raffigurazione in una mappa metropolitana in cui gli studenti creavano il proprio percorso ragionato: essa rappresentava un modello educativo aperto e dinamico, ampliato dalle numerose esposizioni, *workshop* e conferenze che vi venivano ospitate (fig. 0.2). Il nuovo sistema lasciava ai docenti la libera gestione di temi, programmi, metodologie pedagogiche e perfino la scelta degli studenti, operata secondo lo scrutinio e la selezione dei *portfolio*. In questo modo, se l'ammissione degli studenti era basata principalmente sull'abilità nel disegno, la logica del voto veniva scardinata e sostituita dallo strumento del *portfolio*. Infine, studenti e docenti erano annualmente sottoposti a valutazioni esterne e interne alla scuola (rispettivamente di giurie e assemblee), in una perenne concorrenza intellettuale all'interno di un 'mercato di idee' nel quale il disegno fungeva da moneta di scambio. Competizione a parte, il vero successo metodologico delle *Unit*, oltre a consolidare il proprio sistema attraverso lo scambio dei disegni, risiedeva nei rapporti che si creavano all'interno dei corsi. Definibili come vere e proprie alleanze tra studenti e docenti, le discussioni su disegni e progetti avevano uno scopo sociale oltretutto accademico: di fatto, essi erano eventi informali basati sul dialogo, aventi luogo soprattutto nei bar. Complementare al disegno, anche i colloqui erano uno degli aspetti fondativi della riforma curricolare di Boyarsky che assumeva uno scopo pedagogico e sociale. Le strette relazioni instaurate tra studenti e docenti, permisero a quest'ultimi di individuare i propri successori, come avvenne tra Elia Zenghelis, Rem Koolhaas e ZH<sup>10</sup>.

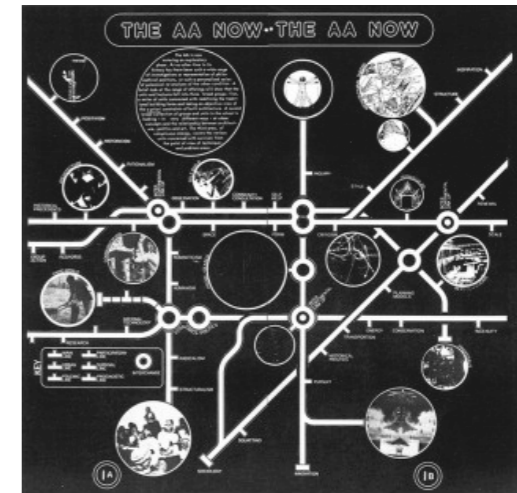
La *A.A.* si impose tra gli studenti come un luogo di scambio anziché di produzione, in cui casualità e stimoli si mescolavano a insegnamenti trasversali e non convenzionali. Tali caratteristiche vennero colte da ZH che descriveva la scuola in questi termini: "At the AA when I studied they taught you nothing, they didn't tell you how to draw, they didn't tell you what to look at, they didn't tell you anything. The idea was that there were people around who whenever you wanted to find out something you could go to them. And there were a lot of lectures on whatever you wanted to find out about. So it was about weaving your way through the system and understanding what you wanted to get from it. It took a long time to really find your way and because that takes a long time you become much more focused as to what you're looking for in education"<sup>11</sup>.

Boyarsky riuscì nell'intento di trasformare la *A.A.* da istituzione britannica a luogo cosmopolita, rivolgendosi sia a un mercato internazionale, sia aprendo la scuola a docenti e studenti provenienti da tutto il mondo (figg. 0.3-0.5). Boyarsky, in quanto straniero (essendo un canadese che per anni operò lungo l'asse Londra-Chicago), era totalmente a suo agio in un contesto di maggiore respiro internazionale. Tale aspetto contraddistinse il nuovo programma educativo della *A.A.*, capace di accogliere gli studenti stranieri indirizzandoli verso nuovi approcci metodologici, in grado di unire il retaggio culturale di ciascuno con la tradizione occidentale. Senza dubbio, la figura di Boyarsky ebbe un ruolo fondamentale nella formazione architettonico-artistica di ZH, sia come persona (che lei stimerà fino alla fine), sia nel suo operato da presidente. Tra i molteplici meriti che ZH attribuiva a Boyarsky, vi erano l'immenso interesse nei confronti del disegno e la realizzazione di un luogo in cui sviluppare idee: "Alvin's main objective was to create an atmosphere, a situation when people can develop ideas"<sup>12</sup>.

Nonostante il sistema dinamico e stimolante offerto dalla scuola, i primi tre anni furono piuttosto difficili per ZH, che non trovava soddisfazione nelle metodologie e nei temi a



[0.1]



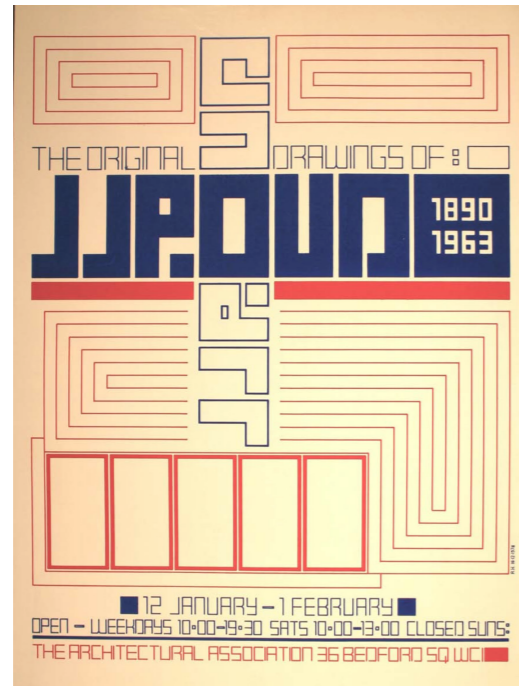
[0.2]

lei insegnati. Arrivò al quarto anno come una studentessa qualunque, annoiata e svogliata, finché decise di differenziarsi allontanandosi dal canonico *trend* architettonico. Il supporto necessario ZH lo trovò nella *Unit 9*, gestita dall'architetto Elia Zenghelis in qualità di docente, e il neoassistente Rem Koolhaas. Il corso ottenne grandi consensi da parte degli studenti, grazie alla radicalità del programma proposto, basato sull'analisi critica nei confronti delle teorie emergenti. Lo scopo a cui i due docenti ambivano, verteva sullo sviluppo di una nuova architettura urbana che fosse congruente con la fine del secolo, segnatamente "Un'architettura che si inserisca deliberatamente con esplicita modernità nella preesistente struttura delle città; che faccia rivivere ed accresca il loro fascino; che crei una relazione dialettica col suo contesto e così garantisca la sua stessa continuità culturale e la sua rigenerazione"<sup>13</sup>. Il tema della metropoli era dunque preponderante e la progettazione stessa degli edifici doveva essere finalizzata al sistema globale, oltre a basarsi sulla necessità di veicolare molteplici messaggi, non solo economici e culturali. I metodi rappresentativi utilizzati nel corso, dovevano raffigurare il *concept* e la comunicazione dell'evento. Per questo motivo, le tradizionali metodologie mongiane di piante, prospetti e sezioni venivano sostituiti da esplosi assonometrici. Un ruolo chiave nelle teorie sviluppate da Zenghelis e Koolhaas fu l'opera radicale di *Archizoom* e *Superstudio*, mentre da John Hejduk si mutuò l'uso dell'assonometria costruita mantenendo le misure reali di una faccia dell'edificio e orientando a 60 gradi l'asse assonometrico *y'*, come appare chiaramente nei loro disegni di quel periodo<sup>14</sup>. Al contempo, le metodologie rappresentative del corso tendevano all'eliminazione di contenuti realistici, di simmetrie, di ripetitività e di volumi, in favore delle superfici e della cultura visuale dell'epoca. Le maggiori contaminazioni visive pervenivano dalle novità tecnologiche e dalle consolidate tecniche della televisione, della fotografia e del cinema. Fine ultimo di Zenghelis e Koolhaas non era la negazione del *Modernismo*, quanto piuttosto una sua nuova lettura in chiave espressiva e sensoriale: "Fronteggiato da correnti avverse che, in nome della resuscitata architettura, minacciano di obliterare la stessa proponendo di emanare una legislazione estetica al fine di controllarla, il lavoro della Unit 9 mira ad illustrare l'attinenza della essenza mutante e composita dell'architettura urbana come stimolante estetico, sociale e culturale"<sup>15</sup>.

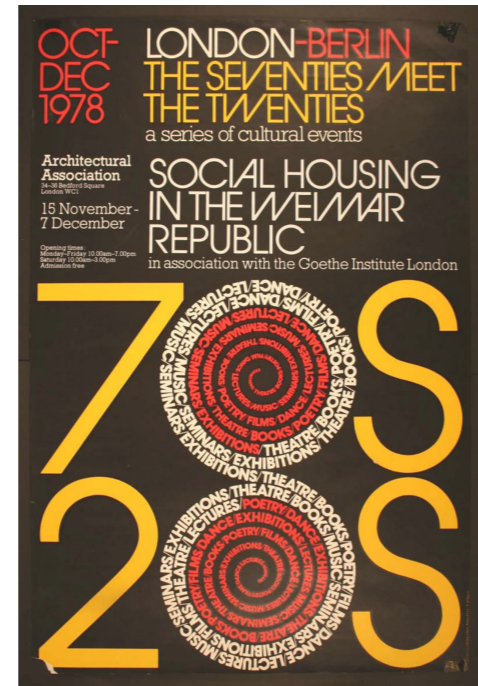
**Fig. 0.1**  
Schema di W. Gropius e relativo al sistema di insegnamento al Bauhaus. Primo riferimento al sistema delle *Units* adottato dalla *A.A.* Weimar, 1923.

**Fig. 0.2**  
Schema redatto da A. Boyarsky e relativo al sistema delle *Units* e delle conferenze organizzate presso la *A.A.* Londra, 1975.

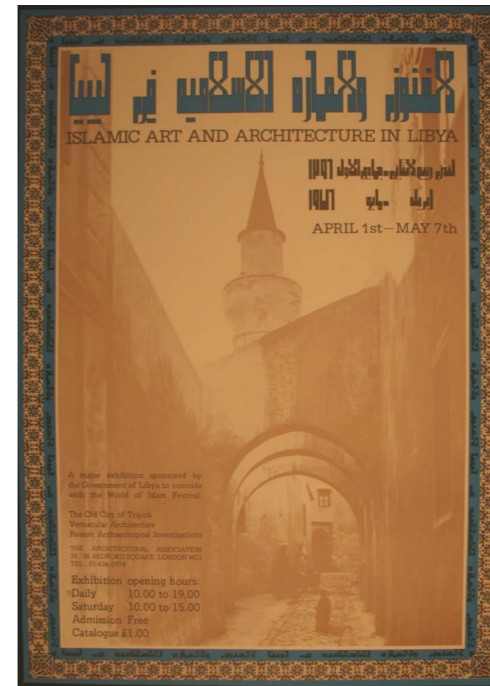




[0.3]



[0.4]



[0.5]



[0.6]

Le correnti avverse alle quali Zenghelis e Koolhaas opponevano la loro resistenza erano le teorie *postmodern* di Michael Graves, Charles Jencks, Aldo Rossi, James Stirling e Léon Krier, alle quali opponevano criticamente l'estetica Suprematista. Assumere a fondamento teorico l'arte di Malevič, significava recuperare il ruolo dominante delle superfici, affermare che il fine ultimo dell'architettura fosse espressivo anziché sensoriale e, infine, proporre una metodologia di insegnamento basata sull'arte.

Emblematico fu il progetto esercitativo Tektonik, il cui riferimento di partenza è *Arkhitekton Alpha*, modello di gesso della serie degli *Arkitektonici*, eseguita da Malevič nel periodo compreso tra il 1923 e il 1927, quando l'artista decise di applicare le sue teorie all'arte plastica. Conferita una collocazione e una dimensione al modello, agli studenti venne richiesto di definire un programma funzionale per l'edificio, di svilupparne gli spazi e di specificarne i materiali esterni e interni. Tra le numerose versioni disegnate, si distinse nettamente il lavoro di ZH che realizzò *Malevich's Tektonik*, annoverato dalla critica come l'*incipit* della sua poetica teorica e architettonica. L'interesse di ZH nei confronti delle avanguardie russe si manifestò precedentemente al corso quando, nel 1972, partecipò alla conferenza *Russian Constructivism*, tenuta da Zenghelis, che lei definì come una vera e propria *performance*. Tuttavia, ZH non ebbe mai l'opportunità di approfondire le correnti artistiche russe fino al quarto anno accademico. Descrivendo i contenuti della *Unit*, i due docenti approfondirono i migliori progetti realizzati nel corso, soffermandosi sulla peculiare metodologia impiegata da ZH.

Nell' esporre il lavoro eseguito, Zenghelis e Koolhaas riuscirono a cogliere e preconizzare i tratti predominanti dell'allieva: "Zaha Hadid nel suo Tektonik orizzontale ha trattato il fattore mutazione, secondo i requisiti architettonici e programmatici del progetto, da sola. Non tenendo conto delle regole, ha disegnato l'intera faccenda, scoprendo nell'apparente composizione randomizzata di Malevič un metodo che esaudiva questa richiesta: questo metodo venne chiamato tic-tic"<sup>16</sup>.

Il secondo caso studio prevedeva la trasformazione della stazione londinese di *Charing Cross* in un museo del XIX secolo, includendo nel nuovo progetto anche le strutture antistanti di un hotel in rovina e della linea metropolitana all'epoca in costruzione. Il programma funzionale che gli studenti svilupparono contemplava l'impiego della stazione a scopi progettuali, valutando *in primis* se mantenerla in funzione o no. Lo scopo del corso era finalizzato a un dialogo tra vecchie e nuove strutture, operato per mezzo dell'innesto compositivo, "in modo tale che la preesistente architettura del XIX secolo e le aggiunte del XX secolo si accentuassero vicendevolmente e mostrassero le loro rispettive qualità affiancandosi"<sup>17</sup>. Tra i numerosi progetti menzionati dai docenti, anche in questa occasione fu il lavoro di ZH. Conosciuto come *Museum of the 19<sup>th</sup> century*, il progetto manteneva la funzione della ferrovia alla quale venivano sovrapposti i volumi del museo. Eloquente è la descrizione fatta dai due docenti: "Il museo di Zaha Hadid è innanzitutto ideologico e congetturale, poiché oltre che specificare un programma e disegnarlo dettagliatamente, pone i principi dimostrabili di quelli che dovrebbero essere il ruolo e la presenza dell'architettura urbana e odierna, [...]. Questo scopo viene raggiunto in due modi: prima attraverso l'elaborazione di un preciso scenario sociale e programmatico, e secondariamente attraverso l'espressione di una sensibilità formale e simbolica, sconosciuta attualmente agli architetti contestuali europei"<sup>18</sup>.

Come la scuola virava verso il *trend* internazionale, anche il programma espositivo tentava di mantenere il medesimo carattere globale. Senza assumere posizioni post-moderniste, storiciste o in favore di teorie contemporanee, la *A.A.* si faceva sede di numerose mostre con approcci teorici diversi, se non opposti, con lo scopo di generare dialoghi e dibattiti di portata mondiale. L'ambizioso programma espositivo subì una crescita esponenziale grazie alla partecipazione di architetti contemporanei, pubblicazioni e cataloghi, tanto che la scuola diventò tra i più potenti mediatori globali di opere sperimentali, contribuendo inoltre alla mercificazione del disegno.

**Fig. 0.3**  
Manifesto della mostra  
*Original Drawings of  
J.J.P. Oud 1890-1963*.  
Londra, gennaio 1979.

**Fig. 0.4**  
Manifesto della mostra  
*Social Housing in the  
Weimar Republic*.  
Londra, ottobre-dicembre  
1978.

**Fig. 0.5**  
Manifesto della mostra  
*Islamic Art and  
Architecture*.  
Londra, aprile 1976.

**Fig. 0.6**  
Foto dell'inaugurazione  
della mostra  
*Planetary Architecture  
Two*.  
Londra 1983.

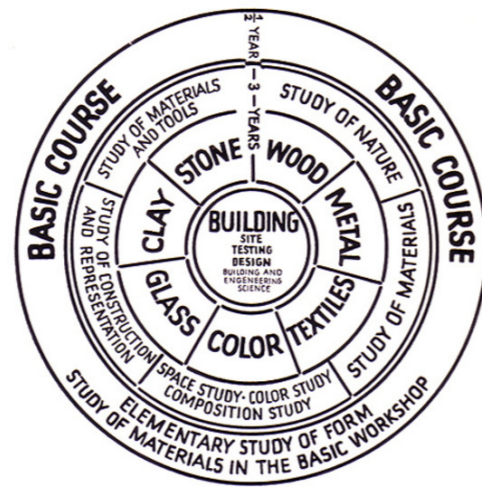
Uno dei progetti che maggiormente promossero questo aspetto, fu l'esibizione *Planetary Architecture Two* di ZH, avvenuta nel 1983. Oltre al catalogo preposto (denominato *Folio Two*), l'esposizione fu concepita in modo tale che i disegni fossero appesi alle pareti e contemporaneamente incollati al pavimento. In tal modo, i visitatori venivano totalmente assorbiti in un'atmosfera surreale (figg. 0.6, 0.7, 0.8). L'esposizione contribuì al dibattito contemporaneo incentrato sull'architettura modernista e postmodernista, associando ZH a numerose figure a lei contemporanee. In particolar modo, tutti quegli architetti che operavano per riqualificare l'eredità delle avanguardie storiche, principalmente russe, proponendo nuove riflessioni sull'architettura. In conclusione, ZH prese parte alla seconda generazione di architetti che insegnarono alla *A.A.*, eredi diretti della rivoluzione di Boyarsky.

"We were all unknown entities, nobody knew about us, we were doing things which were at the edge and he gave us a place to operate from and he gave us students and a room to try different ideas. But it was not about the pursuit of our own egos. It was about the pursuit of improving architecture, to making a new architecture, to creating a new world"<sup>19</sup>.



**Figg. 0.7, 0.8**  
Foto dell'inaugurazione della mostra *Planetary Architecture Two*. Londra 1983.

[0.7]



[0.8]

## Note

1. Zaha Hadid, in "Transition Interview", n. 20, Department of Architecture RMIT, Melbourne May 1987, p.17.
2. Cfr. A. De Magistris, *Zaha Hadid e il ritorno dell'Avanguardia russa negli anni Settanta*, in Ciorra, P., Guccione, M., (a cura di), "L'Italia di Zaha Hadid", catalogo della mostra, p.52.
3. Cfr. I. Marjanović, J. Howard, *Drawing Ambience: Alvin Boyarsky and the Architectural Association*, Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University, p.25.
4. *Ivi*.
5. M. Charitonidou, *Architectural drawings as investigating devices*, Routledge, London 2023.
6. D. Sudjic, *Flight from Planet Architecture*, in "European Union Prize for Contemporary Architecture. Mies van der Rohe Award 2003", ACTAR, Barcellona 2003.
7. F. Levi, *Zaha Hadid: nessun limite all'invenzione*, Phasar Edizioni, Firenze 2019.
8. K. Frampton, *A kufic suprematist: the world culture of Zaha Hadid*, in "Planetary architecture two", AA. School of London, London 1983.
9. Nel 1971, con la scuola prossima al fallimento, un gruppo di studenti e alcuni membri del personale si coalizzarono votando a favore di una nuova struttura amministrativa, che comprendeva la statalizzazione dell'Università e la proclamazione della nuova carica di presidente in sostituzione di quella presidenziale.
10. Cfr. I. Marjanović, J. Howard, *Drawing Ambience: Alvin Boyarsky and the Architectural Association*, Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University 2017.
11. R. Levene, F. Márquez Cecilia, *Interview with Zaha Hadid*, in "El Croquis", n. 52, El Croquis Editorial, Madrid 1992, p.6.
12. *Ivi*, p.7.
13. R. Koolhaas, E. Zenghelis, *Architettura della metropoli planetaria*, in "Lotus International", n. 21, Electa, Milano 1978, p.7.
14. Cfr. Ciorra, P., *Pippo Ciorra intervista Elia Zenghelis*, in Di Lorenzo, L., (a cura di), "L'Italia di Zaha Hadid", Quodilibet, Macerata 2017, p.50.
15. R. Koolhaas, E. Zenghelis, *Architettura della metropoli planetaria, cit.*, p.7.
16. *Ivi*, p.9.
17. *Ivi*, p.14.
18. *Ivi*, p.16.
19. R. Levene, F. Márquez Cecilia, *Interview with Zaha Hadid, cit.*, p.7.

# **CAPITOLO 1**

## ***IL CAMPO FIGURATIVO***

"È vero, la realtà è un grand'imbroglio  
caotico: un vero garbuglio.  
Ma la mente vi mette ordine:  
vi genera la bellezza, persino".

Ruggero Pierantoni, *L'occhio e l'idea*,  
Bollati Boringhieri 1993.

Il titolo di questo capitolo è un chiaro riferimento al saggio di Attilio Marcolli, pubblicato nel 1971 e intitolato appunto *Teoria del Campo. Corso di educazione alla visione*<sup>1</sup>, con il quale l'autore proponeva e delineava i fondamenti visivi e il lavoro disciplinare in funzione alla progettazione dello spazio architettonico. Basato sul sistema laboratoriale scolastico, per il quale Marcolli auspicava il superamento del concetto tradizionale a compartimenti stagni, esso affrontava e intrecciava tutte quelle discipline ritenute necessarie all'attività progettuale. A fondamento di tutte le questioni sviluppate dall'autore stava la *teoria del campo*, che definiva il *campo* come uno spazio costituito da determinate caratteristiche che si mantengono costanti in ogni suo punto. Essendo il campo e lo spazio equivalenti, di conseguenza anche lo spazio presenta caratteristiche costanti in cui vengono collocati gli oggetti. In particolare esso è costituito da segni e vi si svolgono determinate operazioni e attività. Si determina in questo modo una duplice azione tra campo/spazio e attività, dove si instaurano una serie di reciproche modifiche e interazioni che creano tensioni, movimenti e trasformazioni. Lo stesso concetto di *campo* viene suddiviso in quattro termini diversi, ognuno indicante una precisa declinazione del lemma e successivi l'uno all'altro:

- geometrico-intuitivo, relativo ai problemi della visione dal punto di vista geometrico, alla percezione di tipo oggettivo e alla geometria euclidea;
- gestaltico, ovvero relativo al processo di formazione che porta alla forma, alla percezione visiva di tipo sia fisiologico che psicologico, alla geometria proiettiva;
- topologico, in quanto spazio e studio delle relazioni della parte con il tutto, relativo dunque alla percezione visiva associativa e alla geometria topologica, dove le forme sottoposte a deformazioni continue non mutano le relative proprietà;
- fenomenologico, come lo studio di fenomeni connesso all'interno di leggi in grado di darne una spiegazione più estesa e comprensibile, alla percezione visiva e relativa alla teoria degli insiemi, ovvero lo studio delle proprietà che si conservano nelle corrispondenze biunivoche.

La percezione visiva, così come definita nei quattro *campi*, sviluppa la presa di coscienza dell'uomo nei confronti del mondo esterno attraverso l'osservazione di oggetti e cose che compongono l'ambiente e che stimolano tanto la vista, quanto tutti gli altri sensi. In questo modo si determina nell'uomo una coscienza critica, intenta a indagare le motivazioni delle forme, contribuendo a renderlo consapevole di ciò che vede.

La *teoria del campo*, per quanto sottoposta a ampie critiche e revisioni negli anni successivi alla sua formulazione, si è dimostrata lo strumento necessario per indagare in profondità le diverse questioni rappresentative dell'opera pittorica di ZH, contribuendo allo sviluppo di un'analisi affrontata su molteplici livelli semantici e oggetto dei prossimi capitoli. La conferma di una possibile corrispondenza tra percezione visiva e metodologie rappresentative dell'artista, con il conseguente sviluppo della ricerca nei confronti di tali ambiti, furono determinate dall'esperienza diretta con le architetture costruite. A suscitare particolare interesse, è stato il Library and Learning Center, parte dell'Università di Economia della città di Vienna e costruito tra il 2008 e il 2013. La visita all'interno dell'edificio permette all'osservatore di sperimentare una forte sensazione di instabilità, dovuta principalmente al continuo movimento degli occhi alla ricerca di un unico punto di osservazione, obbligando il medesimo a spostarsi incessantemente nello spazio. Le sensazioni di labirintica instabilità percepite dall'osservatore possono essere spiegate in termini di cinematismo oculare e sono dovute all'assenza di un asse fruitivo preferenziale. Le foto scattate durante la visita sono una chiara testimonianza delle percezioni di smarrimento già descritte. Due di esse in particolare, se confrontate tra loro, dimostrano in modo inequivocabile l'assenza di un'asse preferenziale: si tratta di immagini a quadro verticale, ma impostate su due altezze diverse con la medesima macchina fotografica, i cui parametri non subirono modifiche tra i due scatti, mantenendo inoltre inalterate le caratteristiche di direzione, orientamento e posizione della macchina che dell'operatore.

Analizzando lo stato dell'arte sui disegni realizzati da ZH in questi anni, ciò che chiaramente emerge dalla loro lettura critica è l'apprezzamento nei confronti della creatività visionaria e del forte impatto che l'architetto riusciva a conferire alle sue composizioni visive. Tuttavia, una parte degli storici è anche piuttosto dubbiosa che tale visionarietà sia riscontabile, e in quale misura, anche negli edifici costruiti. Il Library and Learning Center (figg. 1.1, 1.2) è un edificio la cui costruzione terminò nel 2013, dopo almeno vent'anni dai primi disegni, spesso di grandi dimensioni, che ZH realizzava per conseguire il diploma alla *A.A. of School of London*, per partecipare ai concorsi internazionali e per aggiudicarsi le prime commesse per l'omonimo studio londinese. Seguirono anni deludenti, caratterizzati da pochi edifici costruiti, a cui seguì la svolta all'inizio del nuovo millennio, con le grandi commesse e lo sviluppo di nuove metodologie parametriche per l'architettura. Il Museo *MAXXI* di Roma (1998-2009), primo manifesto architettonico di ZH e della sua poetica dei flussi, fu progettato con l'intento di creare un 'campo espositivo' dove ristabilire le relazioni tra architettura e oggetti artistici esposti. Nonostante i chiari intenti progettuali, l'attenzione di coloro che usufruiscono dell'edificio non viene rapita solamente dagli aspetti formali, ma in ugual misura dalla percezione labirintica di alcuni ambienti. L'assenza di riferimenti precisi per lo sguardo contribuisce a generare una sorta di perdita dell'orientamento. Le stesse percezioni descritte per il *MAXXI* trovano corrispondenza con quelle illustrate per il Library and Learning Center (figg. 1.3, 1.4), confermando inequivocabilmente come la forza visionaria insita nei primi disegni di ZH, sebbene negli anni evolutasi in altre forme e in linguaggi sviluppatasi in nuove complessità, permanga nello spazio costruito.

**Figg. 1.1, 1.2**  
L.L. Center, Vienna 2013.  
Prospetto principale e  
ingresso.  
Foto dell'autore.



[1.1]



[1.2]

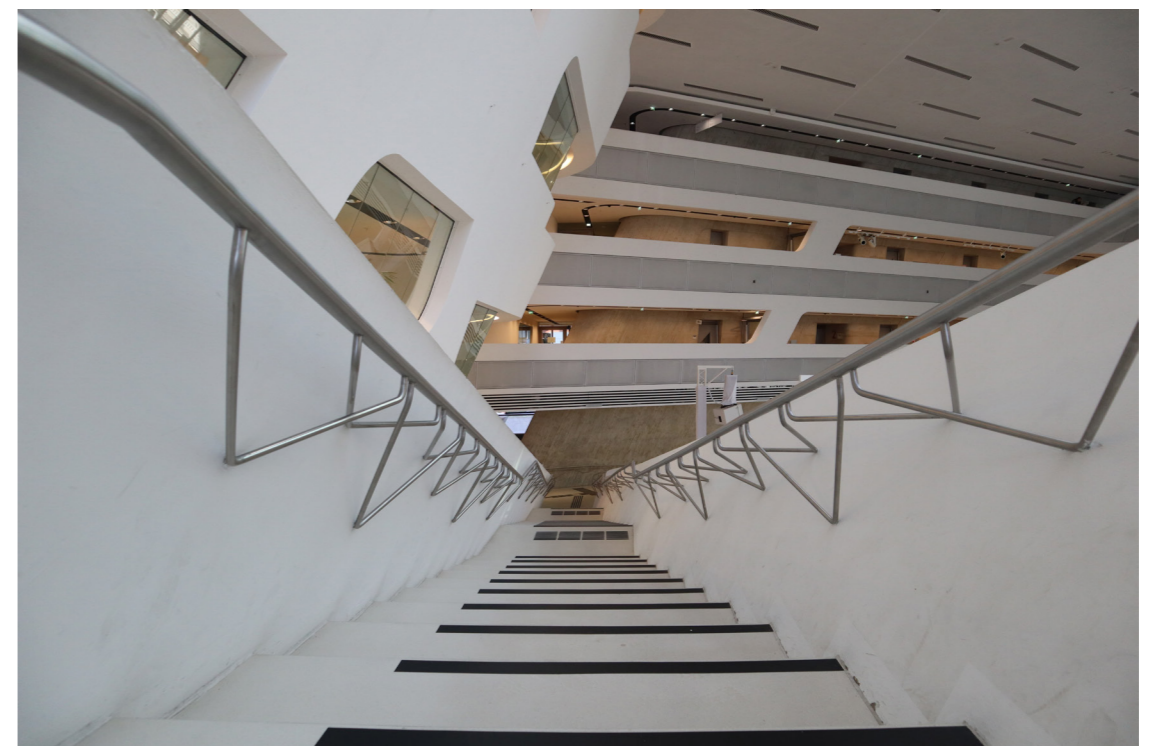
In seguito all'esperienza avvenuta all'interno dell'edificio viennese, nacque la questione relativa ai disegni realizzati da ZH all'inizio della sua carriera, ovvero se essi rappresentassero graficamente le sperimentazioni visive pervenute negli edifici costruiti. Tale questione avviò un'analisi tesa all'osservazione dei disegni, in modo da individuare la presenza di eventuali cinematismi e di assi fruitivi e visivi preferenziali. L'analisi si è concentrata principalmente sui disegni prospettici redatti per il progetto di un club situato a Hong Kong (*The Peak Leisure Club* 1982-1983) (fig. 1.5), oggetto qui di una inedita ricostruzione e modellazione grafica. Dal ridisegno dei volumi presenti nei disegni (figg. 1.6, 1.7) è stato possibile ricostruirne l'impianto prospettico, individuando le rette di costruzione, i punti di fuga e la conseguente linea di orizzonte, in una parola, l'orientazione interna: ne è emerso come a ogni volume corrispondesse un differente regime prospettico (fig. 1.8). La composizione finale è dunque l'accostamento di frammenti prospettici ottenuti da un osservatore esterno che ipoteticamente compie un moto continuo attorno al progetto (fig. 1.9). Tale metodologia rappresentativa ha evidenziato due aspetti critici. Il primo, all'apparenza troppo semplicistico e superficiale per comprendere la complessità di ZH, relegava le immagini da lei prodotte come fossero i risultati di un forte estro creativo, costruite secondo un processo perlopiù arbitrario, teso a rappresentare nel modo migliore la reale percezione di quegli spazi. Un simile giudizio presupponeva inoltre che ZH non padroneggiasse appieno lo strumento del disegno e nemmeno le più classiche metodologie rappresentative. Una prima evidenza che relega tale ragionamento in uno spettro critico superficiale ed errato è relativa agli studi di architettura svolti da ZH, perseguiti presso una scuola che faceva, come precedentemente visto, del disegno il mezzo principale per lo scambio disciplinare all'interno della cultura architettonica. Sussistono inoltre ragioni intimamente connesse alla percezione visiva che smentiscono un tale giudizio sommario: una in particolare ha i suoi fondamenti nello spazio programmatico entro il quale la *legge del campo* trova sviluppo per mezzo di tracciati compositivi. Questi ultimi, fomentando l'immaginazione nell'uomo, suscitano immagini proprie del passato, sensazioni presenti e percezioni del futuro, tramutandosi consequenzialmente in spazio della memoria, spazio della comunicazione e spazio dell'azione. Tali oggetti, grafismi, linee e in generale composizioni "[...] ponendosi come fonte dell'immaginazione, si trasforma da intreccio o tracciato fisico in intreccio o tracciato psicologico, nei percorsi, negli ambiti spaziali, nelle situazioni della nostra vita, in cui le profondità e le dilatazioni, il respiro e le compressioni evocano i momenti più profondi del nostro essere vissuto che hanno impressionato la nostra memoria e che ci spingono alla comunicazione, alla relazione, all'azione"<sup>2</sup>. Più che gli oggetti corporei, sono i loro tracciati a suscitare nell'uomo l'immaginazione, mentre le percezioni acquisite contribuiscono a creare schemi spazio-temporali entro cui collocare le osservazioni. In questo modo, l'uomo non può pensare in altri termini che non siano di tipo spaziale e temporale, in quanto vive e compie l'esperienza della vita in strutture piane e tridimensionali, costituite da orditure materiali, fisiche e psicologiche che egli stesso contribuisce a programmare, progettare e costruire.

Osservando i suoi disegni, appare evidente come ZH abbia costruito un *campo* definito da strutture spazio-temporali proprie e differenti da quelle canoniche di matrice euclidea. Quali fossero i tracciati, le immagini suscitate e i conseguenti spazi della memoria, comunicazione e azione, lo si capisce analizzando le motivazioni che portarono ZH a sviluppare metodologie e linguaggi rappresentativi complessi. Di conseguenza, in questa parte della tesi sono state sviluppate tre strategie di lettura di queste immagini, oggetto dei prossimi capitoli e basati sul rapporto tra spazio e oggetti, sui processi di scomposizione, sul meccanismo della memoria.

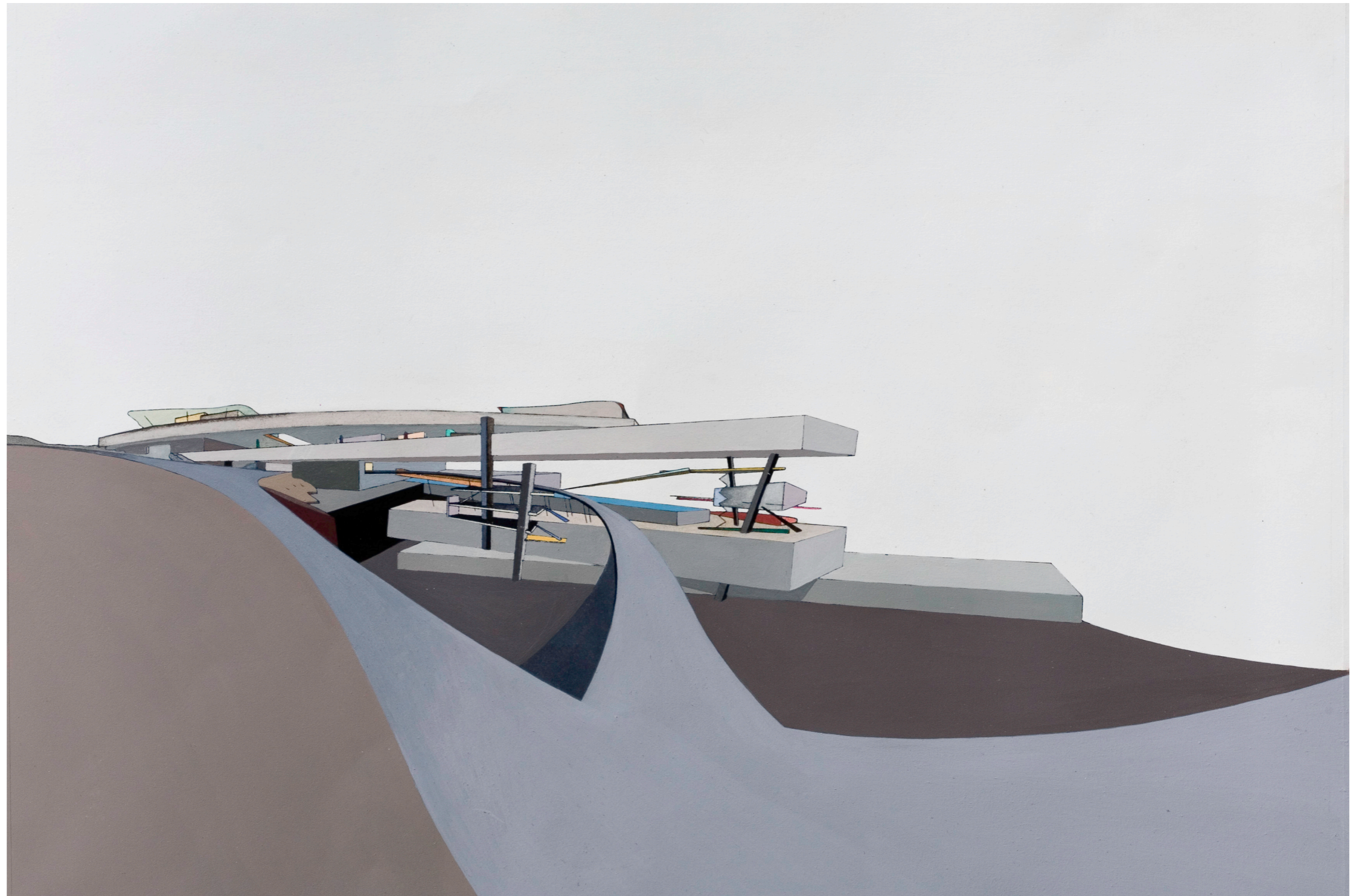
Figg. 1.3, 1.4  
L.L. Center, Vienna 2013.  
Foto della scala interna  
acquisite nello stesso  
punto e a due quote  
differenti. (0<sub>1</sub>, 0<sub>2</sub>).  
Foto dell'autore.



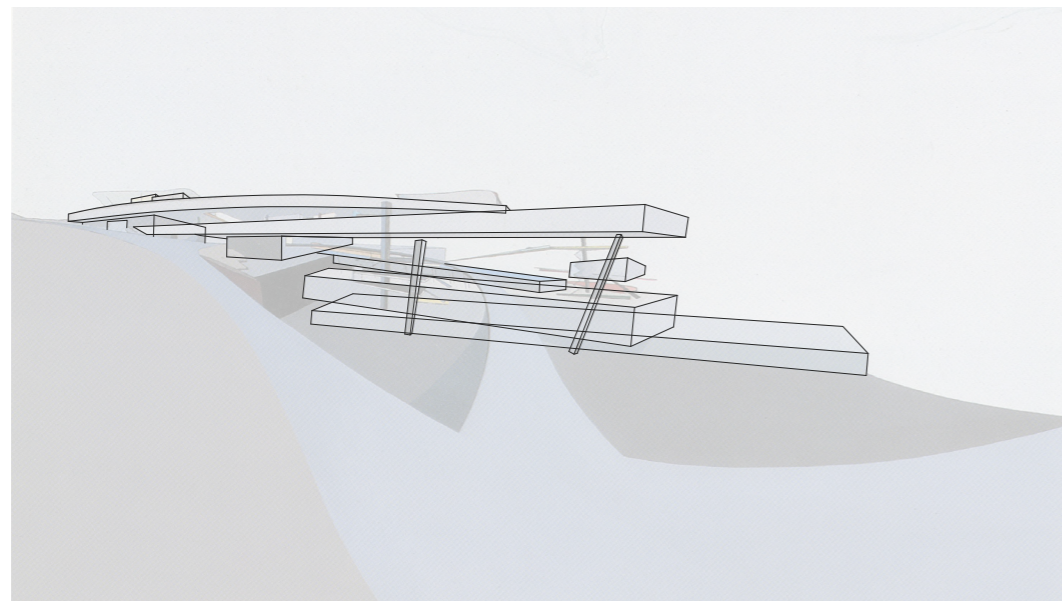
[1.3]



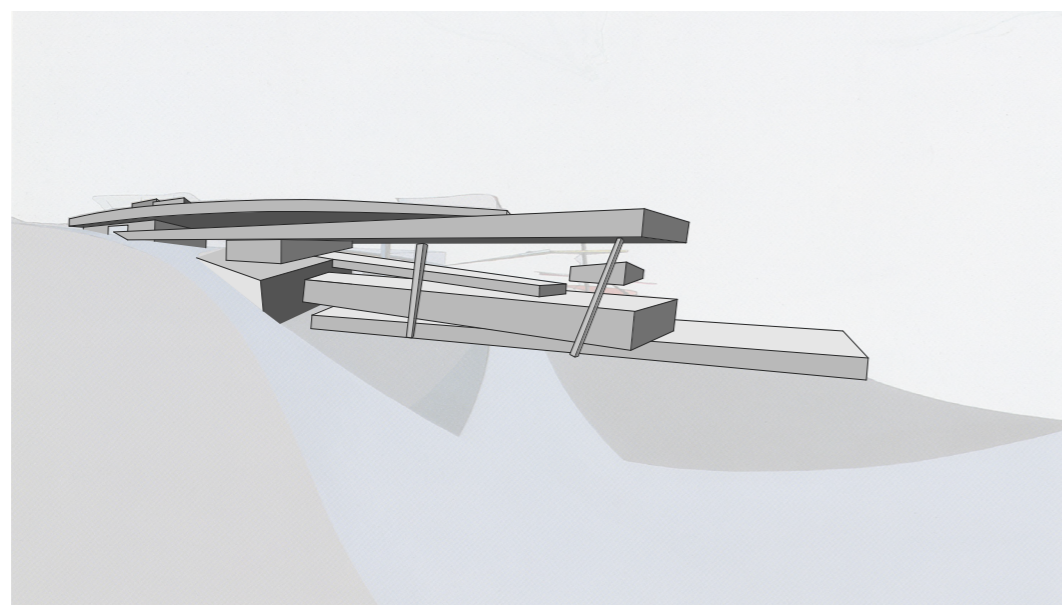
[1.4]



**Fig. 1.5**  
Disegno di Zaha Hadid  
per il concorso di Hong  
Kong (*The Peak Leisure  
Club 1982-1983*).



[1.6]

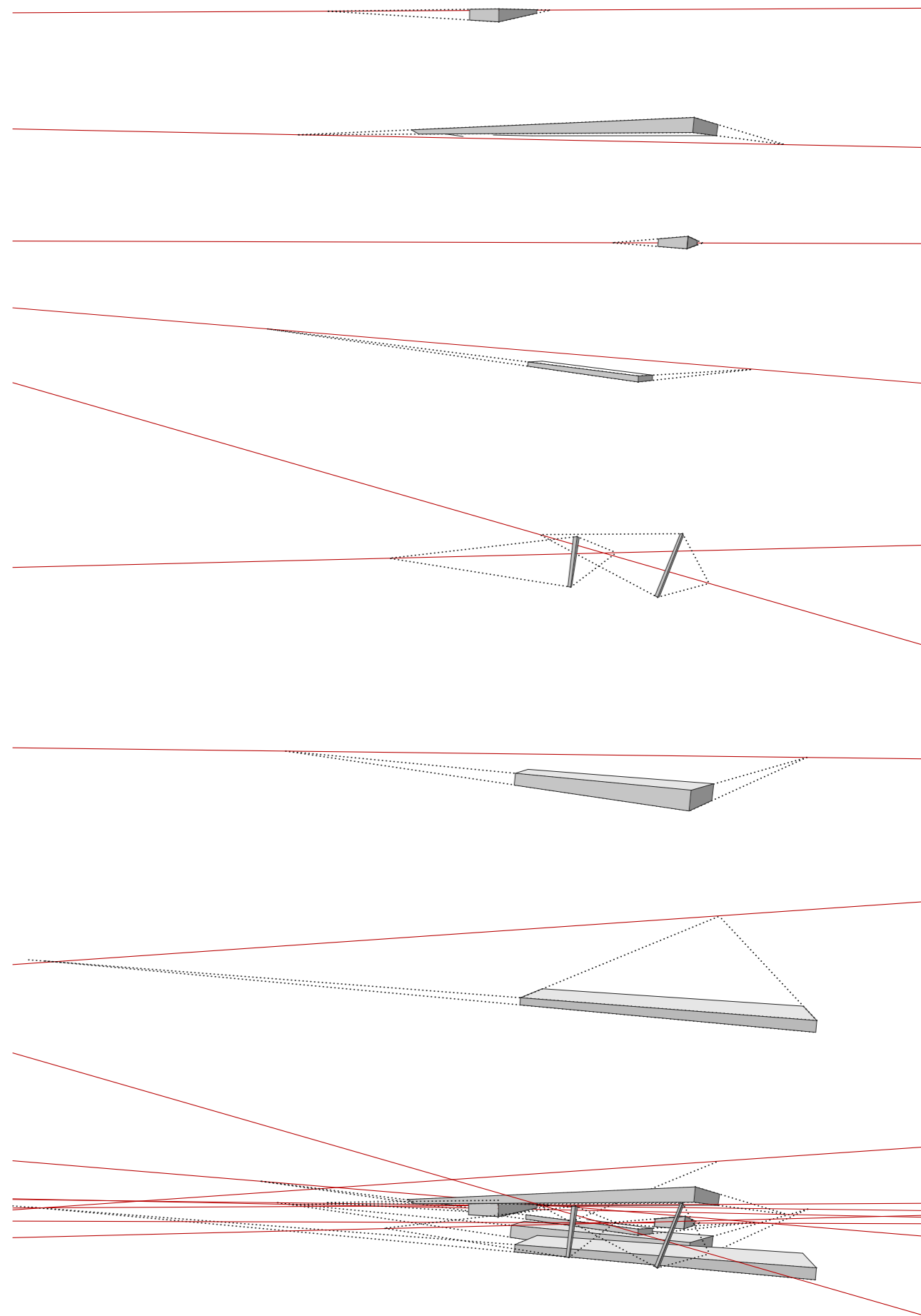


[1.7]

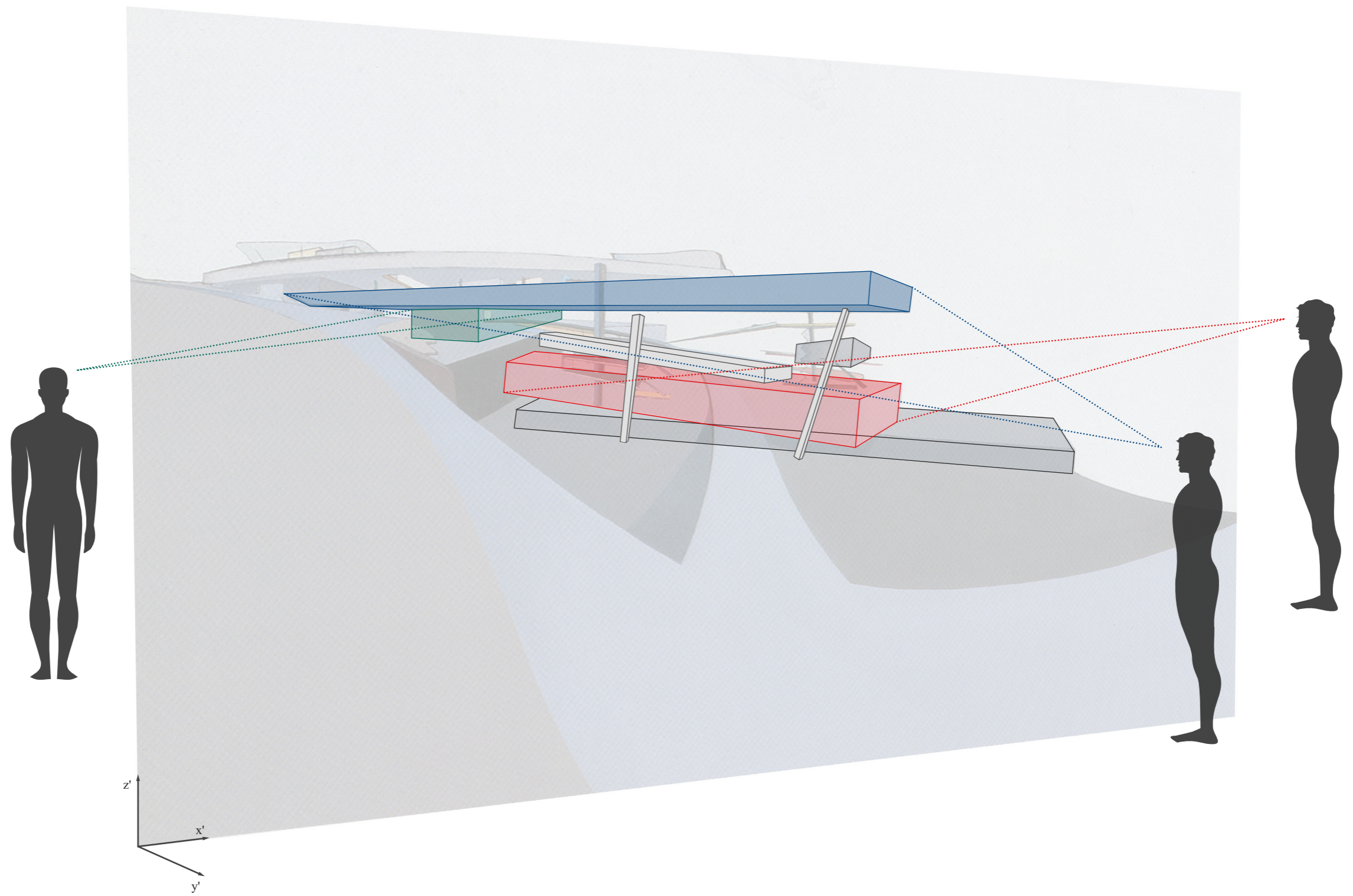
**Fig. 1.6, 1.7**  
Individuazione e ridisegno dei volumi rappresentati.

Nella pagina seguente

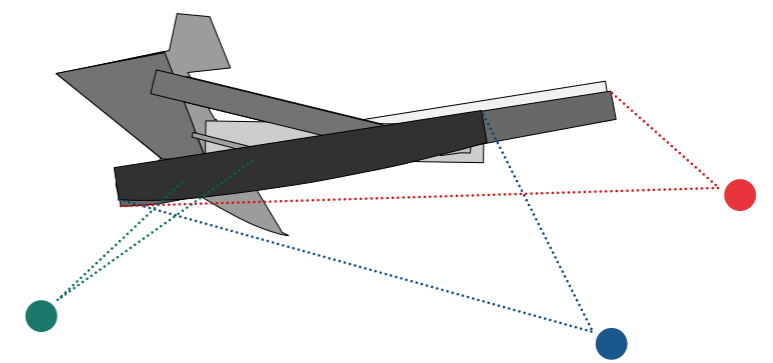
**Fig. 1.8**  
Individuazione delle rette di costruzione, dei punti di fuga e della linea d'orizzonte di ogni elemento e ricostruzione dell'intero impianto prospettico.







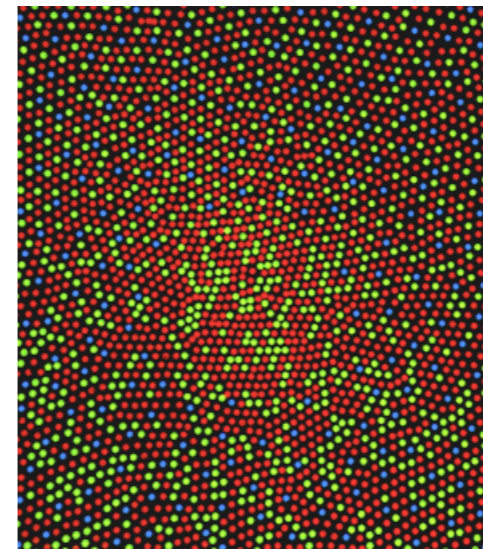
**Fig. 1.9**  
 Schema indicante  
 l'ipotetico moto compiuto  
 da un osservatore esterno  
 attorno al progetto.



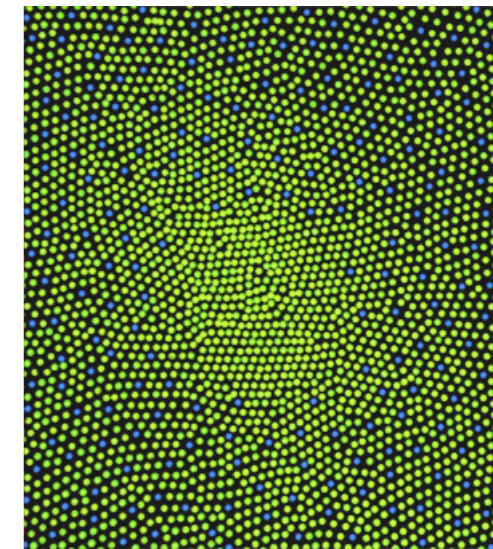
## Il processo visivo come processo costruttivo delle immagini

L'associazione maggiormente comune nell'opera di ZH avviene con i processi di frammentazione spaziale e scomposizione formale, generalmente individuati dalla critica sia come una forma di qualità compositiva, sia in quanto generatrice di innovative esplorazioni formali. L'analisi qui proposta, pur tenendo in considerazione lo stato dell'arte sull'opera di ZH, ha deciso di affrontare i suddetti aspetti secondo le teorie della percezione visiva. Al fine di sondare le questioni rappresentative, la prima strategia ad essere adottata è quella relativa ai processi di scomposizione. Perseguendo quanto esposto nell'introduzione al presente capitolo, la sperimentazione all'interno di un edificio di ZH, segnatamente l'assenza di un'asse preferenziale, ha introdotto a nuove associazioni configurative. Ciò che sarà dunque illustrato nelle prossime pagine è relativa al rapporto tra le immagini di ZH e, *in primis*, i processi della visione.

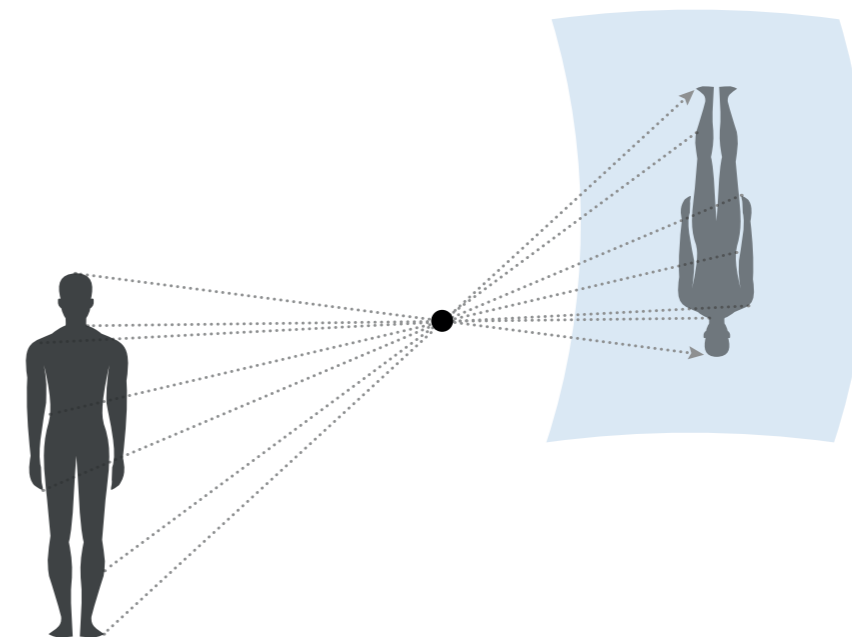
La percezione visiva è il modo con cui l'essere umano diventa consapevole del mondo esterno per opera di complessi meccanismi, principalmente individuabili nel processo fisiologico della visione e nella connessa rielaborazione cerebrale. Si tende erroneamente a spiegare i meccanismi dell'occhio attraverso analogie tecnologiche, quelle della macchina fotografica e del computer. Secondo queste associazioni, l'occhio viene inteso come un obiettivo fotografico che fissa sulla retina la realtà antistante: la retina viene per logica associata alla pellicola fotografica, mentre la rielaborazione cerebrale equivale al modo in cui i computer elaborano le informazioni. Di conseguenza, è possibile dedurre che il processo visivo sia di tipo passivo e fisso, anche se, in realtà, esso è estremamente complesso e cinematografico, come si tenterà di spiegare. Il primo stadio della visione è relativo alla percezione della luce emessa o riflessa dagli oggetti posti nel mondo fenomenico, che attraversa la cornea e il foro della pupilla, percorre l'umore vitreo e viene raccolta dalla retina. La parete posteriore dei globi oculari, detta appunto retina, in neuroscienza viene definita come un pannello costituito da cellule, i fotorecettori, che ne trasformano l'energia in segnali elettrici da trasmettere alla corteccia cerebrale. Sebbene venga descritta come un pannello o una membrana sensibile, la retina presenta una complessa struttura stratificata a piani orizzontali (ovvero paralleli ai fasci luminosi che entrano nella pupilla), a loro volta attraversati da elementi verticali. La parete esterna, convessa e opposta all'umore vitreo, è costituita dai fotorecettori, segnatamente coni e bastoncelli, che insieme catturano la luce mediante molecole di pigmento. Al centro della retina si colloca la fovea (figg. 1.10, 1.11), popolata quasi esclusivamente da tre tipologie di coni, ovvero i fotorecettori che lavorano a luce intensa, assorbendo le frequenze d'onda dei colori blu, verde e rosso. I bastoncelli ricoprono quasi interamente la superficie retinica, lavorano a bassa illuminazione e assorbono solo le frequenze d'onda del colore verde. Date le loro caratteristiche, i coni sono responsabili della visione cromatica e dei dettagli, mentre i bastoncelli essendo insensibili ai colori generano immagini poco dettagliate. Si deduce come la fovea sia deputata della visione diurna, in quanto correlata ai colori e ai dettagli, al contrario, la restante superficie retinica sia relativa alla visione notturna. La struttura stratificata della retina permette di trasmettere gli input dai fotorecettori alle cellule dello strato sottostante in modo radiale, e così via fino al livello opposto bagnato dall'umore vitreo. Inoltre, i fotorecettori colpiti dalla luce producono un'eccitazione elettrica che passa alle cellule orizzontali che, a loro volta, la trasmettono alle medesime degli strati successivi, generando una vera e propria onda che si irradia esponenzialmente sulla superficie della retina. "Da un singolo fotorecettore alle



[1.10]

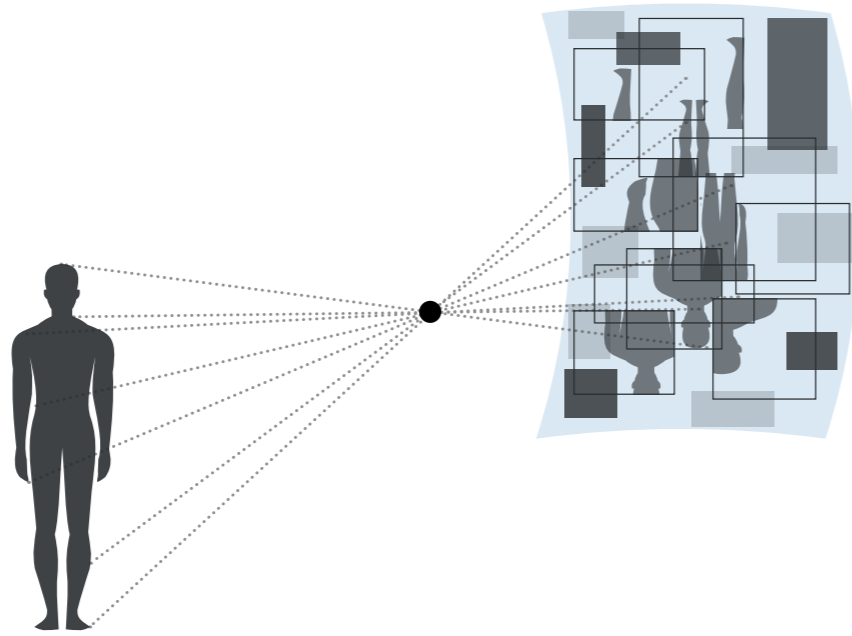


[1.11]



**Figg. 1.10, 1.11**  
Immagini relative alla distribuzione dei fotorecettori nella fovea. A sinistra la retina di un individuo con visione normale dei colori, a destra una retina daltonica.

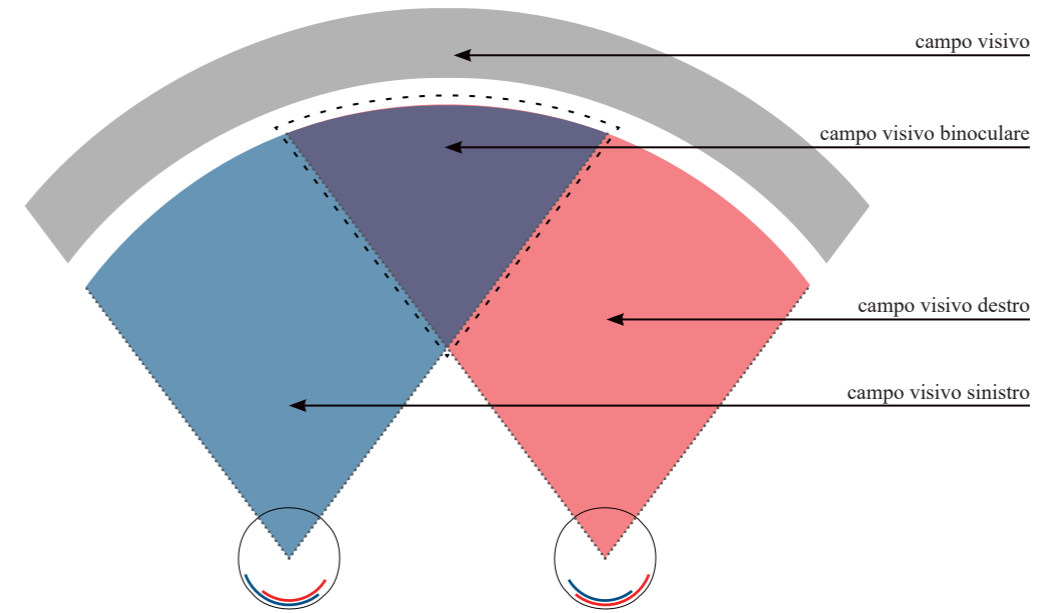
**Fig. 1.12**  
Primo schema esemplificativo dell'immagine retinica ribaltata.



cellule orizzontali, da un'orizzontale ad altra orizzontale, giù lungo le bipolari verso le amacrine, da amacrina ad altra amacrina. Infine, convogliata verso una o più cellule ganglionari, si sussegue una complessa sequenza di eventi elettrici, fisici, biochimici. E tutto per un solo fotorecettore illuminato”<sup>3</sup>.

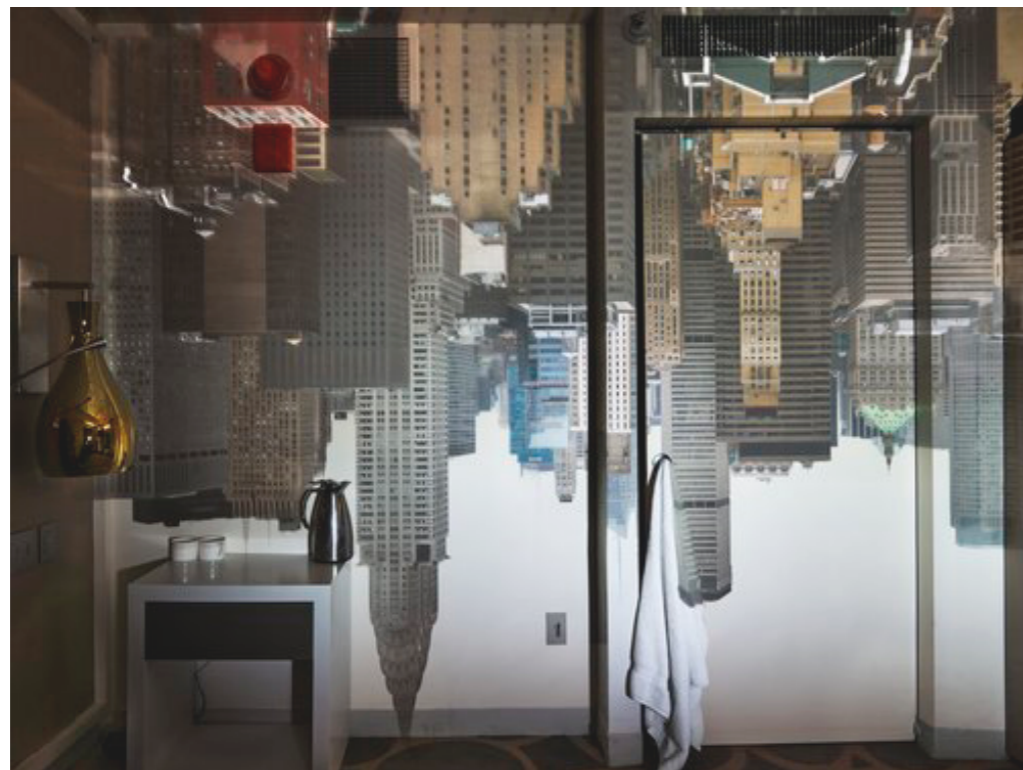
Per quanto i meccanismi della visione e la fisiologia dell'occhio siano aspetti estremamente ardui da descrivere, soprattutto in assenza di conoscenze neurobiologiche, è comunque possibile evincerne pur da questi accenni, tutta la loro complessità. Non è possibile, innanzitutto, attribuire alla retina le medesime caratteristiche di una pellicola o di un regolare mosaico costituito da cellule fotosensibili. Essa, è piuttosto la zona periferica del cervello che elabora le onde elettromagnetiche per mezzo di processi estremamente complessi, li traduce in segnali nervosi e li invia alla corteccia striata del cervello. Il risultato finale viene sviluppato in questo modo su numerosi livelli, traducendosi in immagini, così come gli esseri viventi le percepiscono. *In primis*, vi è l'immagine retinica, che, assorbendo la luce esterna fenomenica, ne riproduce una prima versione ribaltata (fig. 1.12). L'immagine retinica non è da intendersi come una fedele e pura trasposizione della realtà, perché presupporrebbe innanzitutto una analogia con la macchina fotografica, ovvero con la nozione dell'occhio che cattura pedissequamente ciò che gli è di fronte. Inoltre, comporterebbe l'ausilio di un secondo organo interno, in altre parole, sarebbe necessario un occhio dentro al primo per vedere l'immagine retinica. Si può quindi asserire che l'uomo scopre in modo indiretto la realtà fenomenica attraverso l'immagine retinica, in altre parole, l'immagine retinica è ciò che serve all'essere umano per vedere. Di conseguenza, si possono distinguere il *mondo visivo* e il *campo visivo*: se il primo rappresenta la realtà esterna ed è relativo alla percezione, il secondo coincide con l'immagine retinica e si attiva tramite l'esperienza. Esse, in entrambe le dimensioni generalmente collaborano e si implementano, ad eccezione di alcuni casi, come quelle delle illusioni ottiche. All'immagine retinica finora descritta, vanno inoltre aggiunti i movimenti eseguiti dall'occhio. Non si intendono i moti più o meno ampi, necessari allo sguardo per spostarsi da un oggetto all'altro, per ammirare un panorama, una scena, o seguire oggetti in movimento, ma tutti quei micromovimenti impercettibili

**Fig. 1.13**  
Secondo schema  
esemplificativo  
dell'immagine retinica  
ribaltata e frammentata.



e inconsapevoli per l'uomo. Essi vengono definiti 'salti' e permettono di registrare tutte le informazioni necessarie, compreso il movimento (movimenti saccadici) e tutti i punti significativi e difficili da cogliere (microsaccadici). Si comprende innanzitutto come il processo visivo sia di natura selettiva, perché la maggioranza delle informazioni rilevate vengono perse e inutilizzate nella corteccia cerebrale. In secondo luogo, l'immagine retinica modifica la propria fisionomia da riproduzione 'semplicemente' capovolta a rappresentazione costituita da innumerevoli frammenti, ognuno con punto di vista e angolazione propri (fig. 1.13). Considerando inoltre che entrambi gli occhi percepiscono e raccolgono i fasci di luce provenienti dal *mondo visivo*, sussistono due differenti immagini retiniche di esso: una di sinistra e una di destra. Soffermandosi infatti sul *campo visivo*, si evince come entrambi gli occhi non siano in grado di ricoprire l'intera area, individuando pertanto le corrispettive zone di destra (campo visivo destro) e di sinistra (campo visivo sinistro), mentre il campo visivo binoculare è la porzione condivisa da entrambi (fig. 1.14). La capacità umana di percepire la profondità è data dalla facoltà di osservare un oggetto da entrambi i punti di vista, successivamente sintetizzate cerebralmente creandone l'immagine stereoscopica. Si può concludere pertanto, che l'immagine retinica risulti essere un doppio mosaico irregolare e in continuo mutamento, definito da complessi meccanismi in cui concorrono la percezione della luce, il processo musivo, la visione binoculare e quella stereoscopica. "Sono forme e movimenti captati dagli occhi a fornirci i parametri fondamentali con i quali costruiamo la nostra immagine del mondo, lo spazio e il tempo. Non solo il primo ma anche il secondo possono essere considerati concetti risultanti per astrazione dalla nostra esperienza visiva del mondo"<sup>4</sup>. Essendo una registrazione della realtà priva di contaminazioni culturali e psicologiche, l'immagine retinica è quanto di più prossimo a manifestare il *mondo fenomenico* Platonico. Sebbene non sia possibile all'essere umano accedervi, l'arte quanto la filosofia, tentano da secoli di indagarne la natura fenomenica e trascendentale. L'opera di molti artisti si eleva non soltanto per le qualità artistiche oggettive, quanto per l'esplorazione del *mondo fenomenico* e del *campo*, la cui esegesi risiede nella percezione visiva. Il lavoro di artisti come Abelardo Morell e David Hockney assume il significato di una rivelazio-

**Fig. 1.14**  
Schema esemplificativo  
del campo visivo umano.



**Fig. 1.15**  
*Camera Obscura: View of Manhattan and the Chrysler Building looking west*, A. Morell, 2015.

ne empirica dei processi visivi finora illustrati. La registrazione del dato retinico è stata fonte di interesse nel fotografo Abelardo Morell, per la quale ha sviluppato il progetto *Camera Obscura*. Iniziato nel 1991, la sua personale esplorazione del visivo lo indusse a trasformare una serie di ambienti domestici e stanze d'albergo in camere stenopeiche (fig. 1.15). Il progetto prevedeva innanzitutto che gli ambienti venissero oscurati con teli di plastica nera, nei quali veniva praticato un piccolo foro stenopeico il cui diametro dipendeva dalla distanza dalla parete opposta. In questo modo, il mondo esterno alla camera oscura veniva proiettato, capovolto e invertito al suo interno, mentre una macchina fotografica orientata verso l'area interessata dalla proiezione stenopeica catturava la luce visibile nell'ambiente oscurato, utilizzando tempi di esposizione dalle sei alle dieci ore. L'ausilio di prismi e lenti biconvesse disposti accanto al foro stenopeico, permise all'artista di modificare le direzioni e i colori delle immagini proiettate. Racchiudendo in un ambiente interno la realtà esterna e immortalandola con un apparecchio fotografico, Morell operava creando una "fotografia dentro la fotografia". Sebbene questo procedimento non sia funzionale all'esegesi fisiologia dell'occhio umano (come osservato a inizio capitolo), l'opera di Morell è comunque di notevole importanza. Essa infatti illustra chiaramente il primo stadio della visione, ovvero il processo per cui la luce entra nell'occhio e viene catturata dalla retina in un momento precedente all'eccitamento dei fotorecettori. Particolarmente attinente alla rappresentazione dei processi visivi e del mosaico retinico è invece l'opera fotografica di David Hockney, famoso *Pop artist*, la cui produzione è principalmente legata all'ambito della pittura e del design. L'incessante esplorazione tra immagine e realtà, tra spazio reale e prospettico, si estese negli anni Ottanta a una ricerca fotografica tesa a discutere le tradizionali relazioni tra spazio rappresentato e immagine fotografica. Sfruttando la fotografia come mezzo artistico,



**Fig. 1.16**  
*Gregory and Shinro on Train*, D. Hockney, 1983.

Hockney costruiva composizioni e collage di grandi dimensioni, accostando e sovrapponendo numerose fotografie scattate con zoom e angolazioni diverse (fig. 1.16). In tal modo, l'artista poteva giocare con i contrasti ottenuti, riscoprendo nuove connessioni di natura temporale, spaziale e narrativa; essendo inoltre attratto dalla rappresentazione del movimento, tali *collage* fotografici erano strettamente connessi all'opera cubista (in particolare al Cubismo sintetico) e futurista. Lo stile delle composizioni di Hockney assimilava sia il carattere rappresentativo che quello astratto, capace di infondere inediti significati a immagini di ambienti, oggetti e figure appartenenti alla vita quotidiana. Il rinnovamento dell'immagine fotografica rappresentò una svolta linguistica per l'autore, le cui intenzioni artistiche risiedono nel superamento del precetto visivo attraverso l'esplorazione della realtà. I mezzi del *collage* e della fotografia si sono rivelati esplicative rappresentazioni di come il processo visivo e i *salto* dell'occhio concorrano a registrare le informazioni dell'immagine retinica. Rigorosi studi scientifici sviluppati principalmente nel corso del XXI secolo, hanno permesso all'uomo di conoscere e comprendere i processi della visione, e tuttavia, l'interesse nei confronti dell'occhio e nella relazione con la realtà fenomenica, sono da secoli fonte di ricerca e di esplorazione teorica. Si pensi ad esempio, come le prime teorie risalgono a Euclide e alla sua opera *Optiká* (*Optica*) risalente al 300 a.C. Nel X secolo d.C. si colloca la teoria della visione di Alhazen<sup>5</sup> (965-1040), noto matematico arabo che sperimentò la traiettoria della luce e inventò la *camera oscura*<sup>6</sup>. All'ottica di Johannes Keplero che riconduceva l'occhio alla *camera oscura* e l'immagine retinica a una *pittura*. Da queste considerazioni prese avvio la riflessione di Svetlana Alpers sulla pittura olandese del XVII secolo. La storica dell'arte dimostrò come i pittori della Scuola di Delft avessero già l'intuizione su alcuni processi visivi che tentavano di spiegare attraverso la pittura.

Nel volume *Arte del descrivere*<sup>7</sup>, Alpers confronta l'arte olandese con quella italiana, definendola con il termine 'descrittiva' per il fine ultimo di rappresentare la realtà per come appare all'occhio. Ipotizzando la centralità della vista e l'occhio in quanto strumento di conoscenza, la storica dell'arte sostiene che l'intento degli artisti olandesi fosse di natura descrittiva e non rappresentativa in senso rinascimentale (ovvero di tipo geometrico-proiettivo). Se la superficie bidimensionale diventava il supporto per registrare e fissare quante più informazioni retiniche del mondo visibile possedute dall'uomo, ciò richiedeva un'estrema oggettività e l'assenza di giudizi di valore su quanto rappresentato. Sebbene la riflessione proposta da Svetlana Alpers sia piuttosto ampia, sussistono due casi esplicativi che dimostrano innanzitutto una presa di coscienza sulla funzione dell'occhio nel processo visivo, e in secondo luogo, come gli artisti olandesi tentassero di spiegare i salti saccadici attraverso il loro processo pittorico. Nell'incisione *L'artista e la sua modella* (fig. 1.17), il soggetto è tanto statico, in quanto ritratto in tre versioni differenti, ovvero in carne e ossa, nello specchio e sulla tela del pittore. In questo modo, lo spettatore esterno può osservare la donna attraverso la sua prima immagine frontale, in una seconda specchiata e nella terza riproduzione dipinta (fig. 1.18). Le tre occasioni in cui è possibile ammirare lo stesso soggetto - sebbene non rivelino tutti i lati della figura -, alludono all'immagine retinica frammentata e creata dai movimenti saccadici dell'occhio. Il secondo dipinto è *Interno del Sint-Bavokerk and Haarlem* (fig. 1.19), il quale presenta una composizione in prospettiva fortemente deformata. A legare gli enormi spazi dipinti è la funzione saccadica dell'occhio dello spettatore, che dapprima osserva i soggetti in primo piano, poi spostandosi di volta in volta verso altre figure poste in profondità. L'osservatore viene inconsapevolmente trasportato all'interno del dipinto, simulando i movimenti compiuti dall'occhio (fig. 1.20).

“Osservare forme e calcolare distanze sono compiti riconosciuti del processo visivo. Quella temporale è invece una qualità meno “visibile”: ma i movimenti saccadici testimoniano che non possiamo avere nozione dello spazio e di ciò che esso contiene se non attraverso il movimento. La dimensione spaziale e quella temporale sono quindi strettamente interconnesse e complementari”<sup>8</sup>.

L'arte cubista è strettamente connessa ai meccanismi della visione, sia per quanto concerne i processi di scomposizione, sia per il tentativo di restituire graficamente la quarta dimensione, quella temporale. Sviluppato in un contesto storico in cui la scienza poneva in discussione la geometria euclidea, il primo Cubismo si fondava su un approccio polemico nei confronti dell'Impressionismo, accusato di essere “solo retina e niente cervello”<sup>9</sup>. Ciò che il Cubismo rimproverava agli impressionisti, era il fermarsi alla pura e semplice registrazione delle informazioni visive, mentre esso propendeva per l'organizzazione selettiva dei dati attraverso una sintesi intellettuale. Il Cubismo cercava di superare l'oggettività liberando sia dagli elementi impuri, sia attraverso un soggettivismo di natura mentale. Utile a comprendere l'analisi di questo capitolo, è l'individuazione di tre importanti momenti: platonico cubista, analitico e sintetico. Il primo, legato all'opera di Cézanne e anticipatore del Cubismo, sviluppò un'idea di spazio pittorico evocativo, privo di tutti i caratteri oggettivi in cui gli oggetti potevano svilupparsi sul piano, distendersi e sovrapporsi a seconda dei criteri intellettuali propri dell'artista. Con il Cubismo analitico i piani si spezzano, smembrando gli oggetti, analizzandoli e fissandoli su superfici bidimensionali in fitte sequenze ritmiche. Il Cubismo sintetico, infine, libera definitivamente l'oggetto dalla prospettiva e dall'imitazione visiva, riassumendolo poi nella sua fisionomia essenziale, in cui appariva in alcune o in tutte le parti che lo costituivano. Il più rigoroso tra i cubisti sintetici, Juan Gris, affermava di dipingere partendo dall'idea, anziché dalla realtà, manifestando “una <<pittura deduttiva>>, che discendeva dall'universale al particolare, dall'astratto al concreto”<sup>10</sup>.

**Figg. 1.17, 1.18**  
*L'artista e la sua modella*,  
J. Saenredam (incisione da  
H. Goltzius), 1598. Londra,  
British Museum.  
Dipinto e indicazione delle  
tre versioni del soggetto.

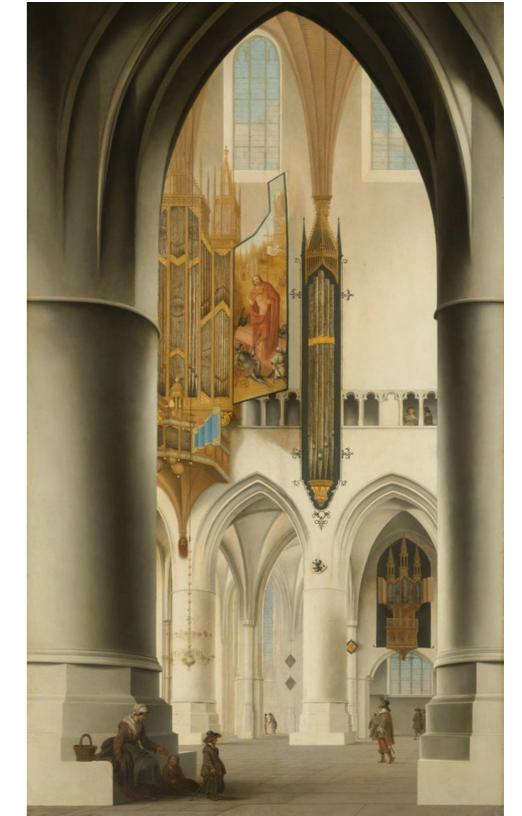
**Figg. 1.19, 1.20**  
*Interno del Sint-Bavokerk  
and Haarlem*,  
J. P. Saenredam, 1636.  
Amsterdam, Rijksmuseum.



[1.17]



[1.18]



[1.19]



[1.20]

I processi di scomposizione trovano la massima maturazione e sintesi intellettuale nell'operazione cubista, che diede l'avvio a operazioni sfociate nell'astrattismo di Kandinsky e di Mondrian (figg. 1.21, 1.22, 1.24).

Gli aspetti teorici finora analizzati sono intimamente legati all'opera di ZH, e si possono considerare una chiave di lettura con cui analizzarne e interpretarne il lavoro. Le sue immagini progettuali sono grandi composizioni di frammenti che indagano la natura di un mondo che non è più necessariamente ordinato in senso euclideo.

Come Hockney esaminava le tradizionali relazioni tra spazio rappresentato e immagine fotografica (fig. 1.23), ZH trattava il rapporto tra *mondo visivo* e *campo visivo* perpetuando il rifiuto nei confronti delle più classiche metodologie rappresentative. Con la stessa finalità, l'esplorazione cubista che libera l'oggetto dall'impianto prospettico e imitativo in senso visivo, continua nella produzione di ZH, generando nuove forme compositive e inediti risultati teorici. L'interesse per l'immagine stessa e lo sviluppo di personali sistemi atti a catturare la conoscenza del mondo, è una conseguente filiazione dall'arte olandese. Tutto ciò rappresenta una sorta di filo conduttore, che inserisce la figura di ZH entro più ampie e profonde riflessioni di natura artistica, teorica e filosofica. Tornando a osservarne i disegni, si evince come essi altro non siano che la registrazione retinica della realtà: i molteplici punti di osservazione, i salti saccadici dell'occhio, le aritmie e i cinematismi compositivi, conferiscono alle immagini nuovi e importanti significati. Alla tecnica del collage è possibile ricondurre le molteplici operazioni di frammentazione e scomposizione. Molti disegni presentano uno sfondo monocromatico e neutro, in alcuni casi sussiste un accenno del contesto spazio-temporale, sebbene non descrittivo delle condizioni ambientali. Essi, come nella poetica cubista, si prestano ad essere superfici bidimensionali sulle quali adagiare e analizzare il *mondo visivo* scomposto. La strategia del collage iniziò in ZH con il progetto *Irish Prime Minister's Residence* (fig. 1.25, 1.26), la cui pianta è il risultato di una serie di schizzi preparatori, successivamente ritagliati e assemblati in un'unica composizione. In questo caso, ZH lavorava con ritagli secondo una logica sottrattiva<sup>11</sup>. Ulteriore prova dei meccanismi visivi utilizzati dall'architetto iracheno, risulta chiaramente nel momento in cui si tenta di ricomporre i suoi disegni. L'esempio di *Blue Slabs* (fig. 1.27) è piuttosto esplicativo, apparendo come un'unica composizione assonometrica; per ottenere una riproduzione quanto più simile all'originale, è stato necessario selezionare frammenti di immagini scattati con diversi punti di vista e distanze focali, accostati e deformati singolarmente (fig. 1.28). Assimilati dalle avanguardie di inizio secolo, tanto di natura cubista quanto riconducibili alle figure di Kandinsky e Malevič, i meccanismi astrattivi dei dati retinici erano insiti nell'approccio intellettuale di ZH. Alla base della frammentazione da lei sviluppata sussistono intime ragioni individuabili nella percezione visiva, nell'arcaico sistema rappresentativo del mondo fenomenico, ormai perduto nell'uomo. Conseguenza di processi più o meno noti, assimilazioni teoriche inconsce e di chiare eredità acquisite, ZH sceglie esplicitamente di sperimentare e rinnovare il rapporto tra *mondo visivo* e *campo visivo*, adeguandolo al contesto storico-culturale in cui è immersa. Come verrà più volte verificato nel corso di questa ricerca, ZH dimostra di aver compreso i tratti fondamentali del periodo storico in cui ha vissuto. Secondo l'analisi fin qui svolta, i processi di scomposizione di ZH rientrano nello spazio programmatico della comunicazione, in cui i tracciati compositivi suscitano sensazioni del presente. Questa è una prima chiave di lettura che tenta di sondare a fondo la sua complessa opera rappresentativa, perfettamente riassunta nelle seguenti parole: "Non è dunque una contraddizione l'affermare che, mentre rifiutiamo l'astrazione concettuale, procediamo per disegni astratti dunque del pensiero concreto che crea le forme dell'arte e nel contempo comprende criticamente e storicamente le ragioni di quelle forme, il perché del loro esistere e del loro essere così"<sup>12</sup>.

**Fig. 1.21**  
L'arrotino, K. Malevič,  
1912. New Haven, Yale  
University Art Gallery.

**Fig. 1.22**  
Still Life before an open  
window, J. Gris, 1915.  
Philadelphia, Museum  
of Art.

**Fig. 1.23**  
Mother, D. Hockney,  
1985.

**Fig. 1.24**  
Natura morta con  
clarinetto, un ventaglio e  
un grappolo d'uva,  
G. Braque, 1911.  
Roma, La Galleria  
Nazionale.



[1.21]



[1.22]



[1.23]



[1.24]

Fig. 1.25  
*Irish Prime Minister's  
Residence, Z. Hadid.*  
Dublino 1979-1980.



**Fig. 1.26**  
*Irish Prime Minister's Residence.*  
Individuazione delle  
principali geometrie.

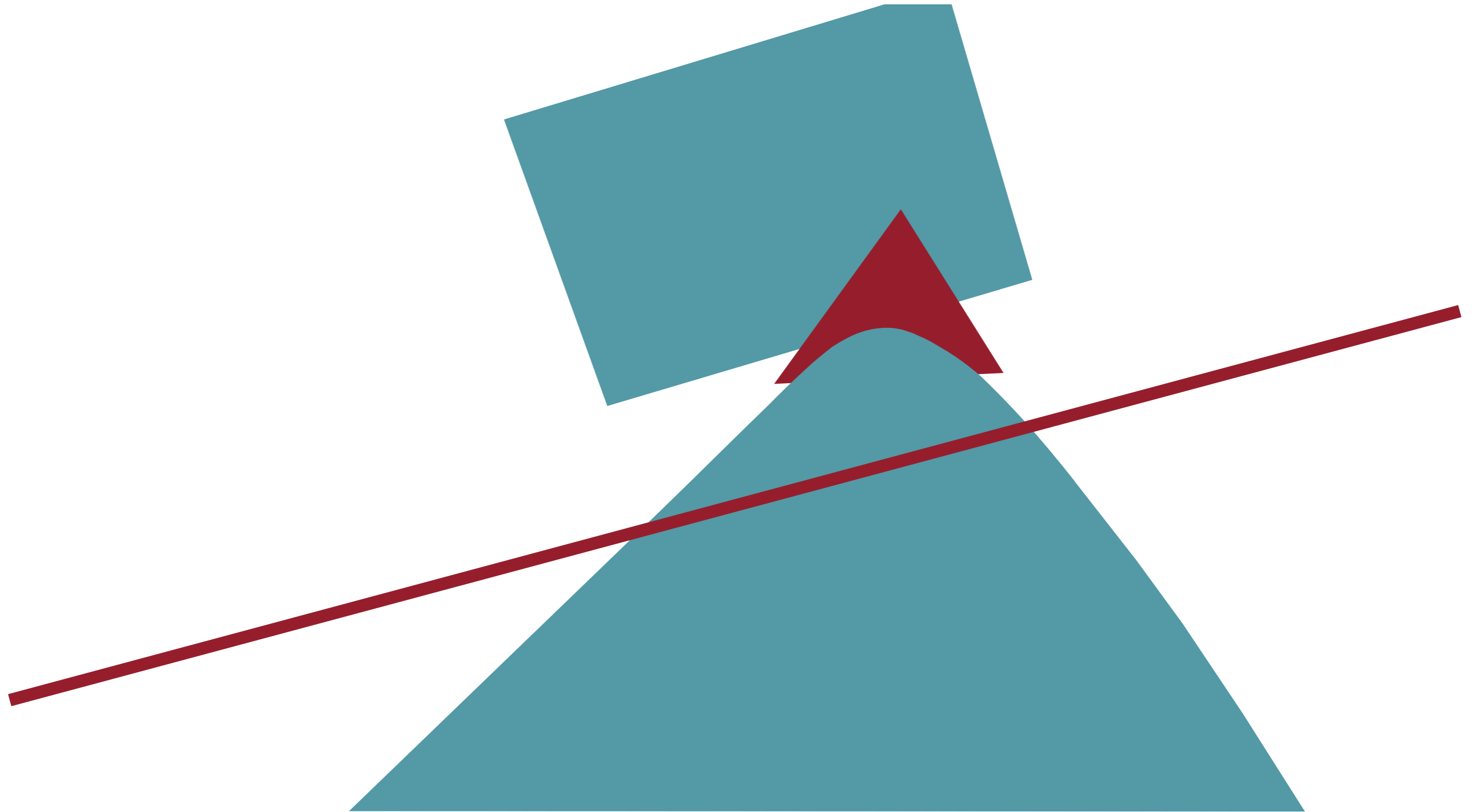






Fig. 1.27  
*Blue Slabs*, Z. Hadid.  
 Hong Kong, 1983.

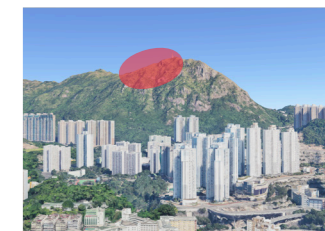


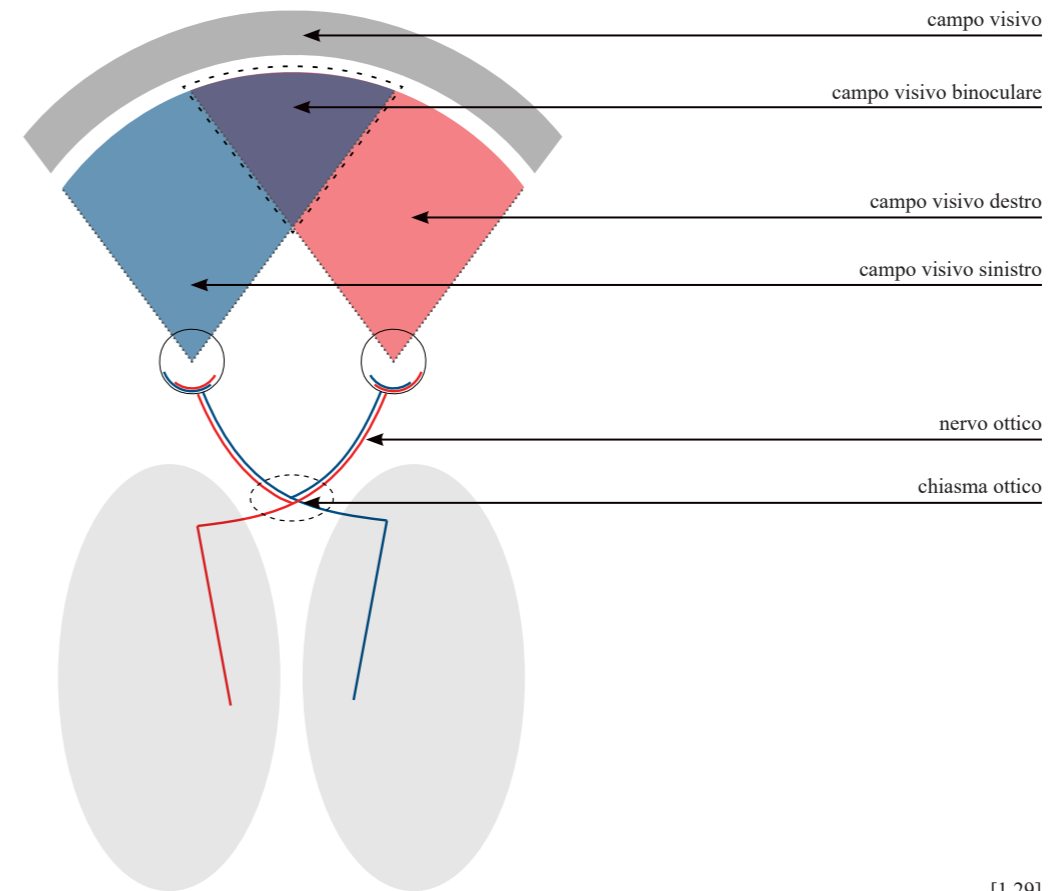
Fig. 1.28  
*Blue Slabs*.  
 Selezione dei frammenti  
 per ottenere la  
 riproduzione che  
 maggiormente si avvicina  
 all'immagine originale.

## Teoria dello sguardo nella rappresentazione Islamica

“Dobbiamo invece tenere sempre presente che vedere è un’operazione del nostro cervello e ciò che vediamo dipende ugualmente dalla realtà fenomenica esterna e dalla realtà psicologica e culturale interiore che è in rapporto con la prima attraverso gli organi di percezione”<sup>13</sup>.

Acquisite alcune nozioni basilari sui processi fisiologici della visione umana, sulle relative implicazioni percettive e i conseguenti sviluppi storico-artistici, questo capitolo si propone come la naturale prosecuzione di questo discorso critico. I dati retinici, rielaborati dal chiasma ottico sottoforma di segnali elettrici, sono trasmessi alle diverse aree della corteccia cerebrale per essere trasformate in immagini, così come conosciute all’uomo (fig. 1.29). Pertanto, non è possibile ridurre la percezione e la comprensione del mondo fenomenico a un aspetto macchinico dell’occhio, perché è nella rielaborazione cerebrale, tanto culturale quanto psicologica, che i processi visivi vengono completati per mezzo di un’intensa e elaborata attività di astrazione. Innanzitutto, si attivano i processi di scomposizione analitica, che permettono alle immagini di essere organizzate. In secondo luogo, subentra la ‘storicità’ dell’essere umano, intesa come l’insieme di aspetti antropologici che determinano il sistema con cui l’essere umano conosce e comprende il mondo. In questo contesto non risulta affatto scontato asserire che l’uomo è ciò che è in base a scelte, azioni e sperimentazioni, aventi origine nei suoi processi di rielaborazione della realtà esterna. L’eredità storico e formale acquisita dall’uomo incide infine sui meccanismi della memoria: in esso, le sensazioni relative allo spazio provengono dal passato, ovvero sottoforma di esperienza e retaggio. Essendo la memoria alla base delle leggi sulla percezione visiva, i fenomeni mnesici funzionano riconoscendo forme, elementi e strutture pregresse; queste ultime vengono interpretate grazie alla matrice della loro legge di sviluppo. Si evince, come nei meccanismi della memoria, sia la matrice compositiva ad essere il solo elemento che permetta di ricostruire l’intero processo delle strutture e delle forme storiche.

Donna, irachena e musulmana erano gli aggettivi principali con i quali ZH si autodefiniva, raccontando in numerose interviste l’infanzia nella città di Baghdad e i viaggi formativi nel sud del paese con il padre. Senza dubbio, che il contesto della ‘mezzaluna fertile’ abbia contribuito a delineare la sensibilità artistica di ZH è sempre stato evidente alla critica. La fluidità degli edifici che si insinuano nel contesto cittadino è stata spesso ricondotta alla memoria dei grandi fiumi mesopotamici che attraversavano il paese, in una sorta di sublimazione nostalgica. Aaron Betsky<sup>14</sup> si riferiva ai numerosi tappeti persiani che adornavano la casa dove ZH era cresciuta, i cui schemi intricati, sebbene difficili da comprendere, donavano lusso e sensualità alle stanze. Avendo avuto occasione di vedere le donne tessere, ZH era rimasta affascinata dagli intrecci dei fili, dagli arabeschi, dalle varietà geometriche dei disegni e dalla fatica per realizzarli. Gli aspetti legati al suo *background* che maggiormente emersero nel lavoro dell’architetto furono le tessiture, gli arabeschi e le decorazioni geometriche: i primi, intesi come substrati sui quali sviluppare trame geometriche, celle di colore e pattern superficiali di natura arabeggiante. Piuttosto famosa fu l’analisi proposta da Kenneth Frampton in occasione dell’esposizione *Planetary Architecture Two*<sup>15</sup>, che ravvisava tale eredità nei disegni di ZH. In particolar modo, schizzi e disegni preliminari venivano associati dallo storico alla calligrafia Cufica, perché entrambi privi di elementi razionali.



[1.29]

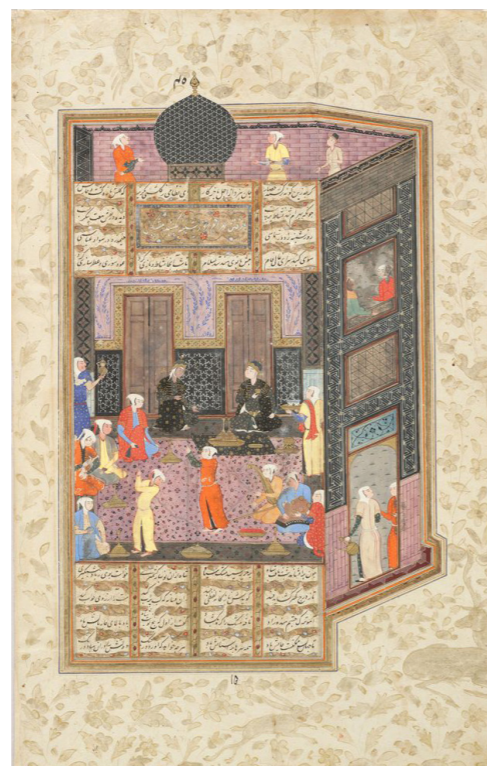
Il Cufico, antica scrittura in stile corsivo, necessitava di una continua interpretazione per essere compreso; allo stesso modo per i disegni di ZH, a causa della forte componente astratta. Tutti questi influssi, sebbene non visibili in modo esplicito all’inizio della sua carriera, provengono da immagini acquisite nell’infanzia da ZH. Essi si possono considerare anche i mezzi che le permisero di superare le forme decostruttiviste e sviluppare appieno la sua voce creativa. Per quanto concerne la memoria storica di ZH, essa è rintracciabile nelle interviste e biografie a lei dedicate. Ciò che invece si propone questa ricerca è di comprenderne un ulteriore aspetto, quello della memoria visiva, sondando i meccanismi della percezione visiva attraverso la lente della cultura mediorientale.

Innanzitutto, si ritiene necessario introdurre alcuni concetti generali, che rendono la cultura islamica per molti versi antitetica al mondo occidentale. Tra le fondamenta che costituiscono la religione islamica, vi è il messaggio di Dio per l’uomo, comunicato al popolo arabo perché privo di una rivelazione divina. Rivolto a tutti gli esseri umani, quest’ultimo svelamento legittimizza il rifiuto verso le altre religioni. Essendo l’unicità di Dio un mistero impenetrabile e il dogma islamico, i concetti di creazione e natura sono ad esso collegati in quanto sua opera, mentre all’uomo è dato di scoprire l’essenza divina attraverso i suoi segni visibili della natura. Sebbene più giovane rispetto ad altre religioni monoteiste, quella Islamica ha avuto uno sviluppo storico culturale piuttosto complesso e un’ampissima estensione geografica. Indicati schematicamente alcuni concetti di tale religione, si intendono ora affrontare le origini della sua cultura visiva, ovvero le questioni rappresentative e relative all’immagine, sviluppatasi principalmente nella ‘mezzaluna fertile’. Trattare la cultura visiva mediorientale significa affrontare una dottrina aniconica e semantica, fondata sul rapporto subordinato Dio-Uomo.

**Fig. 1.29**  
Schema esemplificativo del percorso seguito dagli impulsi elettrici (dal bulbo oculare alle regioni del cervello).



[1.30]



[1.31]



[1.32]



[1.33]

L'arte aniconica (o non rappresentativa) è creatrice di immagini che si possono percepire in quanto portatrici di idee e interazioni, dove le sfere temporali e sociali hanno maggiore importanza rispetto a ciò che è visibile. La condizione umana di subordinazione, comporta che l'artista non venga considerato un creatore, evitando così che si macchi di *hubris*. Piuttosto, l'uomo ha il compito di mostrare in modo elegante le nuove relazioni tra ciò che esiste: l'originalità umana consiste infatti nel generare variazioni di un tema esistente. Essendo il mistero divino impenetrabile, la sua parola trova espressione nella natura astratta e contemplativa della scrittura, che si pone come mezzo per tramandare il messaggio agli uomini, anziché rappresentarlo. Di fatto, il rifiuto delle immagini, tipico della cultura visiva islamica, risale principalmente al divieto di rappresentare Dio. Inoltre "una cultura «aniconica» consentiva alla scienza di liberarsi delle immagini e dei corpi derivanti dalle antiche teorie della visione, per concentrarsi invece sulla geometria della luce, priva di immagini"<sup>16</sup>. Come la scrittura, anche la matematica e la geometria si rivelarono forme corrette per trasporre ideograficamente la realtà fenomenica, in quanto detentori di una natura astratta e non illustrativa. Le equazioni matematiche e la geometria vennero di conseguenza adottate come principio universale, rispettivamente legge cosmica e forma simbolica. A questo punto, è possibile considerare la matematica come il significato delle immagini, mentre la geometria rappresenta (senza doverlo riprodurre) il mondo attraverso forme e leggi matematiche. Di conseguenza, gli ornamenti decorativi nei manoscritti islamici originano dalla scrittura e dalla ripetizione di forme geometriche e, se applicate a superfici tridimensionali, trovano il loro naturale sviluppo negli apparati decorativi degli edifici.

**Fig. 1.30**  
Manoscritto *Shahnama*  
(foglio interno).  
Dinastia Safavide  
1520 - 1540 d.C., Iran.

**Fig. 1.31**  
Manoscritto *Khamsa*  
(foglio interno).  
Dinastia Safavide  
1584 d.C., Iran.

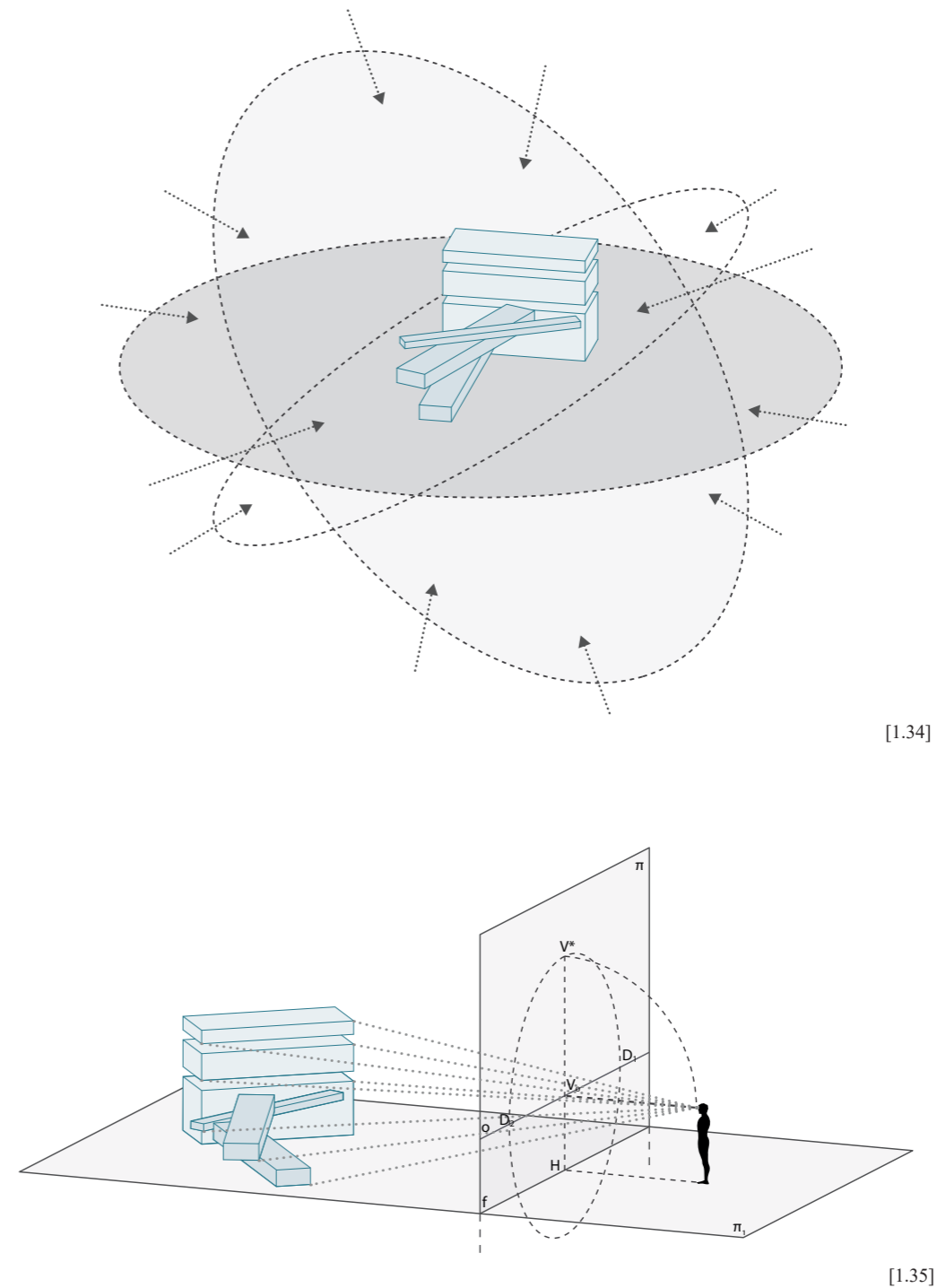
“L'ordine geometrico acquisisce allora il carattere di un sistema di segni cosmici, nel quale l'osservatore disciplina e insieme stimola i propri occhi. Ciò che in un'immagine determina il rapporto tra figura e sfondo, ritorna nelle pagine decorate come rapporto tra geometria e pagina del libro. In questa analogia, se oggi la decorazione appare astratta ai nostri occhi, è soltanto perché non esercitiamo più lo stesso tipo di sguardo”<sup>17</sup>. Il divieto all'uso delle immagini antropomorfe, relativo alla sfera religiosa, non è da considerarsi totalizzante: infatti, all'interno delle corti si sviluppò un vero e proprio filone di immagini e illustrazioni a corredo di libri e manoscritti (figg. 130-133). Fortemente influenzate dalla cultura estremo orientale, queste immagini subirono forti cambiamenti quando, nel XIII secolo ca, una dinastia mongola si insediò alla corte di Baghdad, introducendo l'arte figurativa proveniente dall'Impero cinese. Sebbene siano state sempre associate alle miniature bizantine, si comprende che, al contrario, le immagini mediorientali siano intimamente connesse all'Estremo Oriente. Grazie all'influenza della cultura figurativa cinese, le immagini islamiche acquisirono una certa indipendenza rispetto all'apparato testuale, restando tuttavia fortemente subordinate rispetto ad esso, limitate nell'originalità e con lo scopo di sostituirne alcune porzioni. Parole e figure vincolavano e dominavano l'occhio, guidavano l'osservatore nello svolgimento della lettura, inibito nell'esplorazione della narrazione secondo il suo giudizio. Le illustrazioni adottavano uno spazio di tipo narrativo, anziché architettonico o paesaggistico, non euclideo e con uno sviluppo temporale non lineare; il narratore era di tipo onnisciente, mentre l'osservatore era sovraperonale. Per questo motivo, tali immagini sono comprensibili esclusivamente dal punto di vista del narratore, l'unico dotato della completa

**Fig. 1.32**  
Manoscritto  
*Mantiq al-Tayr*  
(foglio interno).  
1484 - 1600 d.C., Iran.

**Fig. 1.33**  
Manoscritto *Shahnama*  
(foglio interno).  
1475 - 1675 d.C., Iran.

comprensione del racconto. L'osservatore sovraperonale coincide invece con la veduta a volo d'uccello, ovvero con uno sguardo indefinito che non coincide con quello dell'osservatore privilegiato, che sia di un pittore, di un uomo qualunque o di Dio: non coincidente pertanto con un punto di vista stanziale e umano, esso permette di leggere la realtà in modo che essa appaia uguale a tutti (fig. 1.34). Ne risulta così un confronto con la prospettiva occidentale, in cui la costruzione geometrica delle immagini si avvale di un solo centro di proiezione e del *quadro* (fig. 1.35). Infine, il *geometrato* si assume coincidente con il piano di calpestio dell'osservatore. Se i piani *quadro* e *geometrato* sono ortogonali tra loro, ci si riferisce alla prospettiva come a *quadro* verticale<sup>18</sup>. Nella cultura visiva islamica tutto ciò non sussiste perché è attiva un'idea di immagine che genera un'entità mentale, ovvero non ottenuta proiettivamente da un singolo osservatore, ma per la quale si definiscono rigide regole aniconiche di lettura, narrazione e osservazione. Esaminate brevemente le coordinate di base della cultura visiva mediorientale, naturalmente sorgono dei possibili parallelismi con la produzione pittorica di ZH, con particolare riferimento ai molteplici punti di vista e all'osservatore sovraperonale spesso impliciti nelle sue immagini. Se la prima questione - i molteplici punti di vista -, già emersa nell'introduzione al capitolo, era il risultato di un'analisi grafica e necessitava di essere sostenuta da nuovi orizzonti tematici, il secondo aspetto - l'osservatore personale - era totalmente originale. Le analisi grafiche qui proposte cercano di esaminare in che modo e misura le metodologie rappresentative di ZH abbiano origine nella cultura visiva mediorientale. Innanzitutto, la propensione a vincolare e dominare l'occhio umano si esplicitano nei suoi disegni sottoforma di dilatazioni cinematiche che, applicate a singoli elementi, conferiscono all'immagine un vero e proprio ritmo di lettura. Con consapevolezza o meno, ZH riesce nell'intento di guidare l'osservatore esterno nella comprensione compositiva dell'immagine secondo regole da lei prestabilite, assimilazioni di un retaggio visivo non occidentale. Le implicazioni artistiche e architettoniche di tale approccio hanno trovato all'interno della ricerca un ulteriore ambito di sviluppo nel prossimo capitolo. L'indagine svolta su disegni realizzati per diversi progetti, segnatamente il *Zollhof 3 Media Park*, (Düsseldorf 1989-1993), *Trafalgar Square Gran Buildings* (London 1985), *Vitra Fire Station* (Weil am Rhein, 1991-1993), ha evidenziato come l'oggetto progettuale venga riproposto più volte all'interno della stessa composizione visiva (figg. 1.36 - 1.38). Nonostante non sia possibile individuare uno schema ricorrente, sia di tipo grafico che semantico, emerge come ogni progetto venga presentato all'osservatore secondo diversi punti di osservazione, distanze differenti, talune volte scomposto nei suoi elementi principali. Nel caso in cui l'oggetto sia inserito in un contesto cittadino, anche quest'ultimo aderisce a simili alterazioni. Infine, sono stati considerati alcuni disegni impostati con visuali dall'alto. I progetti scelti - *Parc De La Villette* (Paris 1982-1983) (fig. 1.39) e *59 Eaton Place* (London 1981-1982) (fig. 1.40) - presentano tutti una forte deformazione grafica, tale da nascondere la solida struttura assonometrica di base. Anche l'assonometria si avvale di un *quadro*, di un *centro di proiezione improprio* e di una terna di assi cartesiani<sup>19</sup>.

Analizzando i due disegni di ZH alla luce di queste convenzioni rappresentative, dal ridisegno degli edifici illustrati, risulta evidente come ogni elemento mantenga le condizioni di parallelismo proprie dell'assonometria, mentre il supporto bidimensionale coincida con il *quadro* ruotato lungo uno degli assi cartesiani. La difficoltà da parte dell'osservatore di comprendere il labirinto segnico dei disegni per *Parc De La Villette*, e l'impossibilità del medesimo di catalogarlo entro un sistema convenzionale, è data principalmente dall'utilizzo dell'assonometria obliqua che, frutto di una proiezione obliqua rispetto al *quadro*, non consente un'immediata riconoscibilità dell'oggetto rappresentato. In secondo luogo, la rotazione del *quadro* incrementa l'effetto di deformazione dell'immagine dell'oggetto. ZH, pur mantenendosi entro codificati schemi geometrici, riesce abilmente a ingannare l'occhio dell'osservatore per mezzo di diverse operazioni



proiettive e grafiche che creano un effetto straniante (fig. 1.41). Per quanto riguarda *59 Eaton Place*, essendo eseguito in assonometria cavaliera, l'oggetto rappresentato risulta immediatamente riconoscibile all'occhio umano, ma in questo caso, ciò che rende il progetto di difficile comprensione è il ribaltamento del prospetto sul *quadro* lungo l'asse  $x$ . Nella fascia inferiore del disegno, infatti, è indicata l'intera facciata con le relative finestre, non solo dell'edificio in esame, ma di tutti gli stabili che lo affiancano (dei quali sono rappresentati solo gli ingombri planimetrici). Inoltre, piano terra e piano primo si sovrappongono creando un unico organismo; scale, finestre e muri esterni perdono di

**Fig. 1.34**  
Schema assonometrico dell'osservazione sovraperonale.

**Fig. 1.35**  
Schema assonometrico della prospettiva a quadro verticale.

autonomia semantica e necessità di essere rappresentati; il contesto cittadino si riduce a un pattern bidimensionale (fig. 1.42). Perseguendo un primo approccio decostruttivo, saltano misure di altezze e di scala, si perdono in generale tutte quelle nozioni che permettono a un progetto di essere facilmente compreso. Questo disegno, in particolare, si presta a una prima veloce e superficiale lettura: in verità, ZH chiede all'osservatore di operare una vera e propria ricostruzione grafica, necessaria per comprendere il progetto. Pur utilizzando forme rappresentative occidentali e dimostrandone la profonda conoscenza e padronanza, ZH aggira le convenzioni proiettive codificate e ne prende consapevolmente le distanze, al fine di verificare nuove operazioni metodologiche.

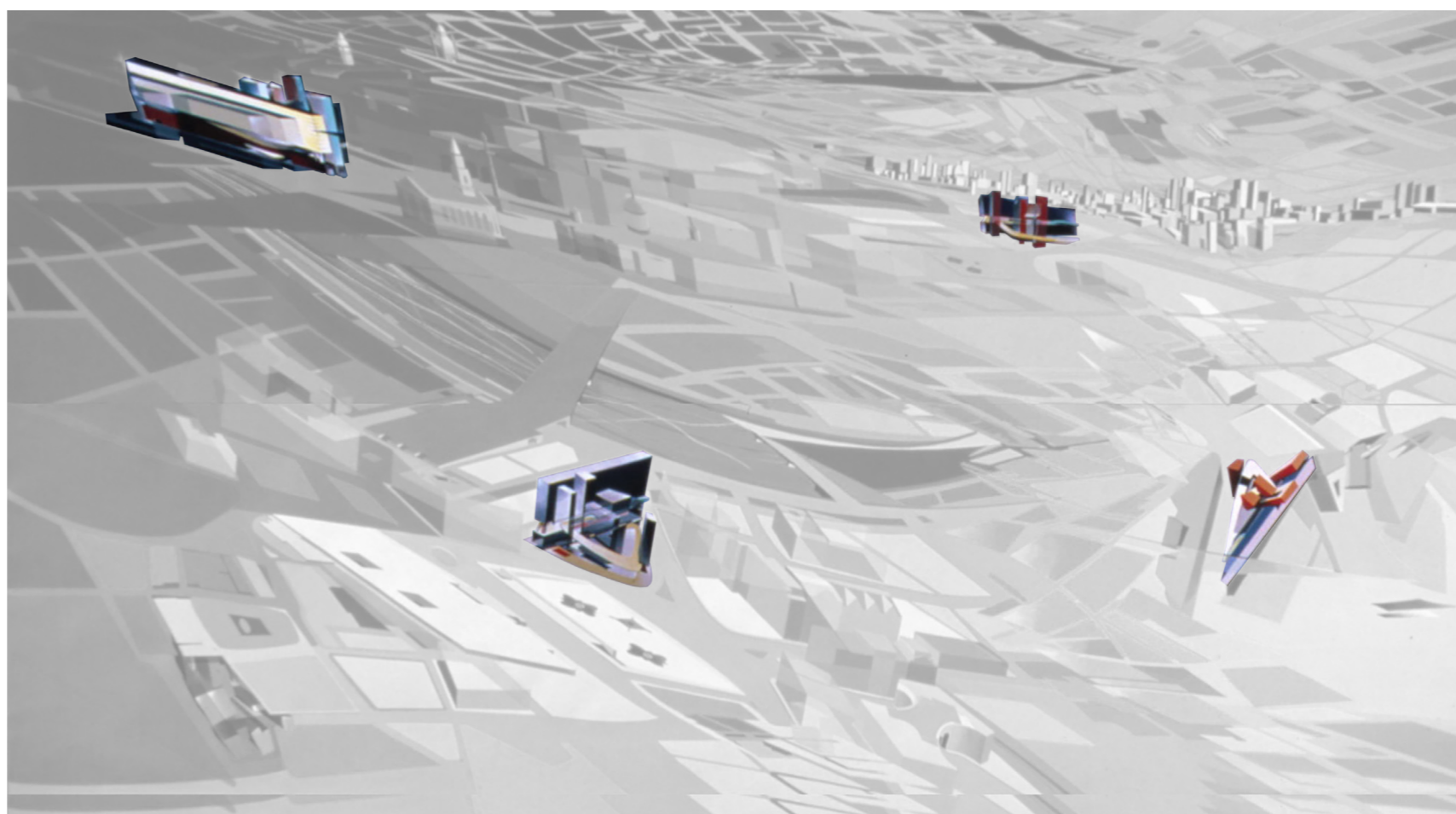
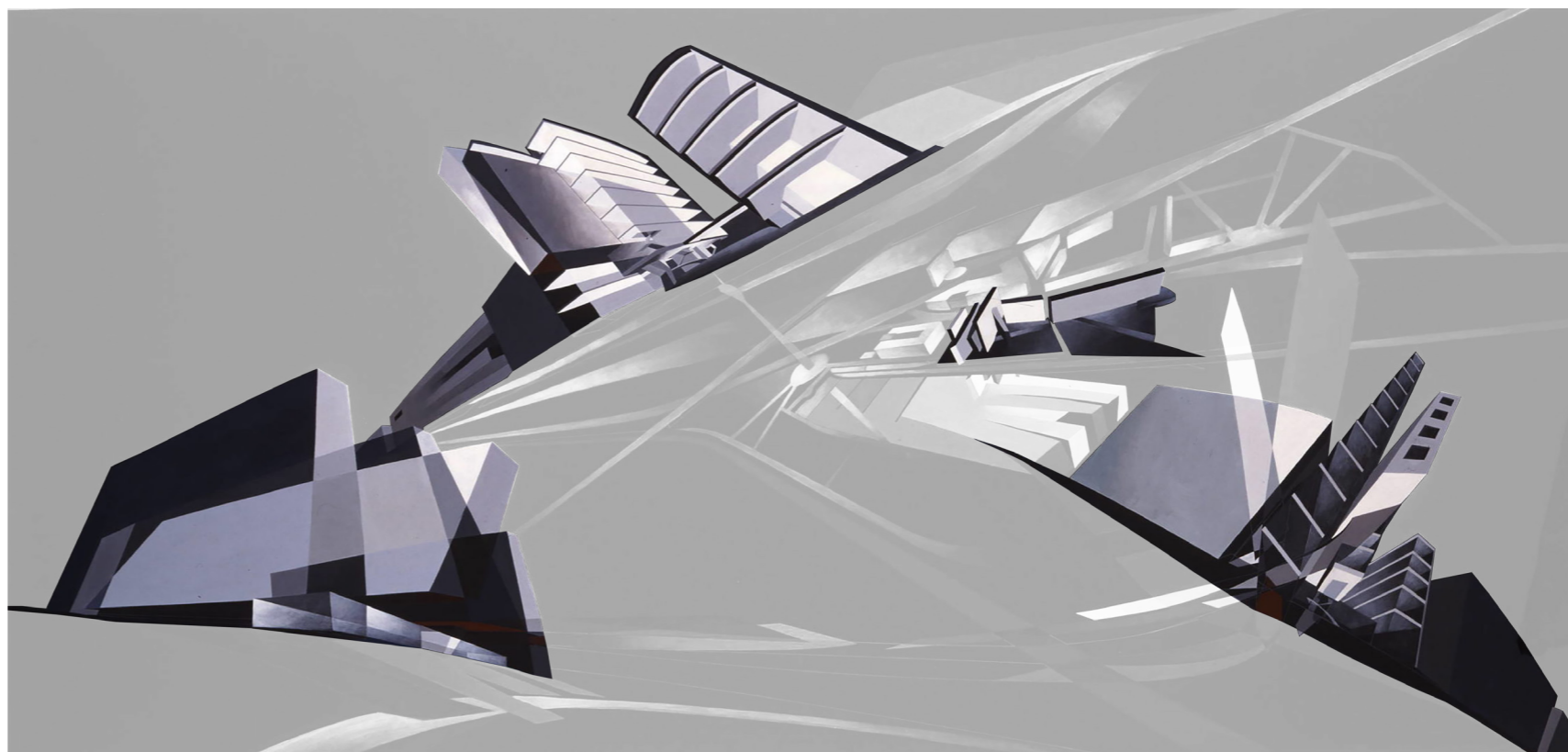
In questa prima fase di sperimentazione, risulta piuttosto chiaro come la cultura medio-orientale, per molti versi antitetica a quella occidentale, abbia notevolmente contribuito a scardinare consolidate nozioni e forme rappresentative dell'occidente. Risulta possibile, alla luce di quanto evidenziato, assimilare il lavoro di ZH alle entità mentali proprie della cultura visiva di quell'area geografica. Innanzitutto, se le entità mentali risultano sprovviste di immagini e delle coordinate spazio-temporali che stanno tra occhio e oggetto, anche ZH ci rinuncia, utilizzando la prospettiva per aggirarne i principi che la rendono tale. Si possono così individuare le regole di osservazione, narrazione e lettura utilizzate da ZH. L'azione dell'immagine in esame, prevede l'uso di un osservatore sovrappersonale, ma di più punti di vista, necessari a conoscere nella sua globalità l'oggetto. Se la conoscenza di quest'ultimo è imprescindibile dalla sua rappresentazione, ciò significa che ogni metodo è valido allo scopo, e il disegno non si riduce a puro esercizio di stile, ma assume il ruolo di luogo di sperimentazione grafica. La narrazione risulta essere onnisciente, in quanto non coincidente con un determinato punto di vista e intimamente connessa ai principi assonometrici. La facoltà di riprodurre un oggetto nella sua interezza permette infatti di conoscere interamente ciò che viene rappresentato. Come negli antichi libri di corte, anche nei disegni di ZH persiste una certa subordinazione al testo, sebbene le ragioni siano diverse: l'alta astrazione dei suoi disegni necessita di un apparato testuale per poterli comprendere. Contemporaneamente, vengono conferiti precisi ordini di lettura che si tramutano in aritmie e cinematismi visivi; infine, l'adozione di uno spazio prettamente narrativo a discapito di uno architettonico o paesaggistico. Tutto ciò, si intreccia spesso con una narrazione cinematografica, in cui tutti i disegni mantengono il proprio significato se osservati da soli, ma sono coordinati in una lettura di insieme.

Assumono nuovi significati anche i rapporti tra ZH e le avanguardie artistiche di inizio secolo, veri elementi di rottura nei confronti delle leggi geometriche euclidee. È possibile tracciare un filo conduttore tra ZH e l'arte medio-orientale, individuabile nella ricorrenza di alcuni temi quali la geometria e l'astrazione. La crescita di una espressività creativa, lontana dai dogmi europei, ha fatto sì che ZH non subisse il peso e l'influenza storico-culturale che la prospettiva normalmente ha esercitato nella formazione artistica occidentale. Detto questo, potrebbe risultare più semplice per un artista considerare altri mezzi rappresentativi, osservare la realtà con diversi punti di vista e, infine, mettere in discussione quelle leggi che non sono parte della sua cultura visiva. Se i meccanismi della memoria contribuiscono a dar forma al sistema con il quale l'uomo conosce il mondo, è indubbio come il retaggio culturale e la memoria visiva siano fondamentali nello sviluppo di una personalità artistica. In conclusione, i fenomeni mnesici in ZH sono matrici geometriche ottenute da schemi regolari e ripetitivi, le cui forme di sviluppo sono sottotesti matematici e calligrafici, mentre le strutture pregresse non sono figurative e non dipendono da un solo punto di osservazione.

“Gli oggetti nel campo gestaltico sono immagini. E tutte le immagini dipendono dall'organizzazione che noi diamo ad esse, e dalla visione che noi abbiamo di esse; e proprio il modo come organizziamo e vediamo è l'indice della nostra esperienza, o meglio della nostra storicità”<sup>20</sup>.



**Fig. 1.36**  
*Silver painting*, Z. Hadid.  
Weil am Rhein, 1992.  
Individuazione  
dell'oggetto progettuale  
secondo molteplici punti  
di vista.



**Fig. 1.37**  
*Zollhof 3 Media Park,*  
 Z.Hadid.  
 Düsseldorf, 1989 - 1993.  
 Individuazione  
 dell'oggetto progettuale  
 secondo molteplici punti  
 di vista.

**Fig. 1.38**  
*Gran Buildings,* Z. Hadid.  
 Londra, 1985.  
 Individuazione  
 dell'oggetto progettuale  
 secondo molteplici punti  
 di vista.



Fig. 1.39  
 Parc De La Villette,  
 Z. Hadid.  
 Paris, 1982-1983.

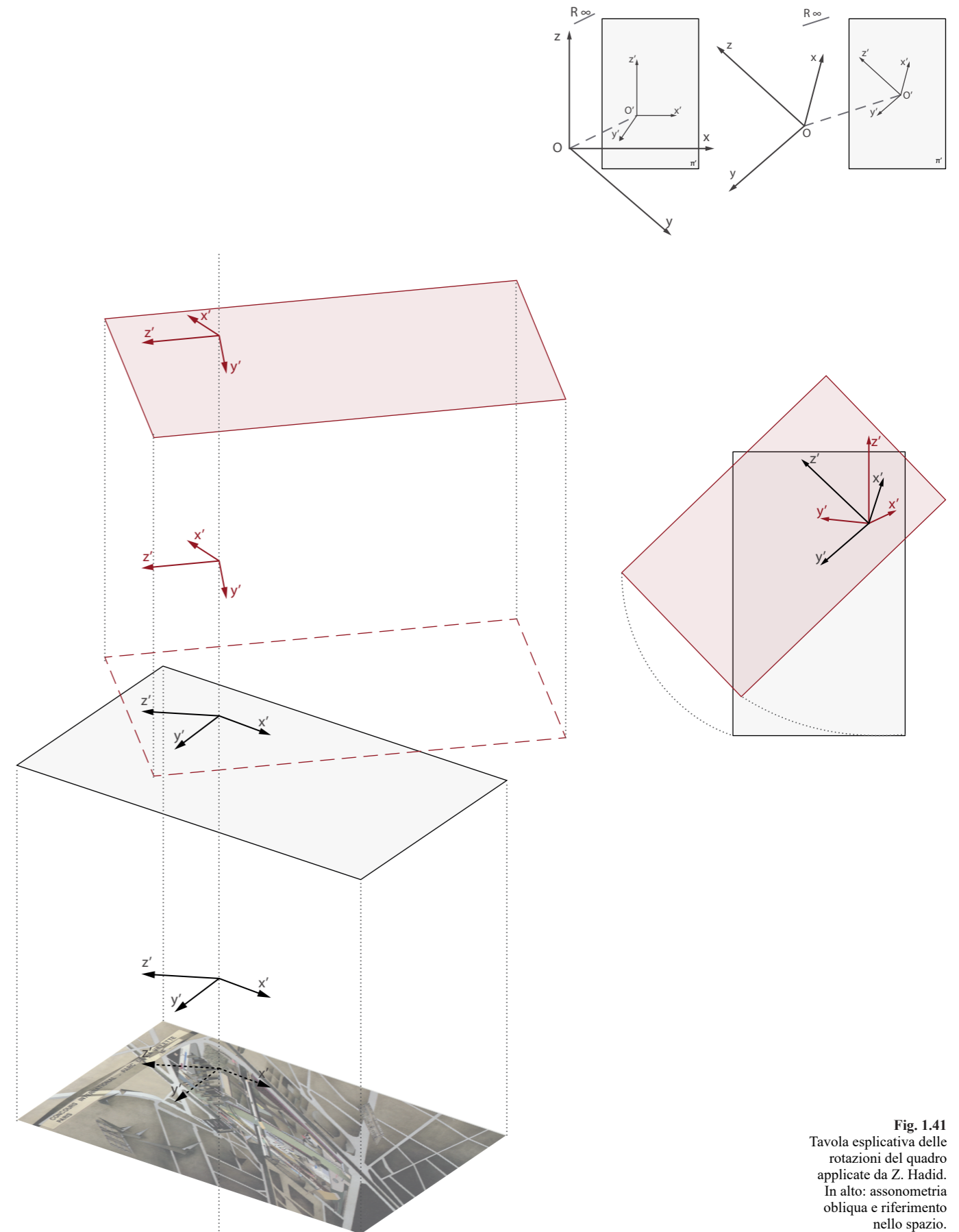


Fig. 1.41  
 Tavola esplicativa delle  
 rotazioni del quadro  
 applicate da Z. Hadid.  
 In alto: assonometria  
 obliqua e riferimento  
 nello spazio.

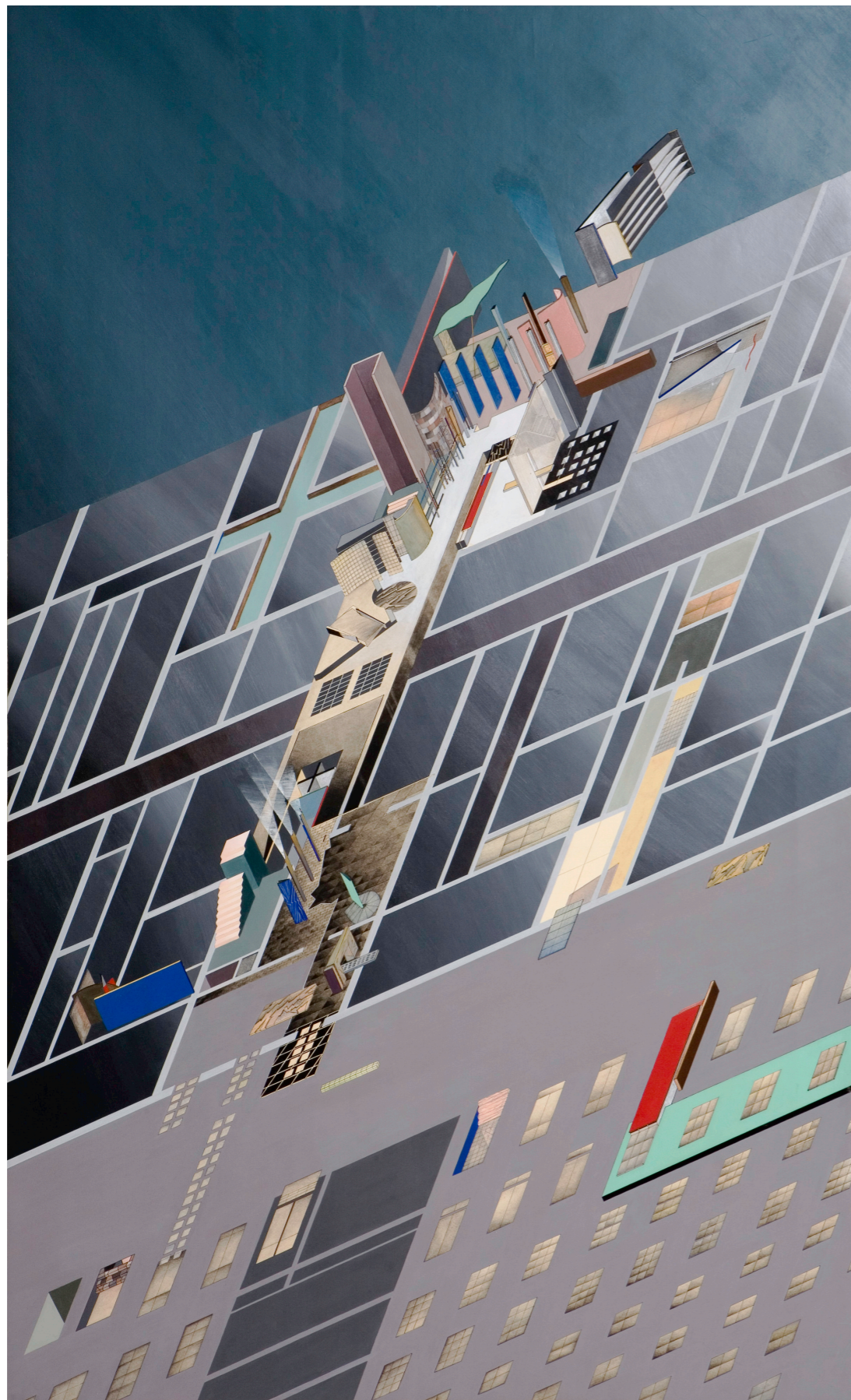


Fig. 1.40  
59 Eaton Place, Z. Hadid.  
London, 1981-1982.

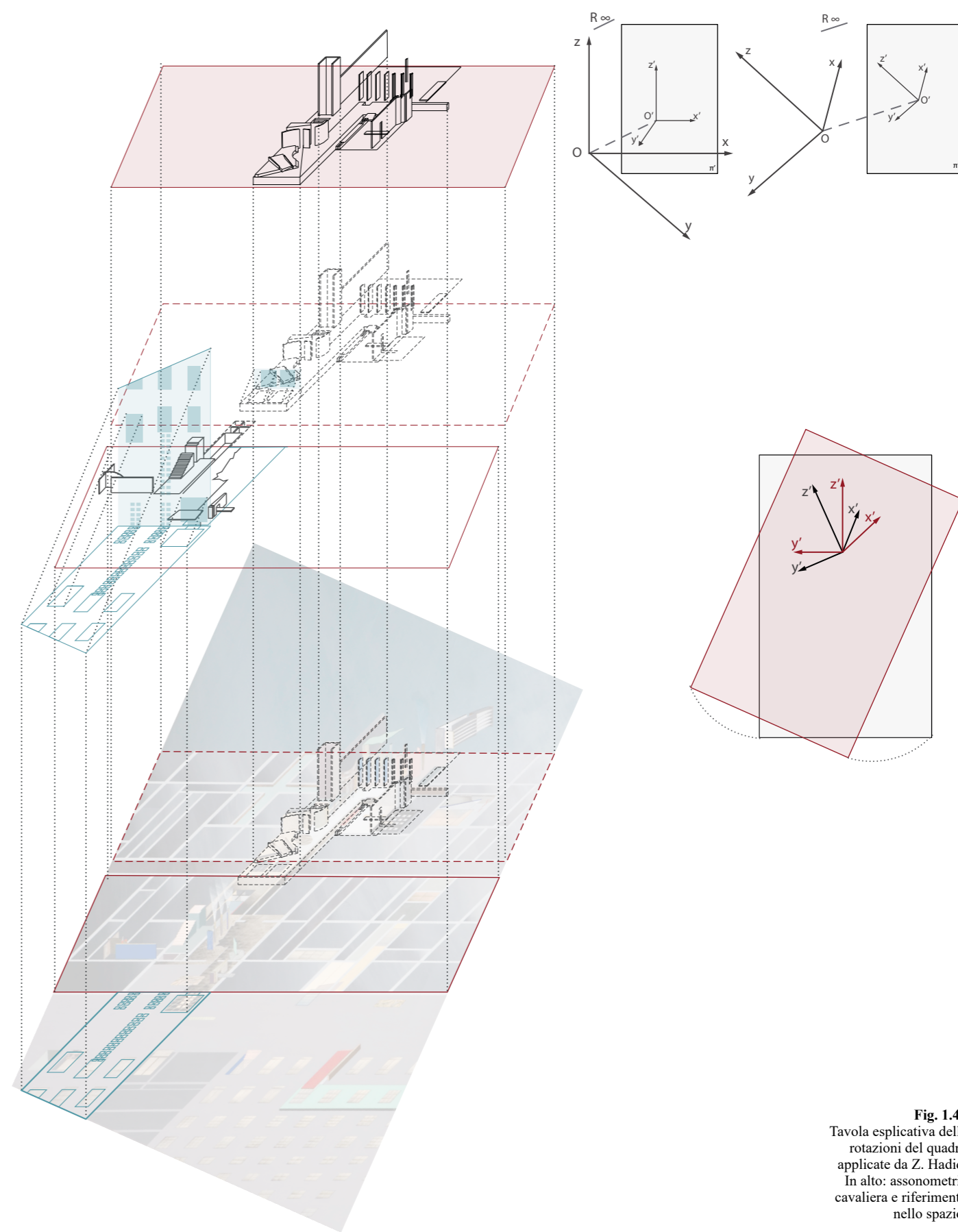


Fig. 1.42  
Tavola esplicativa delle  
rotazioni del quadro  
applicate da Z. Hadid.  
In alto: assonometria  
cavaliera e riferimento  
nello spazio.



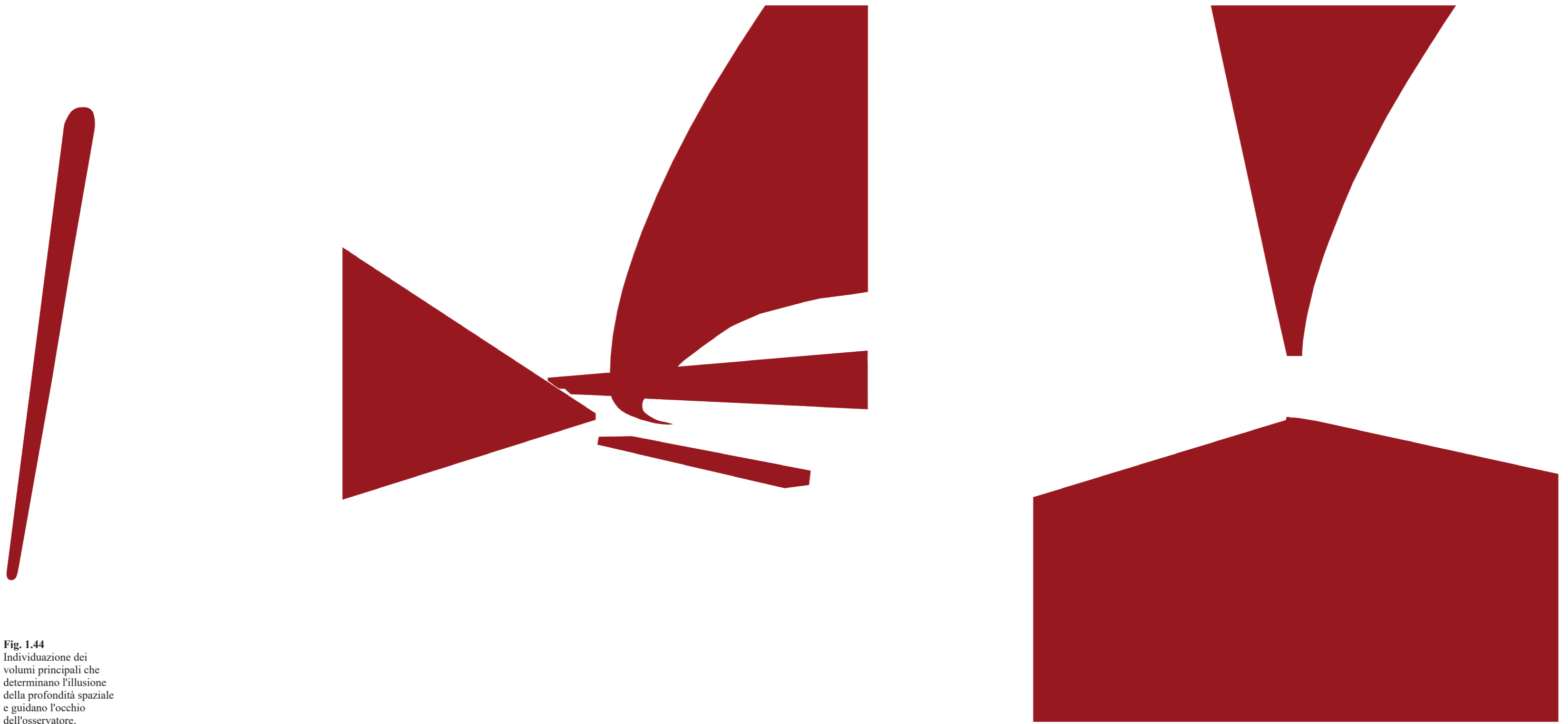
## Dilatazioni cinematiche e aritmia compositiva come strumenti di analisi critica

La terza chiave critica con la quale è stata analizzata l'opera pittorica di ZH è relativa al rapporto spazio-oggetti. Secondo chi scrive, tale parametro associato all'opera di ZH, può essere compreso solamente avendo cognizione dei precedenti - i processi di scomposizione e i meccanismi della memoria - per questo motivo il rapporto spazio-oggetti viene esaminato in conclusione di tutto il discorso affrontato dalla ricerca.

Tra le numerose definizioni qualificanti i disegni di ZH si riscontra quella di "non euclideo", ovvero di composizioni deformate che non perseguono i canoni della geometria classica elementare. Tale definizione, facilmente comprensibile osservando i disegni di ZH, si può considerare veritiera nel caso in cui si adotti la geometria euclidea come l'unica attendibile. L'analisi relativa al rapporto spazio-oggetti ha come presupposto la messa in discussione di tale geometria, che trae i primi spunti critici direttamente dal lavoro di Jules Henry Poincaré (1854-1912). Matematico, scienziato e filosofo francese, Poincaré si interrogò sul ruolo e i limiti delle convenzioni nell'ambito scientifico, opponendosi al convenzionalismo sistematico e generalizzato di altri scienziati dell'epoca<sup>21</sup>. La sua era "una posizione originale, in cui le funzioni rispettive esercitate dal linguaggio, dall'intelletto e dalla natura nel campo della conoscenza vengono ridistribuite in modo inedito"<sup>22</sup>. Analizzando le varie geometrie non euclidee, Poincaré affermava che non esistono geometrie vere e false, piuttosto, geometrie 'comode' come, appunto, quella euclidea. Le ragioni determinanti le comodità risiedono nella sua semplicità rispetto ad altre geometrie, in abitudini ormai consolidate nell'essere umano, nella sua combinazione con le proprietà dei solidi naturali utilizzati come strumenti di misura. Impiegando gli spazi geometrico, rappresentativo, visivo, tattile e motore, Poincaré dimostrava come l'uomo venga abituato a rapportarsi a un *campo* in base a un'educazione spaziale definita da leggi geometriche, e come l'esperienza sia imprescindibile nella genesi della geometria stessa. Sebbene Poincaré non attribuisca alla geometria un carattere sperimentale (in quanto non le si possono attribuire le condizioni di approssimazione e provvisorietà), risulta chiaro come sia l'esperienza a condurre l'uomo a scegliere la geometria comoda, anziché quella vera. "Si vuol dire che, per selezione naturale, il nostro intelletto si è <<adattato>> alle condizioni del mondo esterno, e che ha adottato la geometria <<più conveniente>> per la specie o, in altri termini, la <<più comoda>>. Tutto questo è pienamente conforme alle nostre conclusioni: la geometria non è vera, è conveniente"<sup>23</sup>. Le considerazioni sulla geometria e l'esperienza, elaborate dallo scienziato francese, oltretutto concorrente a una prima definizione teorica della legge della relatività, contribuirono alla profonda crisi esistenziale all'inizio del XXI secolo. In ambito prettamente rappresentativo, i dilemmi tra spazio piano e spazio curvo divennero futili e, al contempo, la misura intesa come distanza, lunghezza e direzione di un oggetto, non era più riferibile al *campo*, ma divenne propria dell'oggetto che in esso vi transitava. Se la comprensione dello spazio non necessitava più dello strumento geometrico, la cui scelta rappresentativa veniva relegata a una pura convenzione, ciò che ne determinava la conoscenza erano le alterazioni degli oggetti, ovvero le tensioni, il movimento, le deformazioni, il cambiamento di stato e il cambiamento di posizione. Le numerose scoperte scientifiche dell'epoca, facevano sì che l'artista non riuscisse più a identificarsi nelle rappresentazioni spaziali teorizzate dalla Geometria Descrittiva e da quella Proiettiva.

Fig. 1.43  
Deck Level, Z. Hadid.  
Hong Kong, 1983.

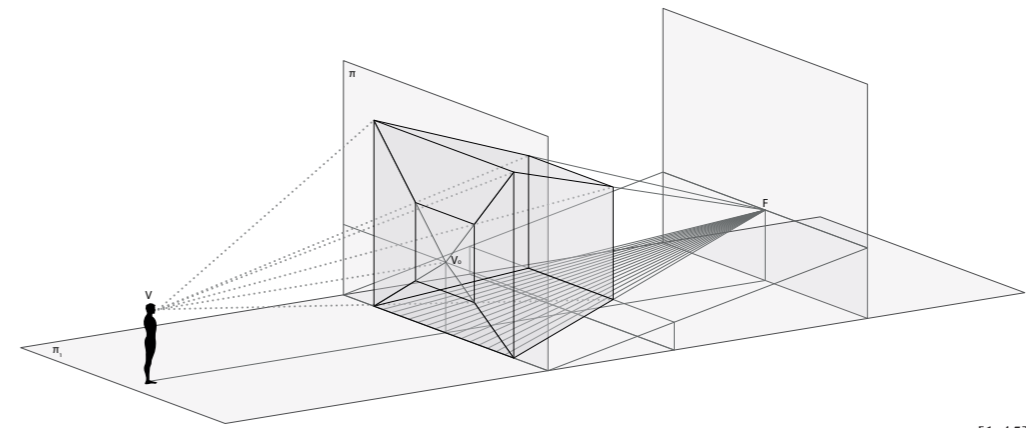




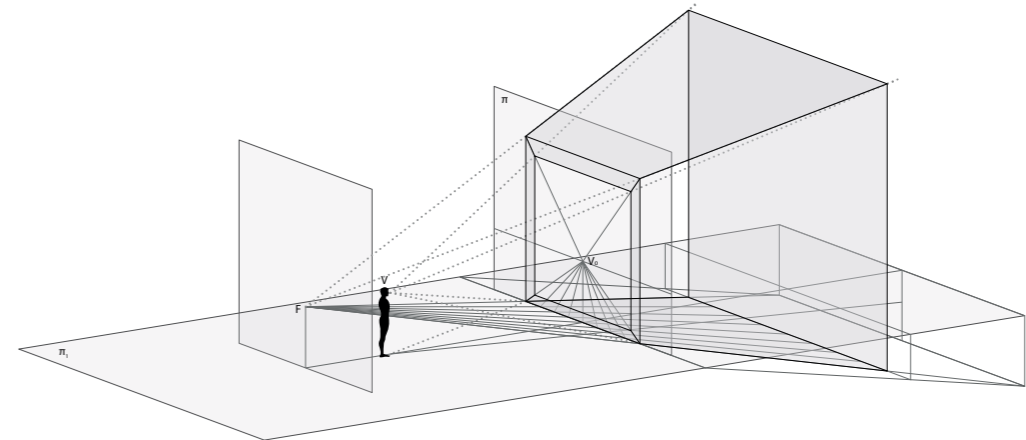
**Fig. 1.44**  
Individuazione dei volumi principali che determinano l'illusione della profondità spaziale e guidano l'occhio dell'osservatore.

La necessità dell'uomo contemporaneo di esplorare nuove spazialità e oggettualità ridefinirono i termini di spazio-oggetto e lo smembramento dell'immagine nel medesimo. Se la crisi dello spazio rinascimentale si affiancava a quella dell'oggetto, diversi movimenti artistici si impegnarono nella ricerca di nuove configurazioni spaziali: dalle prime sperimentazioni impressioniste, al Cubismo che ne sancì la rottura definitiva, al Futurismo che impresso dinamismo agli oggetti raffigurati fino alla loro dissolvenza nel processo di scomposizione stesso, alla negazione dello spazio con la pittura Metafisica, Espressionista e Surrealista, alla totale sublimazione oggettiva del Suprematismo e dell'Astrattismo. “In effetti gli artisti moderni si ribellarono al realismo prospettico nello stesso momento in cui gli scienziati ribaltarono l'immagine fisica del mondo”<sup>24</sup>; così Hans Belting riassume perfettamente quanto finora esposto.

L'opera di ZH è evidentemente intrisa di tutte le considerazioni finora esposte, che fungono da base teorica del suo metodo rappresentativo e sono capaci di intrecciarsi e implementarsi con i processi di tipo retinico e culturale già descritte. Alla luce del fatto che ZH applicasse diversi regimi prospettici a singole porzioni di rappresentazioni e secondo le nozioni relative alla percezione visiva, una nuova analisi teorico-grafica è stata eseguita su alcuni disegni realizzati per il progetto *The Peak Leisure Club* (1982-1983) (fig. 1.43). Da esso si evince come la struttura principale dei diversi disegni analizzati sia costituita da un *quadro* posizionato in prossimità dell'osservatore, una sequenza di *quadri* intermedi, variamente inclinati, e un *quadro* retrostante di dimensioni ridotte rispetto al primo. Se la funzione del primo piano allude a quella di una cornice o di una finestra che inquadra la vista per l'osservatore, il piano retrostante, oltre a costituire lo sfondo naturale o artificiale, crea l'illusione della profondità. Nello spazio fittizio ottenuto si innestano tutti i piani contenenti gli elementi dell'immagine, le cui inclinazioni e convergenza verso lo sfondo sono determinate dal regime prospettico (unico per ognuno di essi) che li differenzia l'un l'altro e ne incrementa l'illusione. L'inganno ottico è dunque ciò che in questi disegni conferisce l'illusione della profondità spaziale, innesta la quarta dimensione, ovvero quella temporale, e infine coinvolge l'osservatore in un complesso rapporto con l'oggetto rappresentato (fig. 1.44). L'ausilio di deformazioni e dilatazioni visive sono in ZH strategie, adottate in modo consapevolmente non scientifico, per rappresentare graficamente lo spazio e conferirvi tutti quegli aspetti immateriali dell'architettura e delle idee che la compongono. L'impossibilità quindi di identificare regole e schemi comuni a tutte le composizioni in esame, in grado di illustrarne graficamente la struttura secondo principi proiettivi di carattere scientifico, è data dall'assenza di precise regole geometriche. Seppur fondati sull'osservazione teorica, i risultati evidenziano inoltre, una forte attinenza tra la struttura delle immagini di ZH e la finzione scenografica teatrale, segnatamente, l'applicazione degli “studi sulla prospettiva solida, in particolare quella accelerata, la cui genesi va rintracciata in una particolare esigenza [...] alla necessità di accrescere illusoriamente la profondità degli spazi rappresentati”<sup>25</sup>. Per comprendere il confronto tra i principi geometrici della prospettiva accelerata e la metodologia rappresentativa di ZH, è necessario soffermarsi su alcuni concetti basilari, che presuppongono un lettore in possesso di conoscenze pregresse sulla prospettiva lineare conica. Come la pittura, anche le scenografie teatrali necessitavano di ambientazioni dalle illusorie profondità, da posizionare sopra un palco e seguendo un unico quadro d'insieme. Per questo motivo, dal Rinascimento venne sviluppato il campo di applicazione teatrale relativo alla teoria prospettica. La *prospettiva solida* basa dunque i propri principi sulla *prospettiva*, ma rispetto ad essa introduce il *piano di fuga solido* parallelo al *quadro*, in questo modo, il *piano di fuga solido* contiene le fughe di tutti gli elementi, mentre nel *quadro* restano le tracce delle rette e dei piani. Di conseguenza, gli enti del disegno prospettico (punti, rette e piani) non giacendo più su unico piano iconico ma sviluppandosi in uno spazio più o meno profondo, non creano una rappresentazione piana, ma restituiscono un volume tridimensionale.



[1.45]



[1.46]

“Vengono così annullate le conseguenze riduttive del passaggio dallo spazio tridimensionale alla rappresentazione piana della prospettiva lineare; nella prospettiva solida i piani vengono rappresentati con piani, le rette con rette, e lo spazio fisico tridimensionale viene sostituito con uno spazio ancora tridimensionale, ma costruito con finalità illusorie”<sup>26</sup>. A seconda che il *quadro principale* sia posteriore o anteriore rispetto l'osservatore, si ottengono rispettivamente la *prospettiva solida ritardata* e la *prospettiva solida accelerata*, quest'ultima principalmente utilizzata nella costruzione delle scenografie teatrali. Riprendendo quanto scritto da Alessandra Pagliano nel volume *Il disegno dello spazio scenico*<sup>27</sup>, la *costruzione della prospettiva solida accelerata* viene infine concretizzata da alcuni elementi principali:

- “Il *piano del palco*, che rappresenta il pavimento della scena, viene più o meno inclinato verso il fondo del palcoscenico, al fine di ampliare illusoriamente lo spazio fisico, all'interno di un preciso impianto di prospettiva solida, oltre che rendere maggiormente visibili gli attori dall'intera platea”<sup>28</sup>.
- “Il *fronte del palco*, considerato come un piano verticale “trasparente”, schermo la cavea degli spettatori dallo spazio del palcoscenico, destinato alle scene e agli attori”<sup>29</sup>.
- “Le *quinte* sono superfici piane verticali, parallele al fronte del palco e diversamente scaglionate in profondità”<sup>30</sup>.
- “[...] i *fianchi*, *spezzati* o *piani di sfuggita*, che hanno il compito di rappresentare piani perpendicolari al fronte del palco, i cui allineamenti orizzontali devono concorrere nel punto di fuga della prospettiva solida”<sup>31</sup>.
- “Il *fondale*, ultimo piano verticale che incontriamo lungo la profondità del palco, costituisce il limite fisico della scena [...]”<sup>32</sup>.

Fig. 1.45  
Schema assonometrico di riferimento della prospettiva solida ritardata.

Fig. 1.46  
Schema assonometrico di riferimento della prospettiva solida accelerata.

Nella prospettiva solida, infine, la scena è strutturata in modo tale che tutti gli elementi siano convergenti verso il fondo, mentre il palco viene inclinato in base a “precisi rapporti dimensionali”<sup>33</sup> con gli stessi, così da incrementarne l’effetto di profondità. Omettendo in questo caso le costruzioni geometriche, gli elementi principali individuati consentono di operare un confronto semantico con la struttura rappresentativa di ZH. Si evince come il piano posizionato in prossimità dell’osservatore, la sequenza di piani intermedi variamente inclinati e il piano retrostante individuino consequenzialmente il fronte del palco, i fianchi, spezzati o piani di sfuggita e in ultimo, il *fondale*. Assimilabile al *piano del palco*, anche le pavimentazioni di ZH subiscono un’inclinazione verso lo sfondo della scena. Ciò che la metodologia di ZH nettamente rifiuta rispetto alle scenografie teatrali è l’assenza di un unico punto di convergenza, a favore di molteplici punti di fuga.

Un secondo modello che si presta al confronto con la metodologia in oggetto è la galleria prospettica di Palazzo Spada a Roma (1652-1653), opera di Francesco Borromini (1599-1667) (figg. 1.47, 1.48) ed esempio emblematico dell’impiego, in campo architettonico, dei principi scenografici teatrali. La peculiarità di quest’opera risiede nell’applicazione di un’illusione sovrapposta alla struttura principale: la prospettiva solida accelerata venne spezzata dall’architetto in quindici parti, ottenendo un ulteriore effetto scenografico diluito nel tempo impiegato (in passato) a percorrerla. In tal modo, Borromini riuscì nell’intento di introdurre la quarta dimensione nella sua opera, ovvero imponendo una fruizione cinetica dello spazio illusorio<sup>34</sup>. Innanzitutto, è possibile individuare una corrispondenza metodologica tra la prospettiva frammentata di Borromini e la successione dei piani di ZH, al fine di incrementare la profondità delle scene per mezzo di effetti illusori, di carattere scientifico nel primo caso, intuitivo nel secondo. Un ulteriore aspetto che accomuna le due figure è la volontà di rappresentare la quarta dimensione attraverso la deformazione spaziale. In Borromini ciò si traduce in una deviazione dai principi prospettici, in cui viene perseguito con rigore scientifico un artificio illusorio applicato all’intera galleria; diversamente, ZH opera su ogni elemento rappresentato. Osservando il primo disegno della sequenza, i cinematismi impressi a determinati elementi collegano visivamente le parti dell’edificio non consequenziali tra loro: in questo modo, il volume inferiore e quello superiore (corrispondenti nel progetto a due volumi con funzione residenziale) sembrano convergere verso lo sfondo. Come già evidenziato, se i volumi appartengono a regimi prospettici diversi, l’illusione di convergenza non è conferita solamente dalla vicinanza tra i punti di fuga, quanto dalla serie di elementi che ingannano l’occhio dell’osservatore. *In primis* i pilastri, elementi di collegamento verticale tra i diversi volumi dell’edificio, assolvono il loro dovere anche nel disegno, collegando i volumi inferiori a quelli superiori e subendo forti deformazioni, tanto da sembrare sbiechi e rastremati. Inoltre, il primo pilastro ha la funzione di collegare i due volumi e introdurre l’osservatore nello spazio fittizio, il quale procederà soffermandosi sulla seconda colonna e infine verso lo sfondo dell’immagine. Gli elementi il cui punto di fuga è posto esternamente al quadro, oltre a incrementare l’effetto illusorio di profondità, fungono da ostacolo visivo al percorso compiuto dall’occhio umano. Impiegati per rappresentare la quarta dimensione, i cinematismi impressi alla scena prospettica permettono a ZH di applicare una struttura gerarchica alle immagini, attraverso cui indurre un dato ordine di lettura agli elementi rappresentati, incrementato dalle deformazioni formali. In tal modo, è ZH a imporre all’occhio umano il movimento, che il fruitore segue inconsapevolmente secondo un assetto prestabilito. In altre parole, ZH sceglie come l’osservatore deve guardare e comprendere le sue composizioni grafiche. In un sistema in cui le immagini non dipendono, come si evince, dallo sguardo di un unico fruitore esterno, è chiaro che ogni elemento può essere rappresentato assecondando un punto di vista diverso, ottenendo così una molteplicità di regimi prospettici. Si ritorna dunque all’osservatore onnisciente, che ZH rielabora come parte di un suo retaggio culturale.



[1.47]



[1.48]

Nella fitta rete, sapientemente intessuta dall’artista, si intrecciano cultura occidentale e medio orientale: non è un caso che l’analisi qui proposta abbia generato un confronto tra la metodologia di ZH, la finzione scenografica teatrale e le illusioni Barocche, ritornando infine alla cultura visuale islamica. Ciò che accomuna i soggetti in questione è lo sviluppo di metodologie rappresentative diverse, in un certo senso la volontà di condurre le regole geometriche oltre la ragione.

Un parallelismo noto alla critica è quello tra Barocco e arte Islamica dal X secolo in poi, poiché in entrambe subentrano l’artificio e la complessità formale, la ragione perde forza essendo adatta alla salvezza anziché alla scienza<sup>35</sup>. ZH in un certo senso continua il percorso iniziato con la finzione teatrale, il Barocco e l’arte anamorfica, staccandosi definitivamente dalla ragione euclidea. A guidare ZH nello spazio illusorio di una geometria non euclidea è senza dubbio l’eredità acquisita dalle avanguardie di inizio secolo. Trattate come fondamento grafico-teorico, ZH ne modifica i processi di scomposizione, adotta nuove strategie metodologiche e genera innovative composizioni formali e spaziali, sancendo di fatto il superamento delle avanguardie stesse. A differire sostanzialmente tra i movimenti artistici di inizio secolo e ZH non è solo il tempo storico in cui si sono sviluppate le rispettive opere, quanto piuttosto le motivazioni che, dettate dai sentimenti di una crisi generale, contribuirono alla ricerca di nuove configurazioni spaziali, fino alla totale sublimazione della realtà oggettiva. ZH eredita tali sperimentazioni, ne trae i maggiori insegnamenti e li amplia, applicandovi i caratteri morali del suo tempo, rimpiazzando la crisi universale con l’ottimismo nei confronti delle idee e dell’imminente avanzata tecnologica. La fiducia verso nuove pratiche eidomatiche è probabilmente il fattore decisivo che ha permesso all’architetta di superare la lezione delle avanguardie storiche, proiettandola direttamente nel futuro.

Quest’ultima considerazione si presta a un ulteriore approfondimento con metodologie rappresentative attuali. Se le attinenze con la dimensione cinematografica sono già note alla critica, che declina il ruolo di ZH al pari di una regista che costruisce veri e propri ritmi narrativi per mezzo di panoramiche, salti di quota e primi piani, sussiste un ulteriore parallelismo con l’odierna realtà dei videogame.

Figg. 1.47, 1.48  
Galleria prospettica di  
Palazzo Spada,  
F. Borromini.  
Roma, 1652-1653.



Dall'analisi precedente sui disegni concorsuali per il progetto *The Peak Leisure Club*, emerge che il primo pilastro nell'immagine introduce l'osservatore all'interno dello spazio fittizio: infatti, osservando il disegno in oggetto, la sensazione è di essere parte dell'immagine stessa. Analogamente, i videogames sviluppano esperienze immersive per mezzo di prospettive con unico punto di fuga, lasciando al giocatore la gestione del proprio campo visivo<sup>36</sup>: questo è il caso del punto di vista soggettivo, in cui lo spazio di gioco coincide con la posizione dell'avatar<sup>37</sup>. Così come nei videogames il giocatore non è semplice spettatore ma protagonista attivo della scena (fig. 1.49), anche in ZH sussiste un primo, seppur arcaico, approccio in questa direzione. La capacità di ZH sta nel strutturare immagini senza l'ausilio dell'occhio dello spettatore e al contempo nel 'trasportare' letteralmente all'interno di esse lo spettatore reale. La metodologia rappresentativa di ZH, tesa a costruire lo spazio attraverso processi intuitivi, non è assimilabile, pertanto, all'incapacità di padroneggiare lo strumento del disegno e delle regole geometriche. Piuttosto, l'analisi grafica qui svolta conferma la conoscenza e la padronanza di quei principi prospettici che l'architetto piegava e distorceva, perseguendo le sue finalità rappresentative: sottoposti a processi di deformazione e dilatazione, vengono utilizzati per veicolare precisi messaggi spaziali, esasperati da illusori effetti visivi, in grado di spiazzare e disorientare l'osservatore. Parafrasando Poincaré, ZH sceglie la geometria più 'comoda' per illustrare la propria realtà fenomenica. Si conclude così la terza analisi, volta a sondare le metodologie rappresentative di ZH, nel tentativo di dimostrare come dilatazioni cinematiche e aritmie compositive siano scelte rappresentative in grado di contenere e anticipare i processi imminenti, collocabili entro la sfera percettiva relativa al futuro, che si tramuta nello spazio dell'azione. A conclusione di questo capitolo, risultano piuttosto significative ancora le parole di Hans Belting: "Ma <<prospettiva>> non è un concetto che si possa dilatare o rovesciare a piacimento. Inoltre, è molto più naturale organizzare le immagini secondo il significato intrinseco ai diversi elementi che le compongono anziché farle dipendere da un osservatore esterno. Pertanto, sarebbe bene liberarsi della norma prospettica e rinunciare a definire tutto il resto come <<deviazione>>"<sup>38</sup>.

**Fig. 1.49**  
Esempio di punto di vista soggettivo utilizzato nel videogioco *Star Wars: Squadrons*, prodotto dalla società Electronics Arts (EA) dal 2020.

## Note

1. A. Marcolli, *Teoria del Campo. Corso di educazione alla visione*, Sansoni Editore, Firenze 1978.
2. *Ivi*, p. 194.
3. R. Pierantoni, *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, p.49.
4. A. Marazzi, *Antropologia della visione*, Carocci Editore, Urbino 2002, p.33.
5. Alhazen è la forma latinizzata del nome arabo: Abu 'Ali al-Hasan Ibn al-Haitham.
6. H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, p.100.
7. S. Alpers, *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 1983.
8. A. Marazzi, *Antropologia della visione*, cit., p.33.
9. M. de Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli Editore, Milano 1988, p.200.
10. *Ivi*, p.217.
11. ZH ne parla in una conversazione con Alvin Boyarsky, pubblicata su *The Idea of the city*, Londra 1996.
12. A. Marcolli, *Teoria del Campo*, cit., p.54.
13. A. Marazzi, *Antropologia della visione*, cit., p.29.
14. A. Betzky, *Zaha Hadid. The complete Buildings and Projects*, Thames and Hudson, London 1998, p.8.
15. K. Frampton, *A kufic suprematist: the world culture of Zaha Hadid*, The Architectural Association, London 1983.
16. B. Hans, *I canoni dello sguardo*, cit., p.39.
17. *Ivi*, p.85.
18. Cfr. A. Sgrosso, *La rappresentazione geometrica dell'architettura*, Utet, Torino 1996.
19. Cfr. *Ivi*.
20. A. Marcolli, *Teoria del Campo*, cit., p.97.
21. J. H. Poincaré, *La scienza e l'ipotesi*, Edizioni Dedalo, Bari 1989, p.6.
22. *Ibidem*.
23. *Ivi*, p.103.
24. H. Belting, *I Canoni dello sguardo*, cit., p.32.
25. A. Pagliano, *Il disegno dello spazio scenico. Prospettive illusorie ed effetti luminosi nella scenografia teatrale*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 2012, p.13.
26. *Ivi*, p.59.
27. *Ivi*.
28. *Ivi*, p.61.
29. *Ibidem*.
30. *Ivi*, p.62.
31. *Ibidem*.
32. *Ibidem*.
33. *Ivi*, p.62.
34. A. De Rosa, *Architettura Ficta*, in "Rassegna semestrale del Dipartimento di Configurazione e Attuazione dell'Architettura", n. 9/10, Napoli 1991, p.22-28.
35. L. U. Marks, *Enfoldment and infinity. An Islamic Genealogy of New Media Art*, The MIT Press 2010.
36. G. Attademo, *La rappresentazione dello spazio nei videogiochi*, FrancoAngeli, Milano 2021.
37. Di Tore, P. A., Di Tore, S., Mangione, G. R., Corona, F., *Spazio, movimento, prospettiva ed empatia: un prototipo di videogame didattico*, in "Formare", Firenze University Press, 2014.
38. H. Belting, *cit.*, p.31.

## **CAPITOLO 2**

**IN UN MILIONE DI PICCOLI PEZZI**

## Narrare per frammenti: il progetto di The Peak Leisure Club (Hong Kong)

“Ciò che è stato frantumato non può essere  
reincollato. Abbandonate ogni speranza  
di totalità, futura come passata, voi che  
entrate nel mondo della modernità fluida”.

Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*,  
Editori Laterza 2011.

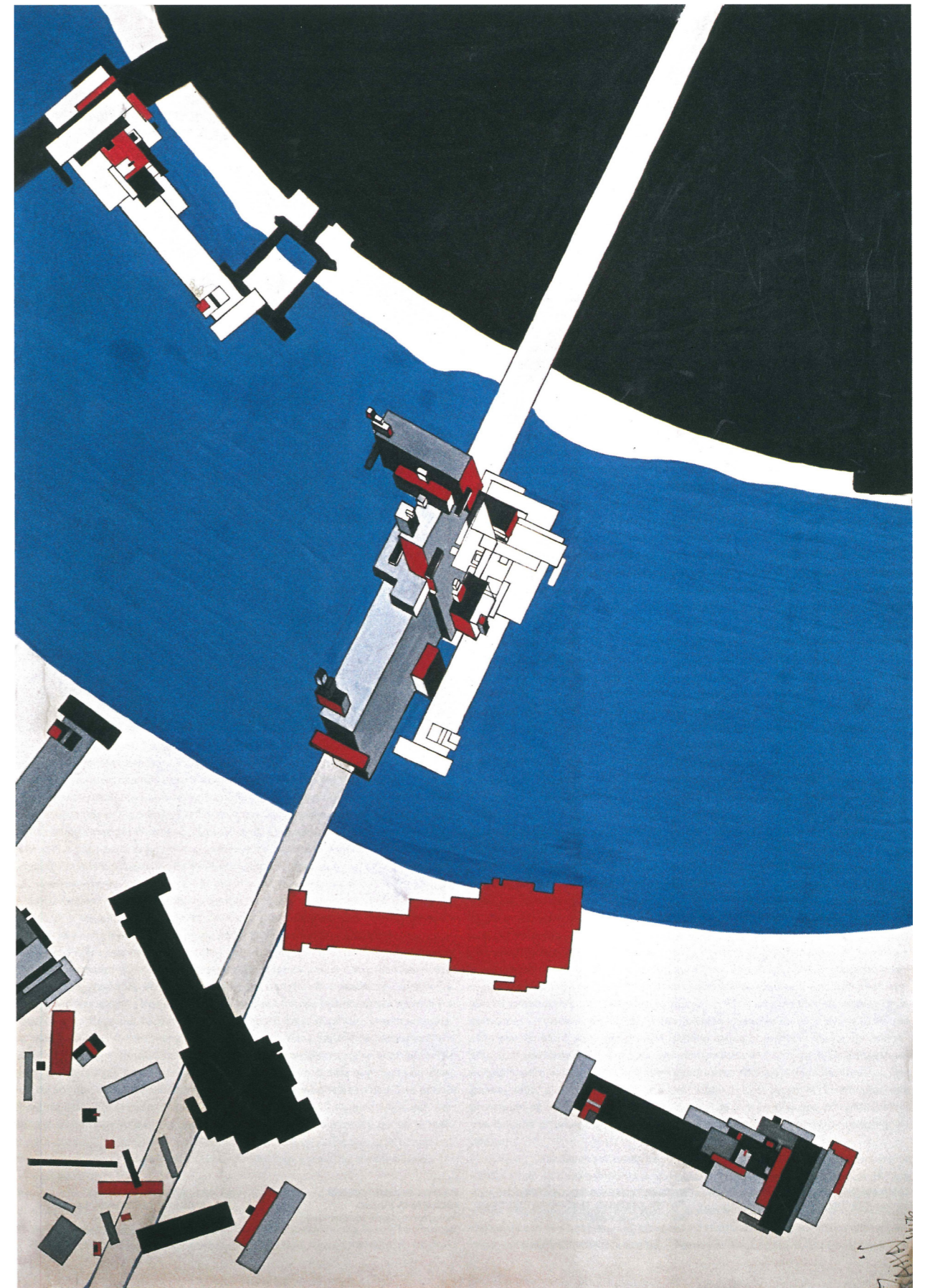
*The Peak Leisure Club* si può considerare tra i progetti più importanti di ZH, sebbene sia meno conosciuto rispetto ai lavori successivi, oltre ad aver rappresentato la prima vera svolta per la sua professione, divenendo il manifesto di tutti i principi fondanti la sua architettura.

Diplomatosi nel 1978 presso l'*Architectural Association (A.A.) School* di Londra, ZH iniziò a collaborare con la sede londinese dell'*Office for Metropolitan Architecture* (OMA), lo studio fondato dagli architetti (e suoi docenti) Elia Zenghelis e Rem Koolhaas. A causa della natura indipendente e dei suoi personali obiettivi di ricerca, diversi da quelli perseguiti da OMA, ZH interruppe i rapporti con lo studio nel 1979 per aprire a Londra, nel medesimo anno, *Zaha Hadid Architects*. Gli ottimi rapporti creatisi con il presidente della *A.A.*, Alvin Boyarsky, le permisero di insegnarvi fino al 1987 e di organizzarvi nel 1983 la sua prima retrospettiva dal titolo *Planetary Architecture Two*<sup>1</sup>, cui seguì il relativo catalogo con i contributi dello storico Kenneth Frampton e dello stesso A. Boyarsky. Quel documento divenne parte della serie di pubblicazioni chiamate *Folio AA*. Contrapposta all'intensa attività universitaria, l'assenza di committenti e di progetti da realizzare non permisero a ZH di decollare professionalmente. Tuttavia, i dieci anni successivi al diploma si rivelarono fondamentali per lo sviluppo del suo linguaggio figurativo e per la sua metodologia progettuale. La svolta avvenne nel 1982, grazie al *The Peak Architectural Competition*, ovvero il primo concorso internazionale indetto dalla città di Hong Kong “[...] which sought the best design solution for a super luxury residential club on a magnificent site”<sup>2</sup>. Il progetto presentato da ZH si impose alla commissione giudicatrice (tra i cui componenti va ricordato almeno l'architetto Arata Isozaki) per il suo carattere innovativo: estraneo a schemi prestabiliti, completamente diverso dai progetti concorrenti, che vennero inoltre ritenuti di bassa qualità e non all'altezza del bando di concorso. Secondo la commissione, le motivazioni che le permisero di vincere il primo premio nel 1983 furono molteplici: in primis l'approccio attraverso il quale accettò e esplorò il tema proposto, ovvero il riferimento esplicito alla filosofia suprematista, idea progettuale ritenuta geniale e innovativa.

Vanno inoltre considerate le modalità rappresentative con le quali ZH presentò il progetto, per mezzo di immagini molto articolate figurativamente e a tratti complesse da leggere, caratterizzate da un forte estro creativo e artistico. L'occasione di costruire il suo primo edificio non andò a buon fine, e *The Peak Leisure Club* restò solamente un avvincente progetto di carta; tuttavia, ZH ebbe modo di affermare attraverso di esso, quanto il suo *modus operandi* potesse influire sulla definizione e il disegno dell'architettura. Nonostante la popolarità conferitale dal concorso, gli anni successivi la videro soprattutto impegnata nella partecipazione a diversi concorsi di architettura<sup>3</sup>. Lo studio venne ampliato e iniziò ad essere frequentato da numerosi studenti attirati dalla sua figura creativa. Grazie al lavoro svolto per i concorsi, questo periodo si contraddistinse per la continua esplorazione teorico-metodologica e la profonda sperimentazione formale e volumetrica. La conseguente maturazione di un proprio linguaggio creativo, applicato a programmi prettamente costruttivi, rese ZH una figura unica nel panorama architettonico mondiale. Veri e propri manifesti della sua poetica, i disegni concorsuali di *The Peak Leisure Club* rappresentano sia i principi metodologici, che le numerose influenze artistiche da lei rielaborate in soluzioni personali e stratificate. Ne risulta un racconto per immagini avvincente, modulato su molteplici livelli semantici, in cui ZH riesce a intrecciare i fondamenti della sua poetica. Diversi aspetti fondativi presenti nel progetto del club, furono affrontati da ZH nei precedenti lavori universitari, tra i quali è opportuno menzionare *Malevich's Tektonik* (fig. 2.1), progetto realizzato per il diploma di Laurea del quarto anno accademico (Londra 1976-1977) e chiaramente ispirato al movimento *Suprematista*, alla teoria delle forme pure e alla sensibilità plastica elaborate da Kazimir Malevič. Riferimento teorico-formale è la scultura dell'artista russo conosciuta come *ArkHITEKTON Alpha*. Sebbene il programma compositivo fosse riferito a un hotel di quattordici piani, adagiato sul ponte Hungerford del Tamigi (Londra), vi si possono comunque individuare diversi elementi critici e i prodromi dei processi di scomposizione successivamente riproposti e rielaborati nel progetto di Hong Kong. Analizzando *Malevich's Tektonik*, Luigi Prestinzenza Puglisi individua almeno quattro messaggi veicolati da ZH<sup>4</sup>:

- La riscoperta della sorgente astratta, in opposizione alla tradizione classicista promulgata in quegli stessi anni dagli architetti Graves, Rossi, Stirling e Krier<sup>5</sup>. L'intenzione non era la negazione del Movimento Moderno, quanto piuttosto, il ritorno alle origini, attraverso la ripresa della stessa matrice usata dal *Bauhaus*, dal *Neoplasticismo* e da Mies van der Rohe, riconoscibile nell'opera di Malevič in quanto origine dell'astrattismo.
- Il ritorno alle fonti, per recuperare l'esperienza del *Neoplasticismo*; la fluidità di Kandinsky; la sorgente astratta precedente la scissione tra le rigide geometrie insite dei movimenti europei e le geometrie emotive e intense realizzate dagli artisti russi. Il ritorno alle origini dell'astrattismo le permetteva così di elaborare nuovi spazi fluidi, concepiti per mezzo di elementi geometrici dotati di intensità e dinamismo.
- Il disinteresse semantico come affermazione che il fine ultimo dell'architettura non risiede nel linguaggio, ma nella sfera espressiva, raggiungibile per mezzo di ricerche su valori formali e sensibilità plastiche. Rispondere in questi termini alle tendenze degli anni Settanta le permise di conferire significato alla sua architettura, attribuendovi valori iconici, richiamandosi a segni e simbologie. Proporre l'estetica *Suprematista* significava focalizzare la riflessione architettonica su questioni formali, tralasciando le tendenze sociali e materialistiche.
- L'unità tra discipline artistiche, la cui genesi risiede nell'intendere l'arte come pura sensibilità plastica. Vanificare l'asserzione secondo la quale pittura, architettura e scultura siano attività tra loro differenti, attribuendo come loro fine ultimo, l'individuazione di una tipologia di spazio in cui le differenze tra figurativo ed esistenziale (vita e arte) si annullassero.

Fig. 2.1  
Malevich's Tektonik,  
Z. Hadid.  
Londra 1976-1977.





ZH conferma di aver compreso la lezione di Zenghelis e Koolhaas, basata appunto sulla comunicazione dell'evento, sulle finalità espressive dell'architettura e il ritorno all'estetica *Suprematista*.

Relativamente al quarto messaggio veicolato da ZH, ovvero l'unità tra le discipline artistiche, oltre a rappresentare uno dei temi preponderanti nei dibattiti internazionali del secondo dopoguerra, esso trovava preciso riscontro nelle teorie di Hans Sedlmayr. Nell'opera *Perdita del Centro*<sup>6</sup>, lo storico dell'arte traccia in modo esaustivo l'evoluzione delle arti e dell'essere umano dall'epoca Romanica fino alla prima metà del XXI secolo. Il presupposto teorico delle sue riflessioni risiedeva nell'analisi dei fenomeni artistici intesi come sintomi di una malattia degenerativa: la lenta e inesorabile dissoluzione tra le arti attraverso i secoli, la conseguente contrapposizione tra arte e architettura caratterizzante i primi decenni del XXI secolo, determinarono il culmine della malattia e del relativo turbamento umano. Ritrovare l'unità delle arti era necessaria per H. Sedlmayr, che affermava: "Già Nietzsche ha rivelato come non sia possibile isolare le arti senza che esse subiscano un processo di degenerazione: lo smembramento di una forza è, secondo lui, una forma di barbarie. Egli ha intuito che soltanto chi riesca ad afferrare l'unità delle diverse arti potrà generare uno stile"<sup>7</sup>. Sebbene non sussistano informazioni o dichiarazioni che provino che ZH fosse a conoscenza o quantomeno avesse attinto direttamente alle teorie dello storico dell'arte austriaco, tuttavia è certo quanto la sua formazione (avvenuta nel polo centrale e generatore di tutti i grandi dibattiti culturali dell'epoca, la *A.A.*), possa aver influito nella definizione della sua poetica.

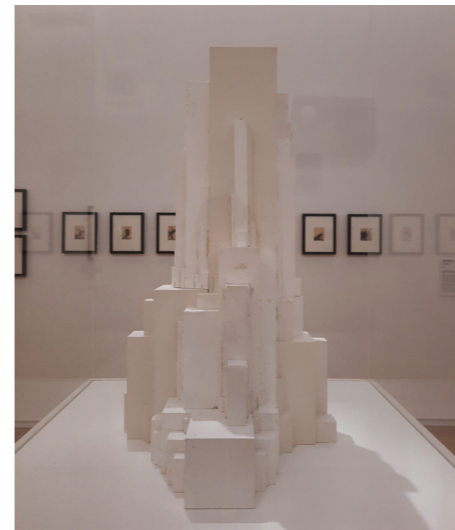
La commistione tra idee tutt'altro che superficiali e il modo in cui sono state illustrate nel progetto di *Malevich's Tektonik*, configurano una metodologia piuttosto acerba: se la forma dell'hotel è simile alla scultura bianca di riferimento (*l'Arkhitekton Alpha* di Malevič) (figg. 2.2-2.4), le superfici sono state invece dipinte secondo un gusto prettamente *De Stijl*; se l'impianto ortogonale e lo spazio cartesiano entro cui è stato inserito l'edificio vengono spezzate dai numerosi frammenti obliqui delle piante, questi ultimi sono in primo luogo le proiezioni ortogonali delle stesse piante, disperse nella composizione della tavola e orientate ognuna in modo diverso. Secondo questa logica, la frammentazione risulta un processo macchinoso e subordinato, niente altro che lo strumento di premature esplorazioni interessate alla scomposizione pura di forme geometriche e spaziali. Di fatto, che tale processo sia qui alla sua prima definizione, viene confermato dall'assenza di forze, dinamismi, tensioni e soprattutto dalla mancata sintesi tra processo, forma e funzione, conferite alle piante quando esse sono già frammenti dispersi nella composizione. Le mancanze sopracitate non devono essere intese come incomprensione del lavoro di Malevič da parte di ZH, quanto piuttosto come quali prime esplorazioni formali, concettuali e grafiche, approcci anche provocatori, per dare impulso alla propria ricerca e intuitività. Tutti gli aspetti affrontati in *Malevich's Tektonik* si ritrovano con un grado maggiore di definizione ed elaborazione, fino a raggiungere la maturità grafica e teorica, nel progetto del club di Hong Kong. Tra i casi in esame trascorsero cinque anni, nei quali ZH completò l'ultimo progetto di diploma presso la *A.A.* (*Museum of the Nineteenth Century*, Londra 1977-1978) (fig. 2.5); collaborò con lo studio OMA ai disegni per il *Dutch Parliament Extension* (Aia 1978-1979); e infine con lo studio appena fondato partecipò a due concorsi internazionali (*The Irish Prime Minister's Residence*, Dublino 1979-1980 e *Parc de La Villette*, Parigi 1982-1983) (figg. 2.6, 2.7) e a una conversione residenziale mai realizzata (*59 Eaton Place*, Londra, 1981-1982) (fig. 2.8). Il lavoro svolto sui progetti sopracitati, le permise di affinare idee e metodologie tecnico-rappresentative, che trovarono in *The Peak Leisure Club* la massima maturazione. Tutto ciò che in *Malevich's Tektonik* risultava in una fase embrionale, nei disegni concorsuali raggiunse la piena definizione: in modo complementare, essendo l'approccio di ZH mutevole, il progetto non fornì unicamente risposte formali a temi precedentemente affrontati, ma offrì nuovi spunti di riflessione, rivelando nuove prospettive che

**Figg. 2.2 - 2.4**  
Gota, K. Malevič, 1923.  
Esempi di *Arkhitekton*,  
esposti al Centre Pompidou  
di Parigi.  
Foto dell'autore.

**Fig. 2.5**  
*Museum of the Nineteenth  
Century*, Z. Hadid.  
Londra 1977- 1978.



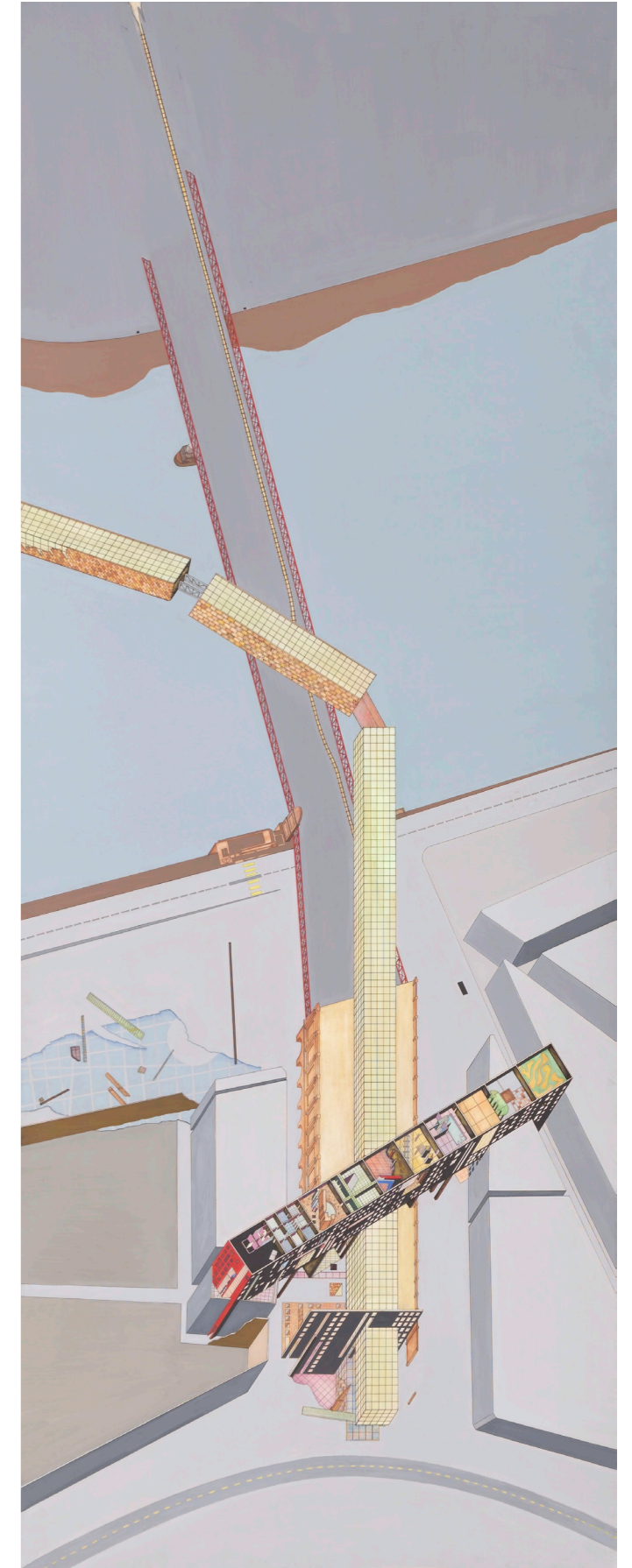
[2.2]



[2.3]



[2.4]



[2.5]

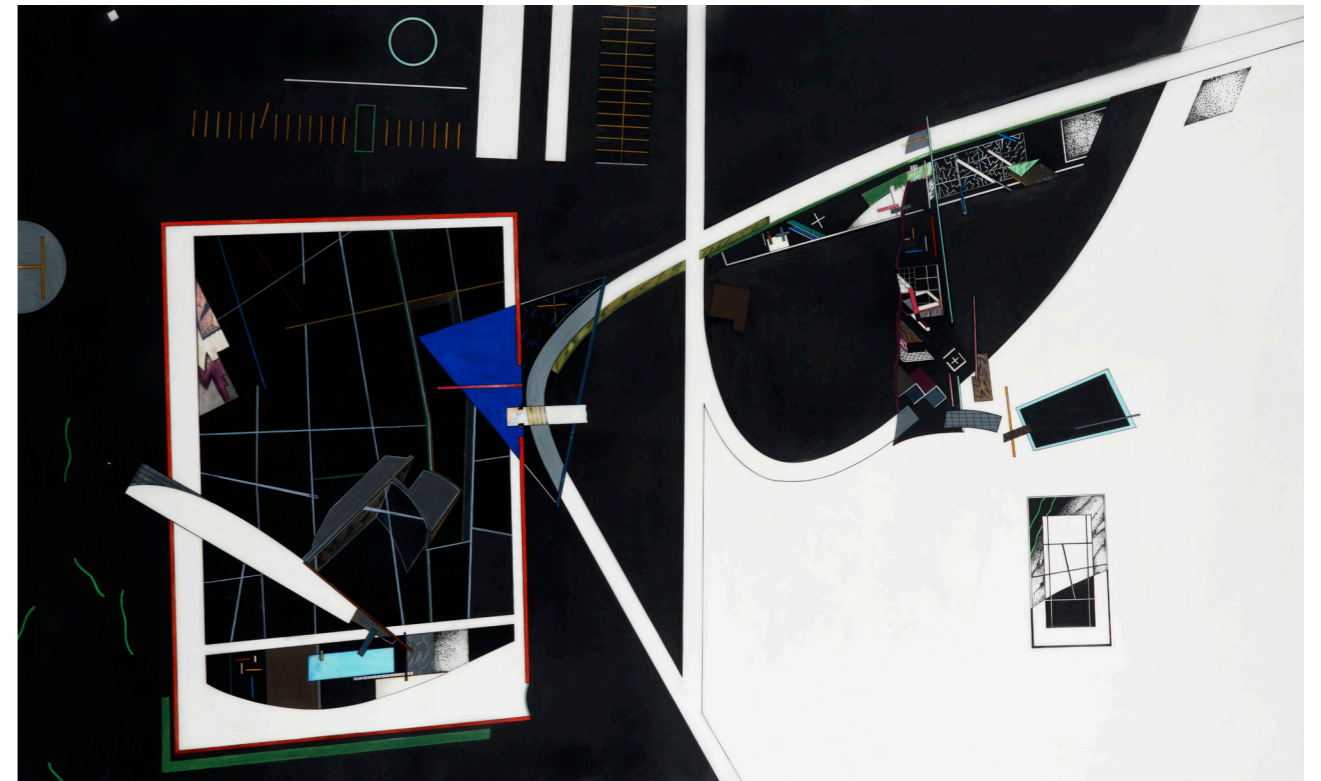


**Fig. 2.6**  
*Parc de La Villette,*  
Z. Hadid.  
Parigi 1982-1983.

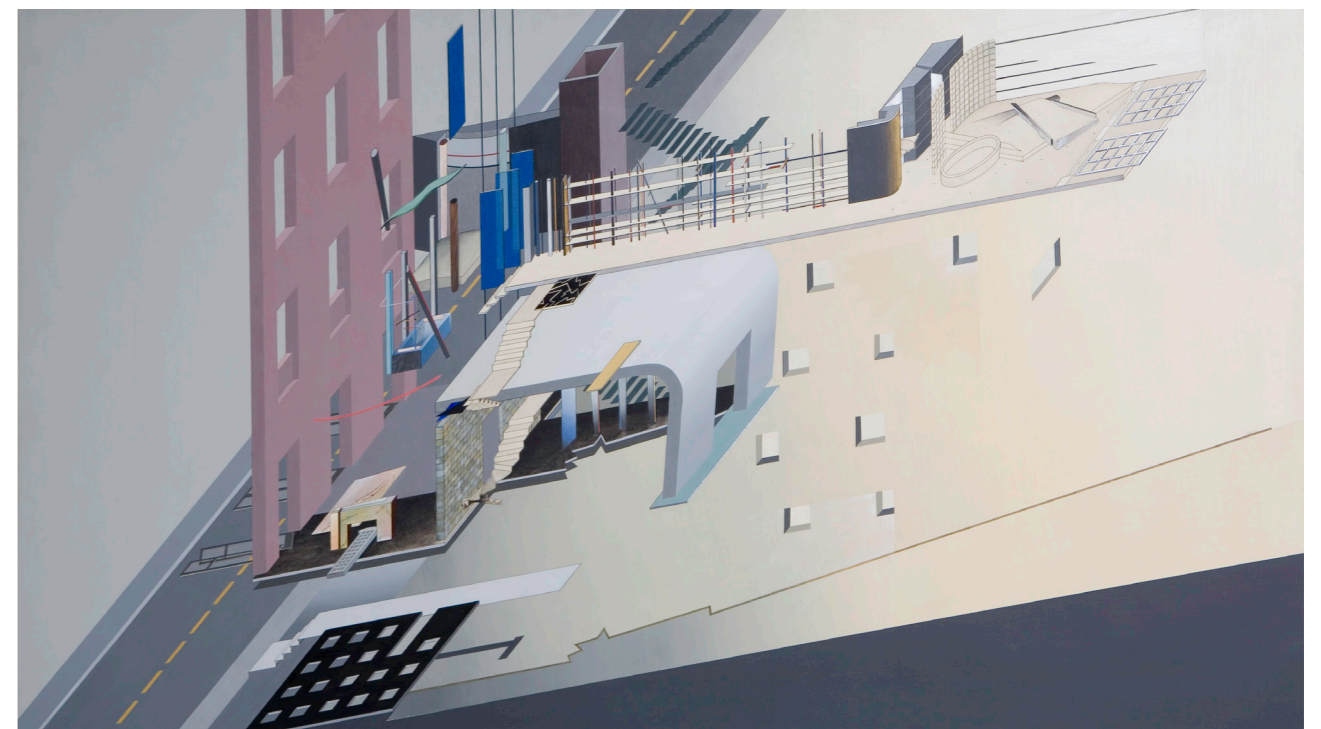
[2.6]

**Fig. 2.7**  
*The Irish Prime Minister's*  
*Residence, Z. Hadid.*  
Dublino 1979-1980.

**Fig. 2.8**  
*59 Eaton Place, Z. Hadid.*  
Londra, 1981-1982.



[2.7]



[2.8]

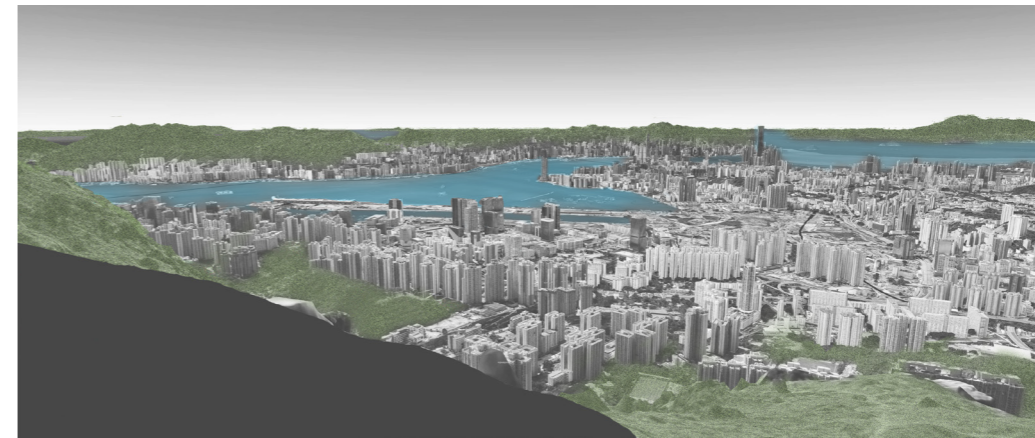
vennero riprese nei progetti successivi. Tra gli assunti precedentemente affrontati, si individuano: la critica al neostoricismo, il ritorno alle sorgenti della contemporaneità e la parità tra arte e architettura, ai quali si aggiunsero nuovi tematismi, quali il ridisegno del territorio e del profilo dell'orizzonte, l'interesse per le deformazioni geologiche, e infine la definizione di una nuova sfera pubblica. Il sito individuato dal concorso si trovava sul picco più alto della montagna di Kowloon, nel versante affacciato sull'omonima baia (Kowloon Bay) e corrispondente al diciottesimo distretto<sup>8</sup>, situato a est della città di Hong Kong (figg. 2.9, 2.10). Essendo la superficie montuosa caratterizzata da una orografia piuttosto aspra e scoscesa, l'edificio avrebbe potuto sovrastare la città e la baia sottostante, eliminando, almeno percettivamente, la differenza altimetrica, identificandosi come componente effettiva della città e del suo *skyline* e, contemporaneamente, elevato per non subirne gli influssi della congestione metropolitana. Sono questi gli spunti iniziali che portarono ZH a ideare un edificio relazionato sia alla città che alla montagna, su molteplici livelli fisici e semantici. I tre edifici dell'ipotesi iniziale vennero fusi in un unico organismo costituito da diversi frammenti interagenti ognuno a modo suo con il terreno, dando vita a ciò che venne definito come una geometria suprematista e un progetto di rottura. *In primis*, è nel rapporto instaurato con la superficie montuosa che il progetto pone le sue basi, trovando una prima definizione per scardinare i principi tradizionali e stabilirne di nuovi, come ad esempio, il tema del ridisegno territoriale che viene associato all'azione di una lama di coltello che taglia un panetto di burro<sup>9</sup>. In realtà, approfondendone le strategie metodologiche, si comprende come l'approccio di ZH fosse piuttosto aggressivo nei confronti del terreno, oltreché provocatorio nell'intenzione di creare una sorta di continuità tra il tessuto urbano sottostante e la topografia montuosa originale. L'architettura veniva impiegata da ZH in quanto strumento ideale per creare un vero e proprio paesaggio artificiale che, sebbene potesse risultare violento, non era sintomo di alcuna volontà distruttrice. L'aggressività che generava il processo compositivo del club, si esplicitava nello sbancamento di una porzione di pendio per estrarre il granito, levigarlo in una fase successiva e utilizzarlo come conglomerato roccioso artificiale entro il quale impilare i quattro volumi principali, formalmente simili a travature. Ne conseguiva una composizione costituita da diversi elementi ancorati a una montagna in parte naturale e in parte artificiale, posizionati ognuno a diverse altezze che rimandavano esplicitamente alle stratificazioni geologiche<sup>10</sup>. Si può in questo modo individuare l'interesse nei confronti dell'archeologia e per le deformazioni geologiche: ZH lavora per sovrapposizioni e stratificazioni, affronta le interpenetrazioni e le giustapposizioni spaziali, per dar forma a volumi e strutture destabilizzate da scosse sismiche. Sebbene i volumi e la composizione generale risultassero essere piuttosto rigide e impattanti, esse costituivano la base per le ricerche successive, in cui le forme furono articolate secondo le logiche della fluidità, in cui elementi e spazio subiscono una vera e propria fusione, raggiungendo maturità formale e linguistica nei volumi del *Museo del XXI secolo* di Roma (*MAXXI*, 1998-2009).

In una conversazione con Margherita Guccione, ZH discuteva degli interessi e delle ricerche svolte sul museo in questi termini: "We are still interested in the idea of layers, which goes back to the Peak Club Project, which was made up of different layers like a geological formation. There's not a lot that develops these ideas but, whereas in the past the layers of a project were much more compartmentalised, now they are far more complex and fluid. You might almost say the Rome projects is a sort of Peak project melted down"<sup>11</sup>.

Il forte impatto visivo con cui l'edificio si impone allo sguardo, risulta in parte attenuato da un vuoto centrale esteso su tredici metri di altezza che, assumendo il valore di elemento paesaggistico, si impone in quanto strumento di ridisegno e ridefinizione del paesaggio stesso. Se determinati volumi risultavano ancorati alla superficie montuosa, altri elementi si ritrovavano letteralmente a fluttuare nello spazio di tredici metri, aggiungendo al vuoto



[2.9]

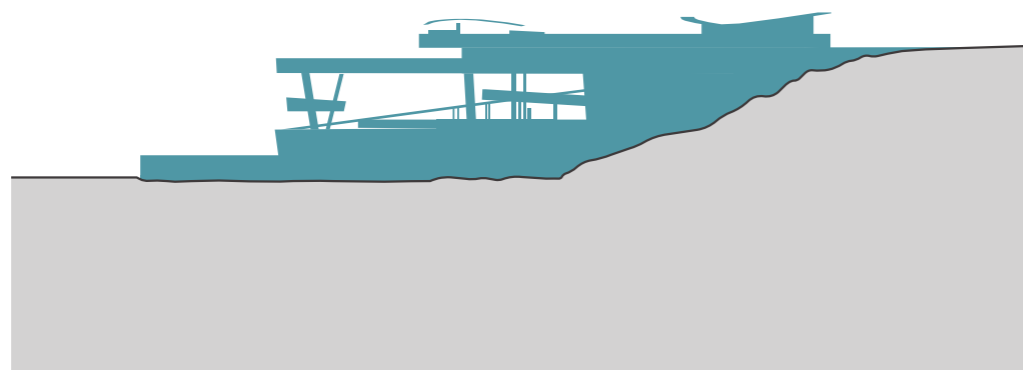


[2.10]

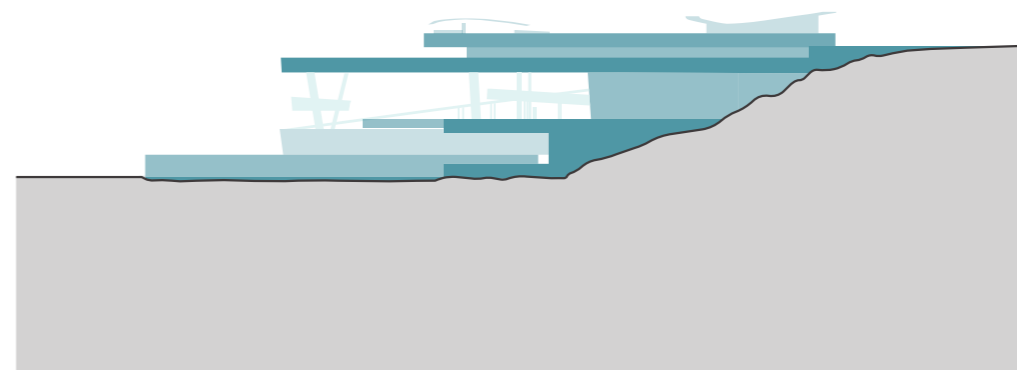
to una "funzione spaziale" e di contenitore di tutti i frammenti superstiti dai molteplici processi di fusione, esplosione e frammentazione. Sebbene agganciati a strutture portanti, la sensazione che essi producevano era assimilabile allo stato fluttuante degli asteroidi nello spazio, a un senso di libertà raggiunto attraverso la liberazione da regole predefinite. La composizione che si presentava all'osservatore era il risultato di più operazioni, secondo le quali la conformazione originale stratificata veniva esplosa in elementi di diversa natura, forma, materiale e orientamento, capaci di dialogare con il territorio circostante e ridefinire l'orizzonte, creando nuovi punti di vista. Si evince come nella strategia utilizzata da ZH per il ridisegno del territorio e la ridefinizione dell'orizzonte, si collochi la ripresa del linguaggio moderno, ma anche la rottura e il superamento dello stesso. La conformazione così disposta, risultante di tutti i processi finora menzionati, si proponeva all'osservatore come pura potenzialità, ovvero l'immagine di un istante successivo

**Fig. 2.9**  
Vista dall'alto della baia di Kowloon e indicazione del sito di concorso.

**Fig. 2.10**  
Vista della baia di Kowloon dal sito di concorso.



[2.11]

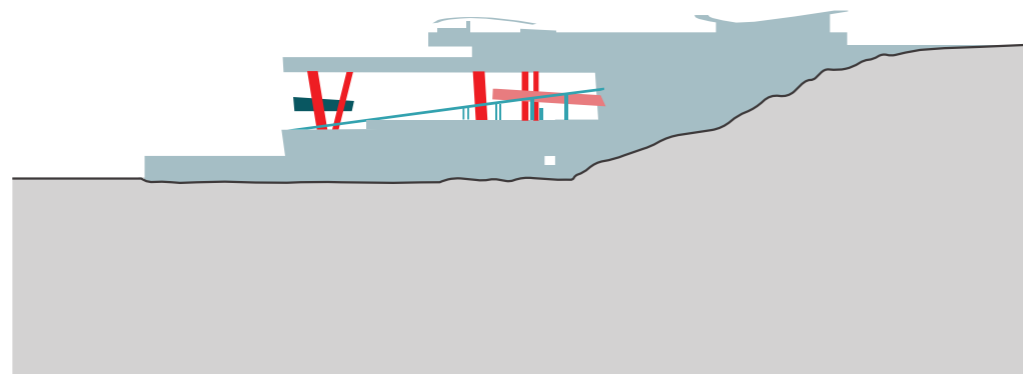


[2.12]

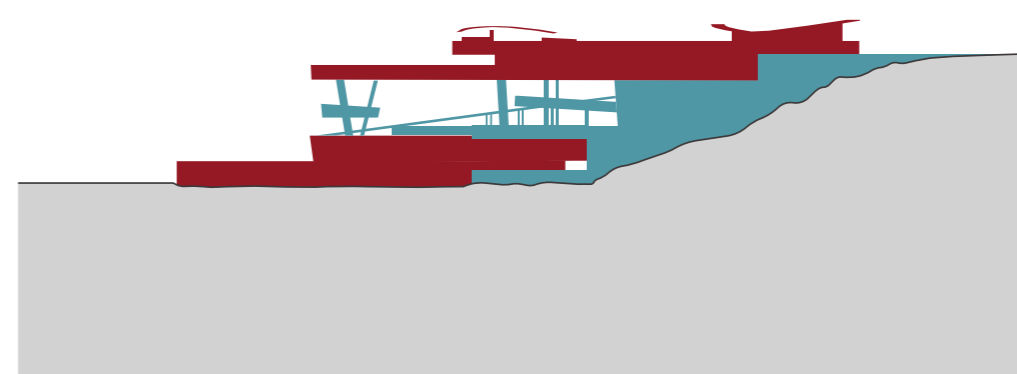
all'esplosione, assimilabile al fotogramma di una lunga sequenza cinematografica; l'osservatore poteva quindi approcciarsi al progetto considerandone la volubilità e la continua evoluzione, la cui conclusione risolutiva si ritrovò nelle volumetrie del *MAXXI*. Tornando alle richieste programmatiche del concorso, il tema del club di lusso venne affrontato da ZH nei termini di ridefinizione della sfera pubblica in un contesto metropolitano, culturalmente e socialmente stratificato. Con il termine *Architecture of congestion*<sup>12</sup>, ZH intendeva lo stato oscillatorio in cui i cittadini vivevano la propria esistenza frenetica, che tentavano di compensare con attività lente e calme, unici mezzi per sopravvivere al caos urbano. Essendo la società umana un organismo dinamico e in continua evoluzione, il continuo aumento delle complessità sociali e delle stratificazioni culturali erano, secondo ZH, i fili conduttori di una vera e propria innovazione linguistica di carattere epocale. Gli stessi termini impiegati per descrivere le strategie metodologiche adottate - segnatamente stratificazione, dinamismo e complessità - trovano fondamento nella percezione della società, e in generale, della realtà che circondava l'autrice. A suo avviso le continue innovazioni chiedevano l'istituzione di programmi sociali nuovi e soluzioni di tipo locale, anziché globale, ricavate dall'esplorazione per parti in base al singolo potenziale urbano di riferimento. La società descritta da ZH, per diversi aspetti, risultava coerente al concetto di 'società liquida' coniato da Zygmunt Bauman, popolata da individui instabili, votati al consumismo e perseguiti la realizzazione personale attraverso il lavoro, la forma fisica e lo shopping. Se tutto viene ricondotto all'individuo e alla costruzione di un'identità instabile, esso deve necessariamente vivere in un mondo pieno di opportunità: "Perché le possibilità restino infinite, a nessuno è consentito pietrificarsi in una realtà perenne"<sup>13</sup>. In riferimento ai progetti precedenti, ZH aveva avuto modo di intraprendere le esplorazioni tra edificio e contesto urbano mediante il progetto dell'hotel multipiano di *Malevich's Tektonik*, adattate ad un contesto dal tessuto prettamente storico nel *Museum of the Nineteenth Century*, declinate infine nell'edificio *The Irish Prime Minister's Residence* con il quale evadere dallo stress della vita pubblica. *The Peak Leisure Club* si proponeva come un *Metropolitan resort*<sup>14</sup>, ovvero un luogo di evasione in cui il binomio club-lusso, in quanto luogo accessibile solo a pochi facoltosi, fosse superato dalla necessità di ripensare la vita

cittadina oltre il lavoro e di programmare, in modo cosciente e costruttivo, il tempo libero dei cittadini. Parzialmente veicolo propagandistico di una cultura votata interamente al lavoro, il club diventava l'alternativa per tutti quei cittadini che, non potendo lasciare la città per le vacanze, avevano diritto a momenti e ad attrezzature per lo svago e il relax. Tutti i caratteri fin qui affrontati si manifestano in un linguaggio espressivo di rottura con il passato, la cui genesi strategica e compositiva risiede tanto in processi di frammentazione, quanto nella reiterazione tipologica e provocatoria di uno dei simboli dell'architettura del XXI secolo: il grattacielo al quale prima è stata imposta una rotazione di 90°, e successivamente è stato esploso in elementi che, ancorandosi alla montagna, si stratificano, oppure in frammenti sospesi nel vuoto. Provocatorio è inoltre il messaggio subliminale che il grattacielo ribaltato veicola, stagliandosi proprio sulla città di Hong Kong, metropoli asiatica fondata sul culto del grattacielo. L'estrema decostruzione tipologica effettuata da ZH rende quasi irriconoscibile la matrice originale del progetto: uno sguardo superficiale ridurrebbe l'edificio a una composizione caotica di frammenti, e tuttavia, è nel processo compositivo che vanno indagate tutte le logiche necessarie a comprenderlo in quanto organismo che si autosostiene. L'analisi grafica affrontata ha fatto emergere le caratteristiche tipologiche che definiscono l'edificio: la compresenza di elementi naturali e artificiali; l'ampio vuoto centrale; volumi lunghi e stretti assimilabili a travature ancorate alla superficie montuosa. Nonostante la conformazione apparentemente disordinata del progetto, sussiste una netta suddivisione tra sfera privata e sfera pubblica. La sfera privata coincide con la funzione residenziale e formalmente con i quattro elementi sopraccitati, simili a travature, così organizzati: due volumi sovrapposti e diversamente orientati, ospitanti quindici appartamenti-studio sviluppati su due livelli; venti appartamenti disposti su due piani; due volumi superiori con quattro attici e la residenza privata del proprietario del club. Tra i medesimi si innesta un vuoto che funge da terrazzo popolato da scale e setti. Se la sfera residenziale è stata definita per mezzo di stratificazioni orizzontali, il club risulta piuttosto come un layer virtuale, i cui ambienti sono stati disposti verticalmente nello spazio vuoto e, contemporaneamente, inseriti nella parete rocciosa. Degli ambienti che compongono il club si contano una lunga piscina esterna e una piccola

**Fig. 2.11, 2.12**  
Disegni di analisi del progetto *The Peak Leisure Club*. Individuazione dei volumi e del prospetto principale.



[2.13]



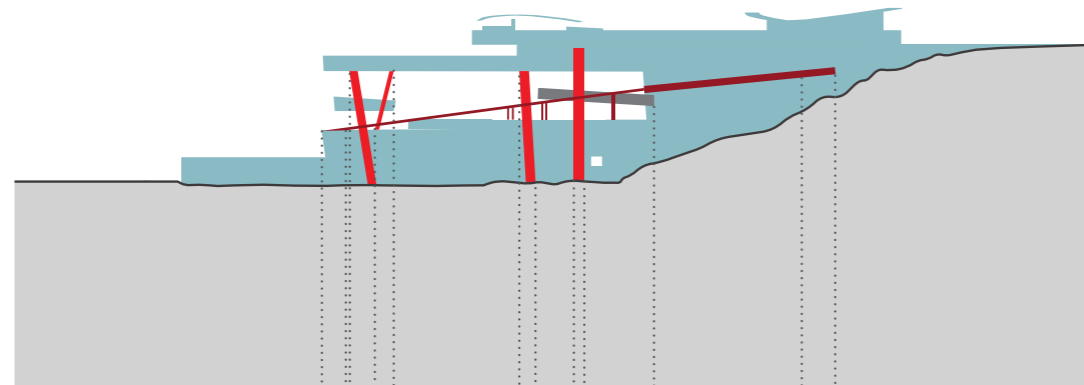
[2.14]

biblioteca sospesa; inseriti e stratificati nella superficie rocciosa si collocano una palestra completa di piscina, campi da tennis, ristoranti e bar. Infine due parcheggi, uno dei quali multipiano e sviluppato in profondità. Tra gli elementi di collegamento verticale sono stati individuati quattro ascensori coadiuvati da rampe e scale ovunque dislocate, diverse pedane e terrazze sospese nel vuoto, la lunga strada aerea che collega la cresta del monte con il club, diventata tra gli elementi di maggior riconoscibilità del progetto (figg. 2.11-2.17). L'origine compositiva degli ambienti sopraccitati risiedeva in una serie di ricerche precedentemente avviate con il progetto *The Irish Prime Minister's Residence*, in cui ZH aveva osservato il lavoro svolto da Mies Van der Rohe nel liberare la pianta e di conseguenza rinvigorire l'attacco a terra dell'edificio. In un'intervista con Alvin Boyarsky<sup>15</sup>, ZH definiva la pianta sia in quanto causa regolatrice di ciò che accade in una data condizione, sia come fattore che controlla la forma. La liberazione della pianta era dunque un'azione consapevole per ZH, la questione risiedendo piuttosto nella ricerca di soluzioni differenti dalle medesime sviluppate negli anni Venti e Trenta, ovvero quelle di consentire a determinate parti di funzionare in modo indipendente, di comprendere le ripercussioni sulla condizione urbana esistente. In seguito, con il progetto del club l'architetto sviluppò il concetto di stratificazione della pianta, esplorando le differenze tra spazio lineare-cellulare e spazio lineare-fluido con le relative distribuzioni/deformazioni, concludendo che è la compressione dell'energia in condizioni lineari a creare il flusso<sup>16</sup>. I risultati conseguiti con il progetto *The Irish Prime Minister's Residence* e culminati nella definizione del club di Hong Kong, permisero a ZH di superare e completare i processi metodologici avviati con *Malevich's Tektonik*, in cui la stratificazione occupava una sfera prettamente concettuale. La forte componente astratta, insita nei disegni concorsuali, risulta il maggior limite comunicativo del linguaggio grafico con cui sono stati realizzati, impedendo all'osservatore la piena e corretta comprensione del progetto, costretto così a ricorrere all'ausilio di un testo scritto. L'omissione di diversi elementi compositivi, distributivi e costruttivi non consente di apprezzare molti aspetti del progetto, né di individuare i principi fondativi e i relativi riferimenti tipologici. Solo attraverso la ricostruzione grafica condotta sulle planimetrie è risultato chiaro come gli spazi interni all'edificio non fossero relativi a inconsistenze di natura raffigurativa,

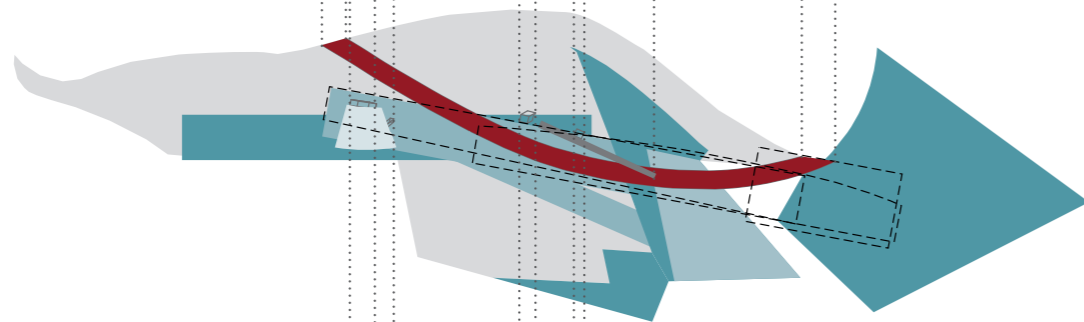
**Fig. 2.13**  
Disegni di analisi del progetto *The Peak Leisure Club*. Individuazione degli elementi di collegamento verticale e orizzontale.

ma perseguissero piuttosto logiche rappresentative attinenti alla stratificazione e allo sviluppo lineare. Osservando, ad esempio, la ricostruzione planimetrica degli appartamenti-studio (i più completi per informazioni fornite), è possibile notare come le costanti suddivisioni tra i nuclei abitativi non risultino statiche, ma parte di un dialogo continuo fatto di flussi tra elementi e superfici bidimensionali in grado di annullarne i limiti fisici. Seppur in fase embrionale, l'edificio è già pervaso da dinamiche e flussi che permettono a ogni singola parte di essere sia indipendente, che relazionata al contesto. Ulteriore caratteristica che dona complessità al progetto va infine individuata nella strategia comunicativa sviluppata da ZH, in cui il termine "frammento" risulta ancora una volta l'esatta locuzione con cui definire il programma narrativo costituito da superfici, tratti e colori. La vasta gamma di tipologie illustrative individua numerose tecniche e approcci nei confronti del progetto, che lo rendono una vera e propria fucina di idee e proposte, segnatamente: disegni tecnici e strutturali in bianco e nero (planimetrie, piante, prospetti, sezioni, spaccati assonometrici); disegni prettamente illustrativi con sfondo bianco o nero; tavole di dettaglio che esplicitano *texture*, materiali e dettagli costruttivi; tavole d'insieme oppure raffiguranti uno o pochi elementi decontestualizzati. Ogni tavola illustra un aspetto o un dettaglio costituenti il progetto: ne consegue una retorica che prescinde da ogni disegno realizzato, la cui tecnica diventa propedeutica alla sua comprensione. Assimilabili a fotogrammi cinematografici, i disegni funzionano se visualizzati singolarmente, ma è unicamente scorrendo l'intera sequenza che è possibile comprenderne la trama, i collegamenti e gli intenti. In questa definizione, il racconto frammentato trova una dimensione propria, in cui ogni singola porzione si spoglia degli aspetti formali e si riempie di nuovi significati. Presente in tutte le tavole è l'estetica dell'indeterminato, costituita da movimenti centrifughi e centripeti delle figure, ritmi, esplosioni e contrazioni, in cui saltano le coordinate spazio-temporali e la natura mutevole dell'idea progettuale può trovare la propria conclusione unicamente nel reale, attraverso la forma, la materia e la costruzione. ZH ha ben chiara la definizione di *dise-gnum* nel senso di concetto e di idea<sup>17</sup>, ma consapevolmente mostra l'indefinitezza delle sue rappresentazioni e l'intangibilità progettuale, entrambe esplicitate in disegni che sono puro potenziale del quale una possibile versione è resa accessibile all'osservatore.

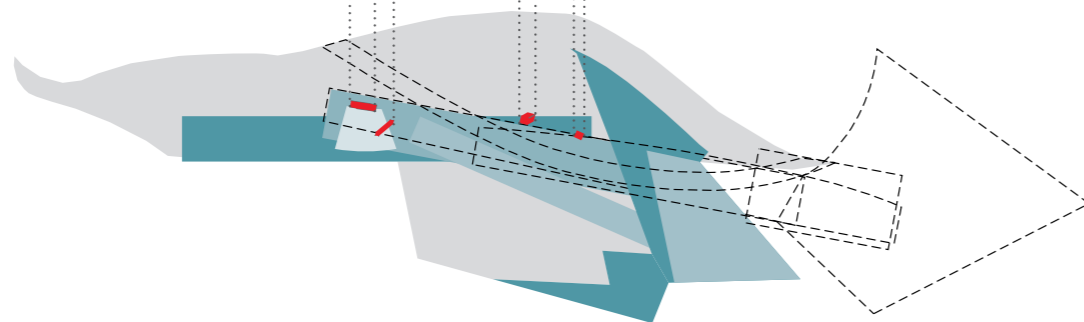
**Fig. 2.14**  
Disegni di analisi del progetto *The Peak Leisure Club*. Individuazione dei volumi relativi alla sfera privata (in rosso) e alla sfera pubblica (in blu).



**Fig. 2.15**  
Disegni di analisi del progetto *The Peak Leisure Club*. Individuazione dei volumi relativi ai collegamenti verticali in prospetto e piante mongiane. Dal basso verso l'alto: ascensori e scale (in rosso), strada aerea di collegamento con il monte (rosso scuro).

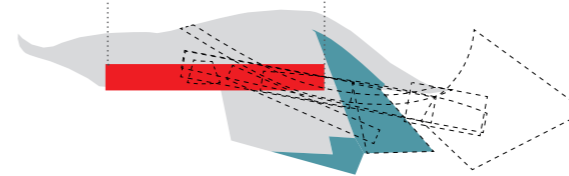
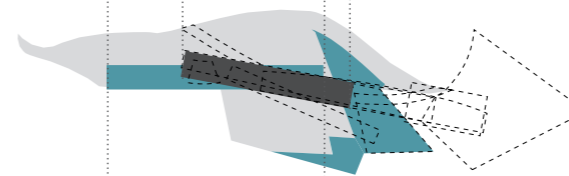
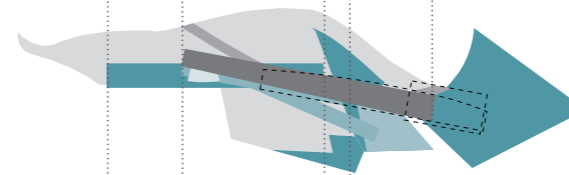
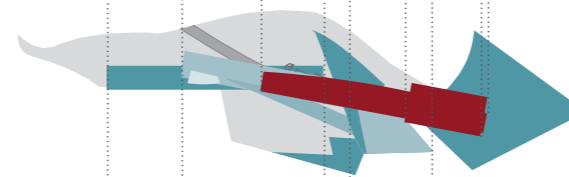
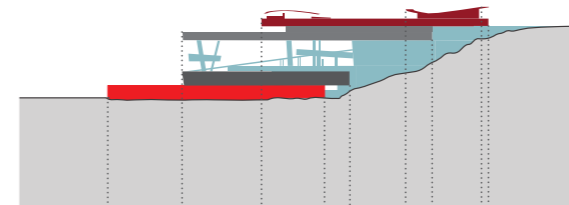


**Fig. 2.16**  
Disegni di analisi del progetto *The Peak Leisure Club*. Individuazione dei volumi relativi alla sfera privata, in prospetto e piante mongiane. Dal basso verso l'alto: appartamenti studio (in rosso), appartamenti (in grigio scuro), attici (grigio chiaro), residenza privata (rosso scuro).

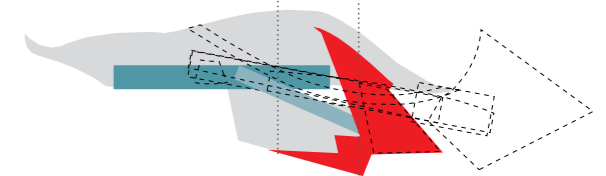
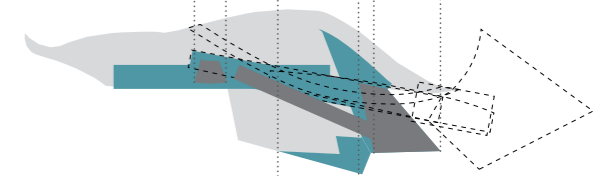
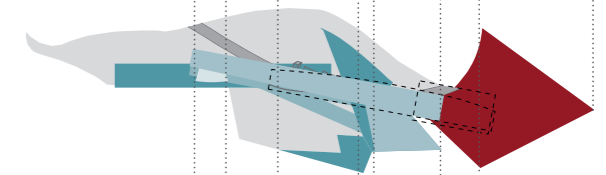
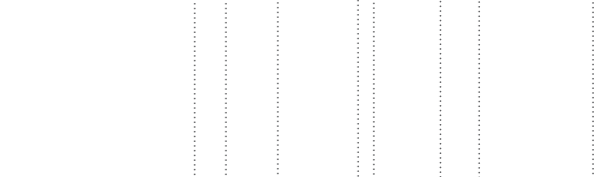
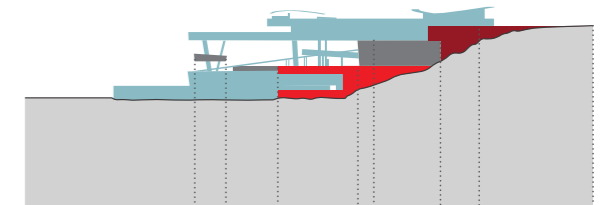


**Fig. 2.17**  
Disegni di analisi del progetto *The Peak Leisure Club*. Individuazione dei volumi relativi alla sfera pubblica, in prospetto e piante mongiane. Dal basso verso l'alto: palestre e piscine interne (in rosso), piscina esterna, biblioteca e ristorante (in grigio), parcheggi multipiano (in rosso scuro).

[2.15]



[2.16]



[2.17]

## Approcci configurativi tra processo proiettivo, astrazione e linguaggio grafico

Il lavoro di ricerca e di analisi qui svolto per comprendere il complesso linguaggio sviluppato da ZH per il progetto *The Peak Leisure Club* (le cui elaborazioni grafiche ne hanno dimostrato la validità metodologica rappresentativa, le notevoli sfaccettature e gli aspetti innovativi, visionari e comunicativi), saranno oggetto delle prossime pagine. L'approccio critico con il quale è stato affrontato il progetto ha potuto evidenziare lacune e incoerenze, sottolineandone limiti e inconsistenze comunicative intrinseche di tale linguaggio. Una logica compositiva estremamente stratificata, la cui lettura richiede la compresenza di molteplici livelli: lo sviluppo di un progetto la cui complessità risiede nella sperimentazione di forme euclidee non convenzionali, non poteva che essere raccontato con un linguaggio rappresentativo analogamente articolato. ZH non racconta il progetto in modo semplice e diretto, scegliendo piuttosto di comporre disegni il cui forte impatto visivo inganna l'occhio dell'osservatore che tende a soffermarvisi superficialmente; al contrario, è necessaria una seria e profonda analisi per comprenderne la ricchezza e tutte le sfumature che articolano i suoi disegni. Il lavoro completo è stato così definito da un *workflow* suddiviso in tre fasi, il cui scopo finale era la comprensione del progetto e la realizzazione di un modello digitale coerente alle originali logiche rappresentative e progettuali dell'autrice.

Conclusa la prima fase di natura empirica, necessaria per la collocazione geografica prevista dal concorso e la conseguente individuazione del corretto modello topografico tridimensionale (l'intero processo viene approfondito nel capitolo seguente), sono stati esaminati i molteplici disegni concorsuali. *In primis*, la profonda analisi condotta su piante, prospetti e sezioni ne ha determinato il ridisegno dei medesimi, cardine fondamentale per comprendere appieno il progetto, definendo inoltre la seconda fase del workflow. Il primo aspetto non convenzionale riscontrato nelle tavole esaminate è stato l'accorpamento delle piante in una composizione a sé stante (fig. 2.18) rispetto a prospetti e sezioni, non connessi tra loro sebbene disegnati in un unico foglio; ZH annulla in questo modo sia i processi associativi, sia tutte le condizioni esistenti negli elementi ortogonali e decodificate tra pianta-prospetto, pianta-sezione, pianta-prospetto-sezione. Manchevoli dalle mutue relazioni proiettive, le numerose planimetrie sembrano essere disposte nel foglio orizzontale senza un apparente ordine grafico, regola o schema compositivo; approfondendone la struttura compositiva, risulta piuttosto come esse perseguano logiche legate al tema della scossa e della frammentazione, ritrovandosi ad essere frammenti capaci di annullare i limiti fisici del foglio bidimensionale. La struttura compositiva che ZH propone all'osservatore è comprensibile se assimilata a un fotogramma in cui l'edificio è ritratto nel momento dell'esplosione, un singolo istante appartenente a un evento esteso nello spazio e nel tempo, in cui non è dato sapere in che modo si evolverà.

Il meccanismo innescato da ZH è ben visibile nel lavoro dell'artista inglese Cornelia Parker, in particolar modo in *Cold Dark Matter: An Exploded View* (1991) (fig. 2.19), installazione sospesa al soffitto e ritraente una serie di oggetti bloccati nello spazio nel bel mezzo di un'esplosione. Quest'ultima, veniva concepita dall'artista come un'immagine archetipica familiare all'uomo, sin dalla sua infanzia, perché causata dal bombardamento di informazioni mediatiche a cui viene sottoposto. L'installazione *Cold Dark Matter: An Exploded View* ebbe inizio con un capannone di legno in cui vennero accatastati vecchi giocattoli e oggetti da anni inutilizzati, successivamente fatto esplodere e

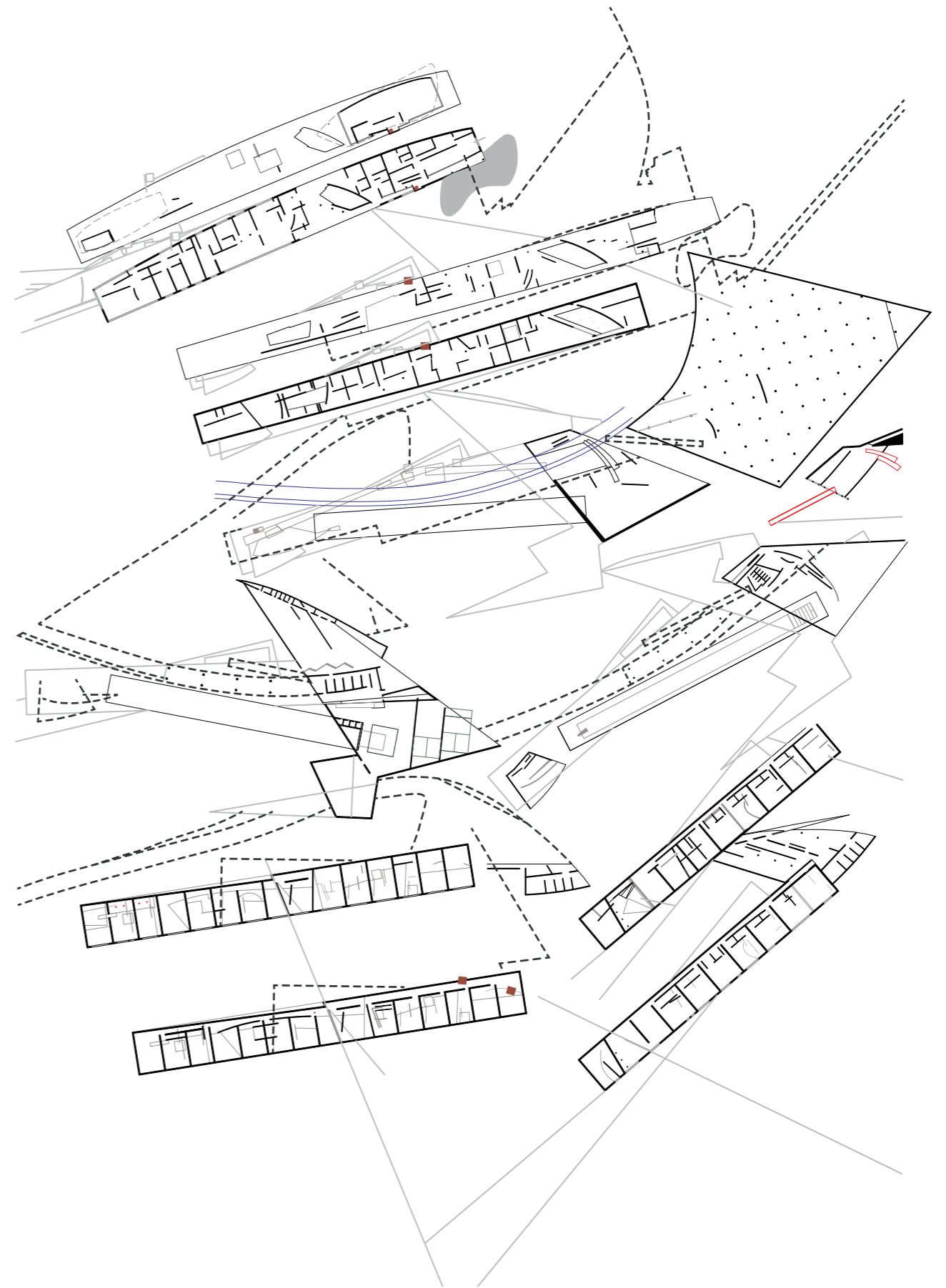
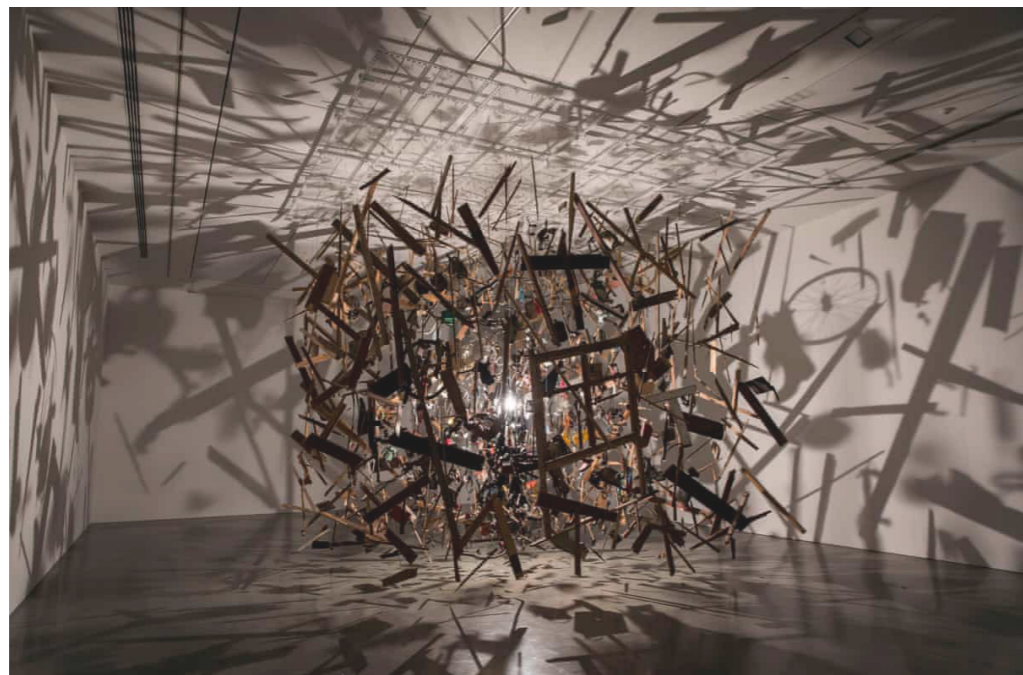


Fig. 2.18  
Ridisegno delle  
planimetrie dalla tavola di  
concorso di Z. Hadid.



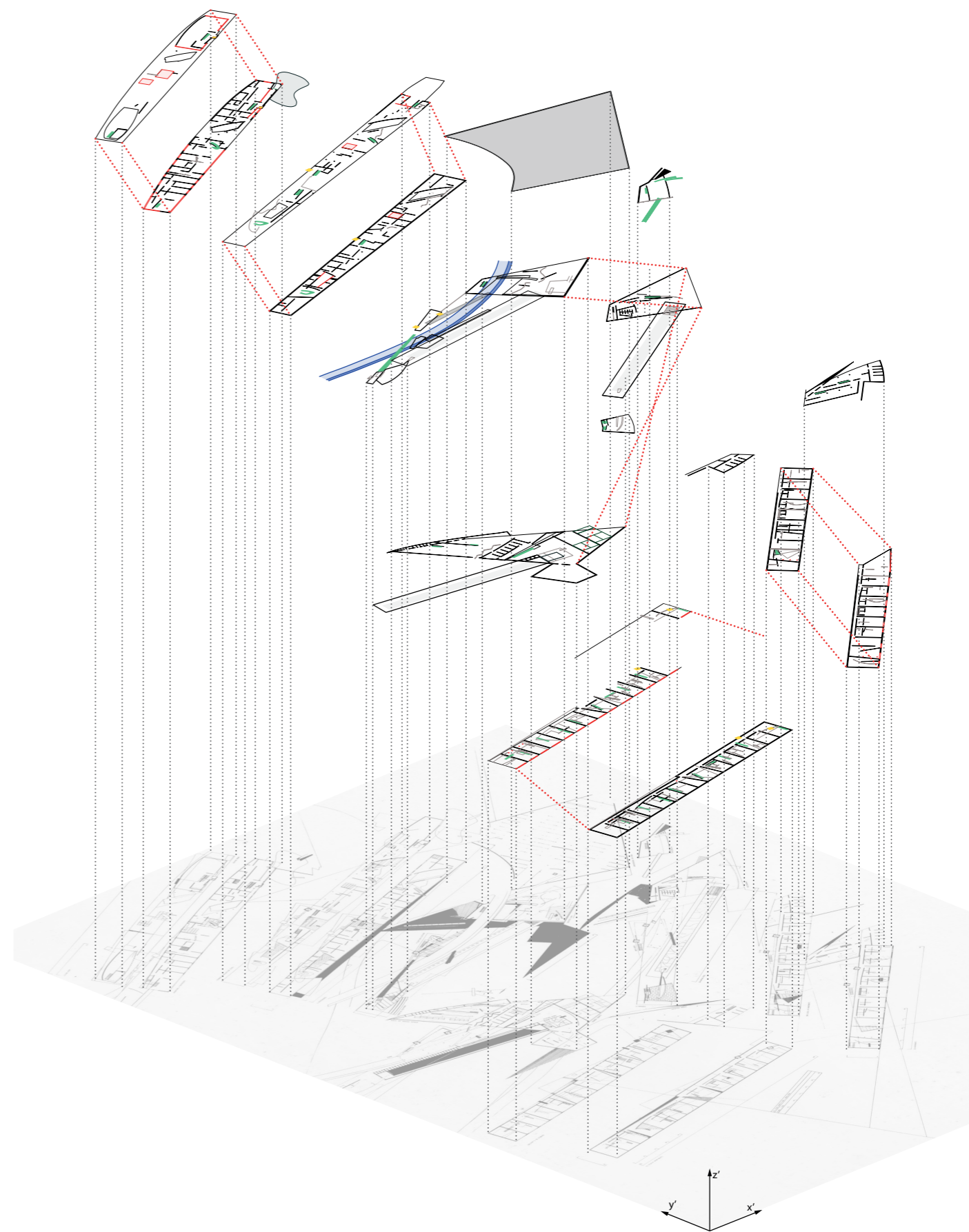
[2.19]

ricomposto secondo una distribuzione spaziale costituita da tutti gli elementi sopravvissuti all'evento. I frammenti così disposti rappresentano un fermo immagine dell'evento e ne trasmettono il *pathos*. Fluttuando nel vuoto, perdono l'aurea di morte cui è assimilata l'esplosione, acquisendo una dimensione vitale propria e creando un nuovo tipo di ambiente. Sebbene il fondamento dell'opera di Cornelia Parker risieda in un'estrema critica nei confronti della società, la sua concezione di caos è analoga a quello delle metropoli congestionate di ZH, e la soluzione in entrambi i casi è la medesima: esplodere per innescare un cambiamento. Esplosione in quanto evento modificatore del tangibile, della materia di cui è costituito, della sua stessa percezione. Il processo creativo adottato da C. Parker per dare consistenza pratico-teorica all'installazione, è analogo a quello perpetuato da ZH nella tavola delle planimetrie, nella quale l'esplosione da avvio teorico a quel cambiamento di paradigma che diventerà sempre più esplicito nell'opera dell'architetto. Se l'esplosione è l'evento e la struttura compositiva del disegno è pura potenzialità, ne risulta che i medesimi perdono la loro componente statica e finita, diventando rappresentazioni in continuo sviluppo e le cui condizioni mutevoli permettono di essere raffigurate secondo un ordine nuovo, non necessariamente euclideo (fig. 2.20). Sebbene l'analisi critica non abbia identificato una possibile origine o direzione comune scatenante la destabilizzazione e il movimento planimetrico, essa ha invece potuto evidenziare una sensibilità grafica assimilabile a quella del movimento cubista, nel quale "rappresentando la realtà-concepita o la realtà-creata" si riteneva di poter suscitare l'apparenza delle tre dimensioni, di cui parla Guillaume Apollinaire in quello che è considerato il manifesto del movimento cubista, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (Parigi, 1913)<sup>18</sup>. Essendo la disposizione planimetrica dell'edificio assimilabile a logiche di frammentazione dello spazio tridimensionale, è presumibile che la rappresentazione delle piante sul foglio non sia in proiezione ortogonale, bensì in proiezione obliqua secondo l'inclinazione ottenuta in seguito al processo di decostruzione. La rappresentazione delle planimetrie così disposte risulta il frutto di un duplice processo proiettivo, che ha origine nello spazio tridimensionale in cui sono disposti i molteplici

Fig. 2.19  
Cold Dark Matter,  
C. Parker, 1991.

Nella pagina seguente

Fig. 2.20  
Ridisegno delle  
planimetrie e esploso  
assonometrico della  
struttura compositiva.





frammenti. Il procedimento che dalla dimensione tridimensionale definisce le piante ortogonali si può comprendere perseguendo le logiche della Geometria Descrittiva. Presupponendo che ogni frammento del progetto fluttui nello spazio, la sua immagine viene proiettata da un *centro di proiezione improprio* su un *piano generico  $\alpha$*  (la cui inclinazione è uguale a quella del frammento); successivamente, il *piano  $\alpha$*  subisce un ribaltamento (*piano  $\alpha^*$* ) in modo tale che esso assuma la stessa inclinazione del *piano  $\pi$* , assunto come orizzontale e corrispondente al foglio da disegno. Ottenuta su  $\alpha^*$  l'immagine in vera forma del frammento, da un secondo centro di proiezione improprio ma con direzione ortogonale al  $\pi$ , si proietta da  $\alpha^*$  l'immagine sul  $\pi$  ottenendo così piante rigorosamente mongiane.

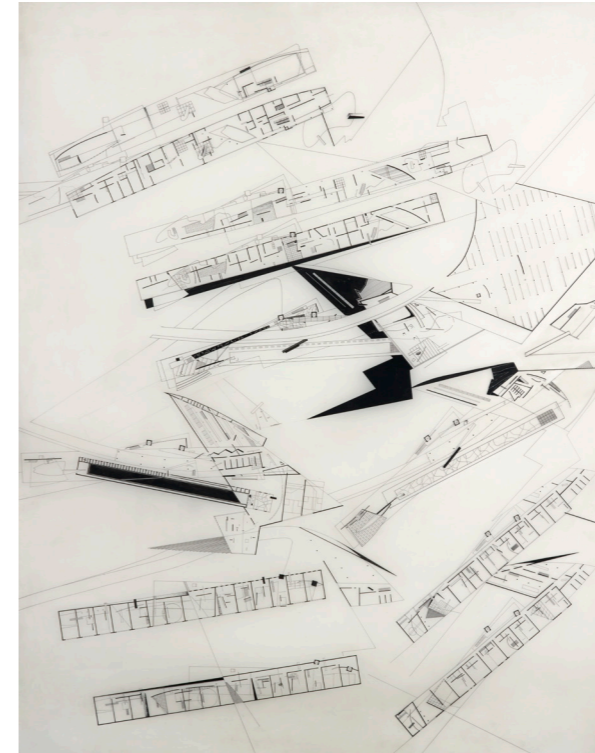
A causa del carattere in apparenza disordinato con il quale sono state disegnate e disposte tali planimetrie (fig. 2.21), è stato necessario operare una ricostruzione tanto logica, quanto formale e funzionale di tutti i frammenti, inizialmente immaginandone le possibili mutue relazioni e individuandone la funzione di ognuno. La relativa analisi compositiva è stata realizzata per mezzo di logiche associative, anziché proiettive. È stato inoltre necessario operare attraverso un confronto tra forme geometriche, singoli elementi e funzioni. Inizialmente assemblati per parti, forme, elementi e funzioni sono stati successivamente composti e infine posizionati per blocchi volumetrici (fig. 2.22). Eseguendo un primo processo a ritroso rispetto i meccanismi anticonvenzionali innescati da ZH, si è potuto visualizzare un primo assetto volumetrico dell'edificio, partendo da informazioni di matrice bidimensionale, dimostrando innanzitutto la validità pratica dei disegni. Volendo descrivere in dettaglio il processo seguito, sono sorte diverse difficoltà nella comprensione del progetto dovute al carattere indefinito e astratto delle planimetrie che, ripresentatesi nella fase del loro ridisegno, ne hanno impedito un approccio metodologico convenzionale. Colui che si accinge a osservare le planimetrie, al fine di non incorrere in deformazioni interpretative, deve essere consapevole che esse rappresentano solo un primo risultato figurativo, una tra le numerose esplorazioni formali e distributive perseguite, la cui natura mutevole non richiede completezza di informazioni né di dettagli, ritenuti superflui in questa fase. Nonostante le difficoltà evidenziate, il ridisegno delle piante è risultato indispensabile per individuare forme e limiti volumetrici, murature esterne e interne, le forature principali relative gli accessi e, in certi casi, le finestre, le distribuzioni interne e, in generale, i principali caratteri distributivi, le differenze tra sfera pubblica e privata, tra alloggi e club; infine, gli elementi di collegamento verticali come ascensori, scale e rampe (fig. 2.23). Il meccanismo attuato nel foglio delle planimetrie, prive di relazioni di ortogonalità, si ripercuote nei disegni dei prospetti e delle sezioni che, accorpate in un'unica tavola, non presentano legami associativi tra esse o con le piante di riferimento. In questo caso, esse perseguono logiche prettamente legate all'impaginazione: nonostante il progetto sia piuttosto articolato, ZH mostra all'osservatore solo due prospetti (anteriore e sinistro) e quattro sezioni (due longitudinali e due trasversali) (fig. 2.24).

Sebbene sia rilevabile una sorta di economia iconografica, ogniuna è perfettamente in grado di spiegare in modo esauritivo il progetto, rendendo quasi superficiale l'aggiunta di ulteriori informazioni grafiche. Nella definizione dei prospetti e delle sezioni, i processi interessati si sono differenziati rispetto a quelli perseguiti nel ridisegno delle planimetrie; per quanto riguarda le facciate, essendo il progetto basato sul principio che ogni volume perseguisse una propria direzione differente dagli altri, essi non potevano esser riferiti ad un unico piano verticale di proiezione. Per questo motivo il disegno degli elevati è stato eseguito innescando un duplice processo di natura sia proiettiva che associativa, ovvero intrecciando le informazioni ricavate dalle elaborazioni planimetriche ottenute attraverso le strategie precedentemente descritte. La forte componente astratta ha rappresentato un importante ostacolo comunicativo del progetto in quanto, seppur procedendo per incrocio di molteplici informazioni, la mancanza di dettaglio presente

**Fig. 2.21**  
Tavola concorsuale delle planimetrie, Z. Hadid, 1982.

**Fig. 2.22**  
Studio della tavola delle planimetrie, individuazione delle funzioni e delle associazioni tra esse.

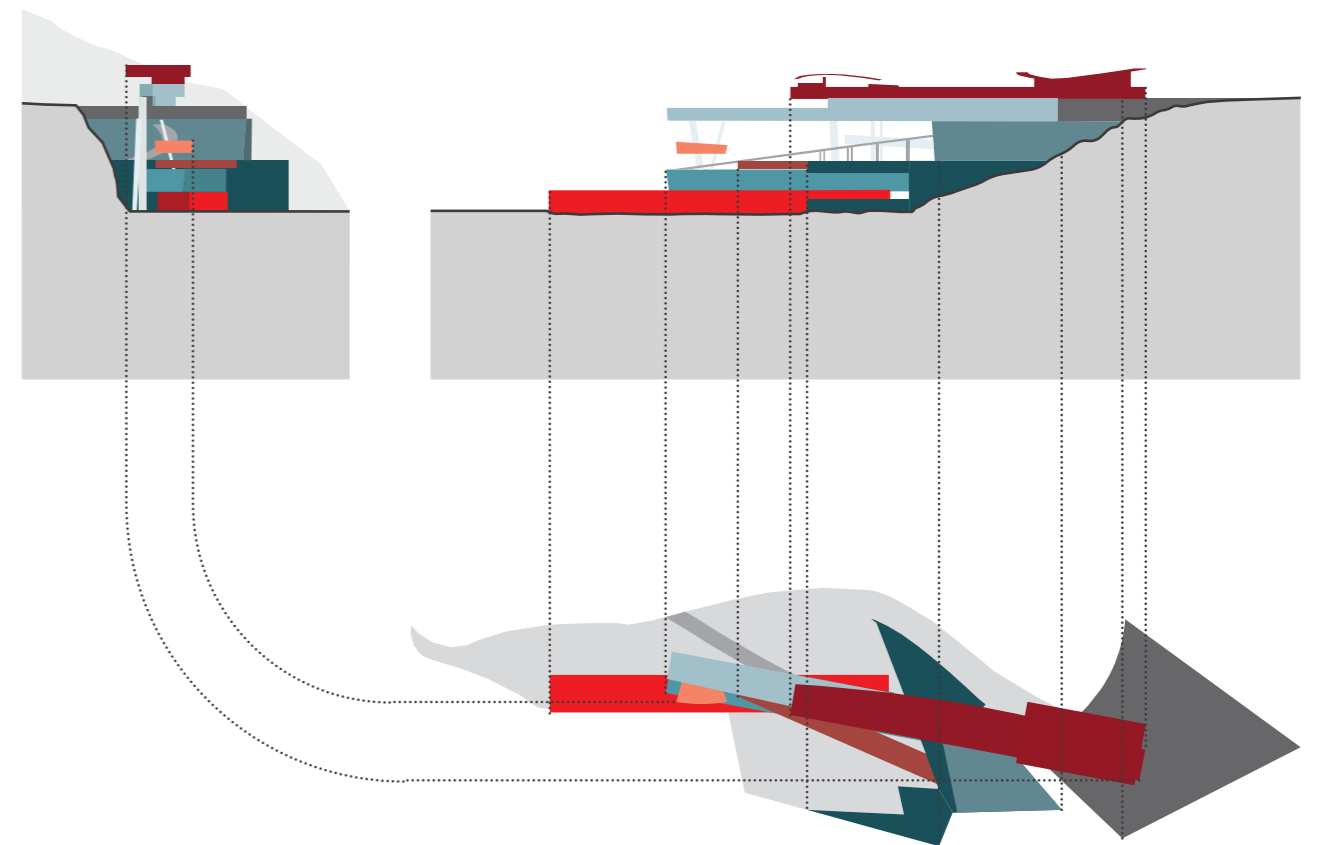
**Fig. 2.23**  
Composizione della pianta e dei prospetti mongiani attraverso lo studio delle funzioni e delle associazioni svolte sulla tavola di concorso.



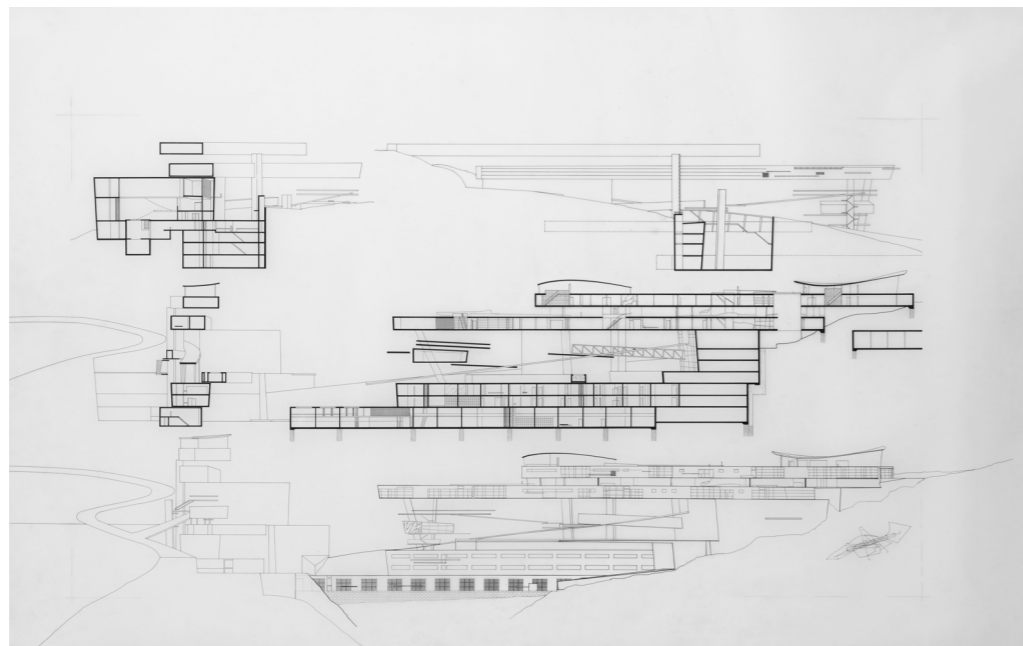
[2.21]



[2.22]



[2.23]

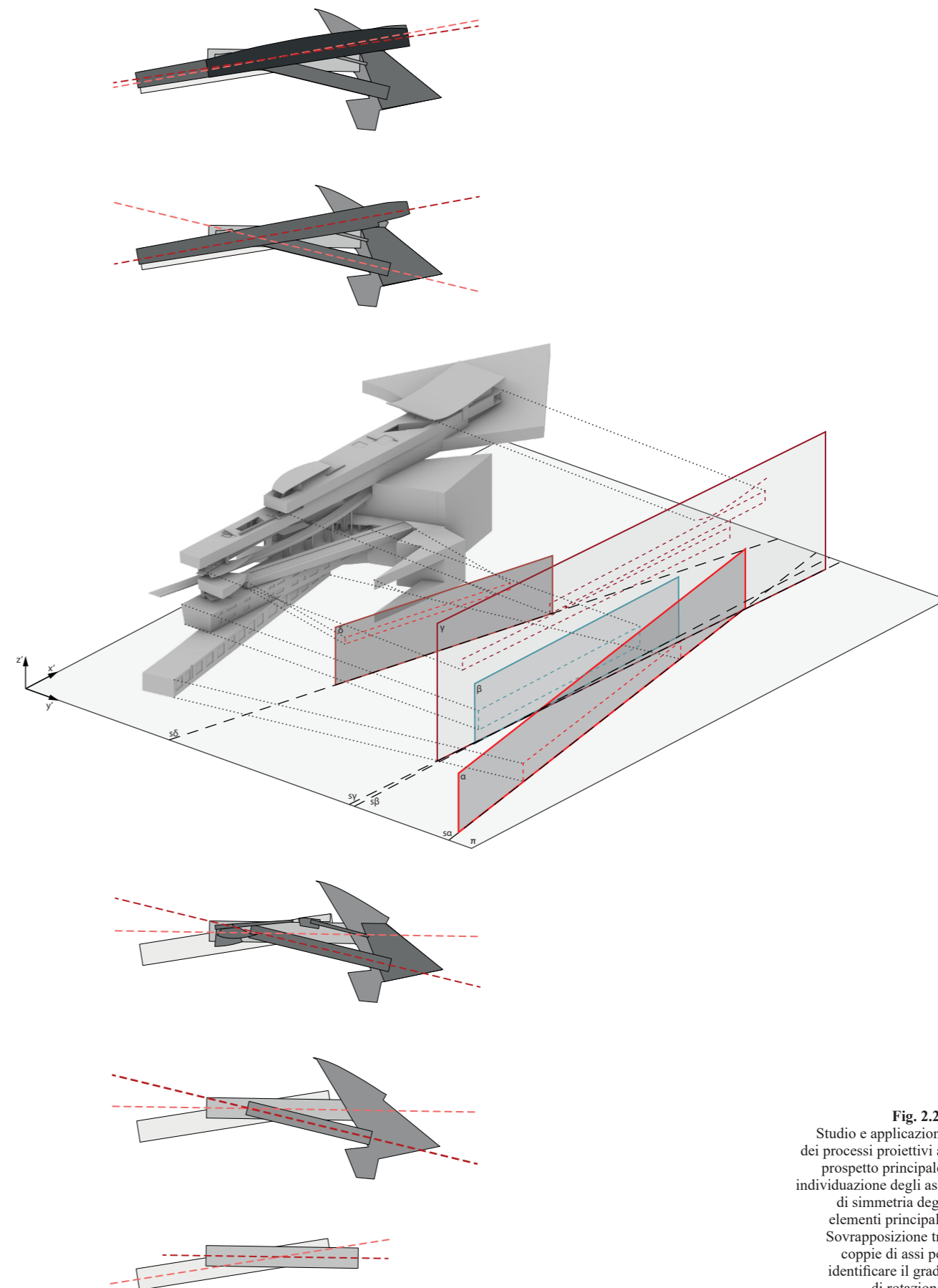


sia nei disegni, sia nelle planimetrie elaborate al *computer*, non ha permesso in alcuni casi di trovare soluzioni che ammettevano un'unica chiave interpretativa. In particolare, ci si riferisce alla questione delle forature indicanti le finestre, le quali erano ricavabili solamente da alcuni prospetti e planimetrie, risultanti spesso incomplete e nemmeno corrispondenti tra loro. Sebbene ZH abbia redatto diverse immagini pressoché assometriche del progetto in cui erano visibili le forature in oggetto, l'assenza di riferimenti metrici precisi non ha permesso di rielaborare le informazioni provenienti dai disegni selezionati perché insufficienti allo scopo. Simili motivazioni hanno concorso ad eliminare anche le diverse ipotesi interpretative riguardanti disposizioni e misure delle finestre, mantenendo semplici forature se ricostruite da precise informazioni e facciate piene laddove le medesime non fossero bastevoli. Tale strategia ha trovato compimento metodologico successivamente alla modellazione tridimensionale dell'edificio, che ha permesso di confrontare i prospetti (in visualizzazione frontale) con i medesimi disegni, e di esplicitarne la coerenza rappresentativa, costituendo così la prova grafica di come gli originali non fossero stati redatti in proiezioni ortogonale.

Quanto affermato assume ulteriore valore metodologico se vi vengono applicati i processi proiettivi: presupponendo che il modello dell'edificio giaccia sul piano geometrico  $\pi$ , coincidente con il piano di calpestio, e prendendo in esame il prospetto anteriore, si individuano diversi *piani proiettanti in prima proiezione*. Le relative tracce  $s$  dei piani sul  $\pi$  evidenziano come ognuno di essi sia inclinato in modo diverso da tutti gli altri, dimostrando che è impossibile rappresentare il prospetto anteriore dell'edificio utilizzando elementi paralleli a un unico piano ortogonale rispetto al  $\pi$  (fig. 2.25).

Tale ragionamento va esteso al secondo prospetto ridisegnato e alle sezioni, anch'esse interessate da un duplice processo proiettivo-associativo. La ricostruzione delle sezioni, eseguita con l'ausilio dei prospetti, ha messo in luce inizialmente l'assenza di un unico asse di simmetria, successivamente l'assenza di una direzione preferenziale di riferimento simile a tutti gli edifici, motivo per cui sono stati individuati assi di simmetria locali. Il processo di sovrapposizione che ha dato forma al modello digitale ha potuto confermare il moto rotatorio dell'edificio in base alla direzione degli assi: eterogeneo

**Fig. 2.24**  
Tavola concorsuale dei prospetti e delle sezioni, Z. Hadid.

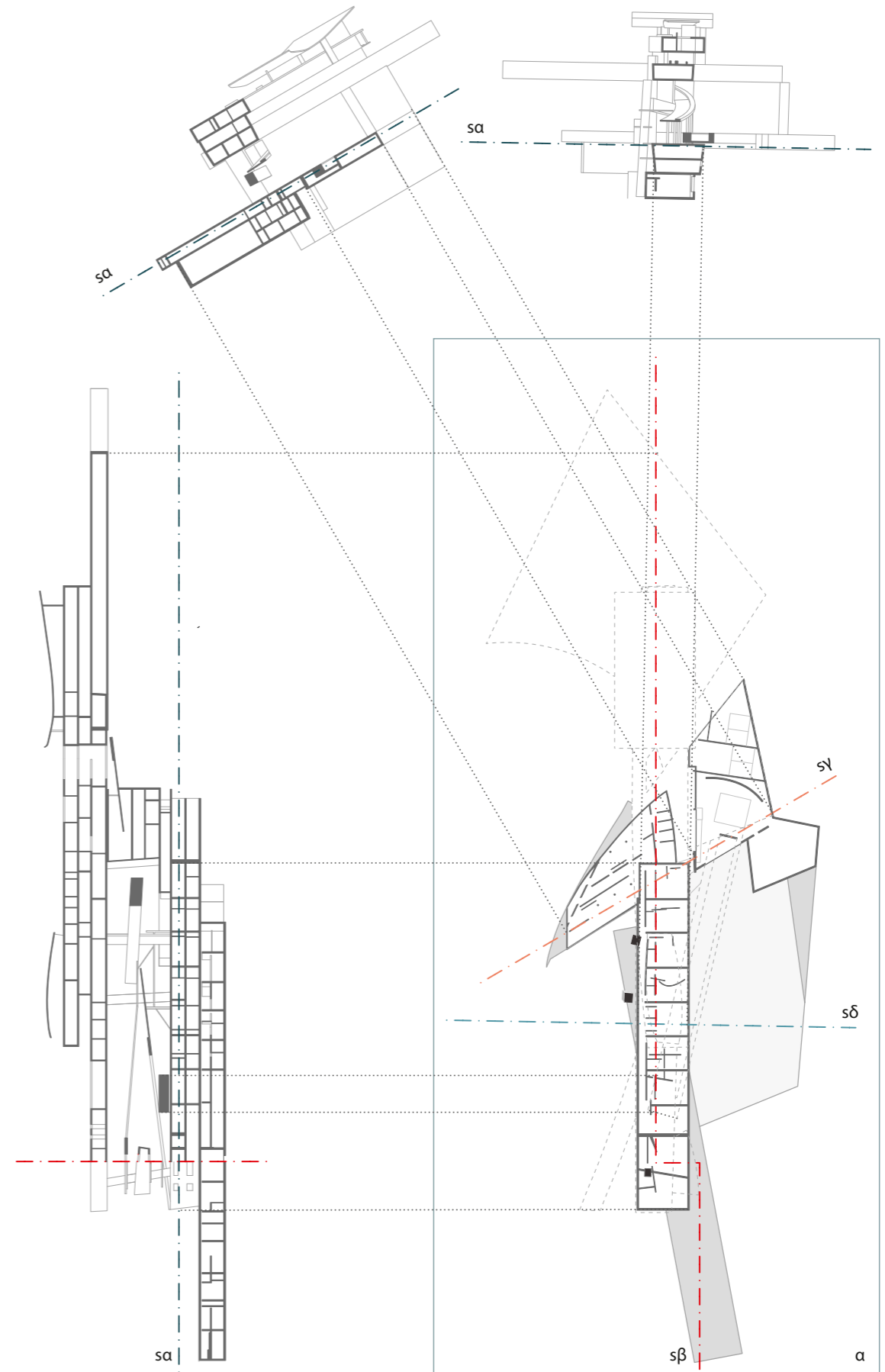


**Fig. 2.25**  
Studio e applicazione dei processi proiettivi al prospetto principale; individuazione degli assi di simmetria degli elementi principali. Sovrapposizione tra coppie di assi per identificare il grado di rotazione.

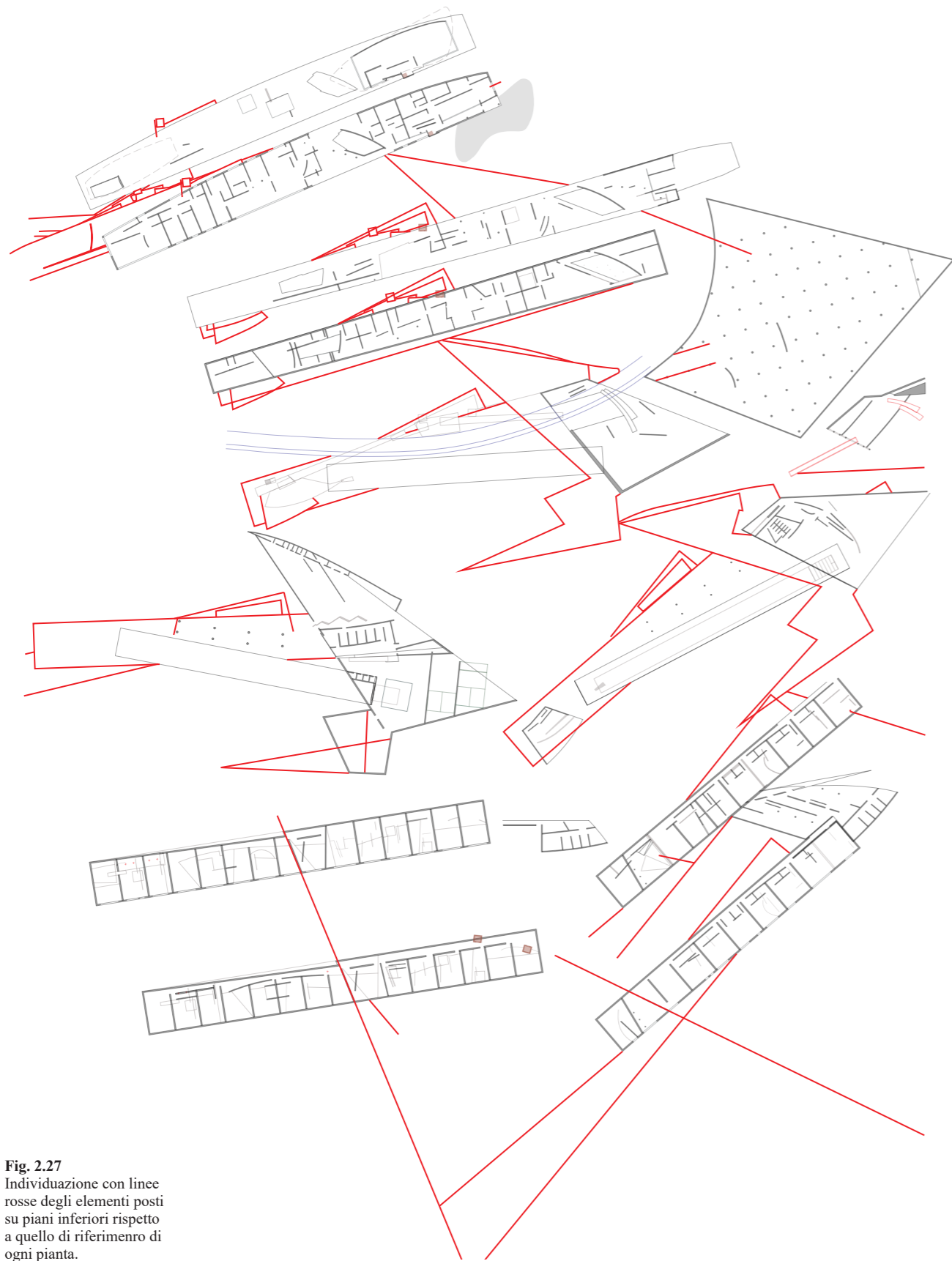
nel gruppo di volumi inferiore, simile in quello superiore, drasticamente accentuato in corrispondenza del vuoto di tredici metri, sinonimo di un disequilibrio provocato da una violenta scossa tellurica. Tutte le questioni di coerenza grafica delle sezioni hanno trovato precise conferme in fase di modellazione dell'edificio, permettendo innanzitutto il confronto diretto tra sezioni di diversa provenienza, oltre che a individuare e rappresentare, in modo comprensibile, i diversi piani di sezione. Precisamente, dal confronto diretto tra i disegni originali di ZH e le sezioni ottenute dal modello digitale (fig. 2.26) non sono emerse grandi differenze formali e lacune di natura compositiva, se non di minima entità, dovute al già noto carattere astratto e privo di dettaglio dei disegni originali. In definitiva, tutte le analisi grafiche effettuate e in generale il lavoro di ricerca, fondano le proprie considerazioni sul disegno in quanto strumento primario dell'architettura, comprendendo l'intero processo rappresentativo fino alla sua realizzazione; e ciò resta valido anche per ZH, che conosceva tale strumento in modo ineccepibile e lo piegava alle sue necessità. Risulta dunque piuttosto chiaro come un processo grafico, pur quanto complesso e stratificato sia, non possa in nessun modo prescindere dalle tradizionali metodologie rappresentative a meno di non incorrere in interpretazioni di natura fallace. Sebbene ZH fosse appieno consapevole di quanto appena affermato, la complessità dei disegni finora considerati sembrerebbe dimostrare il contrario: se la disposizione degli elementi nelle tavole suggerisce un approccio legato principalmente alla sfera concettuale, sussistono nelle planimetrie diversi segni grafici autografi che dimostrano invece la forte presenza della componente grafica.

L'analisi svolta sulle planimetrie è stata così ripresa per una seconda indagine, tradottasi in una vera e propria lettura dei segni, i quali, a uno sguardo superficiale risultavano dapprima essere caotici e privi di particolare funzione. Modificato l'approccio iniziale, che intendeva le planimetrie adagiate su un unico piano di proiezione e considerando ogni planimetria individualmente (ovvero riferita a un piano con altezza propria), è risultato chiaro come tali grafismi alludessero a linee di proiezione di elementi soprastanti e sottostanti alla pianta di riferimento. Individuate le differenze proiettive, l'efficacia funzionale di ogni segno è stata graficamente evidenziata attribuendogli colori diversi, traducendo in linee rosse i tratti inferiori al piano di ogni pianta (fig. 2.27), in tratteggi blu le proiezioni di elementi posti a un'altezza superiore il piano di riferimento (fig. 2.28). ZH struttura graficamente la tavola delle planimetrie in modo che si presti a molteplici letture, anche a scale differenti: la vista d'insieme dell'edificio per la comprensione generale del progetto, le relazioni presenti tra i volumi, i tratti compositivi di ogni pianta.

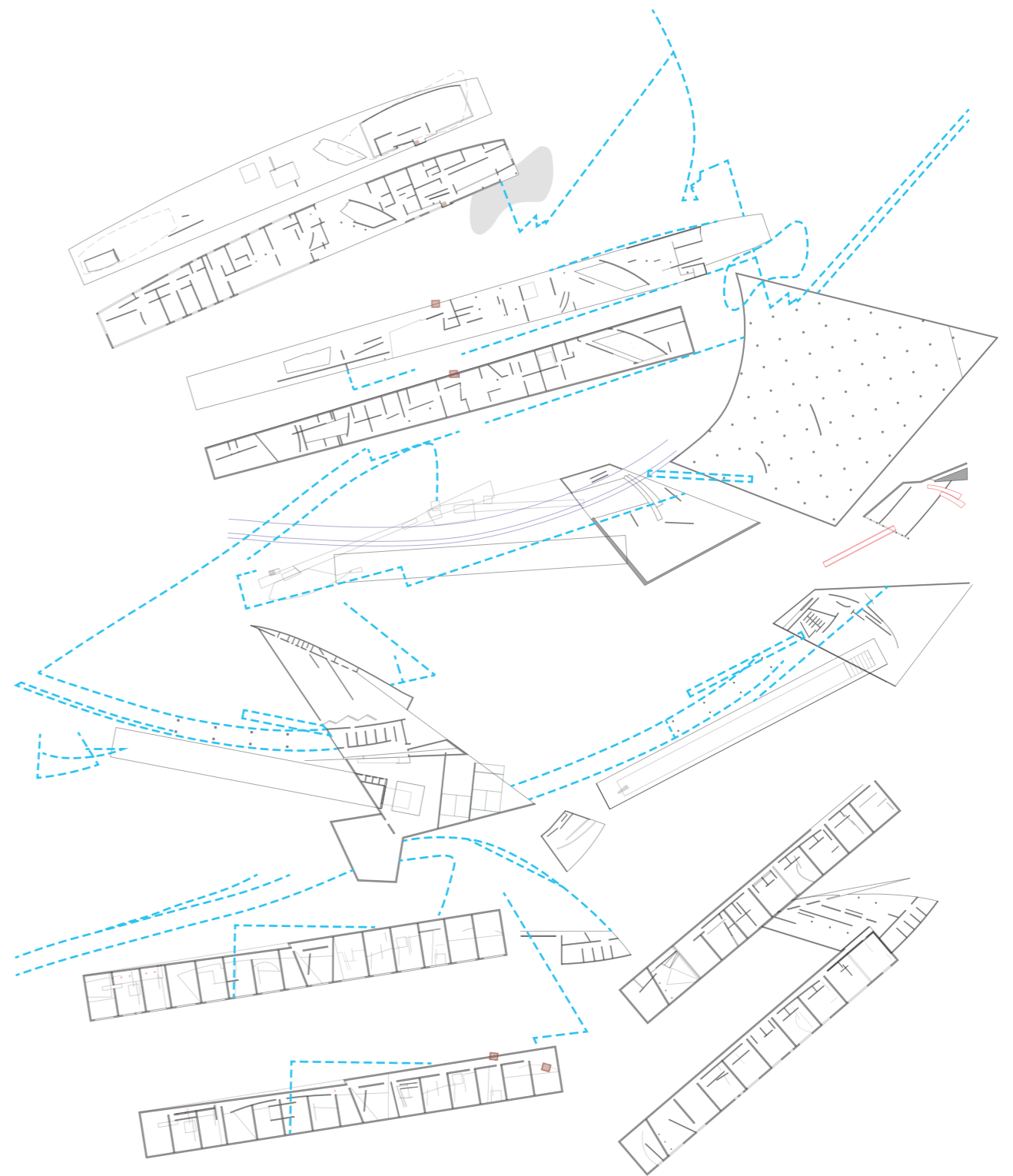
La comprensione di ogni singola parte del progetto è così imprescindibile dalla decifrazione di tutti i segni grafici di natura compositiva e proiettiva, tanto che ogni elemento rappresentato può essere interpretato in quanto unità a sé stante e contemporaneamente parte fondamentale di tutto l'assetto compositivo (fig. 2.29). Il carattere astratto dei disegni planimetrici è una componente che necessariamente va intesa come livello di lettura in aggiunta a quelli già definiti, perché, sebbene non apporti notevoli modifiche alla generale percezione visiva del progetto, ne può compromettere la comprensione. Il ridisegno delle piante ha reso evidente come l'astrazione sia ovunque presente ma non costante, e ciò è ben visibile confrontando le planimetrie del volume inferiore dell'edificio relativo agli alloggi-studio, con le planimetrie dell'appartamento privato inserito nel volume superiore (figg. 2.30, 2.31). La ricostruzione grafica ha evidenziato come nelle piante inferiori sia stato possibile individuare scale, finestre, setti interni, divisori ed elementi in aggetto, conferendo una buona lettura degli spazi, seppur ancora piuttosto imprecisa e incompleta nelle funzioni; dell'appartamento superiore scaturisce invece un'idea di spazio frammentato da setti che definiscono spazi sprovvisti di una funzionalità, che dialogano tra loro in modo confuso, in assenza di soglie che marcano le differenze tra esterno e interno. Ne consegue una lettura delle piante la cui difficoltà



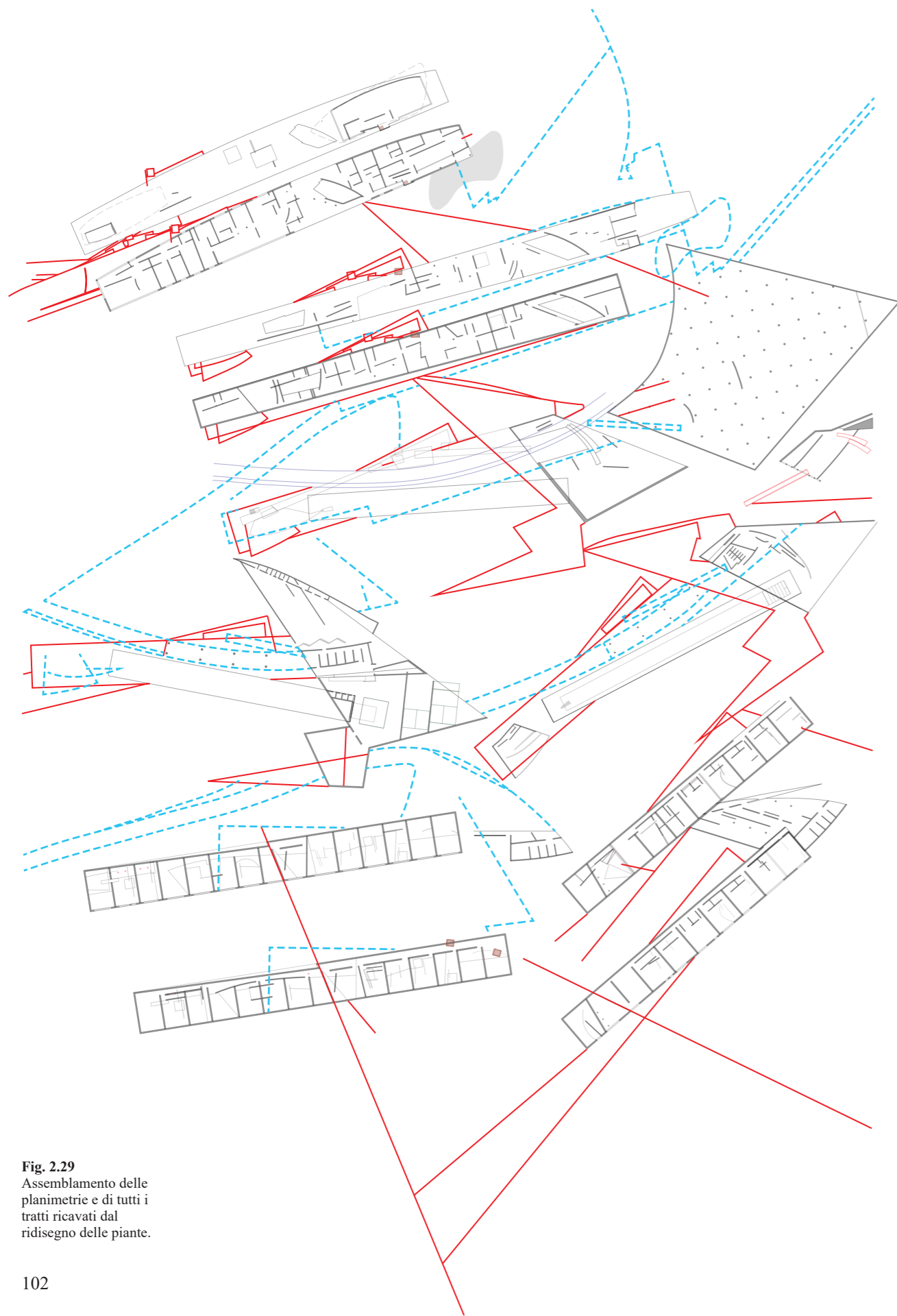
**Fig. 2.26**  
Sezioni ortogonali ricavate dal modello, per il confronto con le medesime disegnate da Z. Hadid.



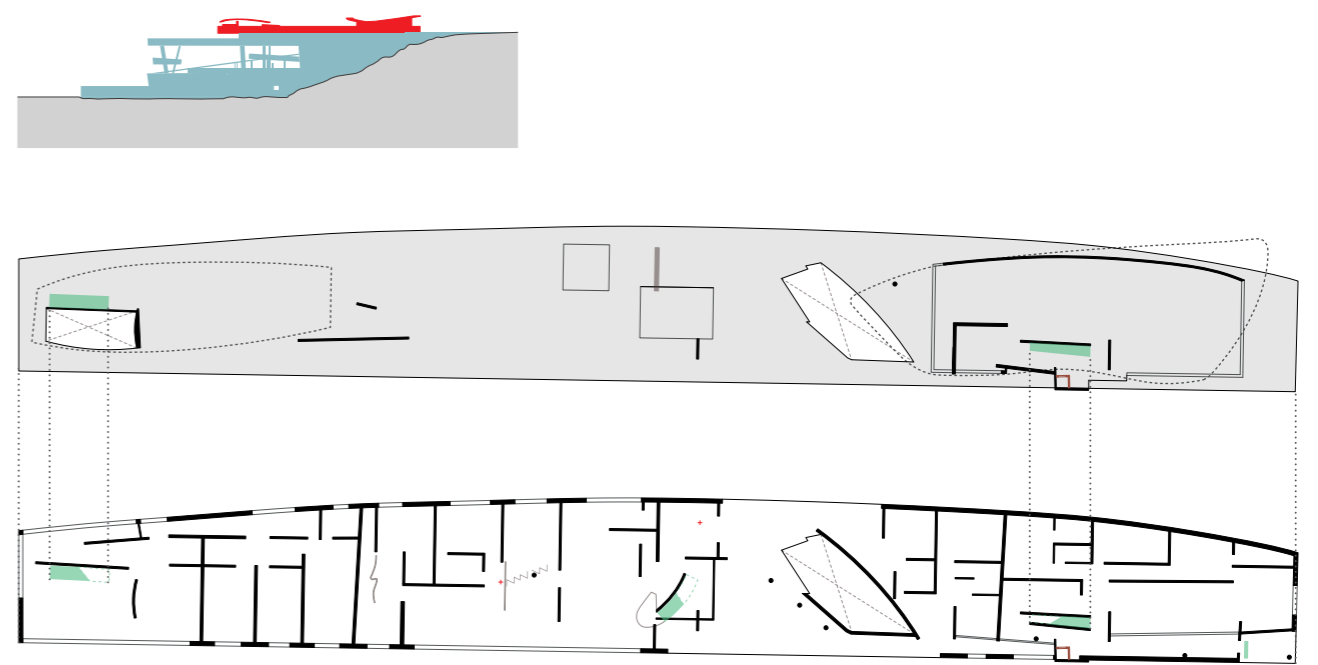
**Fig. 2.27**  
 Individuazione con linee rosse degli elementi posti su piani inferiori rispetto a quello di riferimento di ogni pianta.



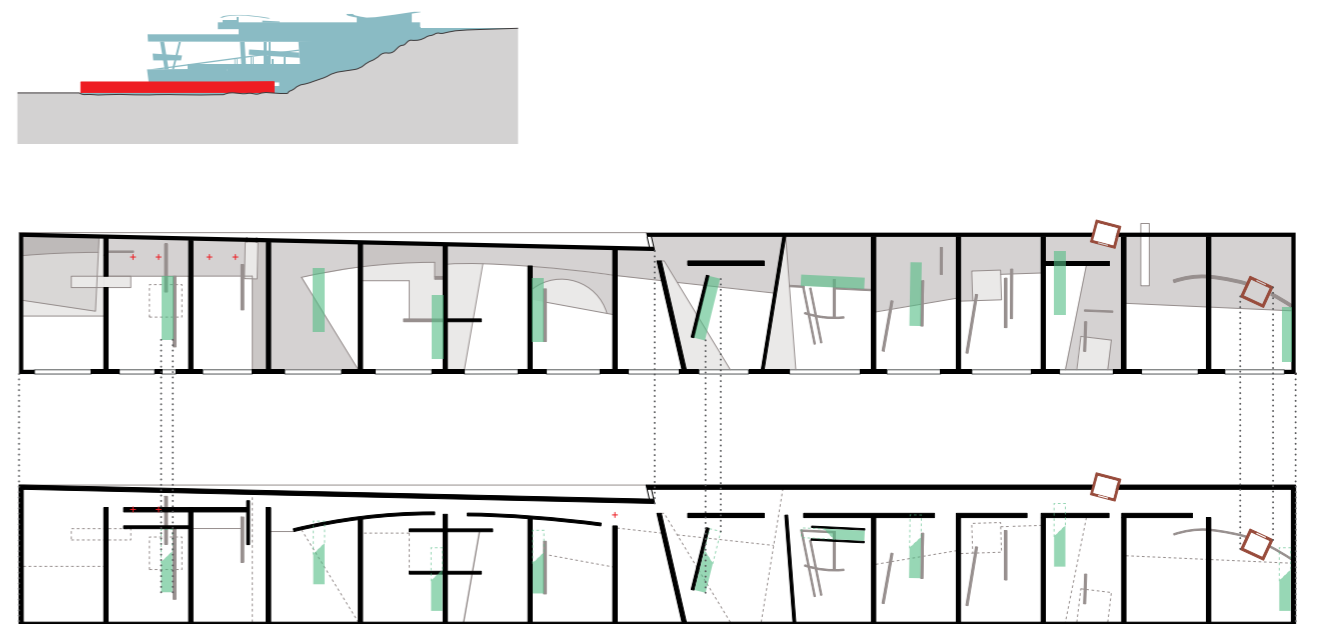
**Fig. 2.28**  
 Individuazione con tratti blu degli elementi proiettati su piani superiori rispetto a quello di riferimento di ogni pianta.



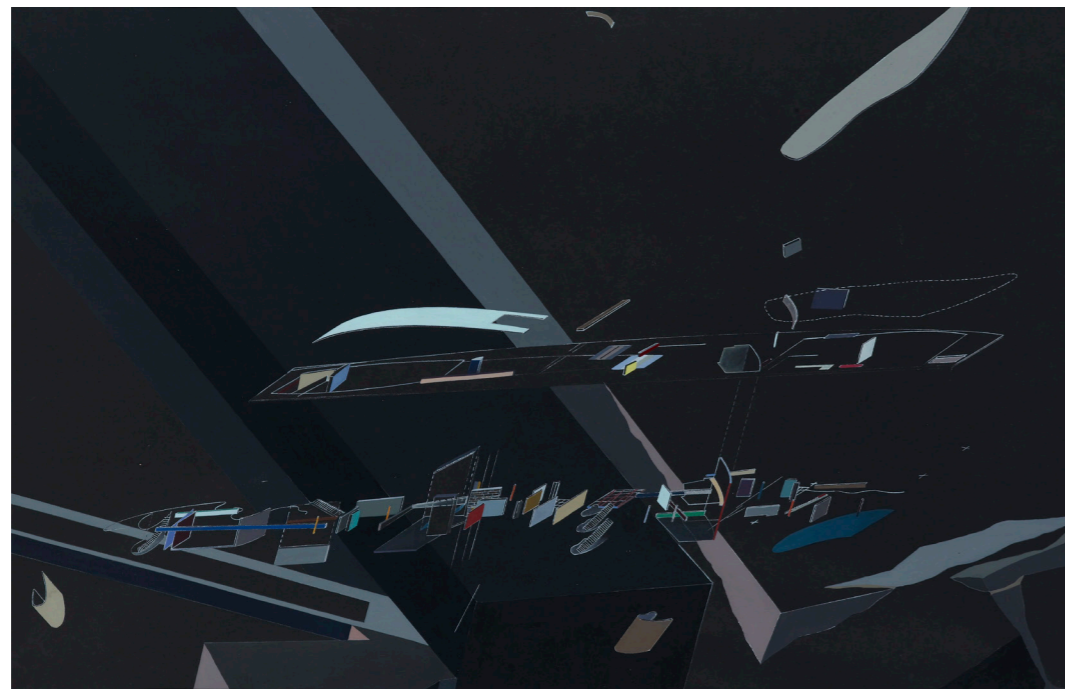
**Fig. 2.29**  
Assemblamento delle planimetrie e di tutti i tratti ricavati dal ridisegno delle piante.



**Fig. 2.30**  
Ridisegno della pianta della residenza privata.



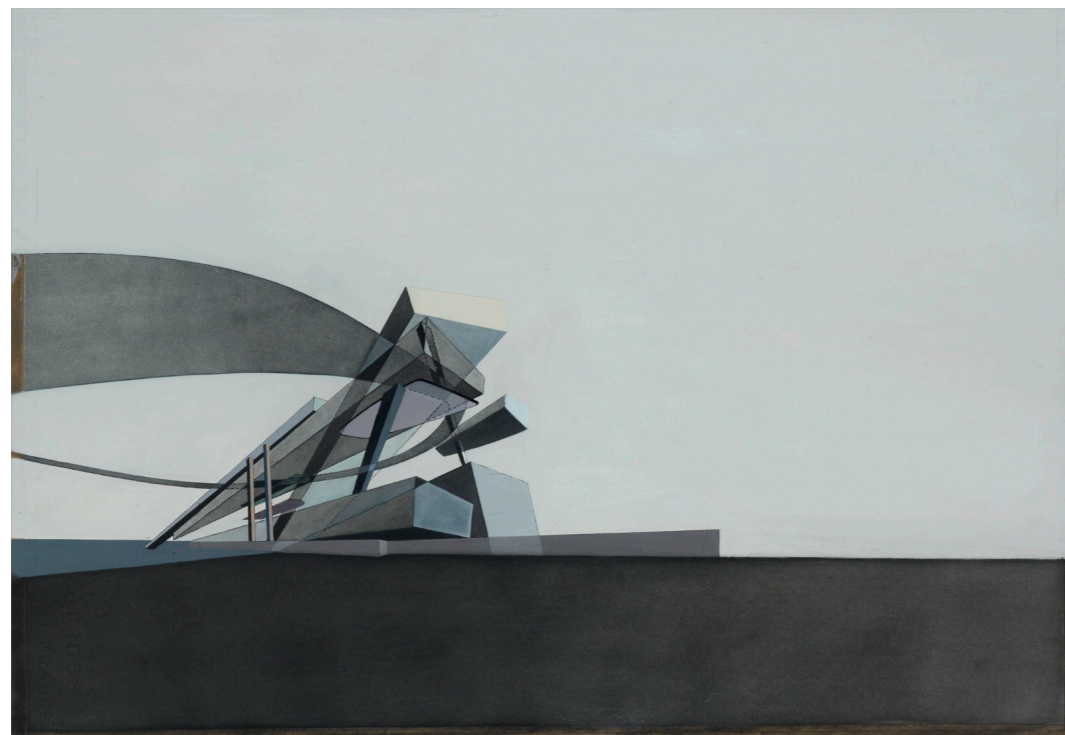
**Fig. 2.31**  
Ridisegno della pianta del blocco planimetrico dei quindici appartamenti.



[2.32]



[2.34]



[2.33]

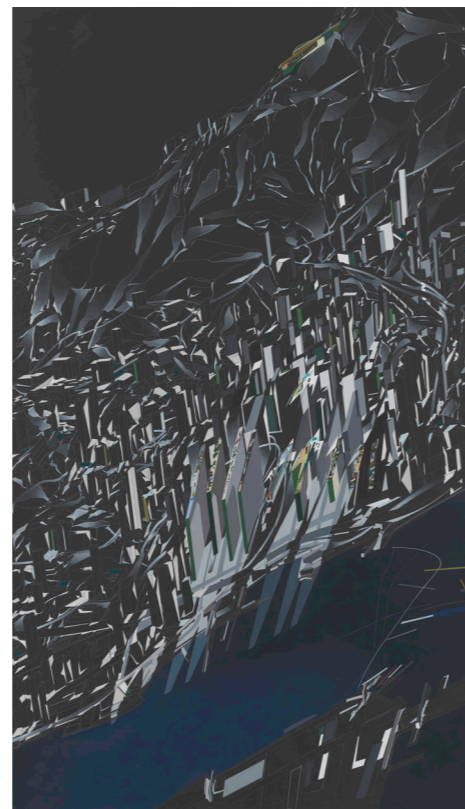


[2.35]

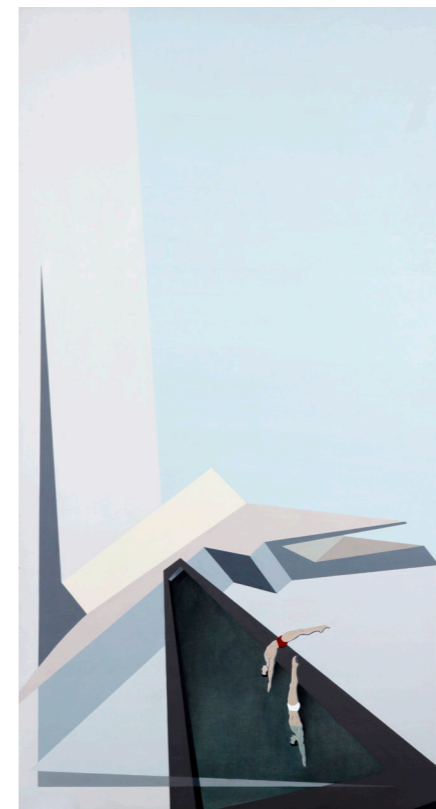
**Figg. 2.32 - 2.35**  
 Disegni concorsuali per  
 il progetto *The Peak*  
*Leisure Club*, Z. Hadid.  
 Hong Kong, 1983.



[2.36]



[2.37]



[2.38]



[2.39]

aumenta perseguendo un andamento verticale, ovvero amplificando l'astrazione nei volumi superiori dell'edificio che perdono di definizione e dettaglio, rivelando un processo compositivo di natura stocastica.

L'analisi fin qui condotta chiarifica in modo inequivocabile la genesi tridimensionale del suo *modus operandi*, la cui proiezione non necessariamente ortogonale sul quadro risulta così essere azione consequenziale: ZH progetta direttamente in una dimensione spazio-temporale non euclidea. Secondo quanto già affermato nel capitolo precedente, il frammento assume nell'opera di ZH la consistenza metodologica del racconto, per cui risulta interessante, se non necessario, osservare l'intero apparato di immagini realizzate per il progetto in questione. Essendo la maggior parte dei disegni datati 1983, si presume che essi siano stati realizzati successivamente alla selezione concorsuale e in previsione della realizzazione dell'edificio. Per essi è inoltre possibile individuare un'intera gamma di espedienti narrativi sperimentati dall'autrice per raccontare il progetto e soprattutto stupire l'osservatore. Avendo già presentato l'assetto generale dell'edificio nelle tavole precedenti, ZH può in questo frangente narrativo sperimentare diversi approcci figurativi per mezzo di forme geometriche, superfici e la stessa narrazione che risulta essere senza un preciso ordine. Ogni disegno risulta essere sia un elemento a sé stante, sia legato intrinsecamente a tutti gli altri, per cui non esiste un dato ordine di lettura o una consequenzialità, scelta che impone all'osservatore di autodeterminarsi in una sorta di contemplazione interattiva dell'intero progetto. ZH lavora con volumi plastici semplici, dai toni cupi e le *texture* grezze, in una sorta di rielaborazione grafica che ricorda i modelli materici realizzati in gesso o simili; assembla superfici piane, opache o semitrasparenti, dai colori brillanti e dal gusto neoplastico; compone assetti volumetrici per mezzo

**Fig. 2.36**  
*Blue slabs*, Z. Hadid.  
Hong Kong, 1983.

**Fig. 2.37**  
*The Peak at night*,  
Z. Hadid.  
Hong Kong, 1983.

**Fig. 2.38**  
*The Divers*, Z. Hadid.  
Hong Kong, 1983.

**Fig. 2.39**  
*The Swallows (Diving)*,  
G. Klucis, 1928.

di piatte superfici di colore, piani trasparenti, linee, segni grafici, superfici materiche. Il processo compositivo assume anche in questo progetto la consistenza di un evento dalla natura mutevole e dilatata, entro una sfera percettiva propria nella quale non sussistono le canoniche condizioni spazio-temporali. La presenza umana è totalmente assente, gli sfondi diventano piatte quinte monocromatiche in cui nero e azzurro non sono indicatori rispettivamente di notte e giorno, mentre le pochissime ombre presenti sono superfici di colore mai definite da fonti luminose rintracciabili nei disegni. Il paesaggio è volutamente fittizio, caratterizzato da sfumature colorate volte a indicare il carattere frastagliato e aspro della superficie montuosa, appiattendosi in superfici monocromatiche nello sfondo. Tale ambientazione, dal carattere a tratti lunare, non ha bisogno di indizi temporali e atmosferici perché, rappresentando una condizione prettamente mentale, giustifica la presenza di elementi sospesi e fluttuanti, di volumi incompleti, aperti (non sezionati) o estrapolati dalla composizione generale. Tali rappresentazioni non hanno la presunzione di essere totalmente comprensibili, perché consapevoli di riprodurre idee primigenie, intenzioni progettuali e potenzialità (figg. 2.32-2.35).

Rispetto a quanto appena affermato, sussistono casi che confermano l'esatto opposto: alla mancanza di chiari riferimenti temporali, ZH contrappone coppie di disegni ambientati sia in un contesto diurno, che in quello notturno, con la finalità di sperimentare e confrontare la stessa composizione per mezzo di colori, toni e luci differenti (figg. 2.36, 2.37). La stessa figura umana, assunta piuttosto nel ruolo di osservatore sovrumano e assenza costante nelle composizioni in oggetto, mostrandosi nell'unico disegno *The Divers* (fig. 2.38), si impone come strumento essenziale per la comprensione dell'oggetto raffigurante: la piscina così distorta, decontestualizzata e astratta, probabilmente non

sarebbe riconoscibile senza l'ausilio delle due figure maschili immortalate nell'azione del tuffarsi. Aggiungendo le figure stilizzate, l'immagine si distacca dalle altre rappresentazioni finora osservate, acquisendo consistenze che richiamano le opere fotografiche dell'artista e fotografo costruttivista Gustav Klucis (1895-1938), nella cui cartolina propagandista *The Swallows (Diving)* datata 1928 (fig. 2.39), vi si può intravedere la matrice concettuale del tuffatore, formalmente ribaltata e rivisitata nella composizione di ZH.

Altro espediente narrativo si trova in una tavola di studio a sfondo nero, nella quale ZH lavora con piani monocromatici e superfici trasparenti, focalizzando l'attenzione sui volumi posti in basso, grazie all'uso preponderante del colore e delle trasparenze dei solidi superiori (fig. 2.40). A tale composizione grafica, intenta a spiegare la struttura interna degli appartamenti studio, vi si aggiungono ulteriori operazioni: la copertura del volume non è rappresentata, la parete anteriore longitudinale subisce un ribaltamento sul geometrico di 90°, di conseguenza, le finestre hanno ombre portate individuate da superfici di colore, piane o frastagliate a seconda che siano proiettate sulla superficie piana o montuosa (fig. 2.41). Tutto ciò che può distrarre visivamente dal comprendere gli spazi interni, ad esempio finestre, pareti o la superficie montuosa, si riducono a linee e tratti bianchi. La tavola risulta inoltre l'unica ad illustrare chiaramente la composizione interna di tutti gli appartamenti, attribuendo valide soluzioni a tutti quei grafismi che sulle piante non trovavano un significato. Piani e colori che caratterizzano gli interni in oggetto sono di matrice Neoplastica, sebbene nell'assenza di dettaglio e di arredo, attribuibile sia a precise scelte rappresentative che allo stato di volubilità in cui versa il progetto in questa fase, si possono già intravedere i potenziali tratti metodologici sviluppati nei lavori successivi a *The Peak Leisure Club*, raggruppati dalla critica nel termine 'liquido'. La poetica 'liquida' sviluppata da ZH, non presupponendo differenze di scala, permetteva di trattare con lo stesso linguaggio elementi urbanistici, architettonici e di design, che prima di tutto erano oggetti relazionati agli spazi per i quali erano concepiti: essi "[...] condividono iter progettuale, sinuosità formale ed una forte componente emozionale"<sup>19</sup>. Tornando agli anni del club, ulteriore conferma pratica si ritrova nel progetto di un appartamento londinese, realizzato tra il 1985 e il 1986, al numero 24 di Cathcart Road (indirizzo che diede il nome al progetto), in cui la ricerca formale sviluppata da ZH si esplicita in arredi dalle linee suprematiste, in grado di definire le relazioni spaziali all'interno di un ambiente neutro<sup>20</sup>. ZH mostra un atteggiamento programmatico che persegue il processo di liberazione della pianta, in cui è il mobile a concretizzarsi a seconda dell'organizzazione planimetrica: ne consegue che a soluzioni spaziali prevalentemente lineari, si contrappongono arredi formalmente complessi, dinamici e sinuosi, genesi di una ricerca formale applicata alla scala architettonica negli anni successivi.

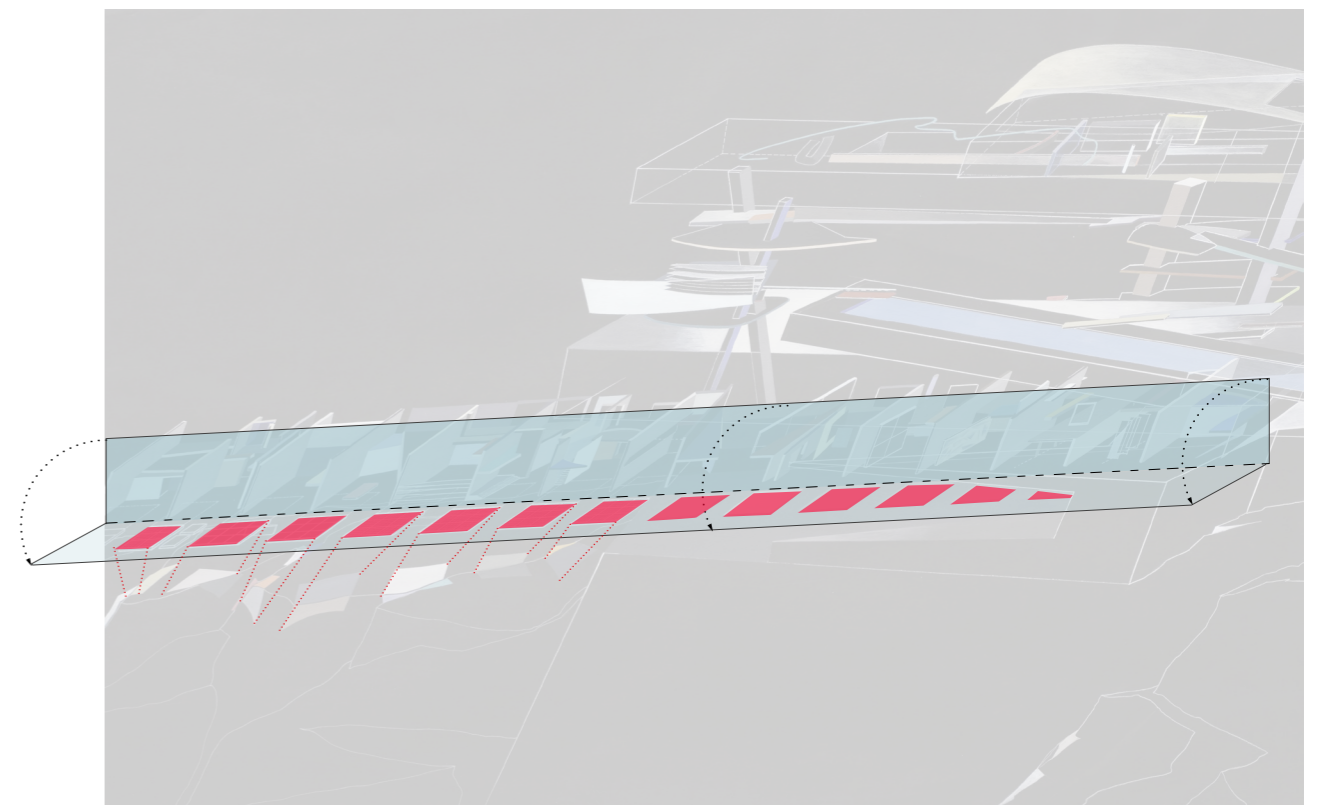
Il processo di analisi intrapreso inizialmente su piante, sezioni e prospetti, necessariamente ampliato all'intero apparato figurativo, evidenza come tutti i caratteri dell'opera rappresentativa di ZH siano già in esso contenuti, alcuni già sviluppati, altri ancora in forma embrionale. Si evince l'importanza del disegno come strumento progettuale, che ZH padroneggia perfettamente e piega a suo piacimento in quanto espediente funzionale al racconto, senza mai incorrere nella trappola del puro esercizio formale. Si evince un racconto in cui ogni figura diventa fondamentale per la comprensione profonda del progetto, in cui ogni disegno assume il senso di un frammento imprescindibile di un discorso più ampio, complesso e articolato su molteplici livelli semantici. In tale discorso, l'astrazione va oltre le dimensioni spazio-temporali conosciute, approdando in una dimensione mentale, capace di mettere in discussione certezze e coordinate. Il disegno diventa, in questi termini, lo strumento ideale per sperimentare e confrontare idee e presupposti futuri, esplicitandosi in un linguaggio che, seppur complesso e stratificato, non trascuri mai il fondamentale ruolo narrativo.

**Fig. 2.40**  
Disegno concorsuale per il progetto *The Peak Leisure Club*, Z. Hadid, Hong Kong, 1983.

**Fig. 2.41**  
Schema indicante il ribaltamento della parete anteriore longitudinale e le ombre portate delle finestre.



[2.40]



[2.41]



## Astrazione e espressione eidomatica alla luce della cultura Medio Orientale

Il processo di analisi affrontata sulle tavole concorsuali di *The Peak Leisure Club* e il complementare ridisegno digitale di piante, prospetti e sezioni, ha costituito la base grafico-teorica integrata a una strategia metodologica tesa a sviluppare un modello tridimensionale attinente alle logiche progettuali perseguite da ZH. L'articolazione di tale strategia si è esplicitata in un vero e proprio *workflow* sviluppato di pari passo con lo studio del progetto e a seconda delle necessità riscontrate, in cui sono state individuate tre fasi principali e consequenziali attinenti alla collocazione, al ridisegno e allo sviluppo tridimensionale. Il risultato è stato un flusso operante con diversi processi e su livelli multipli, del quale si vanno a descrivere i relativi passaggi e le logiche fondanti.

Una prima fase è stata impiegata per individuare la collocazione geografica specifica del progetto, in quanto l'assenza di informazioni e di una documentazione adeguata non consentiva di avere certezze effettive sulla sua posizione, motivo per cui sono state incrociate informazioni di diversa natura, le cui fonti fossero di facile accesso. In modo da valutarne l'attendibilità riguardo la collocazione del progetto, sono stati considerati due modelli topografici tridimensionali a sovrapposti e confronti: un primo *Digital Elevation Model (DEM)*, convertito in superfici *mesh* (fig. 2.42), con un secondo costituito da superfici *Nurbs*, ottenute dal ridisegno e dallo sviluppo di curve di livello. L'ausilio di un software di modellazione territoriale e progettazione paesaggistica è stato necessario per ricavare il primo modello *DEM*, la cui estensione comprendesse non solo l'area interessata dal progetto in questione, ma anche le superfici montuose attorno ad esso, e quella porzione urbana, con i relativi volumi edificati, fino all'omonima baia, arricchito da *textures* importate dalla mappa satellitare. A causa delle notevoli dimensioni del file, al fine di semplificare la fase di sovrapposizione e confronto tra le varie parti dell'intero modello, è stata mantenuta solo la porzione geografica relativa al monte Kowloon, ovvero il sito progettuale. Sebbene i dati dimensionali relativi alle superfici del modello risalgano all'anno 2022 (mentre il progetto del club risale all'anno 1982-1983), le ricerche eseguite hanno dimostrato l'assenza di eventi geologici che avrebbero potuto modificare in modo consistente la superficie montuosa, eventualità attribuibili a eventi tellurici o all'impatto antropico. In quanto sito turistico ed essendo attraversato da sentieri più o meno scoscesi, la superficie montuosa non ha subito modificazioni negli ultimi quarant'anni, similmente a quanto accaduto al distretto metropolitano e alla baia sottostanti, che già dagli anni Settanta furono caratterizzati da un tessuto urbano estremamente denso<sup>21</sup>. Per quanto riguarda il secondo modello utilizzato nella fase di sovrapposizione, la fonte grafica risiede nella prima tavola concorsuale in cui l'edificio è visibile dall'alto ed è inserito nel contesto (fig. 2.43). Il disegno si presenta graficamente diviso in due composizioni asimmetriche: una parte più estesa, con sfondo bianco, orientamento orizzontale; una seconda, costituita dal planivolumetrico dell'edificio, una porzione a sfondo nero con, disposti in direzione longitudinale, il lungo volume della piscina (l'unico riconoscibile) e altri volumi sezionati. Entrambe le composizioni hanno in comune il disegno delle curve di livello che si incontrano e intrecciano, formando una fitta maglia di linee, dando forma a una sorta di area neutra in cui le opposizioni 'orizzontale-verticale', 'bianco-nero' vengono eluse. Nell'impossibilità di avere sicure informazioni circa le fonti di natura topografica impiegate da ZH nel disegno della tavola, si può presupporre che i dati utilizzati siano stati forniti dall'organizzazione del concorso<sup>22</sup>.

Fig. 2.42  
Modello per superfici  
*mesh* e *texture* della baia  
di Kowloon e del monte  
omonimo.

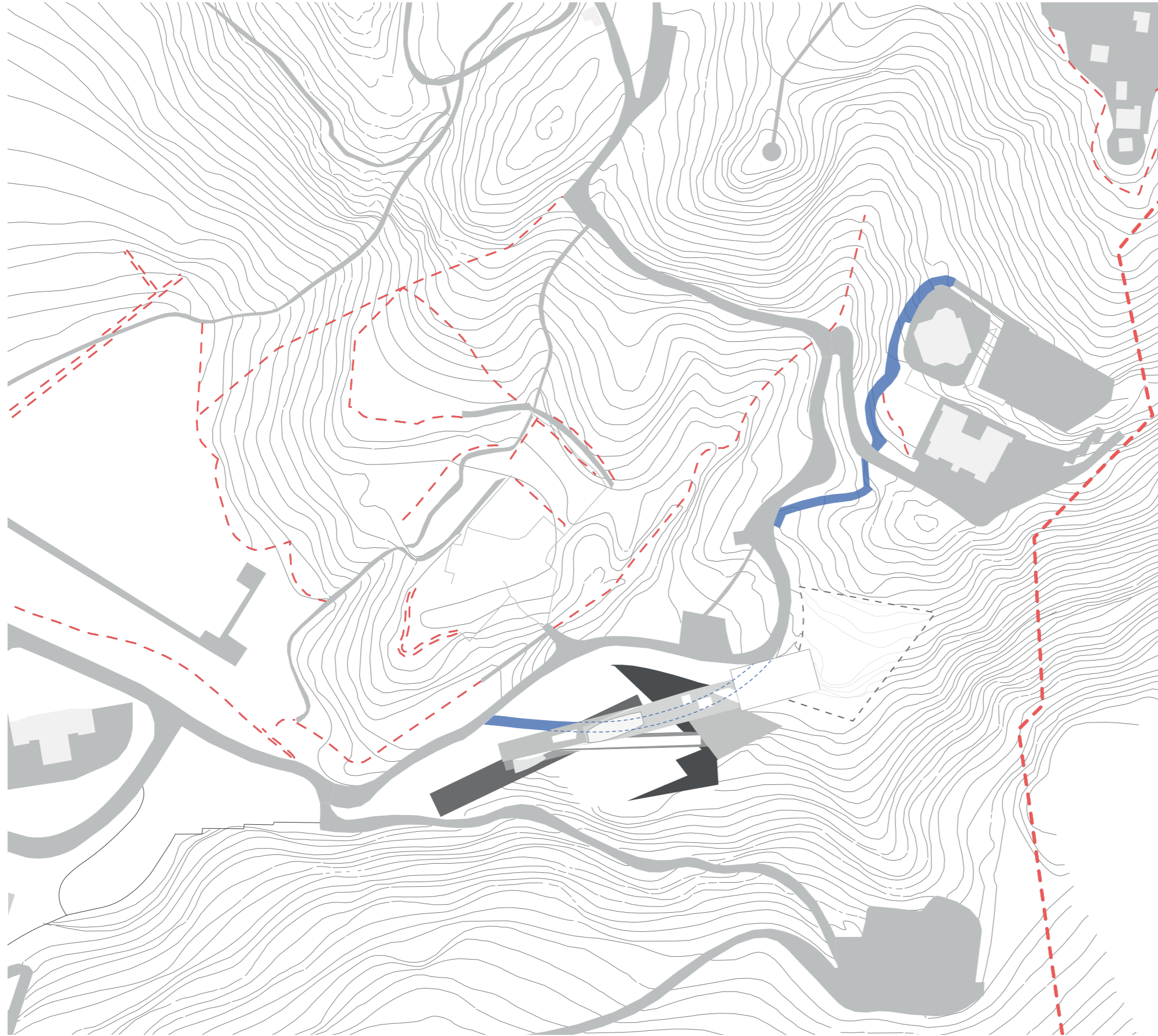
Fig. 2.43  
Tavola concorsuale  
della planimetria del sito  
e dell'edificio, Z. Hadid.  
Hong Kong, 1982-1983.



[2.42]



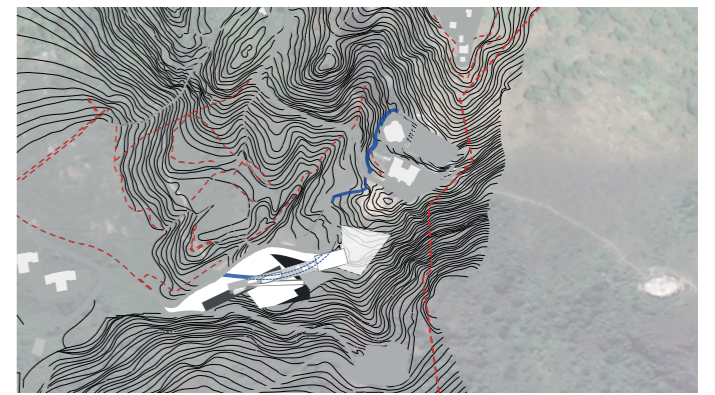
[2.43]



[2.44]



[2.45]



[2.46]

**Fig. 2.44**  
Immagine del monte di Kowloon che mostra il sentiero posto sul crinale e la stazione di trasmissione televisiva e radiofonica.

**Fig. 2.45**  
Mappa del sito, dalla quale è possibile individuare il sentiero e la stazione di trasmissione televisiva e radiofonica.

**Fig. 2.46**  
Sovrapposizione tra la mappa del sito e il ridisegno dalla tavola di progetto di Z. Hadid.

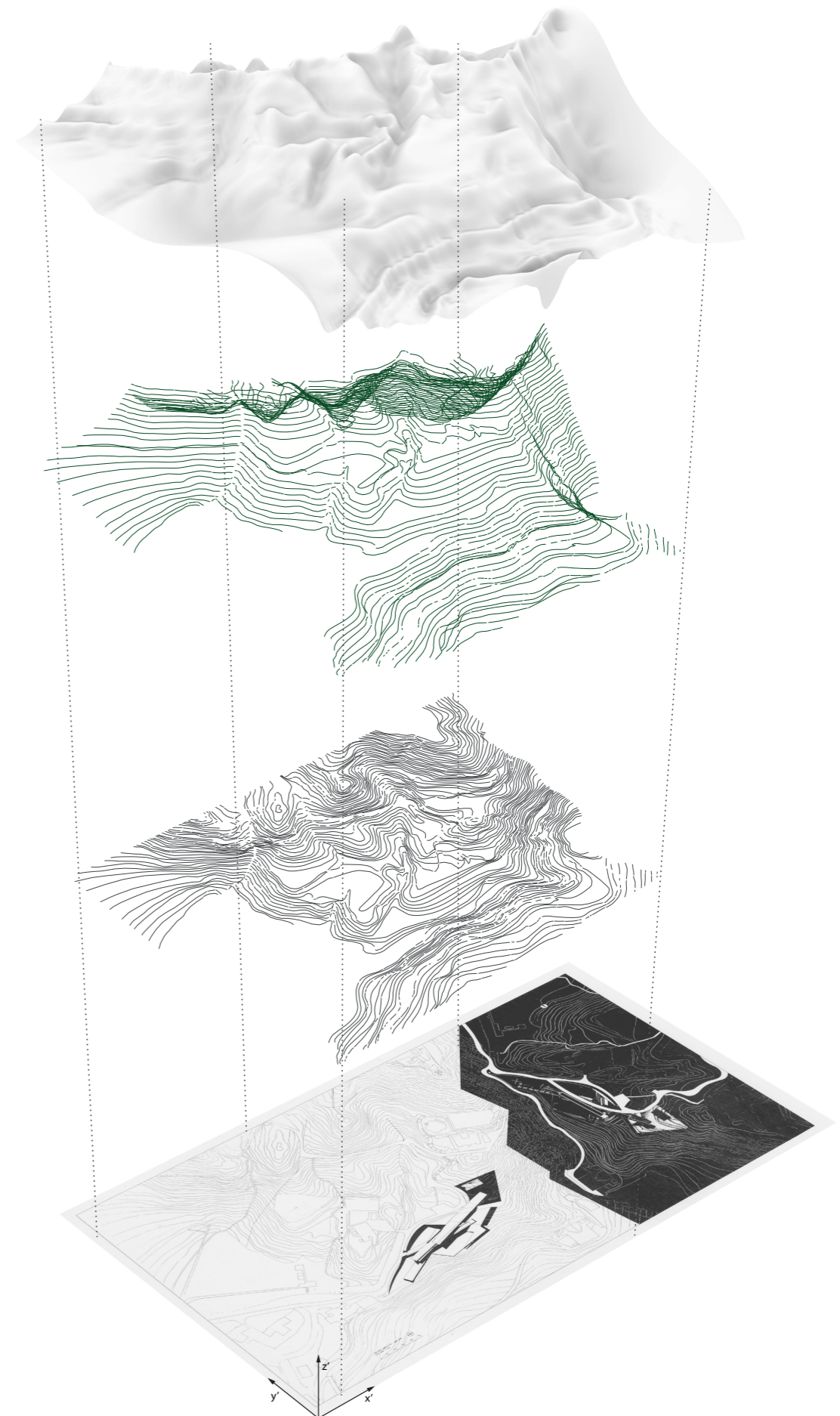
**Fig. 2.47**  
Ridisegno della tavola di progetto di Z. Hadid.

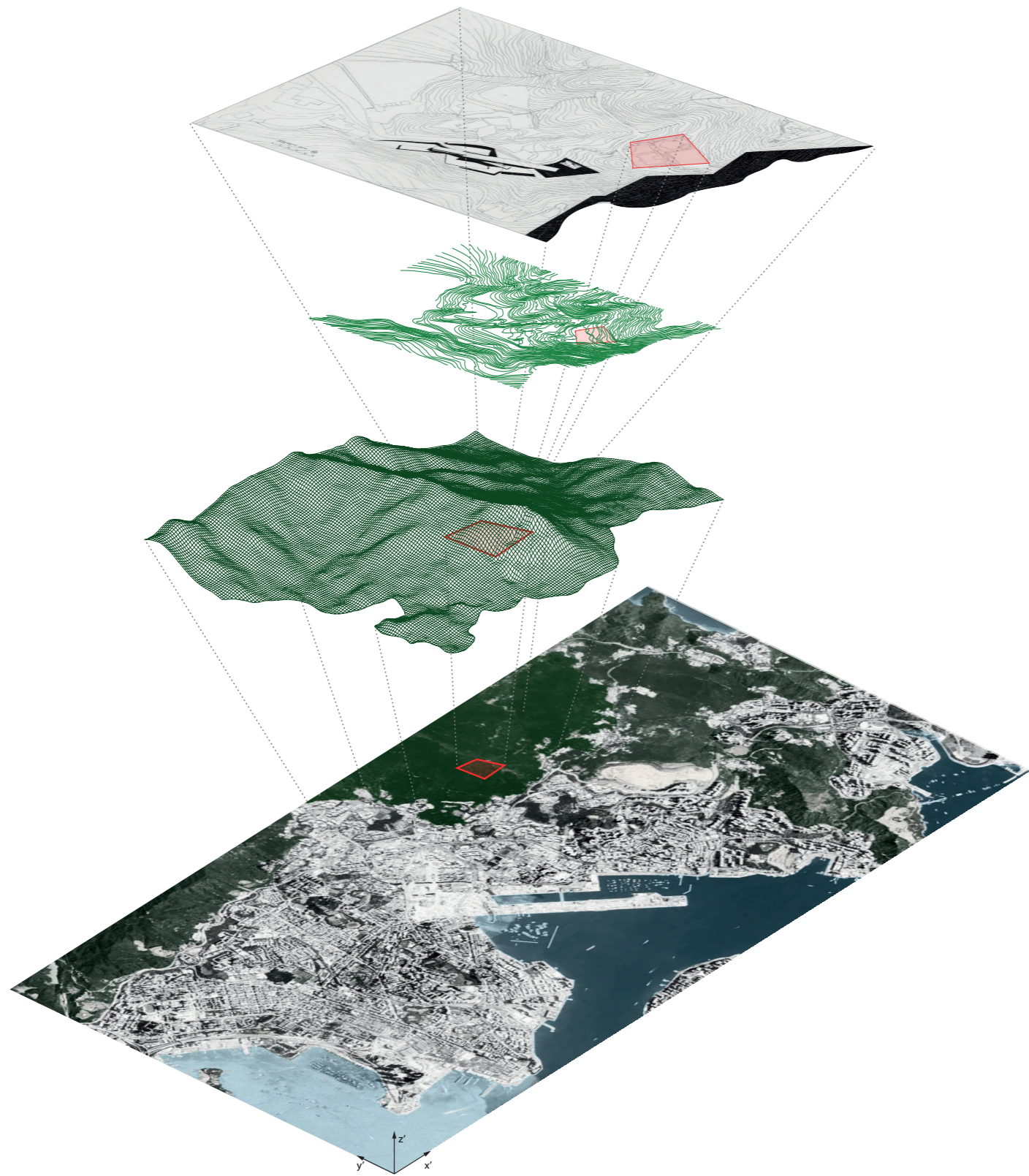
[2.47]

Al fine di comprendere la veridicità di ciò che ZH ha disegnato nella tavola in questione, una dettagliata analisi di tutti gli elementi rappresentati ha potuto evidenziare determinate incongruenze riguardo l'ingombro di edifici e strade, variamente distribuite sulla superficie montuosa, che l'ausilio di mappe storiche non avevano rivelato la presenza. Al contrario, la strada che in primo momento sembrava essere incongruente è risultata invece conforme, per collocazione e forma, al sentiero esistente, posto sul crinale del rilievo montuoso (fig. 2.44). Presumibilmente ZH ha modificato le dimensioni del sentiero, trasformandolo in strada carrabile, secondo esigenze programmatiche che chiedevano di raggiungere il club in auto (a questo proposito, si ricorda che il progetto prevedeva la costruzione di diversi parcheggi all'interno della montagna artificiale). Ritenute le incongruenze rilevate non pregiudicanti per il confronto con il primo modello, ciò che ha determinato il persistere con la tavola in questione, è stata l'individuazione delle piante relative alle stazioni di trasmissione televisiva e radiofonica, che hanno confermato la validità delle informazioni planimetriche (figg. 2.45, 2.46). Dal ridisegno delle curve di livello (fig. 2.47), è stato ottenuto il modello finale, sfruttando strumenti di modellazione di superfici *Nurbs* (fig. 2.48), successivamente sovrapposto al modello *DEM* semplificato dalle *textures*, dai volumi tridimensionali e convertito in *mesh*. Essendo la stazione di trasmissione televisiva e radiofonica l'unico elemento comune a entrambi i modelli digitali, essa è stata mantenuta come riferimento fondamentale nella fase di sovrapposizione dei due modelli topografici (fig. 2.49). La prima fase del *workflow* è stata in questo modo definita dalla ricerca e dal confronto di informazioni di diversa natura, segnatamente: da mappe satellitari, topografie tridimensionali e infine modellazione di superfici da dati bidimensionali. Sebbene fondata sull'elaborazione di dati empirici, questa strategia metodologica ha permesso di collocare con sufficiente precisione il progetto dell'edificio. Compresa la collocazione, il progetto del club è stato sottoposto a una serie di analisi grafiche che hanno contribuito a definire la seconda fase del *workflow*. Questa strategia metodologica e le relative considerazioni sono state oggetto del capitolo precedente. In base alle analisi condotte e al continuo confronto tra informazioni di diversa natura, è stato possibile sviluppare un modello digitale coerente all'edificio.

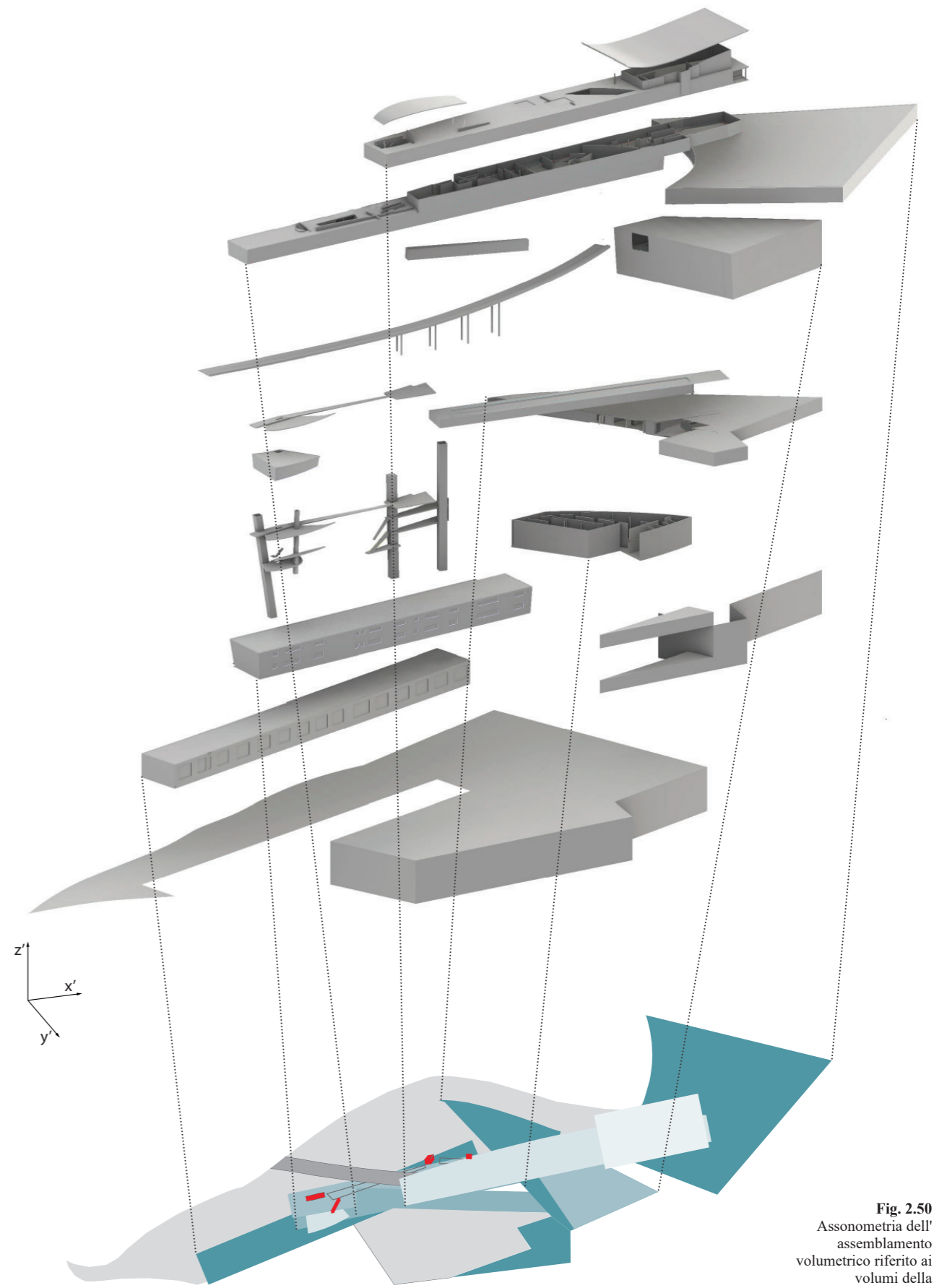
Il processo di sviluppo e assemblamento volumetrico (fig. 2.50) che ha dato consistenza alla terza fase, è stato condotto tenendo sempre presenti tutte quelle logiche compositive figurative riscontrate nei disegni precedentemente analizzati, lavorando ad esempio per livelli. Ogni volume è stato inizialmente trattato come un elemento decontestualizzato dall'edificio, cosicché la modellazione delle sue superfici dipendesse unicamente dalla quantità e dalla qualità delle informazioni grafiche raccolte dai disegni concorsuali. Inoltre, la valutazione e la risoluzione delle diverse incongruenze, affrontata caso per caso, ha permesso di non incorrere in ulteriori interpretazioni che non fossero di natura grafica. Il processo ha avuto inizio dai quattro volumi con funzione residenziale, per i quali sono stati innanzitutto modellati gli spazi interni, per mezzo di elementi piani accostati e assemblati tra loro, successivamente sigillati con superfici perimetrali. Lo stesso procedimento è stato adottato per alcuni volumi costituenti il club, quali: la piccola biblioteca sospesa, la lunga piscina esterna e il parcheggio distribuito su un unico piano. Un diverso approccio ha concorso allo sviluppo di tutti gli ambienti del club pensati da ZH per essere inseriti nella montagna artificiale, per i quali è stato necessario suddividere le planimetrie a seconda delle funzioni, poi estrapolate dal loro contesto. Sviluppati gli ambienti interni e risolte le eventuali difformità planimetriche, essi sono stati raggruppati in un unico sistema racchiuso da superfici piane e curve, rispettose dei prospetti, della montagna artificiale e della superficie montuosa naturale. La modellazione del progetto è stata affrontata con il *software Rhinoceros*, sfruttando le potenzialità delle superfici *NURBS* e dei relativi strumenti (creazione, estrusione, unione, differenze e simili), applicando ai volumi le diverse logiche additive, sottrattive, di assemblaggio

**Fig. 2.48**  
Modello assonometrico delle diverse fasi che hanno determinato la superficie topografica finale.

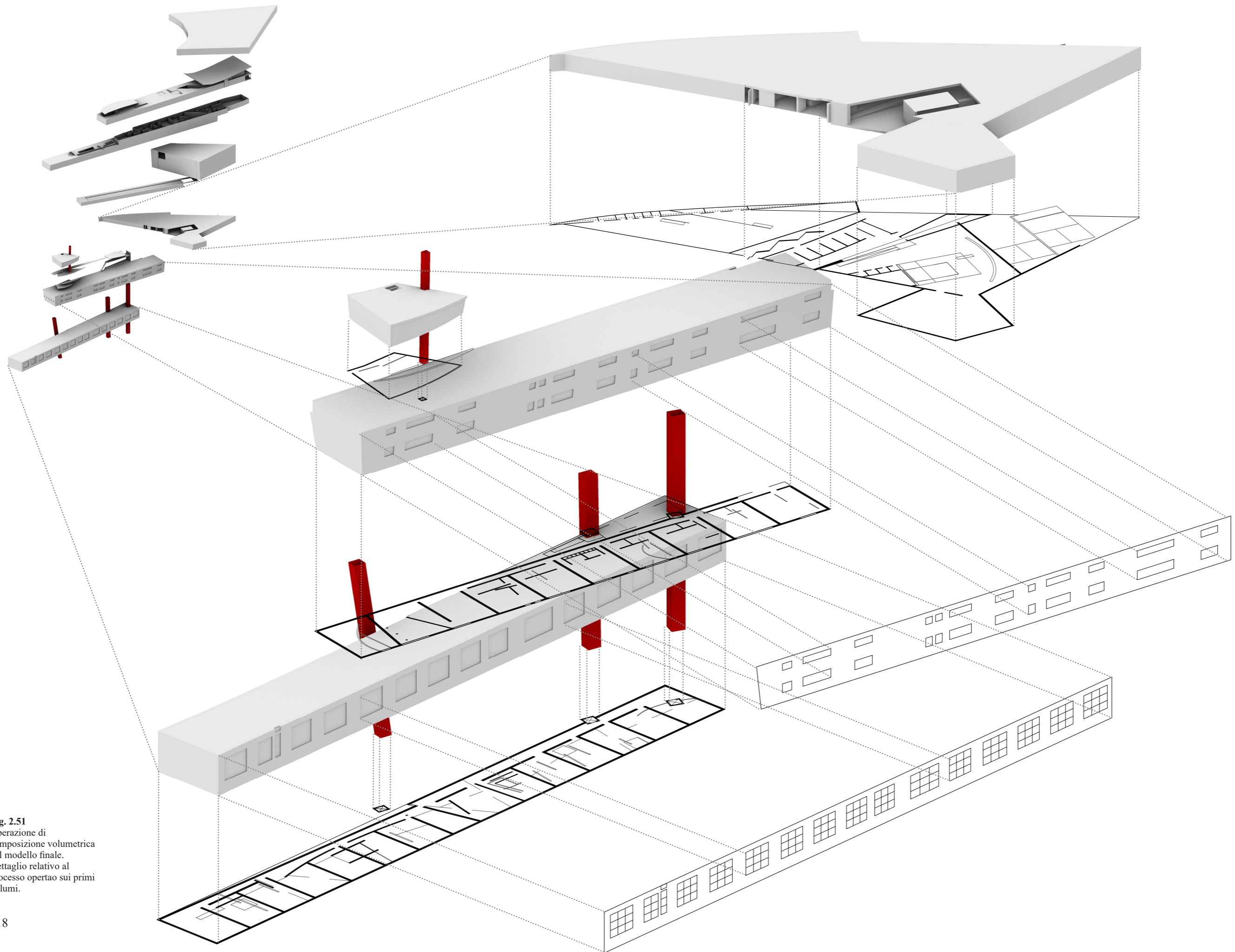




**Fig. 2.49**  
Modello assonometrico  
relativo alla  
sovrapposizione delle  
diverse informazioni  
grafiche: tavola di  
concorso, modello, mappa  
territoriale).



**Fig. 2.50**  
Assonometria dell'  
assemblamento  
volumetrico riferito ai  
volumi della  
pianta mongiana.

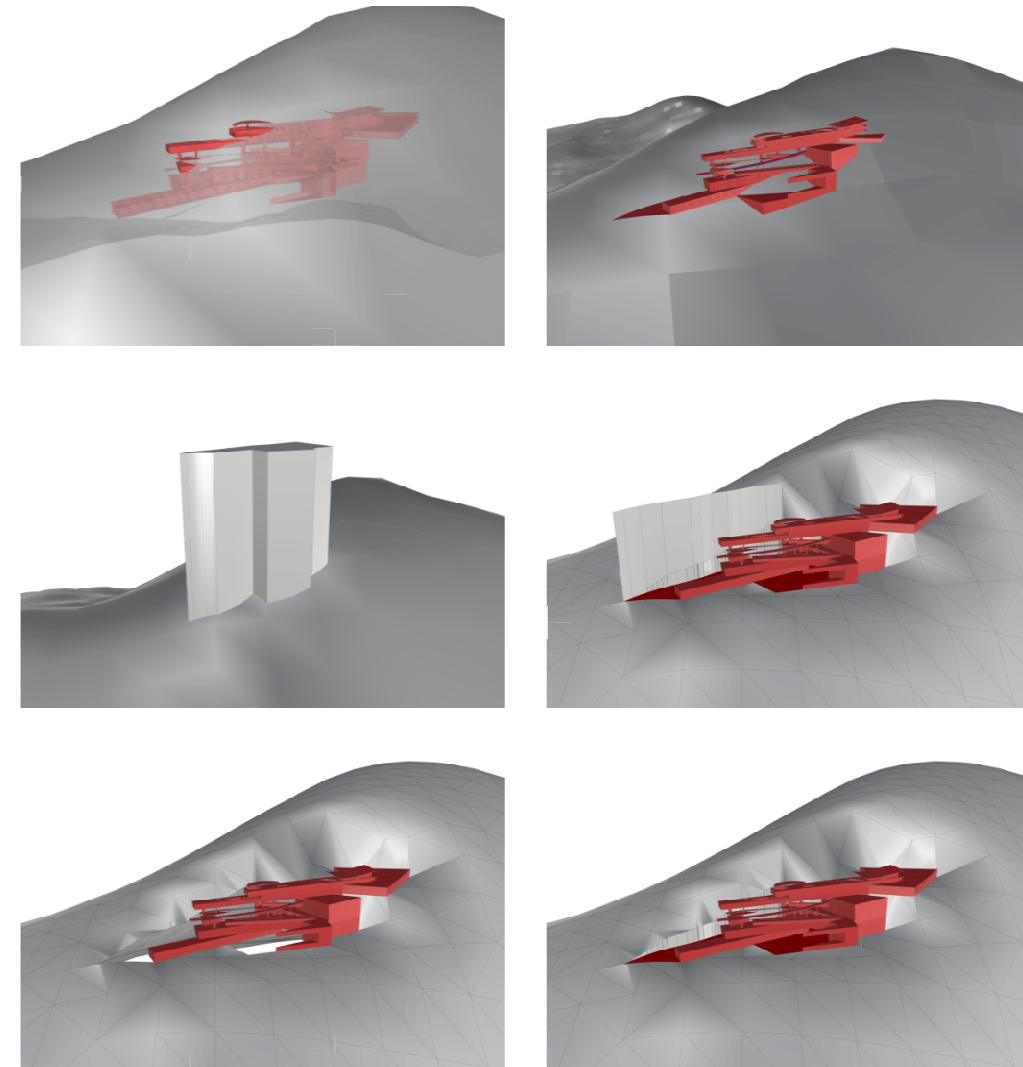


**Fig. 2.51**  
Operazione di  
composizione volumetrica  
del modello finale.  
Dettaglio relativo al  
processo operato sui primi  
volumi.

e incastro. Fondamentale importanza ha avuto l'analisi precedentemente svolta sui segni grafici indicanti le linee di proiezione degli elementi sovrastanti e soprastanti ogni planimetria di riferimento, utilizzati come vere e proprie guide lungo le quali adagiare i volumi e disporli l'uno sopra l'altro (fig. 2.51). Tutti gli elementi di collegamento verticale e orizzontale che attraversavano contemporaneamente più volumi - segnatamente scale, rampe e ascensori - sono stati aggiunti a modello digitale concluso, al fine di comprendere e correggere le eventuali discordanze.

Completate tutte le operazioni strettamente legate all'edificio, l'accostamento eseguito tra superficie topografica e modello digitale ne ha evidenziato le opposte interazioni: se per i volumi degli edifici sono state applicate logiche di sovrapposizione, le relazioni tra i volumi stessi e la superficie della montagna sono il risultato di un insieme di sottrazioni. L'innesto tra l'edificio e la superficie montuosa è stato il primo e unico processo contenuto nella metodologia finora descritta, eseguito in autonomia rispetto alle fonti grafiche (fig. 2.52). Le cause di tale scelta risiedono nelle informazioni ricavate dai disegni concorsuali ritenuti insufficienti per affrontare il processo di interpenetrazione. Simili motivazioni hanno inciso anche sulla scelta della topografia tridimensionale, per cui il primo modello convertito in *mesh* è stato ritenuto maggiormente attendibile rispetto al secondo per superfici *NURBS*, perché ricavato da un apposito *software* di modellazione territoriale. Il risultato conseguito rappresenta dunque una delle possibili soluzioni ottenuta applicando tutte le logiche emerse dalle analisi teorico-grafiche, esito di due processi complementari che agiscono parallelamente: a ogni sovrapposizione volumetrica corrisponde, in diversa misura, una sottrazione della superficie topografica, rivelando di volta in volta relazioni e incastri diversi tra volumi e terreno. In assenza di precisi riferimenti, per posizionare correttamente il modello digitale dell'edificio sulla superficie montuosa, è stato necessario innanzitutto procedere per tentativi, mediante sovrapposizioni e traslazioni verticali, fino al raggiungimento della collocazione maggiormente attendibile. Il processo di sottrazione volumetrica è stato svolto *in primis* con l'ausilio di una superficie perimetrale chiusa e che, al suo interno, conteneva l'intero edificio, eliminando di conseguenza l'estesa porzione montuosa che trapassava il modello digitale.

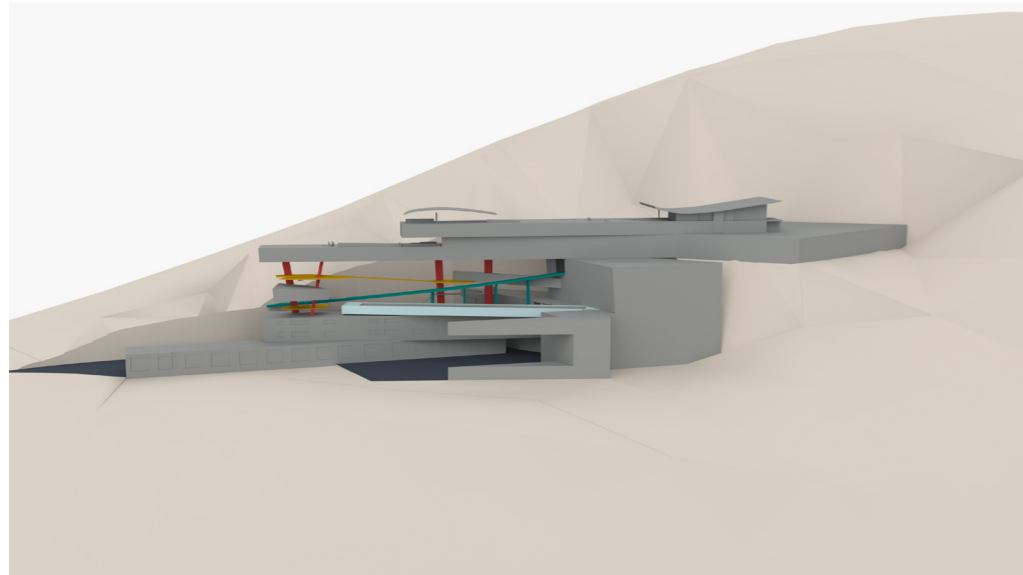
Nella foratura ottenuta, sono state successivamente applicate puntuali correzioni e aggiustamenti basati sulle singole relazioni create tra i volumi e la superficie montuosa. Infine, sono state modellate diverse superfici piane, con orientamento sia orizzontale che verticale, applicate e incastrate per risolvere le porzioni topografiche cave. Data la natura astratta e la mancanza di dettaglio insita nei disegni concorsuali, l'intero processo si è rivelato piuttosto lungo e difficoltoso; inoltre le diverse fasi di modellazione e assemblamento dell'edificio hanno evidenziato molteplici problemi di natura compositiva e costruttiva, impossibili da visualizzare e comprendere nelle precedenti elaborazioni digitali eseguite in proiezione ortogonale. Se molte aporie interpretative rilevate nelle diverse fasi sono state sciolte grazie al continuo confronto con tutte le tavole progettuali, per lo sviluppo tridimensionale del progetto è stato necessario rispondere a tutte quelle questioni che i disegni concorsuali non riuscivano a chiarire. Gli innesti e le congiunzioni tra superfici di diversa natura compositiva hanno richiesto particolare attenzione, soprattutto tutte quelle correlazioni sorte tra montagna artificiale e montagna naturale, risultanti difformi rispetto a quanto rilevato nei disegni. Dei numerosi spazi ottenuti dalle molteplici sovrapposizioni volumetriche e impossibili da individuare nei disegni mongiani, è stato necessario identificarne la natura funzionale e fruitiva, mentre il confronto sorto tra superficie montuosa e la lunga strada sospesa ha permesso di calibrare l'andamento della stessa in modo che i suoi bordi si adagiassero sul crinale montuoso. Sebbene siano state evidenziate diverse incongruenze tra disegni e modello digitale, nessuna ha richiesto una risoluzione per mezzo di interventi impattanti, modificazioni e traslazioni volumetriche, lasciando intatta la coerenza sia formale che visiva rispetto



alla conformazione dei disegni.

Le scelte stilistiche adottate a conclusione dei processi di sviluppo e compenetrazione, applicate sia al modello digitale dell'edificio, sia al modello topografico, sono state determinate dalla forte componente astratta insita nei disegni di ZH, caratterizzati dalla mancanza di elementi, di dettagli compositivi e di aspetti materici. Il modello digitale finale si presenta con una grafica piuttosto semplice e asciutta, la cui componente interpretativa costituisce il fattore dominante. Coerenti alle analisi precedentemente affrontate, i volumi degli edifici risultano come superfici lisce, opache, simili ai piani colorati che popolano i disegni di progetto, prive di dettagli e *textures* materiche; finestre e superfici trasparenti sono state indicate solamente nei prospetti, solo laddove è stato possibile individuare con sufficiente chiarezza le forature relative. Se toni di colore neutri sono stati assegnati ai volumi a indicarne visivamente il noto dettaglio progettuale del cemento armato, brillanti tonalità di colore sono state invece applicate agli elementi di collegamento verticale e orizzontale, suddivisi cromaticamente per funzione e immediatamente riconoscibili nella composizione generale. I caratteri stilistici riscontrati nei disegni sono stati applicati alla superficie montuosa, per cui le lisce superfici topografiche dalle tonalità neutre richiamano visivamente le composizioni di ZH (fig. 2.53).

**Fig. 2.52**  
Le diverse fasi di sovrapposizione e sottrazione tra il modello topografico e quello dell'edificio.



[2.53]

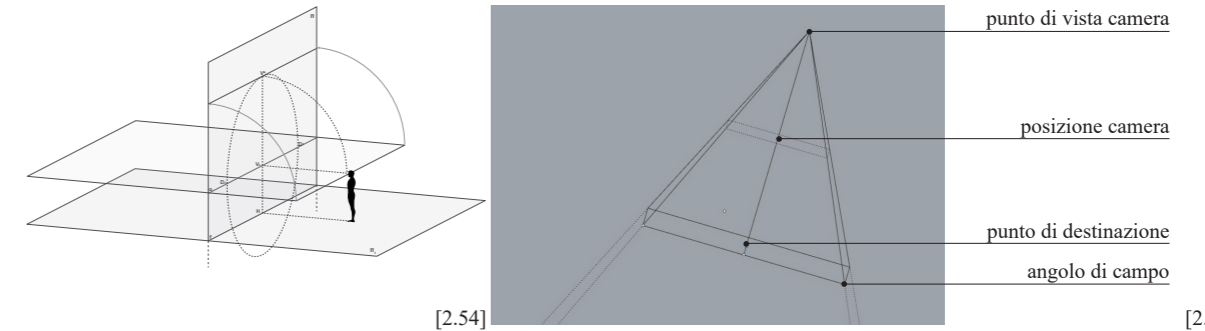
**Fig. 2.53**  
Modello finale dell'edificio, integrato alla superficie montuosa.

**Fig. 2.54**  
Schema assonometrico della prospettiva a quadro verticale.

**Fig. 2.55**  
Schema illustrativo dello strumento camera attivo in una vista del software Rhinoceros, e i punti che permettono di modificare la posizione, il campo visivo e l'angolazione della camera.

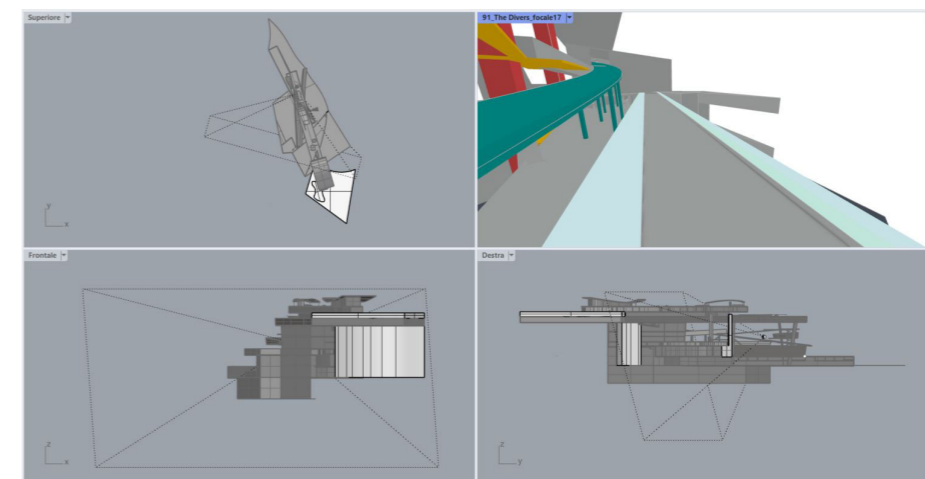
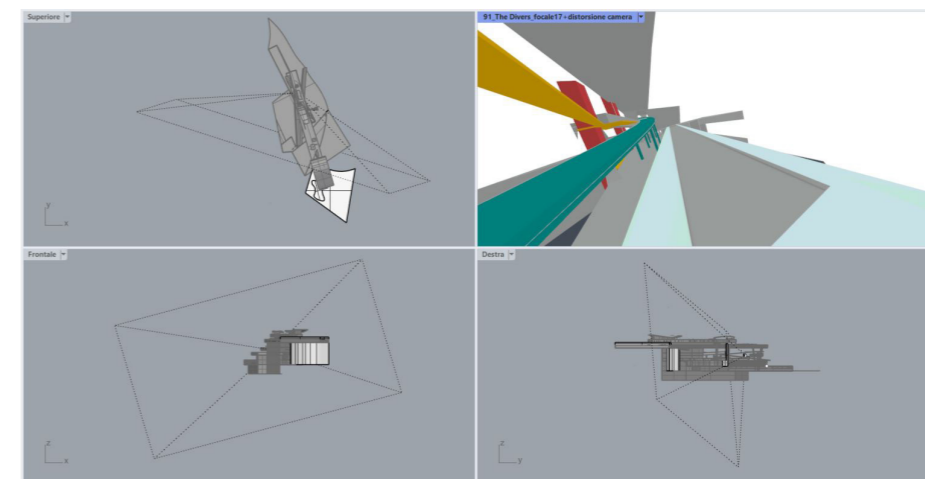
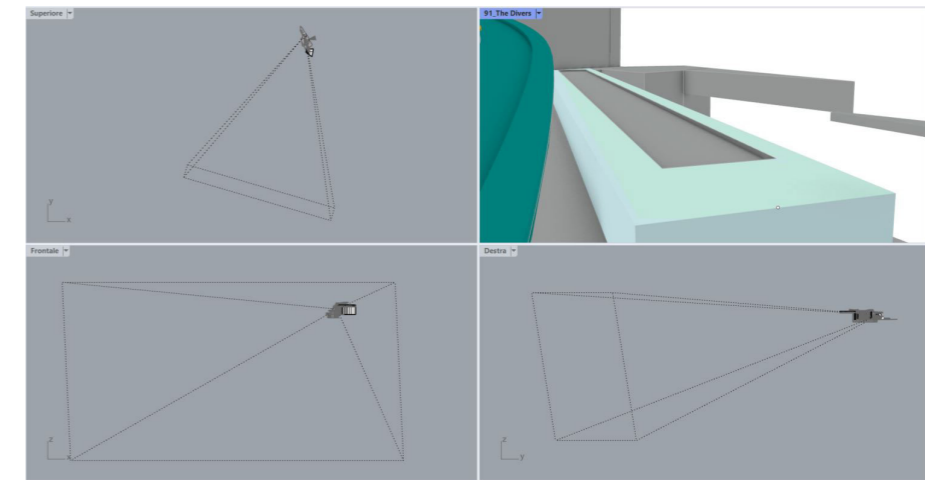
**Fig. 2.56**  
Tutte le operazioni di deformazione, rotazione, traslazione applicate allo strumento camera e le rispettive immagini ottenute dal modello.

Grazie al modello digitale è sorta la possibilità di indagare ulteriormente il linguaggio rappresentativo sviluppato da ZH, attraverso un confronto su immagini di natura opposta, segnatamente analogica e digitale. A tal fine, sono stati individuati i disegni concorsuali in prospettiva, nei quali vi erano visualizzati sia il club che il paesaggio circostante. Assumendo uno dei principi della *prospettiva lineare conica* (fig. 2.54), per cui un centro di proiezione fisso detto centro di vista coincide con l'occhio di un ipotetico osservatore, ogni rappresentazione prospettica del club poteva presumere un centro di vista  $V$  collocato dentro il progetto (non necessariamente all'interno di un volume). Se ad ogni immagine analitica corrispondeva l'ipotetico punto  $V$ , nel modello digitale è stato possibile trovare il corrispondente centro di vista  $V1$  dal quale ottenere la versione virtuale, analoga all'originale. L'assenza di deformazioni nelle prime versioni virtuali, documentano piuttosto come le rappresentazioni di ZH potrebbero apparire se perseguissero le canoniche metodologie rappresentative; per questo motivo, direttamente sulle viste del modello sono stati applicati strumenti di deformazione forniti da *Rhinoceros*, così da generare versioni virtuali visivamente coerenti con le originali. I diversi tentativi di distorsione dell'immagine sono stati intrapresi inizialmente mediante l'apertura dello strumento *camera* e modificandone la lunghezza focale da 50 mm a 17 mm<sup>24</sup>, che hanno alterato visibilmente il risultato percettivo finale. Considerato ogni punto di vista  $V'$  come la posizione  $x, y, z$  assoluta della camera, ovvero lo strumento di *Rhinoceros* per cui a ogni vista (che sia ortogonale, parallela e prospettica) corrisponde una camera assimilabile a sua volta all'occhio dell'osservatore, le deformazioni sono state sperimentate direttamente sulla stessa (fig. 2.55): applicandovi operazioni di rotazione attorno al proprio asse, deformazioni manuali alla focale, traslazioni del punto di vista e alterazioni all'angolo di campo (fig. 2.56). Definite da processi deformativi, le immagini acquisite sono state confrontate con le originali, evidenziando di conseguenza tutte le incongruenze rappresentative e l'impossibilità di raggiungere risultati simili ai disegni di ZH attraverso un unico sistema figurativo (figg. 2.57-2.60). Alle versioni ottenute virtualmente mancano infatti le molteplici alterazioni applicate dall'autrice a ogni elemento riprodotto; ne risulta che il processo maggiormente coerente con le strategie di ZH debba necessariamente separare gli elementi figurati, decontestualizzarli e infine modificarli secondo logiche funzionali alla narrazione.

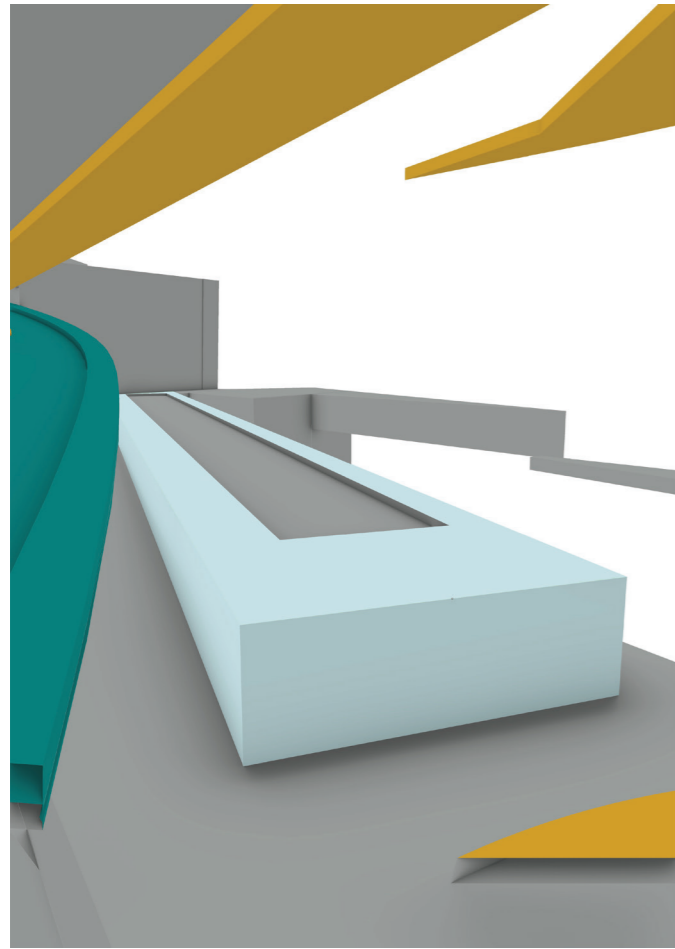


[2.54]

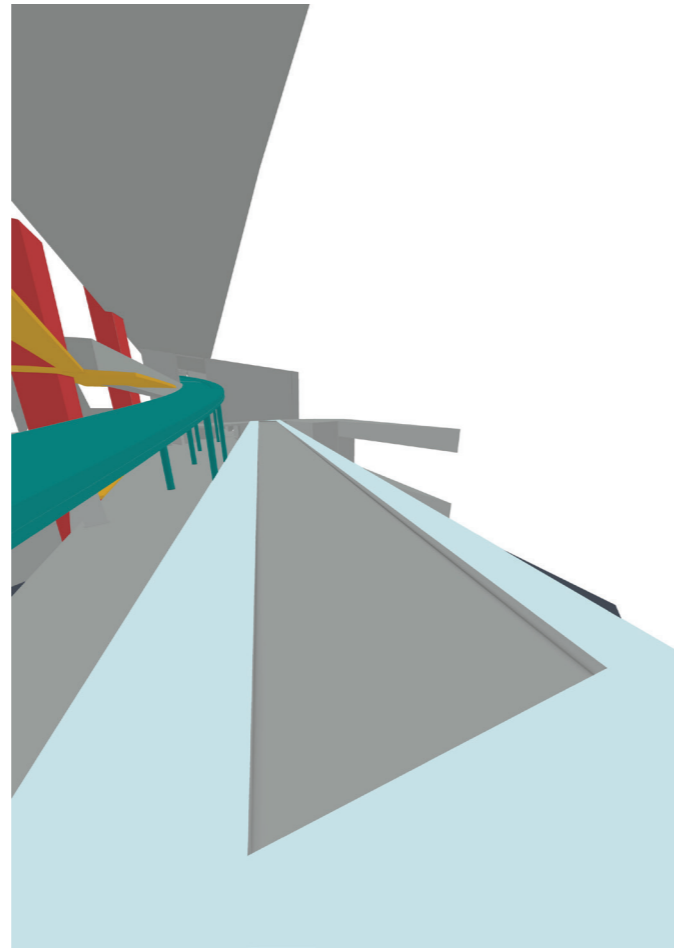
[2.55]



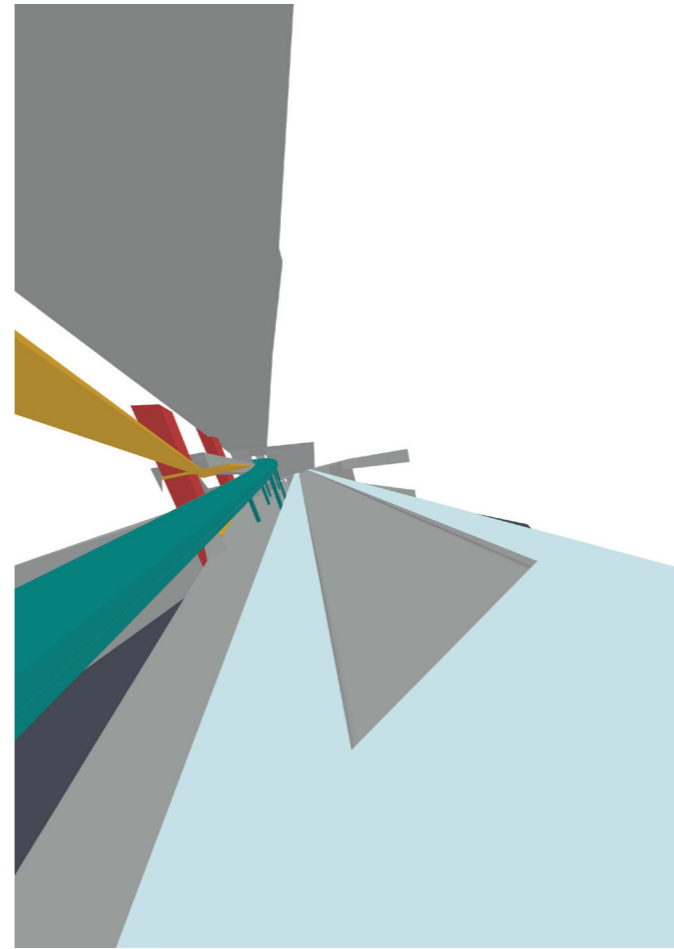
[2.56]



[2.57]



[2.58]



[2.59]



[2.60]

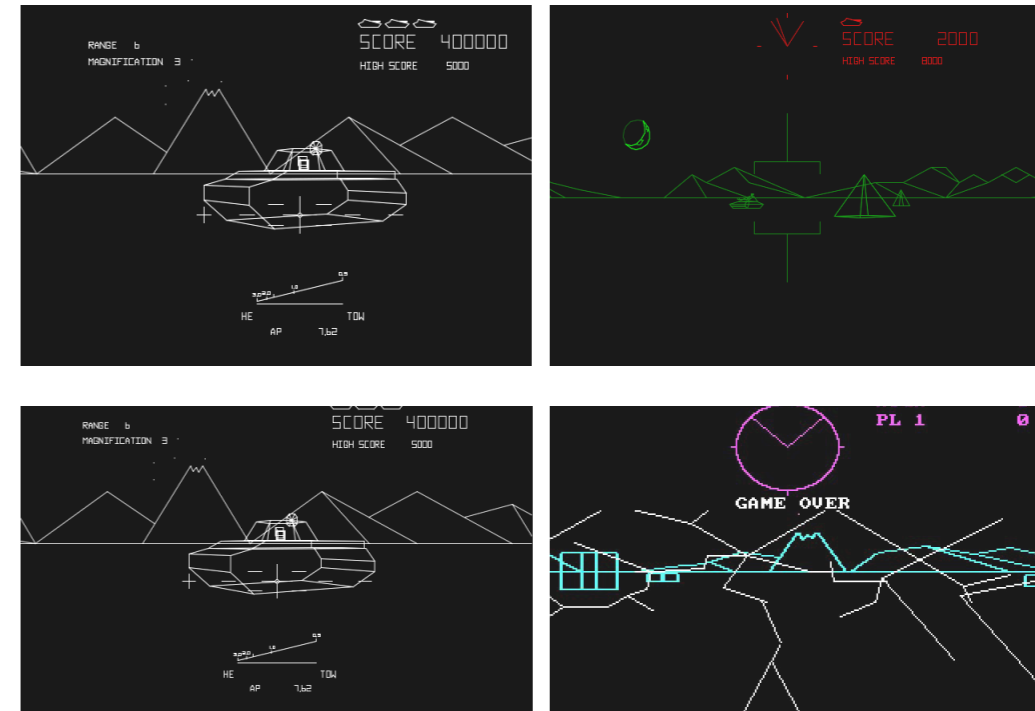
**Fig. 2.57- 2.59**  
 Confronto in serie tra le immagini acquisite con gli strumenti di deformazione dello strumento *camera* e il disegno originale di Z. Hadid.

**Fig. 2.60**  
 Esempio eseguito con il disegno *The Divers*.



Tale confronto delinea un ulteriore conferma metodologica di tutte le analisi teorico-grafiche descritte nel capitolo *Il Campo Figurativo*, in cui vengono chiarite anche le profonde correlazioni tra cultura visiva Medio Orientale e strategie rappresentative di ZH. Tale rapporto, fondato sul medesimo approccio visivo, trova un ulteriore presupposto teorico indagando le strette correlazioni che intercorrono tra arte Islamica e linguaggio eidomatico, così come il lavoro della filosofa Laura U. Marks ne chiarisce i contenuti<sup>25</sup>. Il confronto tra i due linguaggi ne svela le numerose similitudini: entrambi infatti sono astratti e articolati su molteplici livelli. Tanto quanto un computer trasporta dati e codici che rende visibili all'uomo solo nella loro forma finale in segni e caratteri, tanto la calligrafia islamica rappresenta l'immagine superficiale di un codice sottostante, ovvero la parola divina, che è sacra, inafferrabile e contenuta nel *database*, permanente e infinito, del Corano. Geometria, matematica e algoritmi concorrono in larga misura al rapporto tra i due linguaggi, essendo questi i tratti caratteristici dell'arte Islamica sin dal IX secolo, quando, nel califfato di Baghdad, grazie alle contaminazioni greco-antiche, europee e indiane, vennero sviluppate la geometria, l'algebra e la trigonometria. Se la geometria divenne il fondamento usato per articolare superfici architettoniche, per l'immagine Islamica è possibile asserire che essa sia la manifestazione di un algoritmo latente, resa attiva dal rapporto con l'osservatore. Sulla base di queste ultime considerazioni, si può osservare nuovamente il lavoro di ZH, riscontrando le analogie con il linguaggio eidomatico. Il concetto del *layer* grafico, come sovrapposizione di piani proiettati sulla stessa superficie è già stato illustrato nell'analisi svolta sulla tavola rappresentante tutte le planimetrie del progetto. La logica del *layer* è stata inoltre assunta in quanto principio compositivo di molte immagini di ZH, in particolare quelle dove ai volumi mancano uno o più prospetti. Tale condizione ne consente di vedere gli interni: operazioni assimilabili all'odierna opzione fornita dai *software* di progettazione, modellazione e grafica, grazie alla quale si accendono/spengono uno o più livelli contemporaneamente all'interno della stessa finestra di visualizzazione. Immagini in cui l'edificio è visualizzato a una distanza elevata, altre in cui risulta vicino all'occhio dell'osservatore oppure se ne visualizza una minima parte, perseguono la stessa logica dello *zoom*.

Al processo di sviluppo volumetrico come strategia compositiva, si aggiunge ora la similitudine tra le superfici trasparenti dei disegni e la grafica del *computer*, per cui la visualizzazione in modalità opaca o trasparente non comporta la modifica strutturale della stessa. Allo stesso modo, disegni realizzati con diversi espedienti grafici (bianco e nero, colori, trasparenze, *textures* materiche) rimandano chiaramente alle modalità di visualizzazione (*wireframe*, opaco, ombreggiato, renderizzato, ecc) odierne dei *software*. Il dinamismo ottico con la quale ZH costringe l'osservatore a guardare più immagini simultaneamente, a cambiare posizione e spostarsi da una all'altra, è simile all'interattività tra le finestre di visualizzazione che molti programmi hanno sviluppato, in modo tale che lo stesso oggetto sia simultaneamente visto e in diverse modalità (dall'alto, in assonometria, di fronte ecc.). Le numerose collocazioni dei punti di vista rispetto all'edificio e le relative modifiche che producono in ogni immagine, concedono all'osservatore la sensazione di potersi muovere all'interno dello spazio tridimensionale e di poter orbitare attorno all'edificio, similmente a come avviene nei programmi di progettazione e modellazione, attivando gli strumenti di orbita, rotazione, camminata e affini. Infine, se la profonda relazione tra geometria e matematica nella cultura visuale Medio Orientale si esplicita nel momento in cui l'equazione matematica viene tradotta in una immagine, è dall'intima connessione tra ZH e il suo retaggio visivo che maturerà non solo superfici, ma nuove forme per l'architettura, grazie a operazioni e relazioni matematiche. Le similitudini fin qui descritte, dimostrano come ZH abbia sviluppato un linguaggio rappresentativo in cui diverse strategie grafiche e metodologiche sono riconducibili all'espressione eidomatica, ribadendone le peculiarità e le notevoli sfaccettature. È presumibile sia che ZH, provando e sperimentando le tecnologie dell'epoca,



ne sia stata fortemente incuriosita e influenzata, essendo lo sviluppo dei primi strumenti CAD risalente agli anni Sessanta e le loro applicazioni negli anni Settanta-Ottanta a film e videogiochi. Il famoso *Battlezone* fu tra i primi videogiochi vettoriali prodotto da Atari nel 1980<sup>26</sup>, la sua grafica a sfondo nero, il paesaggio e gli oggetti costituiti da punti collegati da linee rette (figg. 2.61), richiama senza dubbio quella di *AutoCAD*.

Resta oltremodo evidente quanto il retaggio culturale di ZH abbia influito sulle sue indagini visive, conducendola a individuare soluzioni innovative, la cui genesi non può risiedere unicamente in una geniale visionarietà.

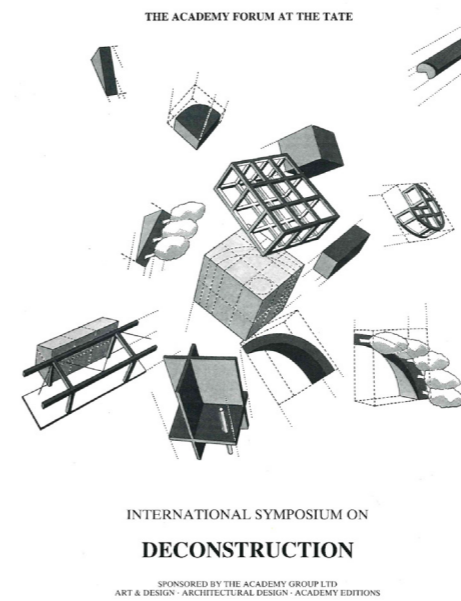
Da tutte le analisi fin qui condotte, è emersa l'enorme complessità di un progetto di grande impatto visivo e di notevoli dimensioni, confermando inoltre come la ricerca di ZH trovi attinenza teorica tra processi di sottrazione e compenetrazione e i principi progettuali intesi nel ridisegno del paesaggio e nella ridefinizione di orizzonti sempre nuovi e differenti. La realizzazione del modello digitale fedele alle logiche rappresentative sviluppate da ZH, conferma e attribuisce validità metodologica ai suoi disegni. Sebbene realizzati con un linguaggio astratto, la cui comprensione deve necessariamente attraversare una fitta analisi di natura grafica, l'intero apparato di immagini che lo innerva, in quanto imprescindibili tra loro, sono in tutto e per tutto considerabili disegni di architettura. Parafrasando Vittorio Magnago Lampugnani, la mediazione dell'evoluzione storica dell'architettura può avvenire con parole, fotografie e disegni, e sono tre i motivi che determinano la scelta di quest'ultimo: mantenere intatto il pensiero architettonico, la leggibilità della sua genesi progettuale, la capacità espressiva superiore all'architettura costruita. Alla luce di tutte le analisi finora proposte, si può asserire che i disegni di ZH rientrano nella definizione del terzo punto: "Tecnica, stile di rappresentazione, taglio, formato, segno grafico, ductus – tutto illustra l'intenzione intellettuale dell'autore. I disegni d'architettura divengono perciò altrettanto precise quanto convincenti professioni di fede culturale, che, acquistando un loro proprio valore artistico, possono a buon diritto proporsi come opere autonome"<sup>27</sup>.

**Figg. 2.61**  
Interfaccia grafica che il videogioco vettoriale *Battlezone* aveva nel 1983, dalla schermata iniziale a quella finale.

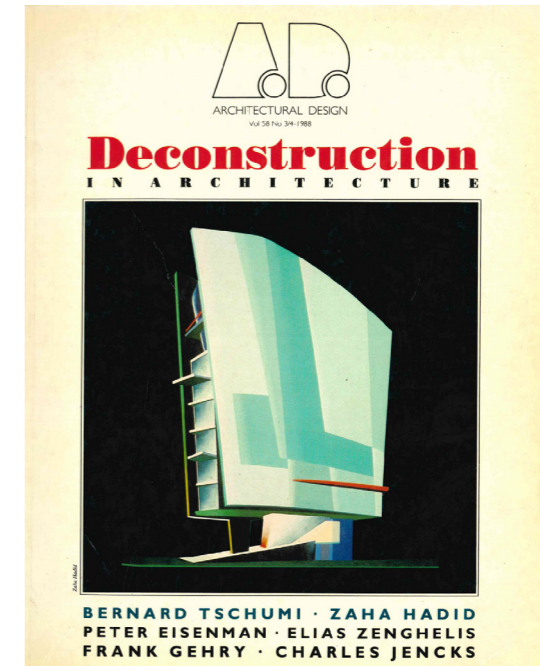
## La dialettica figurativa del Decostruttivismo tra opposizioni e ricerca formale

Molteplici sono i termini con cui la critica ha definito l'opera di ZH: tra i più utilizzati ricorrono la frammentazione, la poetica dei flussi e le forme liquide, che legittimamente descrivono l'innovazione dei paradigmi architettonici da lei sviluppati. Nell'insieme delle definizioni e questioni che hanno gravitato attorno la sua figura, uno in particolare risulta essere il più controverso di tutti: il *Decostruttivismo*, ovvero il termine indicante il movimento architettonico sorto nel 1988 e diventato l'epicentro dei maggiori dibattiti mondiali che affollarono gli anni successivi. Sebbene ZH preferì non definirsi come *Decostruttivista*, né tantomeno parte di un qualsiasi movimento, gruppo o avanguardia, fu tra i pochi architetti a partecipare alla controversa mostra sul *Decostruttivismo* del 1988, aderendo di fatto al movimento. Unica donna tra le sette figure selezionate, l'esposizione del progetto concorsuale *The Peak Leisure Club* le garantì sia di venir riconosciuta alla pari dei colleghi uomini, che di estendere la propria influenza in tutto il mondo. Tuttavia, l'esposizione di un progetto non realizzato e la cui fattibilità risultava piuttosto difficile agli occhi della critica; inoltre, l'assenza di edifici precedentemente costruiti presupponeva una carriera fondata su progetti destinati a restare disegni, che le valsero il titolo non lusinghiero di 'architetto di carta'. ZH riuscì a svincolarsi da tale etichetta ottenendo nel 2004 il premio Pritzker<sup>28</sup>, che segnò l'avvio di numerose committenze e, di conseguenza, inaugurò la seconda fase della sua carriera. Se la critica stabilì l'adesione di ZH al *Decostruttivismo* in relazione a determinati aspetti della sua poetica, risultati comuni al lavoro di alcuni colleghi contemporanei, la ricerca ha scelto di sondare in profondità le motivazioni e le questioni grafico-formali, necessarie a chiarire i legami con il suddetto movimento. A tal fine, si ritiene necessario iniziare dalla ricostruzione degli eventi e delle figure che concorsero alla realizzazione della mostra, e di alcune delle questioni critiche che gravitarono attorno al *Decostruttivismo*.

L'ufficializzazione del movimento ebbe inizio con la mostra del 1988 intitolata *Deconstructivist Architecture*, tenutasi al Museum of Modern Art (*MoMA*) di New York e curata dagli architetti Philip Johnson (allora Direttore Artistico del museo) e Mark Wigley. L'evento, assimilabile a un'impresa di natura intellettuale, politica e culturale, richiamava l'operazione eseguita dallo stesso Johnson nel 1932, quando teorizzò e consacrò l'*International Style*, curando la mostra sempre al *MoMA*, su Le Corbusier e il Bauhaus. *Deconstructivist Architecture* nacque con i medesimi intenti, ma l'evidente carattere artificioso determinato dall'alone di rispettabilità, dal titolo accattivante, dal processo di storicizzazione e dallo sfumare verso altre discipline, divise la critica contemporanea in due poli opposti, tra aspra contestazione e inneggiamento verso il movimento nascente. Per comprendere e contestualizzare l'avvenimento è necessario soffermarsi su alcuni dei molteplici fattori che fecero da sfondo alla mostra. Il primo riguarda l'*International Symposium on Deconstruction* del 1988 (fig. 2.62), organizzato alla Tate Gallery di Londra e oggetto del numero monografico di *Architectural Design* (fig. 2.63) pubblicato nel medesimo anno<sup>29</sup>. Precedente alla mostra newyorkese, il simposio presentò per la prima volta il *Decostruttivismo*, esaminato unicamente in rapporto alle arti visive e alla letteratura con l'intenzione di indagarne la modernità, le eventuali applicazioni architettoniche e lo sviluppo di un nuovo linguaggio espressivo. In anticipo sulla mostra, al simposio va attribuito il merito culturale di aver sollevato in parte l'artificialità dell'operazione di Johnson.



[2.62]



[2.63]

Tra le molteplici figure che parteciparono all'evento, aderirono anche i sette protagonisti della successiva mostra decostruttivista, provenienti dal medesimo ambito culturale, ovvero la *A.A.* di Alvin Boyarsky.

La *Decostruzione*, ovvero la corrente filosofica sorta negli anni Sessanta del Novecento e sviluppata dal filosofo franco-algerino Jaques Derrida (1930-2004), è il secondo aspetto che va necessariamente indagato nella sua declinazione nel contesto americano. L'assenza di una vera e propria sfera teorica nelle università americane concorse alla proliferazione negli anni Sessanta-Settanta delle teorie *decostruzioniste* in ambito letterario<sup>30</sup>, il cui successo determinò l'espansione nei diversi settori disciplinari, l'architettura *in primis*. Nel 1986 diversi progettisti americani contribuirono alla prima esposizione di architettura decostruzionista intitolata *La perfezione violata*, curata da Stephen Wierzbowski e Paul Florian e organizzata presso l'Università dell'Illinois di Chicago<sup>31</sup>. Successivamente, Aaron Betsky decise di pubblicare un libro-catalogo con lo stesso titolo della mostra<sup>32</sup>. Contemporaneamente in Europa, l'adattamento del pensiero filosofico alla pratica dell'architettura ebbe inizio nel 1985, grazie al rapporto nato tra Derrida, Peter Eisenman e Bernard Tschumi. La collaborazione tra il filosofo e i due architetti scaturì da *Choral Works*<sup>33</sup>, progetto di architettura volutamente decostruttiva affrontato da Eisenman e relativo a un piccolo giardino da collocare in un'area del *Parc de La Villette* (Parigi 1982-1983), vincitore del concorso internazionale e realizzato poi da Tschumi. Ne conseguì un'azione reciproca, tra architettura e filosofia, nella quale l'architetto diventava filosofo e il filosofo diventava architetto. Le intenzioni di tale operazione erano di natura collaborativa, rifuggendo la sottomissione di un dominio all'altro; grazie a tale collaborazione, i due architetti produssero diversi testi e saggi che li resero i massimi esponenti della decostruzione architettonica. Parallelamente, anche Derrida perseguì la sua esplorazione filosofica applicata alla sfera architettonica, comprendendo infine come accanto a un'architettura della filosofia esistesse un'architettura

Fig. 2.62  
Locandina dell'*International Symposium on Deconstruction*, 1988.  
Disegno di B. Tschumi.

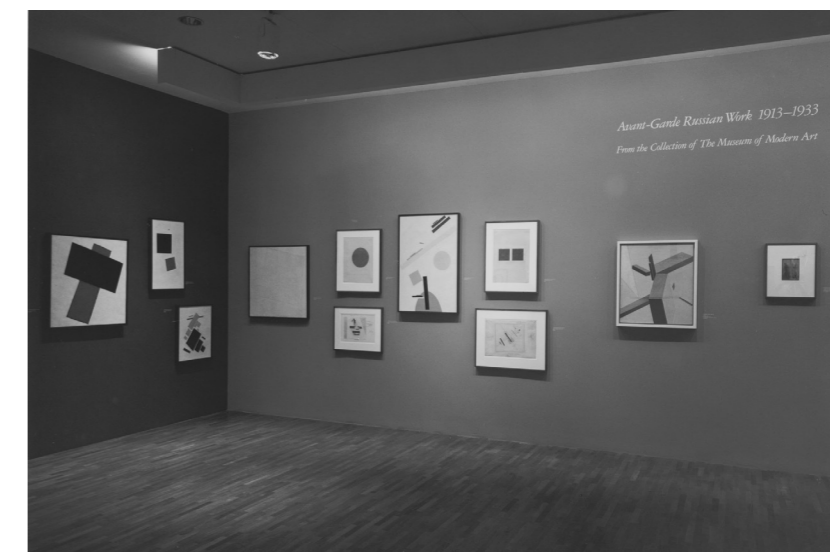
Fig. 2.63  
*Architectural Design*,  
Vol. 58, n. 3/4, 1988.  
Copertina della rivista.

dell'architettura, e che essa abita la metafisica e viceversa: "In altre parole, il concetto stesso di architettura è una costruzione che domina tanto la filosofia quanto l'architettura"<sup>34</sup>.

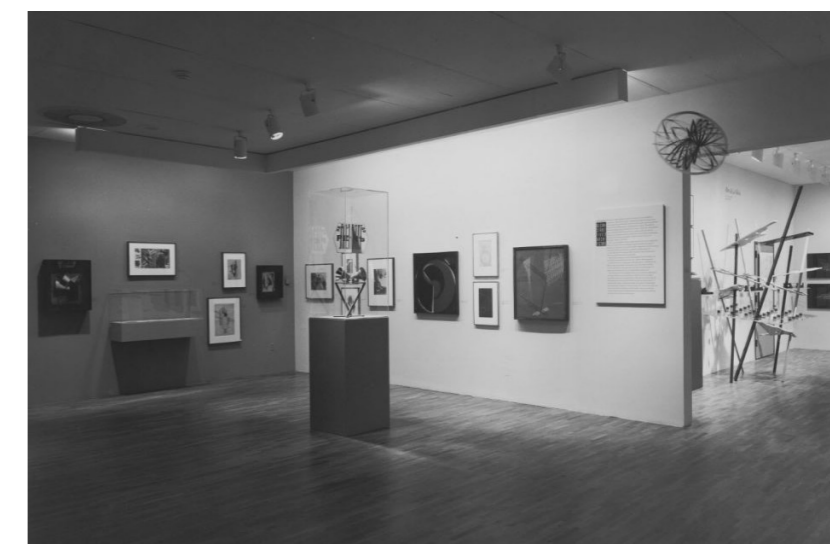
Ritornando alla mostra sul *Decostruttivismo* (figg. 2.64 -2.66), l'operazione svolta da Johnson (e che gli procurò diverse contestazioni da parte della critica), fu l'appropriarsi della prima idea espositiva (*La perfezione violata*, Chicago 1986) conosciuta grazie alla collaborazione con Betzky. Il curatore modificò il titolo della prima esposizione, ridusse il numero di partecipanti e declinò l'esposizione esclusivamente sul tema del disegno, preferendo progetti non realizzati, rappresentati con una grafica accattivante in bianco e nero, e infine, individuando nel *Costruttivismo* russo un radicamento storico, escludendo totalmente le teorie derridiane. Il catalogo della mostra<sup>35</sup>, dall'omonimo titolo e redatto dagli stessi Johnson e Wigley, venne assunto come manifesto; tuttavia, vi si possono leggere sia le intenzioni propagandiste dei curatori, sia lo sforzo di riunire, in un unico contesto, architetti piuttosto diversi tra loro. La definizione con cui Johnson identificava il *Decostruttivismo* non era basata sulla nozione di stile, di movimento o di fede, ma era relativa alla confluenza del lavoro di un gruppo di importanti architetti, i quali approcci analoghi determinavano risultati simili. Secondo l'autore, ciò che ai suoi occhi generava uno *shock* era il contrasto tra le pure immagini dell'*International Style* e quelle altamente deformate del movimento decostruttivista. Parallelamente, gli sforzi di Wigley erano tesi ad accertare i riferimenti con il *Costruttivismo* russo, chiarendo innanzitutto il concetto di architettura in quanto disciplina conservativa, produttrice di forme pure e impermeabile alle contaminazioni; in tale contesto si insinuava il *Decostruttivismo*, che proponeva nuovi punti di vista della struttura interna: "The deconstructive architects puts the pure forms of the architectural tradition on the couch and identifies the symptoms of a repressed impurity. The impurity is drawn to the surface by a combination of gentle coaxing and violent torture: the form is interrogated"<sup>36</sup>. Al fine di interrogare e torturare la forma, gli architetti decostruttivisti riprendevano le medesime strategie sviluppate dalle avanguardie russe all'inizio del XXI secolo, prime minacce nei confronti della tradizione, che misero in conflitto le forme per produrre geometrie irrequiete. Attraverso il tema del parassita, del limite e del processo di decontestualizzazione, Wigley intendeva (ancor prima di una connotazione decostruttiva) dimostrare che le intenzioni dell'architettura fossero l'emergere del turbamento, ciò che non era familiare e rimasto da sempre nascosto. Se la forma pura veniva interrogata e scossa, di conseguenza, le strutture e le funzioni degli edifici subivano mutamenti e deformazioni. Non essendo il *Decostruttivismo* definito nei termini di un movimento o di una avanguardia, Wigley intravedeva nei progetti dei sette architetti selezionati, una visione dell'architettura precisa e comune, intesa a sovvertire quell'insieme di presupposti culturali radicati e relativi all'ordine, all'armonia, alla stabilità e all'unità. L'architettura *Decostruttivista* generava incubi, lavorando sull'inconscio della forma pura, proponendosi di contrastare la tradizionale inibizione formale, così da liberare l'alieno represso. Wigley concludeva infine: "In so doing they produce a devious architecture, a slippery architecture that slides uncontrollably from the familiar into the unfamiliar, toward an uncanny realization of its own alien nature: an architecture, finally, in which form distorts itself in order to reveal itself anew. The projects suggest that architecture has always been riddled with these kinds of enigmas, that they are the source of its force and its delight – that they are the very possibility of its formidable presence"<sup>37</sup>. Nonostante gli sforzi intrapresi dal curatore per mantenere il distacco dalle teorie derridiane, le intenzioni di costruire una specifica formula decostruttiva vengono vanificate nella convergenza con i medesimi principi filosofici. Lo stesso Wigley ricorre spesso a un lessico decostruzionista, sia prettamente filosofico che declinato nella sfera architettonica. Si può notare una prima coincidenza tra le finalità *Decostruttiviste* individuate da Wigley, ovvero: interrogare e lavorare all'interno delle forme per ricavarne le impurità, mettere



[2.64]



[2.65]



[2.66]

**Figg. 2.64-2.66**  
Foto della mostra del  
1988 presso il MoMA.

Dall'alto:  
l'ingresso e alcune  
sale espositive.

in discussione le forme pure tradizionali per approcciare l'architettura attraverso nuovi punti di vista, con i principi filosofici di Derrida. Destabilizzazione, impurità formale, interrogazione, erano le locuzioni adottate dal filosofo per teorizzare la metafisica della presenza, che applicava in particolare allo studio dei testi per mezzo della *différance*. I fondamenti teorici derridiani risiedevano nella critica al pensiero dicotomico prettamente occidentale e nelle teorie del linguista svizzero Ferdinand de Saussure (1857-1913), dalle quali Derrida derivò il concetto di 'ritardo' tra il piano del linguaggio e il piano della realtà, che rendeva impossibile concepire il trascendente per mezzo delle parole. La superiorità del linguaggio sulla realtà venne risolta dal filosofo attraverso la metafisica della presenza di derivazione heideggeriana e il significato trascendentale, aggettivo con il quale si indicava l'esistenza di enti (Dio, uomo, spirito) i cui termini rimandassero unicamente a sé stessi e a ciò che rappresentavano. Sebbene Derrida proponesse di ripensare la metafisica operando al suo interno, decostruendola e mantenendola sul piano del linguaggio, contemporaneamente riconosceva l'ambiguità tra linguaggio e realtà. Il 'ritardo' individuato venne definito con i termini *différance* e *differendo*, rispettivamente il movimento di affermare/screditare e l'avvenimento di qualcosa. Se l'architettura decostruttivista di Wigley doveva rapportarsi con la tradizione operando al suo interno, sovvertendone l'ordine e destabilizzandone gli schemi ortogonali, il riferimento alla decostruzione è anche in questo caso palese. Riprendendo il concetto derridiano di 'architettura nell'architettura', esso era dominato dalle costanti fondamentali:

- il centro<sup>38</sup> nelle accezioni greche di *oikos* e *oikonomia*, concretizzate nelle forme della piazza, del tempio, dello stadio;
- il fondamento, ovvero l'*archè*, principio dall'origine assoluta e identificato dal filosofo nel significato trascendentale;
- lo scopo e la teleologia dell'abitare, con finalità etica, politica, religiosa, funzionale ecc...;
- i valori di armonia e bellezza che variano in funzione della cultura e dello stile predominanti.

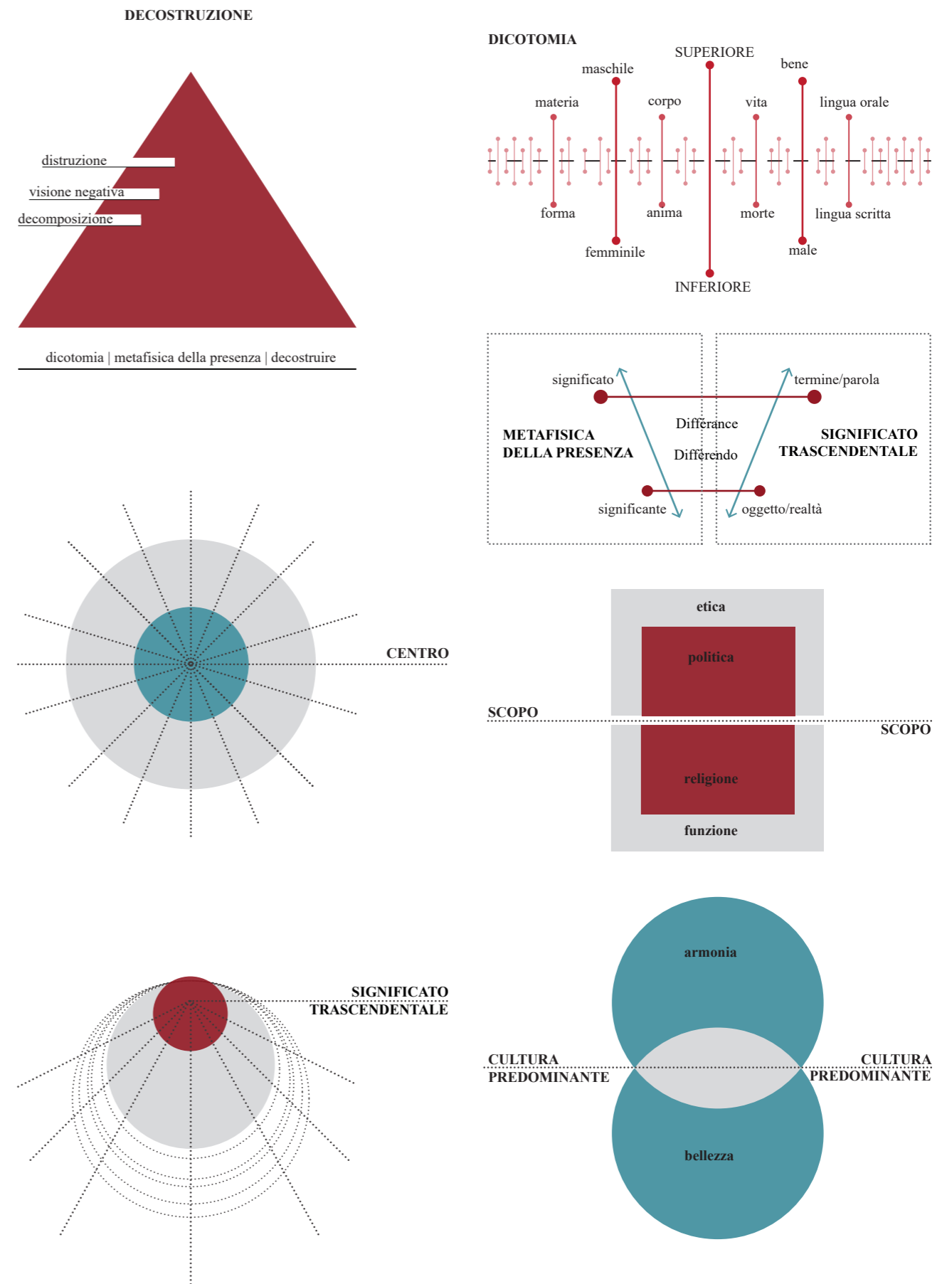
Le quattro costanti stabilivano un sistema totalizzante, continuo e permanente che, governando sia l'architettura sia l'intera cultura occidentale, ne rappresentava l'ultima resistenza, contribuendo inoltre alla definizione tipicamente derridiana dell'architettura come ultima fortezza della metafisica. Essendo costituita da gerarchie e strutture, essa andava necessariamente decostruita e desimbolizzata: le teorie filosofiche intendevano l'azione decostruzionista attraverso il destabilizzare il concetto stesso di architettura, quindi il dissociare, il disgiungere e il frammentare (fig. 2.67).

Nonostante le diverse similitudini riscontrate tra le declinazioni decostruzioniste e i principi decostruttivisti dell'esposizione newyorkese, sussiste una fondamentale differenza tra le due correnti. Se la *Decostruzione* ha origine in un progetto di pensiero dell'architettura, il *Decostruttivismo* ne è totalmente privo, avendo i suoi autori rifiutato la matrice decostruzionista, stabilendo in questo modo la superiorità ideologica e concettuale della prima corrente sulla seconda. Analizzando il nome del movimento è possibile ripercorrere l'operazione artificiosa sviluppata da Johnson e Wigley, in quanto risultato di una traslazione semantica operata tra i termini *Costruttivismo* (in riferimento al radicamento storico) e *Decostruzione* (ciò che gli autori rifiutano), ottenendo così:

*Decostruzione + Costruttivismo = Decostruttivismo*

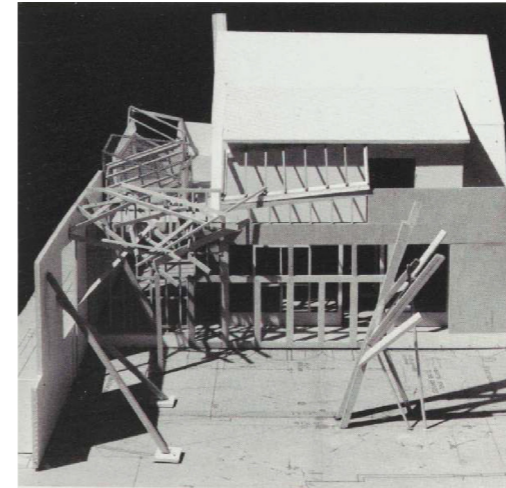
Eseguendo tale traslazione, i due autori rifiutavano la soluzione più logica, determinata dalla natura decostruzionista che permetteva di essere applicata all'interno del decostruttivismo come riferimento ideologico, e di conseguenza definendo il decostruttivismo in quanto interpretazione della prima. Sebbene applicata in ambito letterario e architettonico, Derrida non definiva la *Decostruzione* in termini teorici, metodologici e tecnici ma, evidenziandone il carattere spontaneo, la posizionava nella sfera dell'in-

Fig. 2.67  
Tavola illustrativa con le elaborazioni grafiche dei concetti filosofici derridiani, in particolare sul pensiero dicotomico, il ritardo tra il piano del linguaggio e quello reale, le quattro costanti fondamentali.

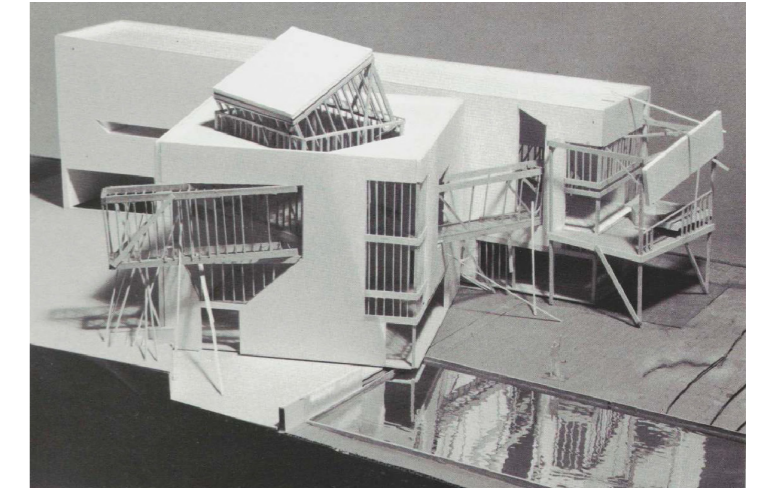


definito e dell'avvenire, slegata dalla progettualità e dall'azione umana, sia passiva che attiva, non dimostrabile né realizzabile. In questi termini, risulta evidente come la *Decostruzione* non potesse risolversi in una metafora architettonica; di conseguenza, il *Decostruttivismo* si svuota di significato e si riduce a puro stilismo, a una moda, a una cifra linguistica connotata da rischiose invenzioni plastiche, approcci aggressivi e progetti trasgressivi. Oltre il carattere fittizio e artificioso attribuito all'evento del *MoMA*, si possono comunque individuare importanti risultati: *in primis*, il successo ottenuto dalla mostra conferì un riconoscimento internazionale agli architetti partecipanti e la loro conseguente affermazione in quanto figure influenti del panorama progettuale contemporaneo. Lo sviluppo del fenomeno decostruttivista all'interno delle università contribuì alla diffusione di nuove idee; infine, la lungimiranza di Johnson nel comprendere come tale tendenza potesse fungere da scossa contro le ripetizioni e le banalità formali che caratterizzavano il tardo Modernismo, scuotendo il ristagno in cui versava il dibattito europeo e risollevandolo dalla minaccia di vuoto culturale che gravava sulla disciplina dell'architettura di fine secolo. Le figure che esposero alla mostra, oltre alla citata ZH con il progetto *The Peak Leisure Club*, furono: Frank O. Gehry (*Gehry House*, Santa Monica 1978-1988; *Familiar House*, Santa Monica 1978) (figg. 2.68, 2.69), Daniel Libeskind (*City Edge*, Berlino 1987) (fig. 2.70), Coop Himmelblau (*Rooftop Remodeling*, Vienna 1985; *Apartment Building*, Vienna 1986; *Skyline*, Hamburg 1985) (figg. 2.71, 2.72), Rem Koolhaas (*Apartment Building and Observatory Tower*, Rotterdam 1982) (fig. 2.73), Bernard Tschumi (*Parc de La Villette*, Paris 1982-1985) (fig. 2.74), Peter Eisenman (*Biocenter for the University of Frankfurt*, Frankfurt am Main 1987) (fig. 2.75). Considerati questi i maggiori esponenti della decostruzione derridiana, la presenza di Eisenman e Tschumi nella mostra risultava particolarmente ambigua, tanto che gli architetti dovettero chiarire le proprie posizioni a riguardo. Entrambe le figure, sebbene aderissero al *Decostruttivismo*, non concordavano con le scelte dei curatori, sia di allontanarsi dalle teorie filosofiche derridiane, sia di usare il binomio architettura-decostruttivismo, preferendo il termine avanguardia, il cui significato riconduceva al disturbo del pensiero conservativo. Durante il simposio londinese, Eisenman definiva la decostruzione come scivolosa, speculativa e difficile, e al contempo essa poteva simboleggiare il superamento della conoscenza, fondato nella ricerca di ciò che era represso e nascosto (non riferendosi mai al termine impurità) e indagatore del 'mezzo', ovvero del brutto nel bello, del razionale nell'irrazionale. Contemporaneamente, Tschumi intendeva la decostruzione in termini trascendentali, parte di una ricerca capace di dissolvere i limiti dell'architettura e nella quale nuovi concetti di spazio e tempo erano stati alterati dalle teorie della relatività. Entrambi gli architetti sottolineavano infine l'interdisciplinarietà della *Decostruzione*, ammettendone la difficoltà di applicazione nell'architettura piuttosto che nel linguaggio.<sup>39</sup>

Il tentativo di congiungere il *Decostruttivismo* con il *Costruttivismo* venne in parte vanificato dalle precisazioni che lo stesso Wigley scrisse nel catalogo, affermando che il rapporto in oggetto non fosse di tipo storicista. Tale questione va necessariamente indagata, risalendo ai fondamenti del *Costruttivismo*, quando il "primo gruppo di lavoro dei costruttivisti"<sup>40</sup> nato in seno all'INHUK<sup>41</sup> (Mosca 1921), stabilì precise tesi sul significato di costruzione, configurazione e composizione. Successivamente, gli stessi autori determinarono le tre discipline del movimento, ovvero la tettonica (relativa alle unità di intenzioni conferite dal legame ideologico e formale), la fattura (conferente lo stato del materiale), infine la costruzione (in quanto avvio del processo di edificazione e forma del progetto).<sup>42</sup> Dagli enunciati fondativi del *Costruttivismo*, emergono chiaramente le intenzioni etiche e sociali associate alla volontà di rifondare le diverse discipline connesse al fare architettura. Non essendo pertinenti alla causa *Decostruttivista*, i fondamenti *Costruttivisti* non possono essere applicati come presupposti a quel movimento, che si trovò totalmente sprovvisto di un supporto teorico.



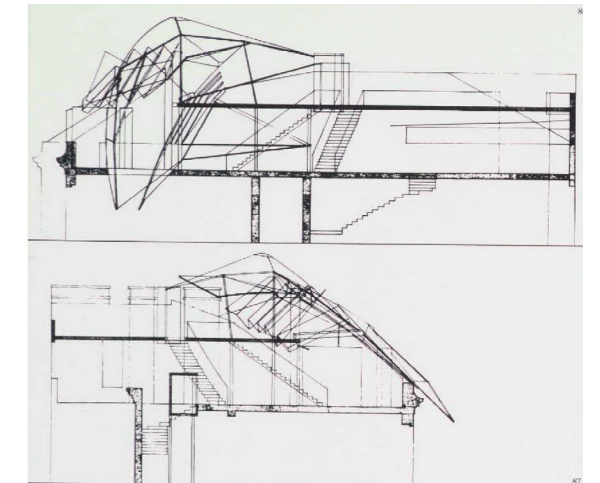
[2.68]



[2.69]



[2.70]



[2.71]



[2.72]



[2.73]

**Fig. 2.68**  
*Gehry House*, F.O. Gehry.  
1978-1988, schizzo.

**Fig. 2.69**  
*Familiar House*,  
F.O. Gehry.  
1978, modello

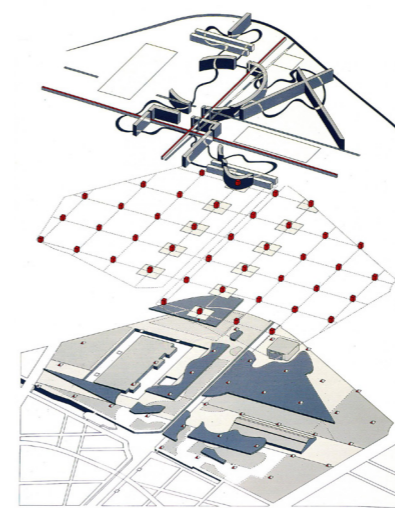
**Fig. 2.70**  
*City Edge*, D.Libeskind.  
1987, modello.

**Fig. 2.71**  
*Rooftop remodeling*,  
C. Himmelblau.  
1985, disegno.

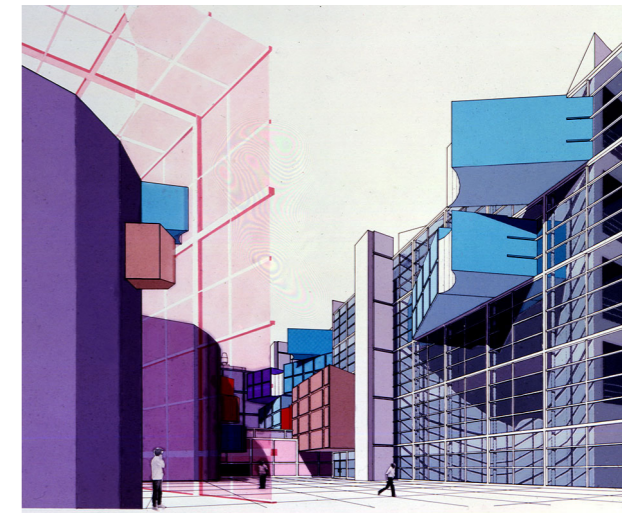
**Fig. 2.72**  
*Skyline*, C. Himmelblau.  
1985, modello.

**Fig. 2.73**  
*Apartment building and  
observation tower*,  
R. Koolhaas.  
1982, disegni.

L'eventualità da parte degli architetti moderni di incedere in una mera imitazione estetico-stilistica del vocabolario *Costruttivista*, fu risolta da Wigley spostando l'oggetto delle strategie adottate dagli artisti russi per destabilizzare le forme esistenti. Se quest'ultime assunzioni si possono ritenere corrette, le intime ragioni di questa operazione risiedono nel forte legame che gli architetti Decostruttivisti sentivano nei confronti delle avanguardie russe, in particolare verso le rotture di antichi schemi e cliché. Presupposto comune a tutti gli artisti dei primi decenni del XXI secolo fu l'opera Suprematista di Kazimir Malevič (1878-1935) che, per mezzo dell'astrazione, annullò gli aspetti convenzionali del linguaggio compositivo, e da cui derivarono da parte di molti contemporanei le intenzioni di costruire un vocabolario di elementi espressivi che fosse ripulito e privo di fattori superflui. Inoltre, nuove concezioni spaziali sottratte alle leggi di gravità e l'introduzione della quarta dimensione (inserita in un tempo sperimentale smaterializzato in cui la materia esplodeva nella spiritualità), davano luogo a uno spazio costituito da eventi e collisioni, dove saltavano i rapporti di scala e di misura. Spazio e tensioni suprematiste vennero ampiamente adottate e rielaborate nei progetti di pianificazione urbana alla fine degli anni Venti. Nell'opera di Ivan I. Leonidov (1902-1959) si rinviene uno spazio rigorosamente controllato dalle geometrie e al contempo teatro di un'architettura antigravitazionale, costituita da elementi verticali, dilatazioni e smaterializzazioni che separavano le componenti del progetto. Jacov G. Černichov (1889-1951) sperimentò gli aspetti formali costruttivisti, lavorando per montaggi, dissezioni e articolazioni morfologiche dello spazio compositivo, e conferendo una visione dinamica dell'edilizia di matrice costruttivo-meccanica. Costruzioni spaziali e dinamiche, elaborate in assonometria e prospettiva da Aleksandr M. Rodčenko (1891-1956), Nikolai A. Ladovskij (1881-1941) e Valdimir F. Krinskij (1890-1971), presero il sopravvento sulle proiezioni ortogonali; in particolare Rodčenko operava con forme e composizioni leggibili sia in orizzontale che in verticale, in cui la linea fungeva da strumento di disegno e progetto, capace di tagliare, tracciare, sezionare, definire, sovrapporre e saldare. Gli aspetti che maggiormente interessavano gli architetti Decostruttivisti, e che svilupparono fino ai loro limiti estremi, erano il rapporto di scala, noncurante del riferimento umano, il sovvertimento delle egemonie gravitazionali e cartesiane, la distribuzione delle masse, la liberazione dai vincoli e il conseguente labile equilibrio, la linea in quanto elemento autosufficiente e traiettoria dello spazio, l'assemblaggio di frammenti per affievolire il senso di orizzontalità e verticalità. Più genericamente, la creazione di un nuovo paradigma spazio-temporale attinente alla percezione cognitivo-fenomenica degli architetti di fine secolo che, riprendendo il lavoro delle avanguardie russe, divenne matrice di un nuovo linguaggio formale: "As in any situation, the level and type of influence has itself been diverse, ranging from subtly digested stimuli to more explicit and direct borrowings, through the loosely eclectic to the polemic and programmatic. In some cases the influence has been a matter of open homage and pilgrimage"<sup>43</sup>. Vanno infine considerati due ultimi importanti fattori, il primo determinato dall'eterogeneità dei progetti esposti alla mostra del 1988, che indusse lo stesso Wigley a ricercare forzatamente un filo conduttore, basato sul turbamento della forma; il secondo relativo agli stessi ambienti culturali in cui gravitavano tutti gli architetti scelti per esporre, originari nella *A.A.* e nella figura di Boyarsky. Alla luce di tutte le informazioni raccolte, si chiarifica come la componente *Costruttivista* avesse un ruolo all'interno della mostra, in quanto fattore intrinseco dell'opera di ogni architetto, a prescindere dalla partecipazione all'esibizione newyorkese. Ne risulta un atteggiamento poco rigoroso da parte di Johnson e Wigley e pregiudicante la comprensione del movimento stesso; di conseguenza, sarebbe maggiormente corretto trattare la componente *Costruttivista* non in relazione alla mostra, ma contestualizzata al lavoro di ogni singolo architetto. Secondo la ricostruzione storica di tutti i fattori e dei principali eventi che hanno concorso alla definizione del *Decostruttivismo*, si evince quanto la formula inventata da Johnson e Wigley



[2.74]



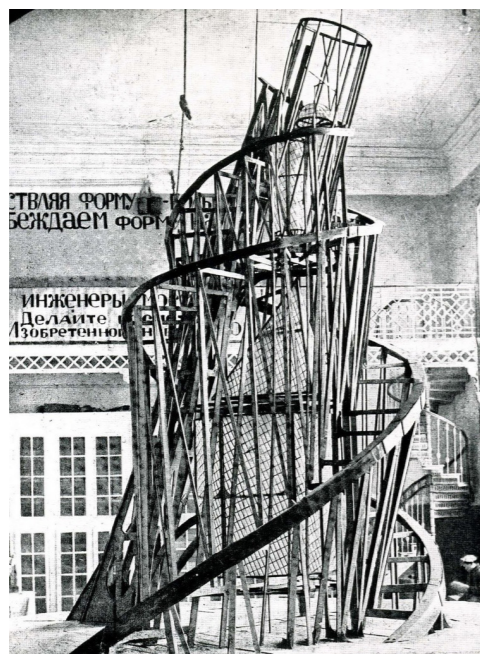
[2.75]

altro non fosse che una traduzione, dal carattere generico e esteso, della *Decostruzione* derridiana. Decostruita quindi l'opposizione dialettica tra le due correnti, emerge chiaramente la condizione di subordinazione tra esse: in altre parole, è possibile affermare che non si dà *Decostruttivismo* senza *Decostruzione*. Di conseguenza, sarebbe maggiormente corretto analizzare l'opera dei sette architetti partecipanti alla mostra, considerando unicamente i principi *Decostruzionisti*, mantenendo il termine *Decostruttivismo* per sottolineare le ragioni intime che legano ogni singolo architetto al *Costruttivismo*. Relativamente a *The Peak Leisure Club*, il catalogo della mostra evidenziò principalmente il carattere aggressivo del progetto, in particolar modo nei confronti della superficie montuosa. Secondo i due curatori, la forza del progetto consisteva nel potente innesto scaturito tra i volumi orizzontali, simili a travature, e la topografia artificiale, fondando l'intero programma sul conflitto tra superfici naturali e volumi artificiali. Le intenzioni progettuali vennero dirottate verso aspetti prettamente decostruttivi, in modo tale che fosse il disturbo tra superfici e volumi a generare l'ampio spazio vuoto centrale, a piegare le pareti, a turbare le griglie planimetriche degli spazi interni; in tale narrazione, i conflitti corrispondevano a deformazioni e a nuove tipologie spaziali. Sebbene il sovvertimento delle gerarchie ortogonali e dei presupposti tradizionali costruttivi coincidessero con il lavoro di ZH, il progetto venne spogliato in tutti i suoi aspetti fondativi (il ridisegno del territorio, la creazione di nuovi punti di vista, la liberazione della pianta), riducendolo a un mero contrasto dialettico e formale. Le intenzioni e i principi fondamentali del club vennero subordinati a una narrazione tesa a descrivere l'elemento della trave, concludendo con le seguenti parole: "The club is stretched between the emptiness of the void and the density of the underground solids, domains normally excluded from modern architecture but found within it by pushing modernism to its limits, forcing it apart. In this way, the pleasure palace, the hedonist resort, is located in the twisted center of modernist purity"<sup>44</sup>.

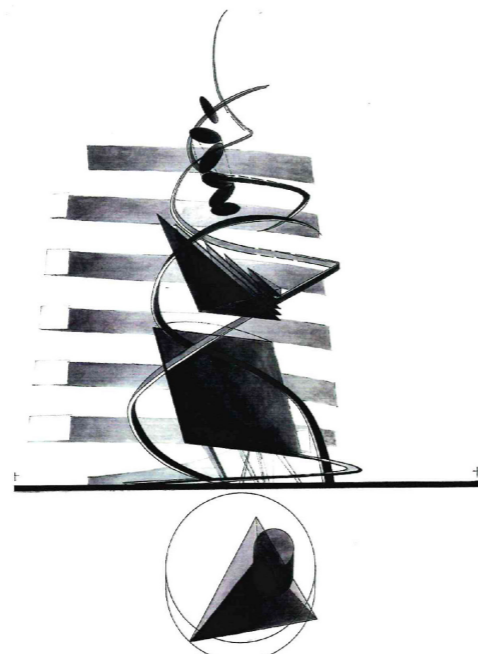
Per contro, secondo l'analisi svolta da questo studio e descritta nei capitoli precedenti, si evince come il processo utilizzato nelle fasi di ridisegno e modellazione del club, corrispondessero ad atteggiamenti decostruzionisti: l'oggetto architettonico è stato smontato per volumi e superfici, sviluppando una pratica tesa ad analizzare il significato di ogni

**Fig. 2.74**  
Parc de la Villette,  
B. Tschumi.  
1982-1985, disegni.

**Fig. 2.75**  
Biocenter for the  
University of Frankfurt,  
P. Eisenman.  
1987, disegni.



[2.76]



[2.77]



[2.78]



[2.79]

singola parte che concorrevano alla formazione dell'intera composizione. Disarticolare i volumi e le funzioni significava descriverli meglio, ordinarli, trovarne le regole di combinazione e di trasformazione. Ritornando infine al progetto del club, si può osservare un edificio la cui composizione oscilla al limite tra stabilità e instabilità, in cui il centro (*oikos*) è assente, e il concetto del grattacielo, ribaltato e desimbolizzato. Il processo che ZH compie è teso a sovvertire i paradigmi dell'architettura tradizionale, in altre parole, a decostruire il concetto di architettura. "Studying the revolutionary Russian work I realized how Modern architecture built upon the break-through achieved by abstract art as the conquest of a previously unimaginable realm of creative freedom. Art used to be re-presentation rather than creation. Abstraction opened the possibility of unfettered invention"<sup>45</sup>. Si tratta del discorso di ringraziamento che ZH rivolse alla giuria e al pubblico, del premio Pritzker (2004), nel quale riconosceva il suo grande debito contratto nei confronti delle avanguardie russe, in quanto fonte inesaurita di energia, entusiasmo e fonte di molteplici approcci. Per astrazione, ZH si riferiva al mezzo che riuscì ad aprire alla possibilità di inventare in modo illimitato, capace di ispirare l'architettura moderna e che, a parer suo, si fondava sulla strada indicata dall'arte astratta. Inoltre, ZH vi identificava lo spirito di avventura, la fiducia nel potere dell'invenzione, la fede tra arte ed elaborazione progettuale, che aveva assorbito dalla lezione dei maestri Elia Zenghelis (1937) e Rem Koolhaas (1944). Considerati gli impulsi delle avanguardie non ancora esauriti, i tre architetti le ritenevano al pari di un vero e proprio repertorio di sistemi formali disponibili, da provare e testare. In particolare, nell'opera di ZH risultano essere piuttosto espliciti i riferimenti da lei adottati, osservando innanzitutto le convergenze rappresentative con i *Proun* di El Lissitzky, la reinterpretazione dell'elicoide di V. Tatlin del *Monumento alla Terza Internazionale* (1919) (fig. 2.76) per la mostra che curò al Guggenheim (*The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde*, 1992) (fig. 2.77). In particolar modo, com'è evidente nelle immagini, da Černichov (figg. 2.78, 2.80) ZH assimilò e rielaborò le compenetrazioni tra elementi progettuali e topografici, i

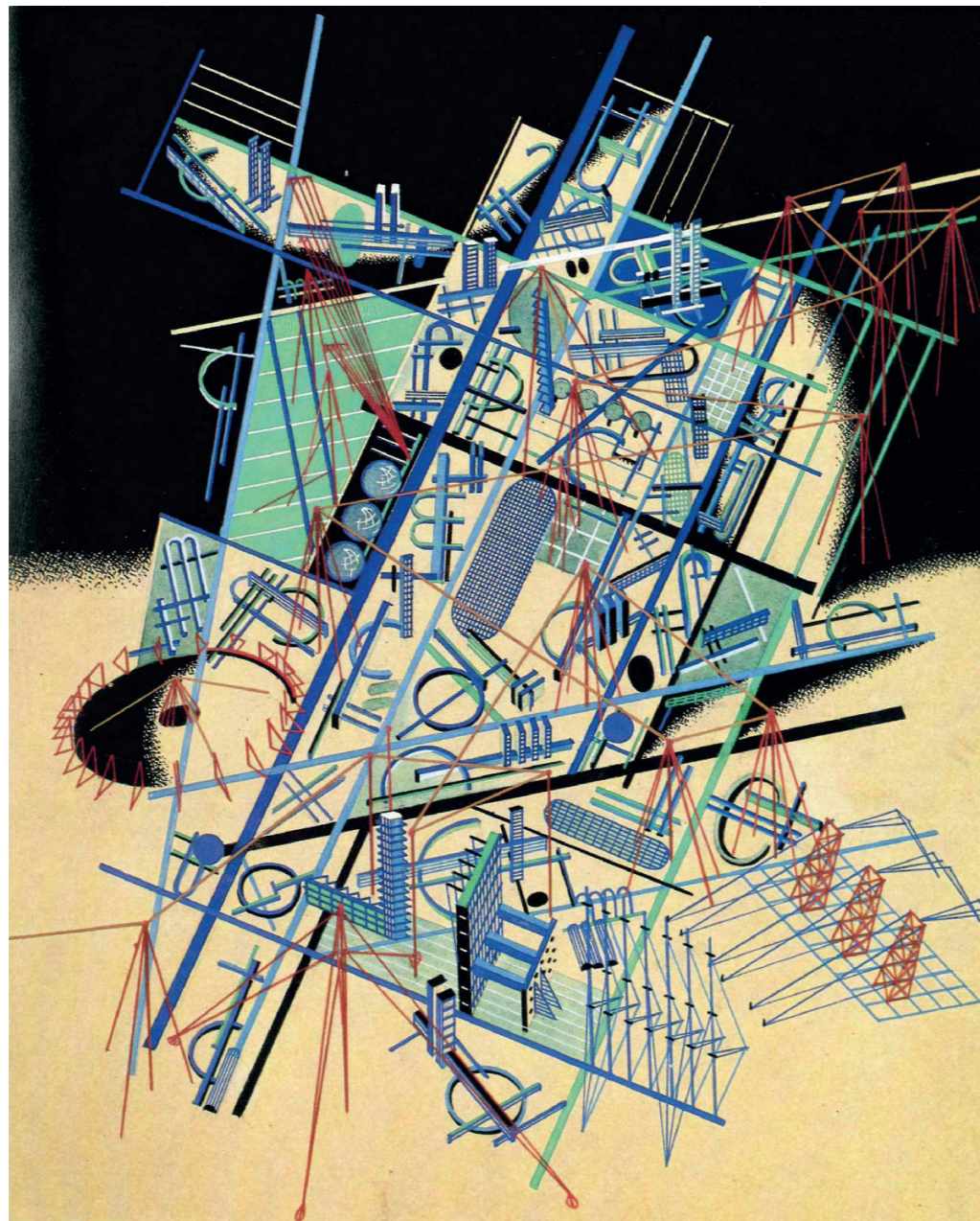
**Fig. 2.76**  
Monumento alla Terza Internazionale, V. Tatlin, 1919.

**Fig. 2.77**  
Interpretazione della spirale di Tatlin, Z. Hadid, 1992.

montaggi, le dissezioni e le articolazioni morfologiche (figg. 2.79, 2.81). Sebbene siano tutti elementi e aspetti fondamentali nell'opera generale di ZH, essi vanno necessariamente ridimensionati e posti all'interno di una serie di principi originari di un percorso esplorativo ben più ampio e stratificato, dove ricerca artistica e indagine progettuale sono state metodologicamente intrecciate, raggiungendo la massima espressione in una nuova sensibilità grafico-rappresentativa. Relativamente alla *Decostruzione*, la ricerca ha indagato i differenti legami che intercorrono tra la corrente filosofica e l'architetto irachena, alcuni già evidenziati nel progetto del club di Hong Kong. In particolare, si è potuto evincere come diversi caratteri che congiungono ZH al pensiero filosofico, transitino attraverso una matrice *Suprematista*: non solo la frammentazione, piuttosto il paradigma spazio-temporale suprematista risulta essere attinente alla percezione cognitivo-fenomenica Decostruzionista. Ritenendo necessario un ulteriore approfondimento in merito alle profonde connessioni tra ZH, Derrida e *Decostruzione* (sebbene lei abbia sempre negato un qualsiasi tipo di rapporto con la corrente filosofica) esse sono state esplorate in un capitolo successivo di questo lavoro di ricerca. In conseguenza della ricostruzione condotta finora, è ammissibile sostenere la difficoltà di inserire l'opera di ZH entro precise coordinate, schemi e in questo caso all'interno di una corrente, seppur piuttosto labile, come quella del Decostruttivismo. Tali ragioni si chiarificano nell'atteggiamento di ZH, che ha saputo abilmente superare i propri limiti sviluppando una personale visione della percezione fenomenica, ritraente una modernità in continuo movimento, fondata su una società il cui corso inarrestabile era sempre più veloce. Una realtà complessa, capace di sviluppare nuovi assetti sociali, non poteva più essere rappresentata dalle tradizionali forme platoniche e dai classici metodi rappresentativi. Questo aspetto venne colto da Greg Lynn che nel 1993, scriveva: "Deconstructivism theorised the world as a site of differences in order that architecture could represent these contradictions in form"<sup>46</sup>. Probabilmente la chiave di lettura più veritiera per collocare l'opera di ZH entro la corrente Decostruttivista.

**Fig. 2.78**  
*Fantasy n 5*, J. Černichov, 1929-1931.

**Fig. 2.79**  
*The Peak Leisure Club*, Z. Hadid, 1992.  
Disegno progettuale, 1992.



In questa pagina

**Fig. 2.80**  
*Musical Fantasy n 87*,  
 J. Černichov,  
 1929-1931.

Nella pagina seguente

**Fig. 2.81**  
*The World (89 degrees)*,  
 Z. Hadid,  
 Londra, 1983.





## Note

1. A. Boyarsky, K. Frampton, Z. Hadid, *Planetary Architecture Two*, Architectural Association School of Architecture, London 1983.
2. S. Suresh, *The Peak Competition*, in "Vision. Architecture Design", Vol. 1, n. 4, Vision Press Ltd., Hong Kong 1983, p.21.
3. Si ricordano le partecipazioni per: *The Irish Prime Minister's Residence* (Dublin, 1979-1980) e *Parc de La Villette* (Paris, 1982-1983).
4. L.P. Puglisi, *Zaha Hadid*, Edil Stampa, 2001, p.10-12.
5. Leon Krier ha insegnato presso la *AA School* di Londra ed è stato professore di ZH. Presso il suocorso, ZH non riuscì ad emergere per inventiva e abilità tecniche, tanto che sostenne di non aver mai condiviso le idee del suo professore, seppur portandogli il massimo rispetto.
6. H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, Rusconi Editore, 1974.
7. *Ivi*, p.106.
8. <https://en.wikipedia.org/wiki/Kowloon>.
9. P. Wilson, *The Park and the Peak. Two international competitions*, Architectural Association School of Architecture, London 1983, p.84.
10. S. Suresh, *The Peak Competition*, cit., p.29.
11. M. Guccione, *Zaha Hadid, opere e progetti*, Allemandi, Torino 2002, p.34.
12. Zaha Hadid, in "Transition Interview", n. 20, Department of Architecture RMIT, Melbourne May 1987, p.18.
13. Z. Bauman, *Modernità liquida*, Editori Laterza, Bari-Roma 2011, p.61.
14. Zaha Hadid, in "Transition Interview", cit., p.21.
15. M. Robin, *The Idea of the city: Architectural Associations*, MIT Press, London 1996.
16. *Ibidem*.
17. M. Scolari, *Alpine Architektur*, Gangemi Editore, Roma 2021, p.10.
18. M. de Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli Editore, 1988, p.369.
19. B. Borzi, *Il design liquido di Zaha Hadid: Una donna nella storia dell'architettura*, LetteraVentidue Edizioni, 2017, p.56.
20. P. Jodidio, *ZAHA HADID. Complete works 1979-Today*, Taschen 2020.
21. <https://en.wikipedia.org/wiki/Kowloon>.
22. Nonostante le numerose ricerche, non è stato possibile reperire il Bando di concorso.
23. A. Sgrosso, *La rappresentazione geometrica dell'architettura*, Utet, Torino 1996, p.27.
24. Nella vista prospettica di *Rhinoceros*, la lunghezza focale della camera è sempre impostata a 50 mm, perché corrispondente all'obiettivo standard di una macchina fotografica.
25. L. U. Marks, *Enfoldment and Infinity. An Islamic Genealogy of New Media Art*, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology 2010.
26. <https://spectrum.ieee.org/battlezone>.
27. V. M. Lampugnani, *La realtà dell'immagine*, Edizioni Comunità, Milano 1982, p.6.
28. Si ricorda che ZH vinse il premio avendo costruito solamente la stazione dei pompieri presso il campus Vitra (Weil am Rhein 1991-1993), il Terminale multimodale Hönheim (Strasburgo Nord 1998-2001), le residenze del Viadotto Donaukanal Spittelau (Vienna 1994-2005), il Rosenthal Center for Contemporary Art (Cincinnati 1997-2004), il Trampolino per salto con gli sci (Innsbruck 1999-2002).
29. C. Jenks, *Deconstruction in Architecture*, in "Architectural Design", Academy Group, London 1988.
30. Si menziona il gruppo di critici e pensatori nominato Scuola di Yale (Yale's Critics) che si opponevano all'approccio critico strutturalista.
31. M. Falzea, *De-costruttivismo o de-costruzionismo. Cronaca di un'ambiguità*, Edizioni Kappa, Roma 1993, p.144-145.
32. *Ibidem*.
33. Cfr. J. Derrida, P. Eisenman, J. Kipnis, T. Leeser, *Chora L works*, Monacelli, New York 1997.
34. A. Sevenant, *La decostruzione e Derrida*, Aesthetica Preprint, Palermo 1992, p.70.
35. P. Johnson, M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1988.
36. *Ivi*, p.11.
37. *Ivi*, p.20.
38. Il paragone tra metafisica e architettura è ovvio, perché il centro rappresenta il fondamento comune a entrambe.
39. Cfr. *Deconstruction. At the Tate Gallery*, in "Architectural Design", cit., p.7.
40. J. L. Cohen, *Il "progetto" costruttivista*, Electa, Milano 1986, p.38.
41. Istituto di Cultura Artistica di Mosca, i cui componenti erano K. Medunecikij, V. e G. Stenberg, A. Gan, A. Rodčenko, V. Stepanova, K. Joganson.
42. Cfr. J. L. Cohen, *Il "progetto" costruttivista*, Electa, Milano 1986.
43. C. Cooke, *The Lessons of the Russian Avant-Garde*, in "Architectural Design", Academy Group, London 1988, p.13.
44. P. Johnson, M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, cit, p.68.
45. Z. Hadid, *The Pritzker Architecture Prize*, The Hyatt Foundation, London 2004, p.21.
46. G. Lynn, *Folding in Architecture*, in "Architectural Design", Academy Group, London 1993, p.9.

## **CAPITOLO 3**

**SEGNO, COLORE E GEOMETRIA**

## Svelare nuove relazioni formali: *Vitra Fire Station* (Weil am Rhein)

“Stupefacente è che quanto più l’aspetto della superficie della tela è in uno stato di quiete, tanto più lascia propagare la corrente della dinamica dello stesso movimento”.

Kazimir Malevič, *Lettere a Matjušin*,  
Abscondita, 2000.

La caserma dei pompieri presso il *campus Vitra* occupa un posto molto particolare nella carriera di ZH, essendo il primo edificio progettato e costruito dall’architetto e il suo *team*. Nonostante la visibilità internazionale ottenuta con il concorso *The Peak Leisure Club* (Hong Kong 1982-1983) e consolidata con la partecipazione alla mostra *Deconstructivist Architecture* (MoMA, 1988), la carriera dell’architetto fu principalmente costellata da delusioni e rifiuti. La figura di ZH era riconosciuta in tutto il mondo grazie alle sue lezioni universitarie che venivano ritenute di alto livello accademico, all’ammirazione che suscitava nei giovani studenti e al fascino che i suoi disegni e le sue idee suscitavano nei colleghi e nella critica. La notevole produzione grafica dell’architetto vantava, alla fine degli anni Novanta, progetti per sviluppi e conversioni di aree urbane medio-grandi, la partecipazione a due mostre londinesi e la produzione di mobili. Oltre alla pura attività progettuale, ZH aveva potuto costruire solamente gli arredi di un appartamento a Londra (*24 Cathcart Road* 1985-1986) e di un ristorante a Sapporo, in Giappone (*Moonsoon Restaurant* 1989-1990). Seppur interessanti, innovative e consacrate come punto di riferimento internazionale, le sue idee spaventavano letteralmente i clienti, convinti che progetti così visionari non potessero essere tradotti in un’architettura concreta. Probabilmente, per dimostrare l’eseguibilità del suo *modus operandi*, a ZH non occorreva un committente, quanto piuttosto un ‘mecenate illuminato’: tale figura si palesò nella persona di Rolf Fehlbaum, presidente della *Vitra*, importante azienda di design svizzera con sede a Weil am Rhein in Germania. Essendo l’edificio di ZH – *Vitra Fire Station* - il tassello di un ampio progetto promosso da Fehlbaum, si ritiene utile delineare il contesto storico e le strategie architettoniche da lui attuate.

L’azienda *Vitra* fu fondata da Willy Fehlbaum nel 1934, vicino alla città di Basilea (Svizzera), e successivamente spostata in Germania, nel sito industriale di Weil am Rhein. Nel 1950, con la costruzione del primo complesso produttivo, il nome originale dell’azienda fu modificato nel definitivo *Vitra*. L’ascesa dell’azienda ebbe inizio negli anni Cinquanta del ‘900, quando W. Fehlbaum, conosciuta l’attività di Charles and Ray Eames in un negozio di New York, riuscì nel 1957 ad acquisire i diritti sulla produzione

dei loro oggetti di design. Successivamente all'acquisizione anche di quelli del designer americano George Nelson, l'azienda inaugurò la prima collezione di arredi progettata e prodotta con il marchio *Vitra*, espandendo il proprio nome a livello internazionale. Depositaria dell'eredità del design moderno americano, negli anni Sessanta e Settanta l'azienda si interessò a quello continentale, grazie alle durature collaborazioni con le figure di Verner Panton e Mario Bellini. Grazie all'attenzione che W. Fehlbaum dimostrò nei confronti del design europeo, vennero instaurate le basi per una filosofia aziendale aperta alla complessità e al confronto tra diverse forme espressive. Nel 1977, la gestione della società passò ai figli Rolf e Raymond Fehlbaum. Il primo, in particolare, riflettendo sulla definizione di industria culturale, fu colui che maggiormente riformò l'identità della compagnia.

Nel 1981 un incendio distrusse gran parte del complesso industriale, così R. Fehlbaum, la cui esigenza era quella di aggiornare e modernizzare l'immagine dell'azienda, colse l'occasione per ricostruire gli impianti di produzione secondo un nuovo progetto. L'elaborazione del *masterplan* e l'edificazione dei primi edifici destinati alla produzione vennero affidati all'architetto inglese Nicholas Grimshaw, la cui esperienza concerneva soprattutto la progettazione di fabbricati industriali. Alla conclusione del secondo impianto produttivo nel 1983, l'architetto aveva gettato le basi del nuovo *campus* aziendale, perseguendo le logiche di Fehlbaum: edifici stilisticamente simili tra loro e uno schema edilizio basato su principi progettuali uniformi e riconoscibili. Tale strategia, secondo il presidente della *Vitra*, era il miglior strumento comunicativo per affermare una precisa identità aziendale, fondata sull'efficienza e la produttività. I primi settant'anni dell'azienda *Vitra* vennero celebrati con l'installazione della scultura *Balancing Tools*, opera degli artisti olandesi Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen (fig. 3.1). Riproducendo enormi attrezzi da lavoro in ferro smaltato posti in equilibrio, a simboleggiare un cantiere in cui coesistono industria e arte, di fatto, la scultura fu il primo elemento del *campus* avente un valore culturale anziché produttivo. Affascinato dal contrasto creato tra il paesaggio prettamente industriale, l'essenzialità volumetrica dell'edificio di Grimshaw e la grande scultura colorata dei coniugi olandesi, Fehlbaum intuì che la corretta strategia per l'azienda, risiedeva nella molteplicità espressiva. Coerentemente con le scelte produttive che perseguivano le diverse filosofie progettuali (talvolta anche opposte tra loro), gli impianti costruttivi si tramutarono in comunicatori di idee e linguaggi architettonici differenti. La convivenza di edifici firmati da architetti di spicco del panorama professionale globale, manifestava il messaggio e la filosofia *Vitra*: “[...] fare dell'oggetto architettonico <<di culto>> anche un oggetto di consumo culturale, inserito in un processo industriale [...]”<sup>1</sup>. Il nuovo programma ambizioso e dal carattere artistico-culturale ebbe inizio con Frank O. Gehry nel 1984. All'architetto americano furono richiesti tre edifici: la portineria, uno stabilimento per la produzione e uno per contenere la fiorente collezione di mobili di Fehlbaum, trasformato in museo negli anni successivi (fig. 3.2). Completati nel 1989, gli edifici vennero assunti come portali di ingresso al *campus* e, di conseguenza, come confine tra area pubblica e zona produttiva. La sicurezza e la salvaguardia generale dell'area produttiva si rivelò per il suo presidente un nodo cruciale, oltretutto di necessaria risoluzione; egli decise infine di erigere una nuova caserma dei pompieri collocandola in un lotto esterno al sito produttivo. Il progetto venne affidato a ZH nel 1991 (fig. 3.3). Nel 1993 venne inaugurato il Centro Conferenze del giapponese Tadao Ando (fig. 3.4), un edificio introverso e silenzioso posto al centro di un campo di ciliegi, antitetico al linguaggio espressivo di Gehry e ZH. Commissionato nel 1991 e completato nel 1994, l'edificio produttivo del portoghese Alvaro Siza venne collocato davanti alla caserma dei pompieri di ZH e nel lotto frontale a quello in cui sorgeva la fabbrica di Grimshaw. Separati dall'arteria principale del *campus*, ovvero la Charles Eames Strasse, gli edifici di Grimshaw e Siza vennero collegati da un ponte-pensilina che funge da passaggio coperto e parallelamente incornicia la visuale scor-



[3.1]



[3.2]



[3.3]



[3.4]

ciata sulla caserma dei pompieri (fig. 3.5). Con l'opera di Siza si concluse la prima fase di ricostruzione e definizione dello spazio pubblico, così come concepita da Fehlbaum: “[...] ideal of the Campus as a vital assemblage of public and private, industrial and cultural elements”<sup>2</sup>.

Lo sviluppo della seconda fase del *campus*, inteso come un'istituzione culturale indipendente e aperta al pubblico, ebbe inizio nell'anno 2000 con l'installazione della cupola di Richard Buckminster Fuller (fig. 3.6). Il progetto, sviluppato negli anni Cinquanta e prodotto nel 1975 in collaborazione con Thomas C. Howard della Charter Industries, venne comprato da Fehlbaum e ricostruito a Weil am Rhein per ospitare eventi di diversa natura. In seguito a un importante restauro operato dall'azienda *Vitra*, nel 2003 venne aggiunta la stazione di rifornimento prefabbricata, progetto del francese Jean Prouvé datato 1953 (fig. 3.7). Nel 2007 iniziarono i lavori per la fabbrica degli architetti *SANAA*, e la *VitraHaus* degli svizzeri Herzog & de Meuron (fig. 3.8). Quest'ultima, completata nel 2010 in quanto sede dell'intera collezione *Vitra*, negozio e caffè, diventò un vero e proprio catalizzatore turistico, incrementando di conseguenza il carattere pubblico dell'intero *campus*. Parallelamente, il museo di Gehry iniziò a promuovere mostre, *lectures*, *workshops*, proiezioni di *film* e attività seminari. Negli anni seguenti, il *campus* venne arricchito da progetti di varia natura e dimensioni: dalla fermata del bus del designer inglese Jasper Morrison (2006), posta all'entrata sud del *campus*; a *Dio-gene*, ovvero l'interpretazione moderna del *Renzo Piano Building Office* di una cabina arcaica diventata unità abitativa (2013); la *Vitra Slide Tower* alta 30 metri dell'artista tedesco Carsten Höller, (2014) (fig. 3.9). Il secondo importante progetto firmato Herzog & de Meuron fu lo *Shade Depot* nel 2016, nuovo contenitore e espositore degli oggetti più importanti della collezione *Vitra*. Infine, *Oudolf Garten*, il giardino del designer olandese Piet Oudolf, predisposto in modo che i colori delle piante nel variare delle stagioni, ricordino le composizioni impressioniste (2020); la *Umbrella House* dell'architetto giapponese di Kazuo Shinohara, progettata del 1961 e ricostruita a Weil am Rhein nel 2022 (fig. 3.10). Sulla base dell'esperienza intrapresa da Peter Palumbo in Inghilterra e

**Fig. 3.1**  
*Balancing Tools*,  
C. Oldenburg, C. Bruggen,  
1983.  
Foto dell'autore.

**Fig. 3.2**  
*Vitra Design Museum*,  
Gehry, 1989.  
Foto dell'autore.

**Fig. 3.3**  
*Vitra Fire Station*,  
Z. Hadid, 1993.  
Foto dell'autore.



[3.5]



[3.6]



[3.7]



[3.8]



[3.9]



[3.10]



[3.11]



[3.12]

Adriano Olivetti in Italia, Rolf Fehlbaum impiegò una strategia imprenditoriale tesa a trasformare il *campus* in un luogo di produzione tanto industriale, quanto culturale. Il programma architettonico considerava l'architettura come un bene di consumo personale, pari a un oggetto da collezione, che lasciava spazio alla sperimentazione individuale e all'abilità di Fehlbaum di scoprire talenti. Di conseguenza, il *campus* si trasformò in una sorta di parco tematico dove ogni elemento costruito, che fosse edificio o scultura, manteneva il proprio carattere episodico e contemporaneamente partecipava a un sistema di relazioni e tensioni linguistiche e formali (figg. 3.11, 3.12). Proponendosi come un fertile terreno di sperimentazione culturale, il *campus* è riuscito a imporsi come un polo attrattivo nel panorama architettonico e del design internazionale, promulgando l'interesse nei confronti del museo in quanto opportunità di conoscenza, ispirazione e generatore di entusiasmo nei confronti dell'architettura e del design. In definitiva, ponendosi come un modello laboratoriale di fine secolo, l'azienda *Vitra* tentava di incrementare il dibattito globale su importanti temi quali il futuro del lavoro, l'appropriazione dello spazio pubblico e la responsabilità di una cultura votata al consumo. La caserma dei pompieri di ZH appartiene dunque alla prima fase dello sviluppo architettonico del complesso industriale, seguendo il percorso intrapreso da Ghery, contribuì a conferire quel carattere di internazionalità stilistica e linguistica auspicato da Fehlbaum. Sebbene ZH non avesse all'attivo nessun edificio costruito, il presidente dell'azienda venne a conoscenza del suo lavoro grazie a un articolo pubblicato su *Casa Vogue*, dedicato al progetto di arredo per un appartamento londinese (*24 Cathcart Road* 1985-1986). Per questo motivo, a ZH venne inizialmente commissionato nel 1989 il progetto per una seduta. I diversi incontri tra l'architetto e Fehlbaum avvenuti a Londra e Weil am Rhein, si conclusero nel 1991 con la proposta di progettare e costruire la caserma. Risulta chiaro come le intenzioni principali di Fehlbaum nel creare antinomie e dissonanze linguistiche all'interno del *campus*, e nel segnare il territorio con forti tensioni generate da realtà complesse e contraddittorie, si sposassero perfettamente con l'approccio non convenzionale di ZH. L'aspetto multifunzionale della caserma dei pompieri era insito nell'i-

**Fig. 3.5**  
*Factory building*, A. Siza, 1993.  
Foto dell'autore.

**Fig. 3.6**  
*Dome*, R.B. Fuller, 1975/2000.  
Foto dell'autore.

**Fig. 3.7**  
*Petrol Station*, J. Prouvé, 1983/2003.  
Foto dell'autore.

**Fig. 3.8**  
*VitraHaus*, Herzong & de Meuron, 2010.  
Foto dell'autore.

dea primigenia dello stesso Fehlbaum: l'edificio doveva essere adibito *in primis* per le attività dei vigili del fuoco, e in secondo luogo, essere capace di ospitare esposizioni e eventi di varia natura. A tale scopo, la grande rimessa per le autopompe venne progettata da ZH per essere uno spazio flessibile, adattabile a diverse necessità e secondo logiche di addizione e incastro (stanze dentro ulteriori stanze). Si manifesta con questo progetto una chiara idea di spazio espositivo, approfondita da ZH nei successivi progetti del *Centro per l'Arte Contemporanea Lois and Richard Rosenthal* (Cincinnati 1997-2004) e del *Museo del XXI secolo* (Roma 1998-2009). "The difficulty is that curators want to touch it, but don't want to touch it - to change the building. And if you don't touch it, you can't really use it as a gallery. But I've always thought it would be great to make another room inside the room, or a series of different ways for installing the objects there, giving it a kind of life beyond its life as a fire station".<sup>3</sup> La rimessa venne così concepita come un grande spazio multifunzionale coperto da una soletta autoportante: se chiuso infatti, fungeva da garage per le autopompe, se al contrario, le porte scorrevoli venivano traslate le une sulle altre, esso si apriva e espandeva la sua superficie fruibile creando una continuità con l'ambiente esterno. Le capacità imprenditoriali di Fehlbaum, figlio della *pop culture*, svilupparono una sorta di mecenatismo basato su rapporti paritetici con gli architetti e gli artisti che chiamava presso 'la sua corte'. Le parole di ZH a riguardo tracciano perfettamente la figura di Fehlbaum: "A good client doesn't impose his own ideas about what a building should be like. Rolf Fehlbaum is one of these people who hires architects because he believes in the profession. If he already knows what he wants, he has no need to hire them. He is a very good client because he gives you that freedom to do what you think is right"<sup>4</sup>. Infine, ZH sosteneva che i risultati ottenuti in architettura, non fossero dovuti all'investimento di grosse somme di denaro, quanto alla libertà di esplorare e praticare nuove idee.

La prima fase di elaborazione progettuale impegnò ZH e il suo *team* per un lungo periodo di tempo. Il problema principale riscontrato dall'architetto risiedeva nella mancanza di un vero e proprio sito progettuale, ovvero nell'assenza di elementi fisici come

**Fig. 3.9**  
*Vitra Slide Tower*, C. Höller, 2014.  
Foto dell'autore.

**Fig. 3.10**  
*Umbrella House*, Dome, K. Shinohara, 1961/2022.  
Foto dell'autore.

**Fig. 3.11**  
*Alvaro-Siza-Promenade*, A. Siza, 2014.  
Foto dell'autore.

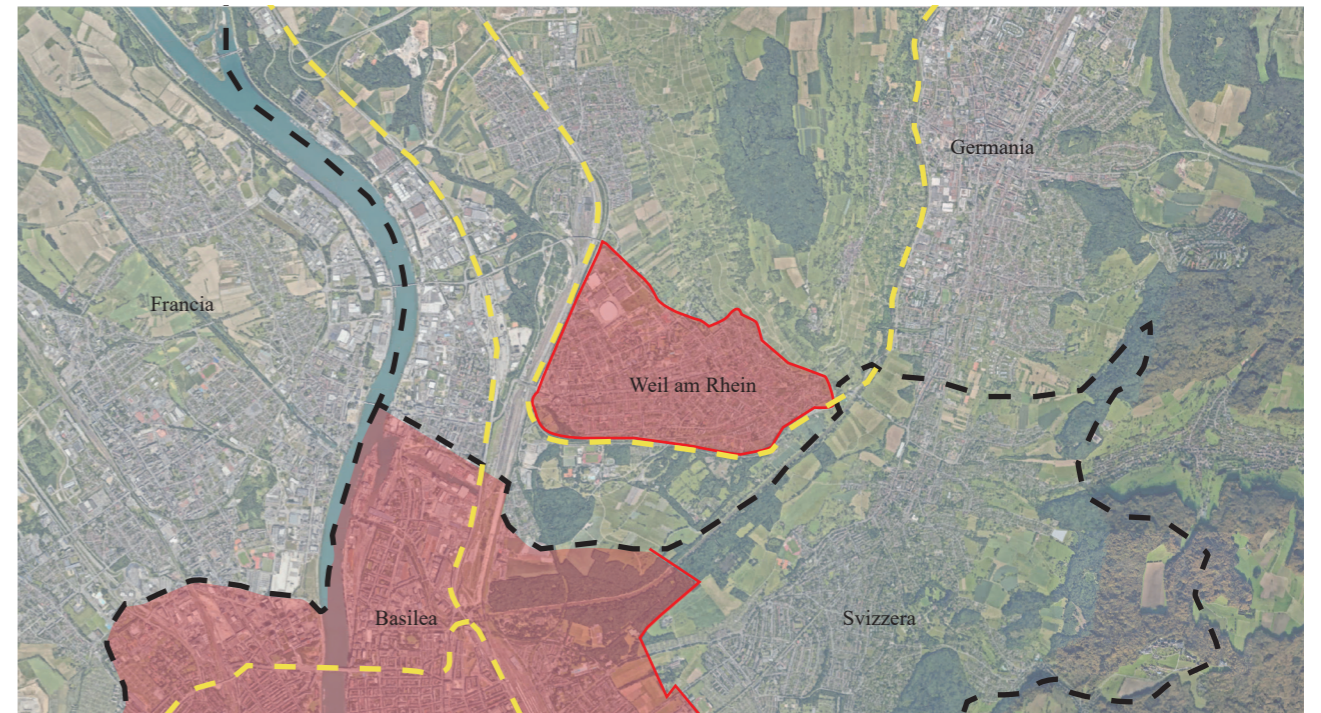
**Fig. 3.12**  
Da sinistra a destra:  
*Umbrella House*, Dome,  
*Petrol Station*.  
Foto dell'autore.

limiti e margini, indispensabili per sviluppare un impianto planimetrico coerente con il contesto. Sebbene ZH avesse un riferimento, quest'ultimo consisteva nel *masterplan* del *campus* progettato da Grimshaw che, essendo impostato su una rigida griglia cartesiana, costituiva una forte limitazione per il *modus operandi* dell'architetto. Gli studi preliminari per la caserma dei pompieri ebbero dunque origine dalla lettura del territorio circostante. Weil am Rhein, pur essendo una città tedesca, rappresenta tuttora una sorta di zona neutra ai confini tra Germania, Svizzera e Francia: nata come sito industriale di molte imprese svizzere, subì un importante processo di urbanizzazione negli anni Settanta e, infine, fu per gran parte inglobata dall'area metropolitana della vicina città di Basilea (fig. 3.13). Il complesso industriale Vitra venne collocato in un'area dai confini piuttosto marcati, costituiti, lungo la fascia ovest, dall'infrastruttura ferroviaria; a nord-est, da un reticolo di terreni agricoli e da un'importante asse stradale; a sud dall'assetto cittadino (fig. 3.14). Il contesto territoriale considerato da ZH, in seguito a un confronto tra mappe ottenute da diverse acquisizioni temporali, risulta non aver subito variazioni significative principalmente attribuibili alle attività antropiche.

L'unica importante modifica è rappresentata dall'espansione dell'area industriale *Vitra*. A causa della bassa qualità delle mappe recuperate, e constatata l'assenza di cambiamenti significativi che potessero influire nello sviluppo di un modello digitale dell'area, gli elaborati grafici sono stati realizzati con immagini odierne. L'approccio di ZH rispetto al contesto si rivela in un disegno preliminare, realizzato con semplici tratti neri e campiture che ricordano una composizione del pittore Vasilij Kandinsky. Interessata a individuare le direzioni insite degli elementi che componevano il territorio circostante, ZH non intendeva rappresentarli con un fine pratico, quanto piuttosto ottenere un diagramma di flussi. Se il risultato conseguito richiama una composizione fittizia e decontestualizzata, dalla sua sovrapposizione con una mappa territoriale è possibile notare una stringente corrispondenza con i segni grafici di ZH. Pertanto, dal suo disegno emerge una struttura grafica basata sui principali assi viari, segnatamente la ferrovia (la cui identificazione non lascia alcun dubbio), la circonferenza delimitata da strade e ospitante la stazione ferroviaria, e infine la principale arteria stradale che collega la città di Weil am Rhein al territorio francese. ZH disegna inoltre l'ingombro delle fabbriche esistenti, mentre l'asse principale del *masterplan* di Grimshaw si esplicita nei bordi indefiniti di una campitura nera che si allarga e si sgretola in piccoli frammenti, laddove le idee progettuali non hanno ancora consistenza (fig. 3.15). In un secondo disegno, ZH persegue la medesima grafica monocromatica fatta di tratti veloci e campiture piatte, incrementando il fattore di scala e concentrandosi sul lotto individuato per la caserma dei pompieri. Con un carattere prettamente astratto e privo di informazioni, tale disegno racconta, con gruppi di linee inclinate e semplici forme parallele tra loro, la necessità di ZH di far emergere un ordine, una gerarchia intrinseca al sito. Nonostante permanga la componente astratta, le strategie compositive approfondite da ZH si possono osservare direttamente dai disegni planimetrici dei vari livelli e delle coperture. Da esse, riprendendo e prolungando i limiti degli elementi attigui, è stato possibile individuare e ricostruire lo schema grafico entro il quale venne inserito l'edificio. In particolare, ZH riprese l'inclinazione dell'arteria principale (Charles Eames Strasse), mantenne inalterati i margini con la strada laterale e il lotto superiore (che si incontravano in un angolo di circa 90°), e chiuse l'estremità opposta con lo spigolo dell'edificio di Siza. Si ottiene così un trapezio regolare, scandito al suo interno da sei fasce orizzontali di dimensioni diverse che si restringono da sinistra verso destra (fig. 3.16). La prima condizione fondamentale per il progetto, secondo ZH, risiedeva nella collocazione l'edificio in modo tale da conferire ritmo e identità alla Charles Eames Strasse; ciò diventava possibile sfruttando un fittizio cambio di direzione dell'arteria che attraversava l'intero complesso industriale. Dalle direttrici ottenute, mediante operazioni di estensione e traslazione della strada, era possibile ricostruire il punto in cui esse collidevano, generando le

**Fig. 3.13**  
Mappa in cui si possono distinguere l'area delle città di Basilea e di Weil am Rhein (in rosso). Le linee tratteggiate nere indicano i confini tra Francia, Svizzera e Germania, mentre quelle in giallo rappresentano le principali arterie di collegamento.

**Fig. 3.14**  
Schema illustrativo del contesto territoriale in cui è collocato il complesso industriale *Vitra*.



[3.13]



[3.14]



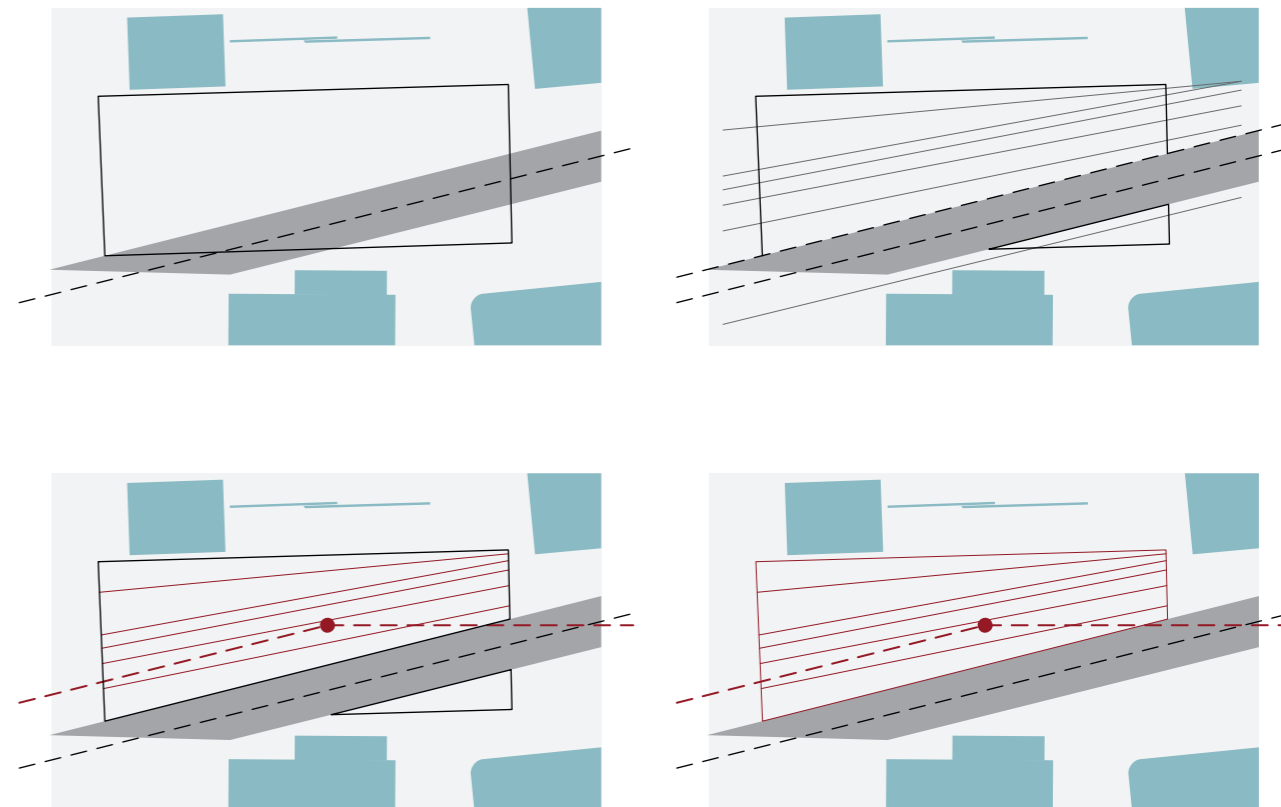
[3.15]

principali geometrie organizzatrici della pianta. Dal punto di collisione, entrambe le direttrici definivano la traiettoria seguita dai due volumi principali dell'edificio, mentre il lotto definiva nuovi vettori che spezzavano parte della precedente griglia trapezoidale. L'asse cartesiano ideato da Grimshaw, viene in questo modo spezzato dall'edificio, al contempo, la caserma non subisce il cambio di direzione, ma lo riflette, lo incrementa e ne impone uno nuovo. In questo caso, è l'edificio che definisce e accompagna la strada, e non viceversa. Inoltre, facendo coincidere l'ingresso principale della caserma con il punto di collisione tra le due direttrici, ZH creò un nuovo punto di osservazione sulla strada e sull'intero complesso industriale. Da primigenio elemento di confine, lo stabile si appropriava del contesto e definisce lo spazio, si allunga e percorre quasi tutta l'area, tramutandosi nello sfondo per gli edifici adiacenti. I limiti del lotto, subendo operazioni di traslazione o prolungamento, acquisiscono autonomia semantica e si trasformano nei muri perimetrali dell'edificio (fig. 3.17). La questione primaria, secondo ZH era quella di ottenere, per mezzo della caserma, uno *skyline* capace di distinguersi dalle fabbriche esistenti. L'intesa tra ZH e Fehlbaum è ravvisabile anche sotto questo aspetto, riassumibile in questi termini: “[...] l'architettura servirà a rafforzare l'idea di un luogo e una comunità, solo che l'obiettivo non è la costruzione di un modello di società ma di un paesaggio”<sup>5</sup>. Le intenzioni progettuali dell'architetto esprimevano chiaramente la pretesa di imporre la propria presenza, di lasciare un segno indipendentemente dalle dimensioni architettoniche. Con il primo progetto realizzato, ZH dimostrava di essere perfettamente capace di inserirsi entro una struttura esistente e distinguersi da essa, attitudine che approfondì con la poetica dei flussi e che esasperò nei progetti realizzati nel decennio successivo. Questa ipotesi critica è avvalorata dal fatto che ZH impresses la propria firma all'interno di un sistema, il campus *Vitra*, che fondava il suo successo proprio sulla sinergia di grandi artisti e architetti, chiamati ‘alla corte’ di Rolf Fehlbaum. A conclusione, si riportano le parole di Michael Mönninger che, entusiasta della caserma disegnata da ZH, affermava: “Nel passato, i migliori progetti d'avanguardia erano destinati a ville di miliardari. L'avanguardia di oggi – Venturi, Koolhaas, Eisenman, Hadid – si è meritata i pieni onori con la costruzione di stazioni per i vigili del fuoco”<sup>6</sup>.

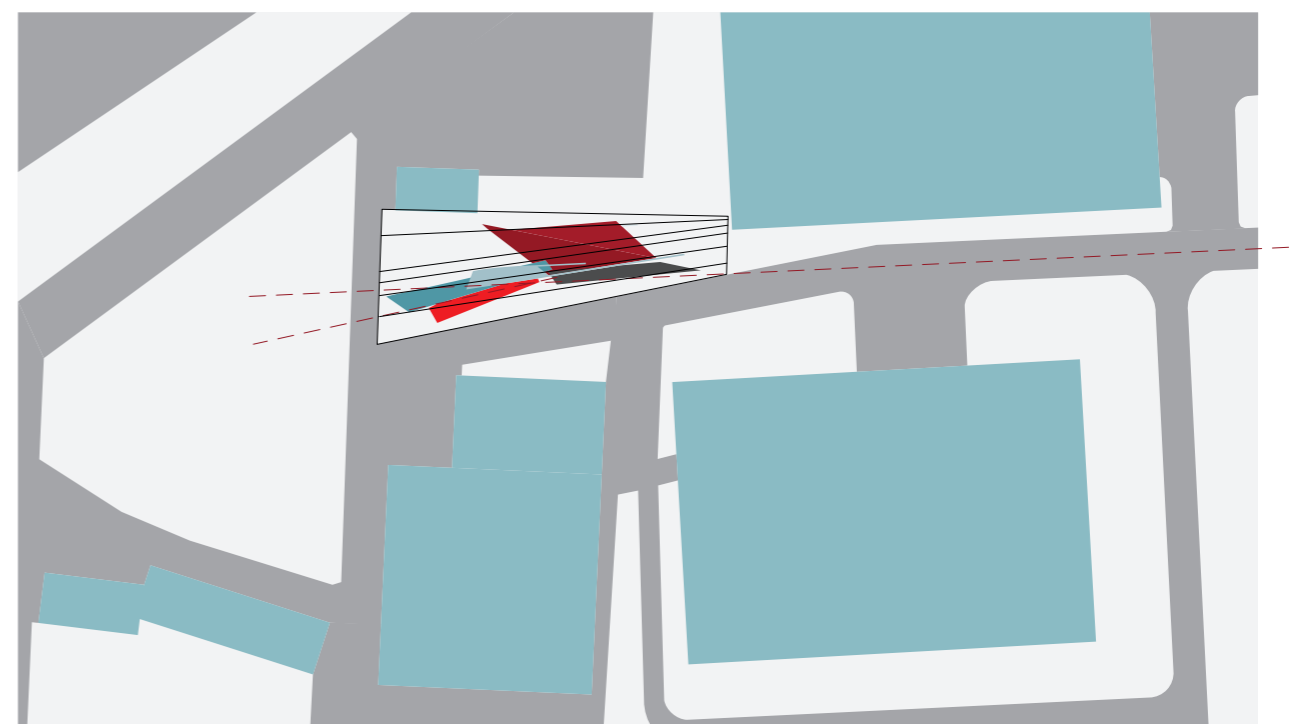
**Fig. 3.15**  
Sovrapposizione tra il disegno di Z. Hadid (studio delle direzioni presenti nel territorio) e una mappa territoriale contemporanea (maggio 2024) in cui è possibile individuare l'attinenza tra i segni dell'architetto e le informazioni geografiche.

**Fig. 3.16**  
Ricostruzione grafica e identificazione dei limiti, dei margini e delle direzioni considerati da Z. Hadid in fase di studio. Identificazione del trapezio e dalla suddivisione per fasce.

**Fig. 3.17**  
Elaborazione grafica relativa alla conformazione finale del lotto e inserimento dell'edificio.



[3.16]



[3.17]

## Configurazione geometrica in Zaha Hadid

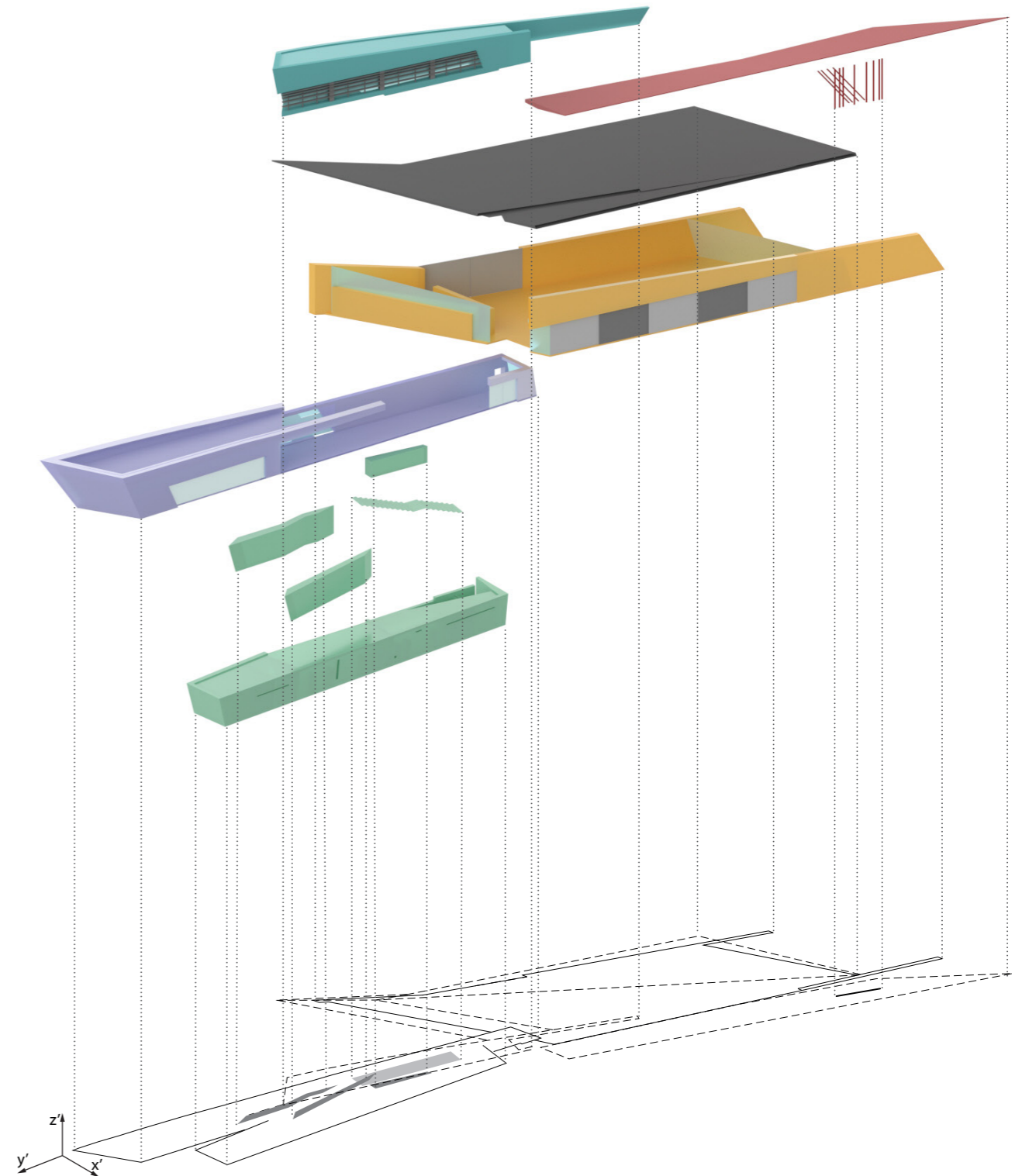
La caserma dei pompieri situata all'interno del *campus Vitra* di Weil am Rhein, venne progettata da ZH per imporsi come un edificio fortemente scultoreo e profondamente radicato nelle radici concettuali dell'architetto. Definita dalla critica come movimento congelato, la stazione esprime la tensione dell'allerta, la quiete pronta a esplodere in azione in qualunque momento; i volumi scultorei si amplificano nella purezza delle forme prismatiche e nelle nude superfici in calcestruzzo prive di decorazioni. Successivamente all'analisi preliminare relativa all'area e al lotto in cui l'edificio si collocava, una nuova questione impegnò ZH, ovvero quella di sviluppare un diagramma relativo ai possibili flussi di movimento operati dai trentasei vigili del fuoco. Dalle numerose interviste rilasciate da ZH negli anni successivi alla costruzione della caserma, si evince come i diagrammi di flusso e, in generale, tutta la fase preliminare descritta nel precedentemente capitolo, costituissero le basi per conferire qualità agli spazi interni. La limitata estensione del lotto e le conseguenti dimensioni planimetriche dell'edificio, risultavano poco congeniali per ZH, solita a rispondere a programmi concorsuali di scala maggiore. Tale confronto condusse l'architetto a una minuziosa progettazione e a una scelta attenta degli elementi divisorii finalizzati alla fruibilità degli spazi interni, esplicitatasi in superfici e arredi semplici e coerenti con la rappresentazione della fluidità spaziale.

Il programma della caserma fu distribuito in due blocchi principali: una grande rimessa per le autopompe e una palazzina di due piani adibita a spogliatoi e sala riunioni per i vigili del fuoco, il cui fulcro risiede nell'entrata (fig. 3.18). Quest'ultima fu eretta nel punto in cui l'asse principale del *campus* spezzava l'andamento rettilineo, modificando la propria direzione secondo un angolo ottuso e, parallelamente, distribuiva le geometrie dell'edificio secondo due inclinazioni diverse. In questo modo, l'entrata funge da principio ordinatore dello spazio bidimensionale e volumetrico della stazione che, conducendo a tutti gli ambienti interni, ne costituisce il maggior punto di controllo compositivo. In quanto spazio liminale, l'entrata si presenta come un ambiente spoglio e trasparente, teso a evidenziare la convergenza tra tutti i muri principali dell'edificio. Composta da pareti vetrate, l'entrata si oppone semanticamente alle ermetiche superfici in cemento armato del volume posto alla sua sinistra, e alle grandi porte scorrevoli collocate alla sua destra, impermeabili alla vista di un osservatore esterno. La rimessa delle autopompe consiste in un unico grande ambiente, la cui pianta ricorda la forma di un rettangolo dagli angoli deformati, e coperta da una grande piastra inclinata. A chiudere il perimetro, stanno due lunghi muri regolari che sostengono la copertura e si aprono grazie alle grandi porte scorrevoli, un terzo muro completamente vetrato e un quarto costituito da un tetto interrotto a metà altezza da una superficie vetrata. La continuità dello spazio viene alterata da un'unica parete affiancata all'ingresso, mentre le porte scorrevoli aprono la parete longitudinale affacciata sulla Charles Eames Strasse, rivelandone la duplice funzione. Contenitore per le autopompe e grande tettoia ospitante eventi di diversa natura, la rimessa viene incorniciata dalla lunga pensilina, ovvero una piastra aggettante la cui genesi risiede nelle superfici dell'ingresso e si allunga in altezza come l'ala di un aereo rivolta verso il campus. Nonostante una parete sia totalmente vetrata, essa viene in parte oscurata dalla prosecuzione dei muri longitudinali che impediscono alla luce solare di entrare direttamente, conferendo alla rimessa una luce soffusa.

**Fig. 3.18**

Esploso assonometrico dei principali blocchi volumetrici:  
1. entrata e spogliatoi (in verde), palestra (in viola), sala riunioni (in blu)  
2. rimessa per le autopompe (in giallo).

La pensilina esterna in rosso, la grande piastra inclinata che fugge da copertura, in grigio scuro.





La percezione di forza e stabilità impressa dai muri perimetrali viene destabilizzata dalla forte inclinazione della copertura, che aumenta in direzione della vetrata, e dal lungo taglio trasversale che ne incrementa la tendenza. Inoltre, la piastra esce e si allunga oltre il perimetro dell'edificio, dando origine a un duplice rapporto con i muri esterni, dai quali viene sostenuta e con i quali al tempo stesso si scontra. Il secondo blocco della stazione è costituito da tre lunghi volumi, due collocati al piano terra e uno al piano superiore, i quali si dislocano compenetrandosi e sovrapponendosi tra loro. Il volume affacciato sulla Charles Eames Strasse, racconta le necessità pratiche e di *privacy* dei relativi ambienti interni (segnatamente spogliatoi e bagni), per mezzo di un prospetto chiuso solcato da tre segni lunghi e stretti, tramutati in fori impenetrabili da un osservatore esterno. In opposizione, il secondo volume si apre grazie a una lunga parete vetrata che si protende verso il giardino posteriore, mentre l'area in cui i prismi si fondono viene contrassegnata da tre lunghi parallelepipedi in acciaio inossidabile, che fungono da corridoio e da filtro tra la vetrata posteriore e gli spogliatoi. La stessa compenetrazione determina un taglio sulle coperture di entrambi i volumi, nel quale si innesta la scala che conduce alla sala riunioni contenuta nel terzo prisma sovrapposto. La stanza, lunga e stretta si apre verso l'esterno grazie alla vetrata che origina dal lato corto aperto sul terrazzo e scorre lungo il prospetto anteriore, affacciato sulla Charles Eames Strasse. Mentre la struttura frangisole maschera parte dell'interno, il muro perimetrale prosegue oltre la sala riunioni per unirsi con quello della rimessa. Se le superfici che determinano i volumi rendono irregolari i tre prismi perché variamente inclinate, nel complesso l'edificio sembra aggettare verso l'esterno e l'osservatore. Tale sensazione viene confermata se si sezionano l'edificio con una serie di piani orizzontali posti a diverse quote: al contempo, l'incremento in altezza delle medesime dimostra come la configurazione perimetrale si allarghi consequenzialmente. Si evince come l'edificio intero sia costituito da una serie di superfici movimentate, le quali ascendono ripiegandosi su sé stesse, oppure decrescono diventando convesse, creando un ritmo in cui tratti lineari e curvi si alternano. Se i muri esterni sembrano scorrere l'uno sull'altro, quelli interni danno l'idea di spezzarsi in funzione delle esigenze funzionali in cui gli angoli di novanta gradi non vengono sempre contemplati: la composizione totale, seppur stabile, risulta tesa fino alla lacerazione. L'alternanza tra lati in cemento e superfici vetrate determina un dialogo tra elementi materici e trasparenti, in cui gli spazi interni si svelano e si raccontano. Questo ritmo narrativo spinge l'osservatore ad approfondire il progetto, a muoversi attorno l'edificio seguendo un percorso stabilito dall'architetto. Le logiche dei dipinti di ZH, secondo le quali è l'occhio a essere guidato da un ordine definito dall'autrice, vengono così applicate nello spazio tridimensionale (figg. 3.19-3.24).

La strategia della presente ricerca, tesa a sviluppare anche un modello digitale critico dell'edificio, ha avuto origine principalmente dal ridisegno delle sue piante, mentre i prospetti sono stati trattati unicamente per ricavare alcune quote generali. Al contrario del progetto *The Peak Leisure Club* (Hong Kong 1982-1983), affrontato precedentemente, la fase di ridisegno non ha riscontrato problematiche di particolare rilevanza, in quanto i disegni redatti da ZH erano forniti in perfette proiezioni ortogonali (figg. 3.25, 3.26). Nonostante ciò, le mutevoli inclinazioni delle superfici murarie non permettevano una traduzione digitale principalmente basata sulle relazioni associative tra piante e prospetti, perché ritenute insufficienti a coglierne tutta la complessità. Per questo motivo, se le sezioni e i relativi rapporti con le planimetrie risultano essere gli unici fattori di stima dell'incremento volumetrico, lo sviluppo dell'edificio avviene direttamente in ambiente digitale. A riprova della metodologia scelta in fase di elaborazione, sono stati redatti dalla stessa ZH i quattro prospetti dell'edificio, mentre sussistono un gran numero di sezioni longitudinali e soprattutto trasversali dello stesso (fig. 3.27). Tali presupposti hanno concorso alla scelta del *software Rhinoceros* per affrontare la fase di ricostruzione digitale, in quanto considerato il programma maggiormente adatto



[3.19]



[3.20]



[3.21]



[3.22]



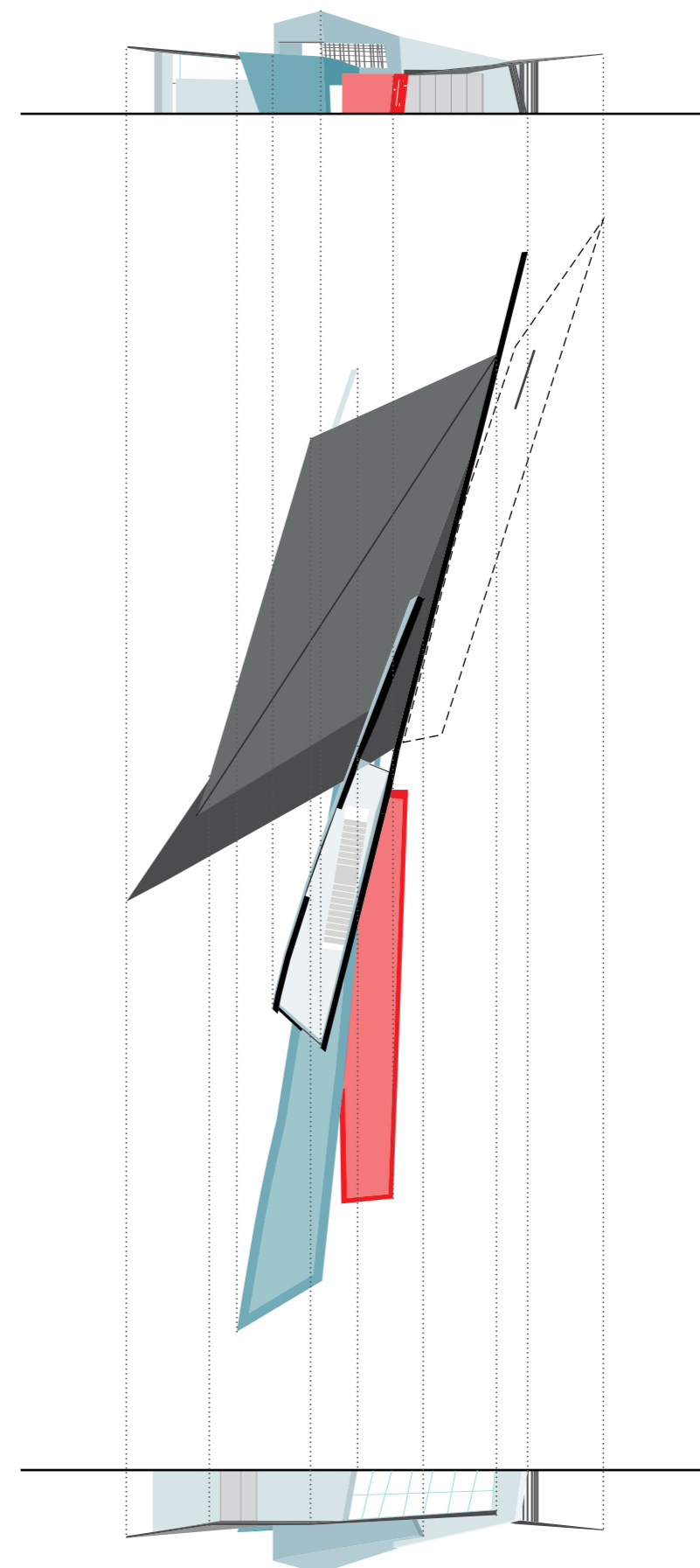
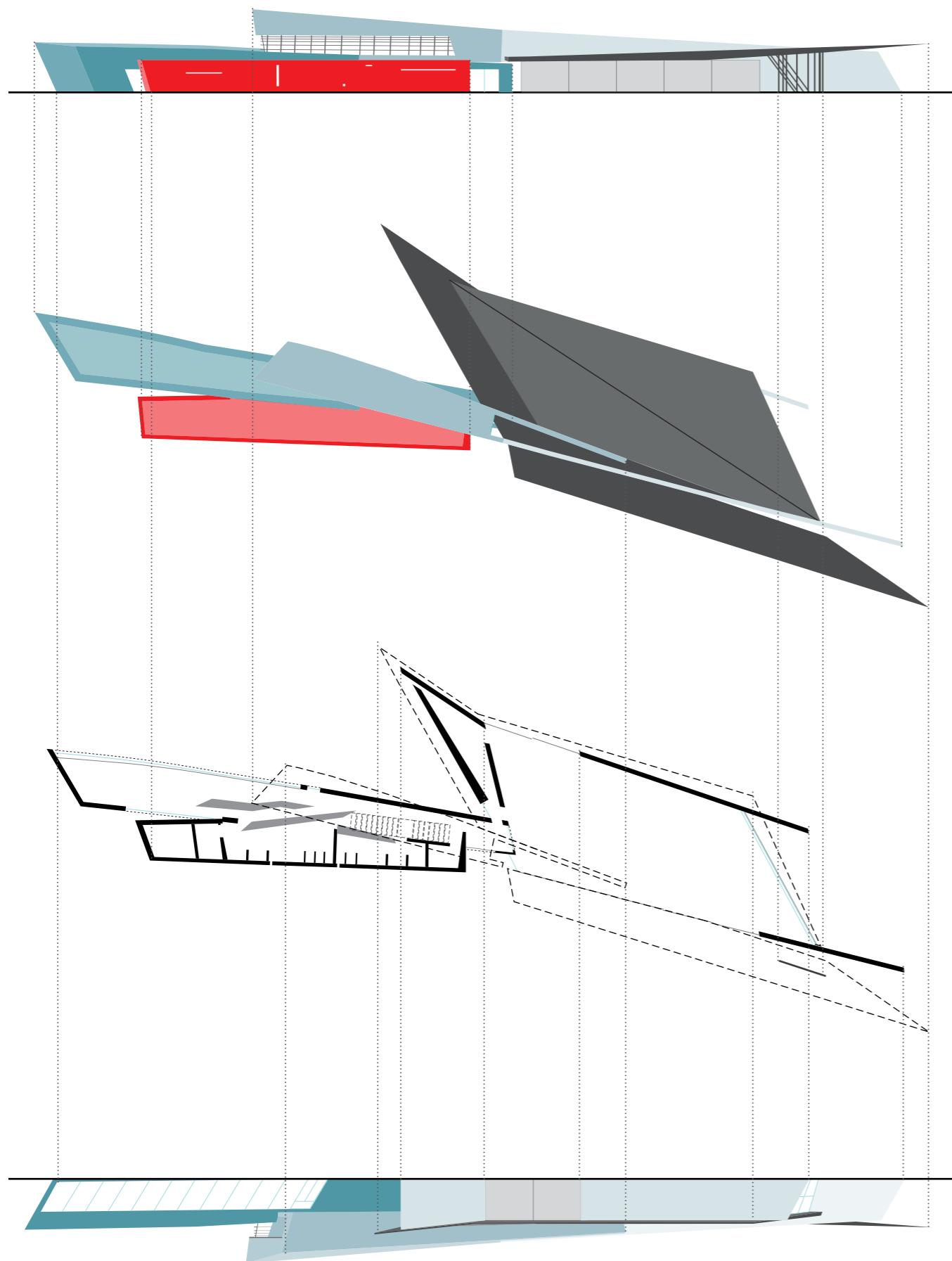
[3.23]



[3.24]

alla modellazione di superfici complesse. Analogamente al progetto del club, sono stati individuati i quattro volumi principali dell'edificio, successivamente scomposti per parti in modo da consentire la facile modellazione di ogni curvatura e dell'inclinazione dell'assetto murario. Nonostante la semplicità volumetrica, è emersa la necessità di generare ogni superficie come una porzione a sé stante, unendo successivamente i diversi frammenti in modo da delineare i definitivi apparati murari. Date le diverse e plurime giaciture delle superfici configurative dell'edificio, non è stato possibile operare per mezzo di estrusioni, le cui genesi sarebbe dipesa dalle proiezioni ortogonali di curve piane: per questo motivo si è scelto di eseguire singole superfici, duplicandole per mezzo di operazioni di offset in modo tale da conferire loro spessore, assemblandole infine in tutte le loro parti. Diversi nodi impossibili da evidenziare nei disegni mongiani sono

**Figg. 3.19-3.24**  
Esterni dell'edificio.  
Foto dell'autore.



**Fig. 3.25**  
Elaborazione grafica di  
piante e prospetti  
mongiani, in particolare:  
pianta del piano terra;  
coperture; prospetti  
anteriore e posteriore.

**Fig. 3.26**  
Elaborazione grafica di  
piante e prospetti  
mongiani, in particolare:  
pianta del primo piano,  
prospetti laterali.

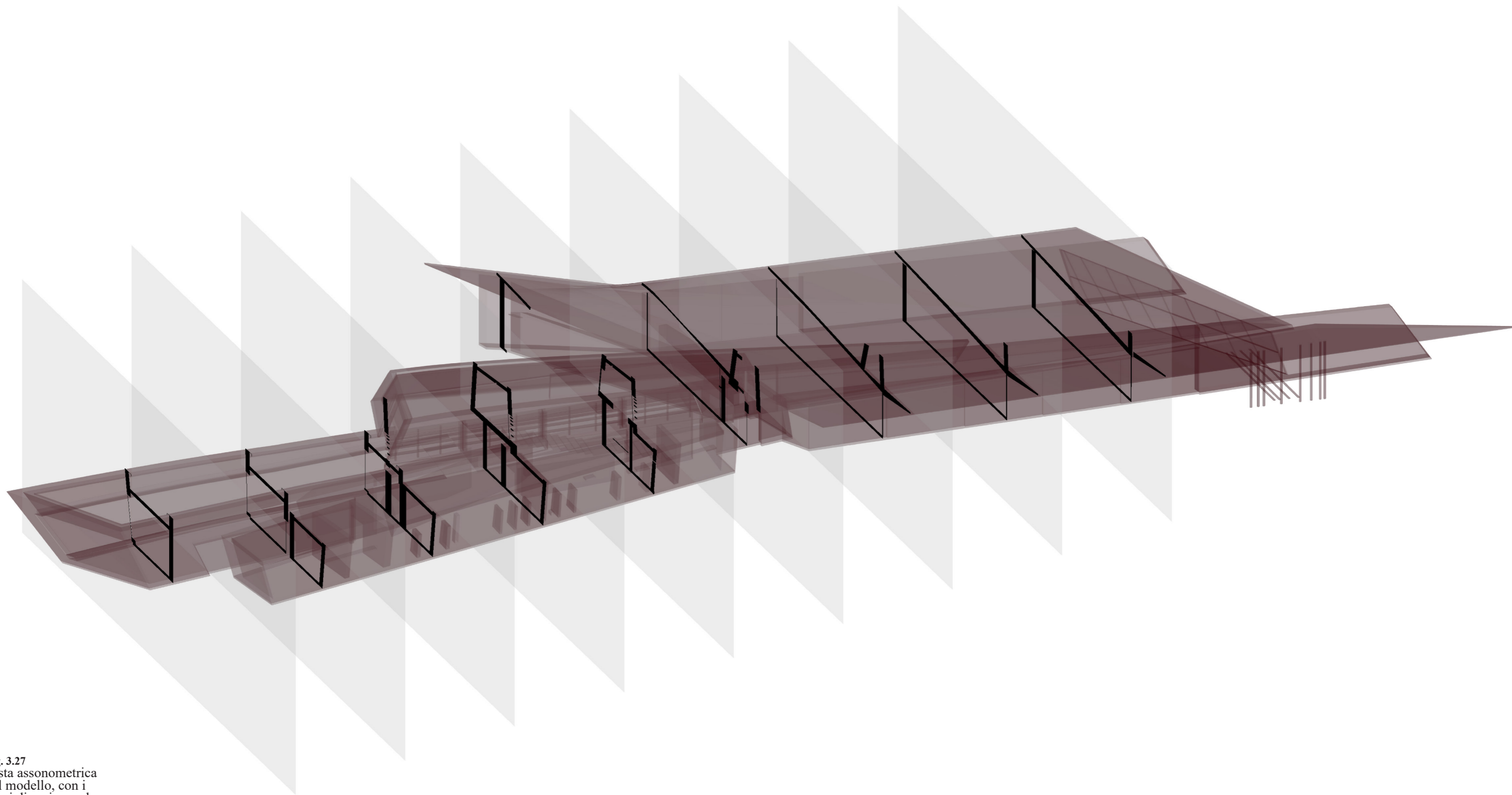


Fig. 3.27  
Vista assometrica  
del modello, con i  
piani di sezione e le  
sezioni trasversali.

emersi durante la fase di modellazione, in particolare, quello collocato in prossimità dell'entrata principale che ha richiesto una maggior attenzione risolutiva.

La sua criticità risiede nella convergenza di numerosi elementi tettonici: il muro della sala riunioni che si congiunge e prosegue in quello della rimessa; la piastra di copertura che penetra nel volume superiore, proseguendo al di fuori di esso e incontrandosi nella pensilina e nel setto che la sostiene. Tale soluzione, oltre ad essere il fulcro da cui originano tutte le geometrie dell'edificio, genera un vuoto di forma triangolare, una sorta di finestra rivolta verso il cielo. Le medesime motivazioni hanno indotto a trattare con particolare attenzione l'ingresso e tutti gli elementi convergenti in esso. Sebbene la copertura della rimessa non presenti superfici curve, le medesime necessità riscontrate nel progetto generale hanno portato a suddividerla in base alle tre giaciture di cui si compone; in modo analogo, è stata affrontata la costruzione della pensilina. Quest'ultima presenta due profili diversi: infatti, se il lato esterno segue la linea irregolare che si restringe e si inclina nell'estremo più alto, quello interno avendo origine e sostegno nel muro perimetrale, mantiene un andamento prettamente rettilineo e orizzontale. Nella sua conclusione, la pensilina si separa dal muro in uno sbalzo che si piega e si rastrema verso l'alto. Nonostante le forme prismatiche siano prive di decorazioni, la ricostruzione digitale ha chiesto una fortissima componente di modellazione, coerente a tutte le logiche relative alla creazione di superfici *NURBS*. La fase di ricostruzione del modello digitale ha permesso di rivelare quanto la pratica progettuale e esecutiva di ZH corrisponda alle modalità sviluppate un decennio dopo dai *software* eidomatici. Dimostra inoltre come tutte le qualità attribuite ai suoi edifici futuri, quali la fluidità e la generazione di superfici complesse, fossero insite nel suo linguaggio e nel suo *modus operandi*. La semplicità delle forme della caserma si rivela in una apparente superficialità, esasperata da profili netti e privi di dettaglio, mentre la loro instabilità si manifesta in un'alternanza tra superfici piane e curve, in pareti trasparenti e opache. L'apparente stabilità dei volumi, viene resa labile dalle grandi porte del garage che si aprono e traslano le une sulle altre, dalla dinamicità degli ambienti interni e dai pochi arredi presenti, caratterizzati da un design dinamico chiaramente riferito al *Suprematismo* (figg. 3.28-3.33). Esempio esplicativo è costituito dalla scala, ovvero una struttura a sbalzo le cui pedate in cemento armato consistono in un profilo rastremato verso il bordo esterno, mentre il corrimano è costituito da una serie di tubi paralleli che suggeriscono tensione e l'ascesa verso l'alto. Contemporaneamente, se vista dall'alto, la scala esaspera la percezione della discesa. La sala riunioni del piano superiore ospita un lungo tavolo il cui piano in acciaio presenta un profilo irregolare e spesso, sedie in plastica nera<sup>7</sup> e un cucinino. Dello stesso colore del muro, il cucinino sembra un'estrusione del medesimo sotto forma di mensole e volumi irregolari protesi verso l'alto. In generale gli spazi interni dimostrano una chiara somiglianza negli spigoli inclinati, nei tagli interni, nei piani materici che sembrano traslare l'uno verso l'altro, tipici del progetto *24 Cathcart Road* (Londra 1985-1986) (figg. 3.34, 3.35).

Se nell'appartamento londinese la qualità e la fruibilità degli spazi interni era conferita dagli arredi, nella caserma dei pompieri tali qualità sono state trasferite anche ai volumi stessi dell'edificio: negli spigoli inclinati, nei tagli netti delle superfici che si esplicitano in pareti vetrate e piani materici. Gli spazi interni conferiscono quelle sensazioni di dinamicità e fluidità che ZH porterà alla maturazione formale con la poetica dei flussi nel decennio successivo della sua attività. Notevole è inoltre il sistema di illuminazione, consistente in apparecchi lineari le cui direzioni sono rapide e precise, coerenti con le necessità funzionali dell'edificio (figg. 3.36, 3.38). Gli spogliatoi sono il solo ambiente caratterizzato da decorazioni, ovvero superfici ricoperte da un mosaico di tasselli regolari di color grigio scuro (fig. 3.37). L'immagine iniziale della caserma (che prevedeva interni colorati e luminosi) fu successivamente tralasciata in favore di toni neutri, segnatamente bianco e nero, in quanto capaci, secondo ZH di conferire le medesime qualità.



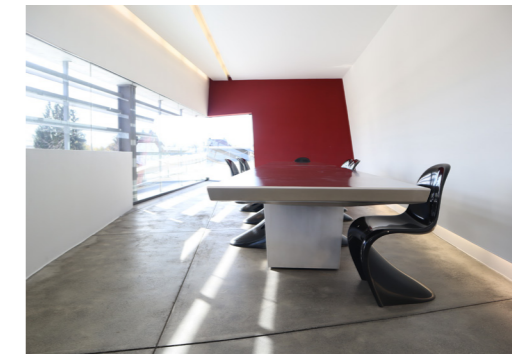
[3.28]



[3.29]



[3.30]



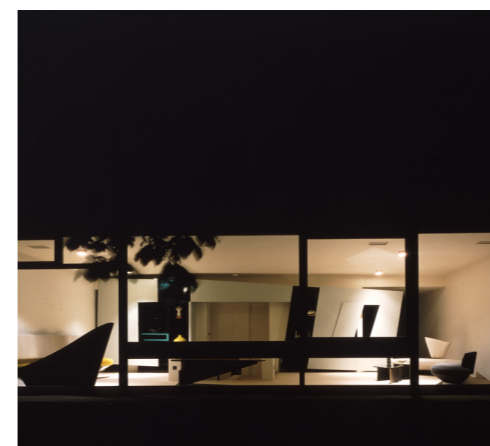
[3.31]



[3.32]



[3.33]



[3.34]



[3.35]

**Figg. 3.28-3.31**  
Ambienti interni e relativi dettagli.  
Foto dell'autore.

**Fig. 3.32**  
Dettaglio della scala.  
Foto dell'autore.

**Fig. 3.33**  
Dettaglio dell'incrocio creato tra i setti dei diversi volumi dell'edificio.  
Foto dell'autore.

**Fig. 3.34, 3.35**  
*24 Cathcart Road*,  
Z. Hadid.  
Londra 1985-1986.  
Foto degli interni dell'appartamento e degli arredi progettati da Z. Hadid.



[3.36]



[3.37]



[3.38]



[3.39]

Spiccano le uniche due pareti colorate in rosso e oro (figg. 3.28, 3.31). Un processo analogo subirono le pareti esterne, per le quali è stato mantenuto il carattere grezzo del calcestruzzo armato faccia a vista, ritenuto da ZH la migliore finitura che potesse essergli attribuita. In effetti, gli esterni presentano una *texture* propria, una trama il cui disegno rimanda all'uso di casseforme rettangolari allungate, poste in direzione verticale. Riguardo il materiale da costruzione, sono state considerate diverse opzioni, quali il metallo, l'acciaio e il corten, ma la necessità di operare con elementi a sbalzo e grandi campate si concretizzò nella scelta del cemento armato, ritenuto anche il materiale idoneo a conferire quell'espressività scultorea ricercata da ZH (fig. 3.39).

Osservando i disegni realizzati da ZH nella fase preliminare di progetto, vi si possono ritrovare molti degli aspetti finora esposti. In questa fase della carriera dell'architetto, le composizioni perdono gran parte della loro ricchezza grafica, segnatamente *texture*, tratteggi, dettagli e elementi vari, riscontrati invece nei dipinti dei progetti precedenti e analizzate criticamente in particolare nei disegni redatti per il progetto del club di Hong Kong. La maggioranza dei disegni della caserma tende a rappresentare i volumi e le relazioni compositive che esse suggeriscono se osservate da diversi punti di vista. La regolarità e la precisione che i segni grafici acquisiscono in questa fase presuppongono invece una preferenza dei *software* per il disegno bidimensionale, aspetto riscontrabile anche nelle elaborazioni per il precedente progetto *Zollhof 3 Media Park* (Düsseldorf 1989-1993). In generale, tali disegni suggeriscono che lo scopo della loro realizzazione sia stato prettamente analitico. Da essi si intuiscono una certa velocità di esecuzione, seppur curata e molto minimale: ai fondali monocromatici dei disegni precedenti viene preferito il colore nero; alle *texture* materiche le trasparenze; le linee continue o tratteggiate sono principalmente bianche. La scelta dello sfondo nero, non essendo sempre indicativa di un fattore temporale – diurno o notturno –, permetteva a ZH di trattare l'edificio come una composizione di volumi trasparenti, esasperando le compenetrazioni

**Fig. 3.36**  
Sistema di illuminazione.  
Foto dell'autore.

**Fig. 3.37**  
Superficie ricoperta da  
tasselli grigi nei bagni.  
Foto dell'autore.

tra i diversi elementi. Operando inoltre in un contesto in cui i fattori spazio-temporali si annullavano, si potevano giustificare le frammentazioni dell'edificio, accostare i diversi volumi tra loro e unirli per mezzo di tracciati lineari. Tale approccio, tipico del *modus operandi* di ZH e rinvenibile nei disegni per il progetto *The Peak Leisure Club*, sebbene modificato in alcuni suoi aspetti grafici, risulta avere qui ancora un ruolo fondamentale. Ai piani trasparenti vengono contrapposti strati colorati da toni vividi e brillanti, evidenziando una ricerca sulla plasticità e sull'espressività scultorea dei volumi fondata su superfici materiche piane e curve, prive di dettagli decorativi. I disegni dimostrano come la ricerca pittorica svolta dall'architetto fosse rivolta a cercare la trasparenza in un materiale opaco come il cemento, ovvero di conferire una certa leggerezza alla sua massa materica attraverso le geometrie dell'edificio (fig. 3.40). Altri disegni furono concepiti in modo da visualizzare l'edificio sia di notte che di giorno, con i caratteri materici che l'edificio avrebbe acquisito se sottoposto a differenti illuminazioni. Un chiaro esempio in tal senso si rinviene nel disegno realizzato appositamente per l'azienda *Vitra*, in cui lo sfondo nero indica l'ambientazione notturna, le linee disegnate sul suolo restituiscono la trama del lotto, mentre i colori vivaci e i fori illuminati dell'edificio indicano le luci. La trasparenza dei setti murari suggerisce la ricerca di leggerezza dei volumi, mentre la forte deformazione prospettica accresce la tensione e l'effetto di ascesa che caratterizzano la pensilina (fig. 3.41). L'unico aspetto discordante tra il disegno e l'edificio realizzato, consiste nell'attribuzione di diversi colori ai muri interni (non solo rosso e oro), i quali, come precedentemente affermato, vennero mantenuti grezzi o con tonalità neutre. In tal caso, è necessario puntualizzare che in questi disegni i colori assumono una valenza espressiva anziché pratica. Quanto affermato sin qui è riscontrabile nelle parole di ZH, che dei disegni dichiarava: "They were never to do with representation. They were more to do with the quality of the project and also about how we can modulate light in the building: which wall should be a wall of light and which wall should not be, and how

**Fig. 3.38**  
Sistema di illuminazione.  
Foto dell'autore.

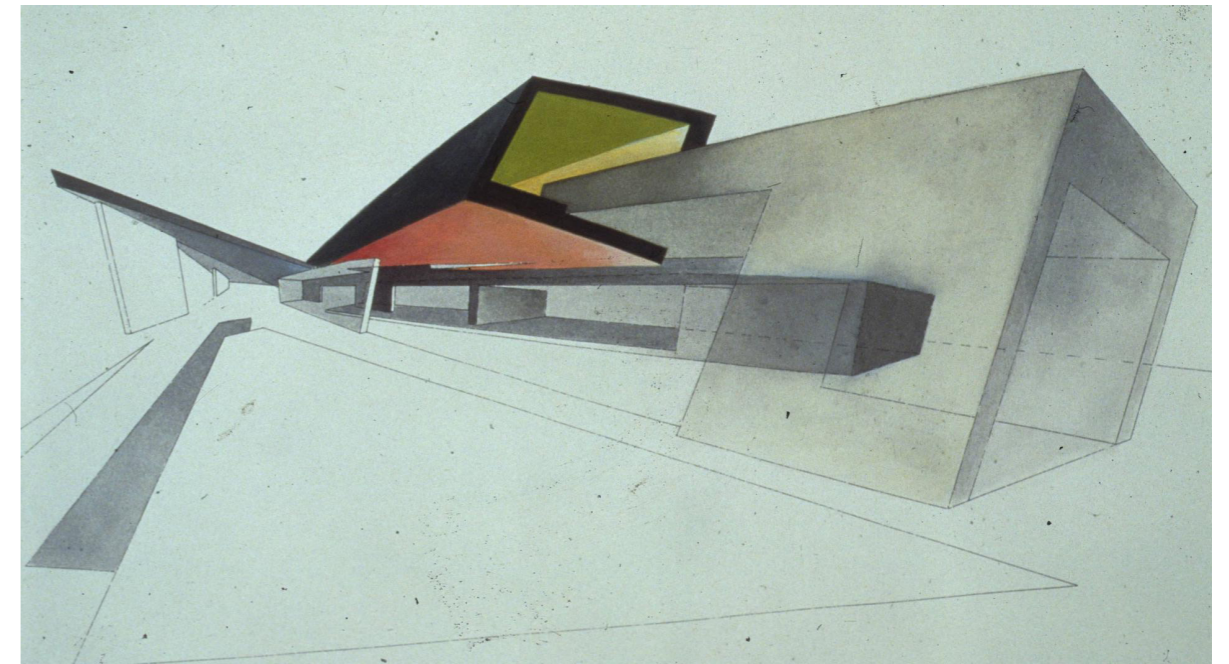
**Fig. 3.39**  
Dettaglio della  
superficie esterna in  
cemento armato.  
Foto dell'autore.

the building transforms from the day to night”<sup>8</sup>. Si evince come i disegni della caserma non abbiano la stessa forza e intensità pratica, emotiva e rappresentativa rispetto a quelli del progetto *The Peak Leisure Club*, seppur ritenuti fondamentali dalla stessa autrice e contenenti i caratteri principali dell’edificio. Probabilmente ZH aveva compreso che l’unico modo per emanciparsi dal ruolo di ‘architetto di carta’, fosse quello di prendere le distanze dalla sua opera pittorica. A tal proposito, anche l’architetto Lebbeus Woods, in un articolo pubblicato sulla rivista *Architecture and Urbanism*<sup>9</sup> (A+U), ribadiva la differenza sostanziale tra i disegni e l’edificio: “The building is not a copy of the drawings, but something parallel to them. [...] The building is more severe than the drawings, yet at the same time less aggressive. It has the mature presence of a work that has come through a long and difficult creation”<sup>10</sup>.

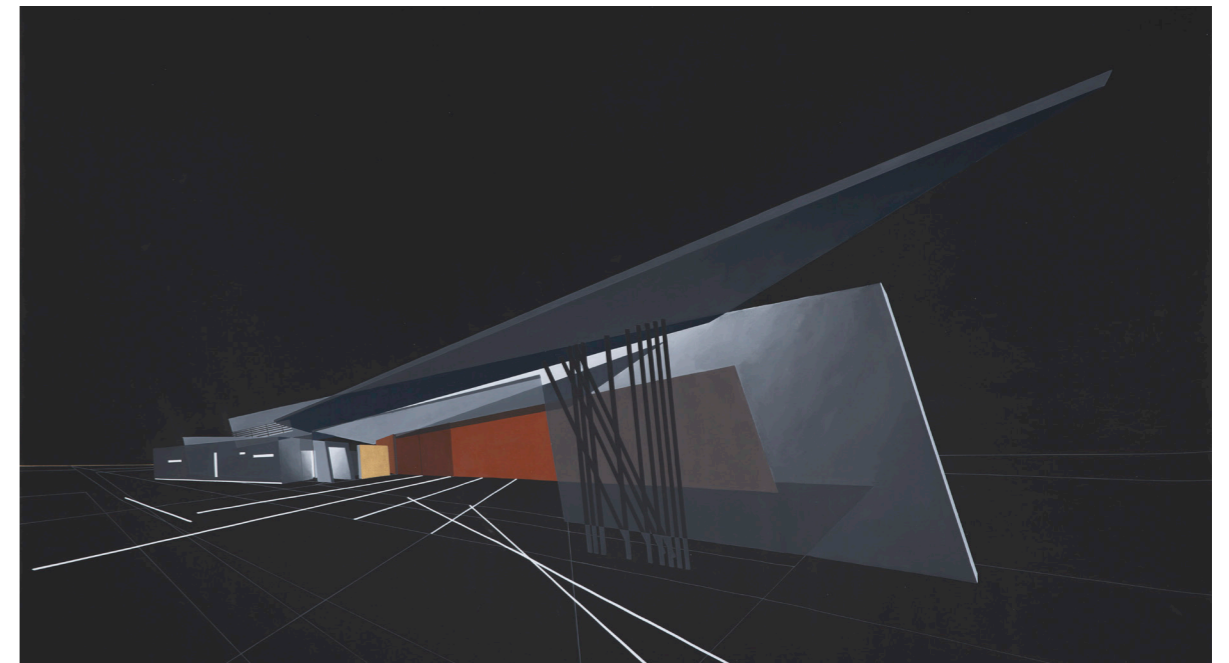
La progettazione della caserma intesa come accostamento di superfici viene ribadita da ZH in *Bird's Eye View* (1999) (fig. 3.42), disegno posteriore alla realizzazione dell’edificio. In quanto composizione a volo d’uccello, l’immagine presenta una deformazione curvilinea definita dalla linea d’orizzonte che richiama lo schema del dipinto *The World* (89 degrees 1983). La convessa superficie monocromatica è popolata, nella metà inferiore, da una serie di rette (continue e tratteggiate) e superfici bidimensionali combinate in un disegno astratto, chiaramente riferite all’opera di Kandinsky. Tale composizione rappresenta la pianta del piano terra e parte del prospetto anteriore della caserma dei pompieri. In corrispondenza della metà dell’immagine, la planimetria subisce una serie di modifiche: una rotazione di novanta gradi, la diminuzione della scala rappresentativa e l’incremento della componente astratta, fino alla perdita di significato. Inoltre, la fascia ottenuta è indicativa dell’alterazione dei metodi rappresentativi che si modificano passando da quello ortogonale a quello prospettico. Nell’impianto prospettico fortemente deformato, fluttuano una serie di piani colorati come provenienti da un punto indefinito dello spazio, in attesa di trovare la propria collocazione tra i volumi trasparenti e i grafismi del terreno. Questo disegno, seppur ricordi graficamente le composizioni di Kandinski, rivela soprattutto le molteplici affinità con il *Suprematismo* e il modo di concepire le superfici in una fase matura dell’opera di ZH. Infatti, con il dipinto *Black Square* del 1915, Malevič raggiunse l’apice espressivo delle sue teorie, oltre alla definizione del termine *Suprematismo*, inteso come supremazia del medesimo su tutte le altre forme d’arte astratta.<sup>11</sup> Precedentemente acquisita dall’artista, la consapevolezza di una dimensione interiore, paragonabile a quella delle sensazioni pure, fu in questa fase completata dall’uso di piani colorati tesi a rappresentare suggestioni relative alla forza e all’energia. Ritratti con un’angolazione tale che sembravano avvicinarsi all’osservatore, le superfici apparivano come provenienti da punti indefiniti nell’universo. Al contempo, le forme acquisirono limiti indistinti e iniziarono a smaterializzarsi negli sfondi delle tele; per questo motivo, Malevič viene considerato dalla critica come il principale artista russo a utilizzare la dissoluzione dei bordi in modo programmatico entro uno stile astratto. In questa fase, il *Suprematismo* si tramutò nell’arte che negava l’esistenza della materia e degli oggetti, il cui contenuto era indirizzato a cogliere quelle sensazioni che colpiscono l’uomo, provenienti da un mondo esterno ancora sconosciuto. L’esplorazione filosofica relativa alle forme non oggettive sviluppò in Malevič una sorta di esistenzialismo definito come ‘essere suprematista’<sup>12</sup>, ovvero una sorta di osmosi tra forme e spazio. In questa compenetrazione, i piani erano concepiti come proiettati da energia cinetica verso l’infinito, nel quale si perdono, si identificano, infine fondendosi con lo spazio stesso. L’elevazione della forma a livelli superiori portò a una serie di rivoluzioni: a un’estetica monocromatica, definita anche ‘pittura senza colore’, che concepiva gli oggetti in modo totalmente innovativo, e infine, all’introduzione della quarta dimensione, quella temporale, nella quale la materia esplose nella spiritualità.

**Fig. 3.40**  
Disegno di studio dei materiali e dei colori da applicare all’edificio.

**Fig. 3.41**  
Disegno realizzato per la *Vitra Foundation*.



[3.40]



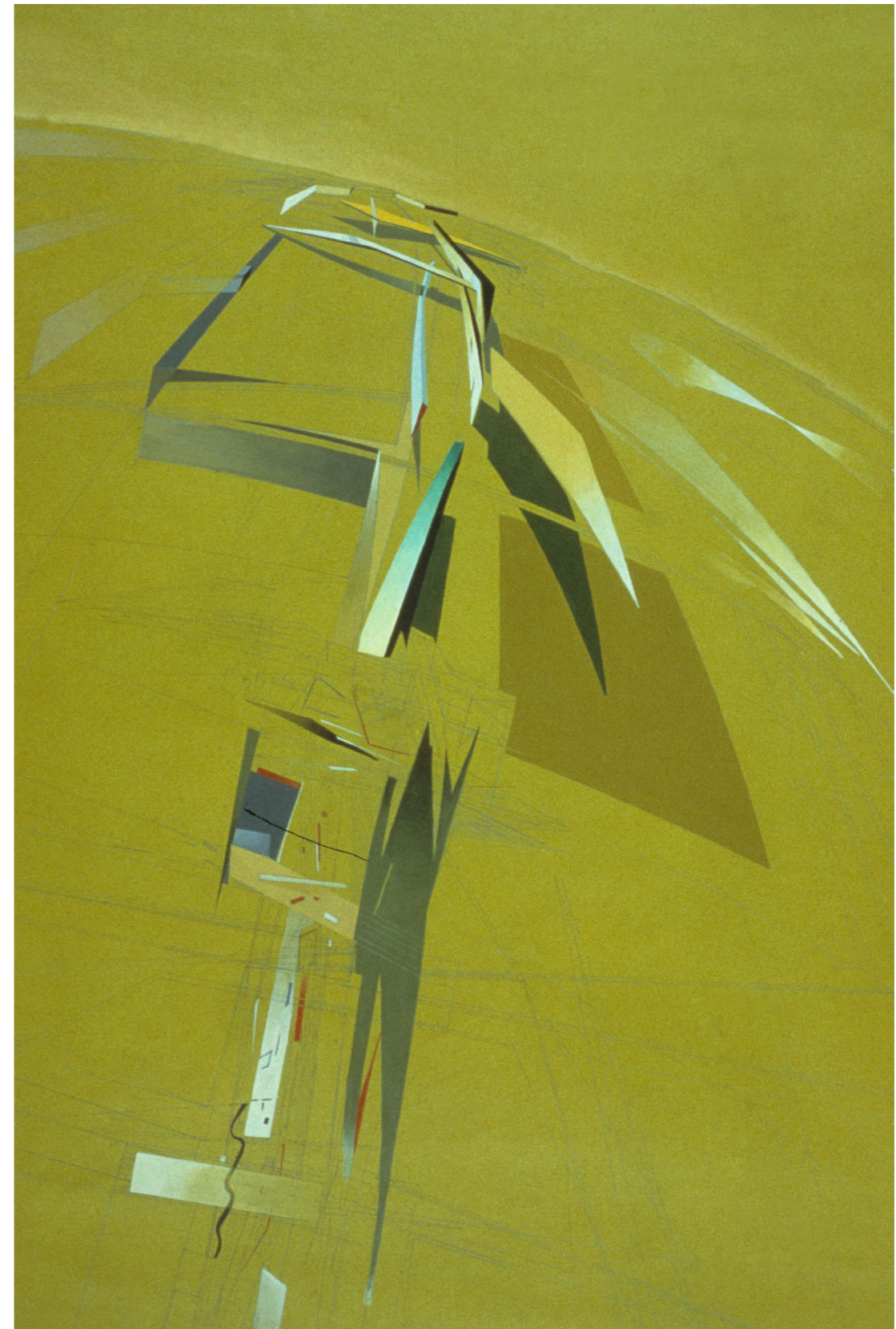
[3.41]

Nell'intersezione tra universo materiale e spirituale, Malevič elaborò un nuovo paradigma spazio-temporale, formato da un *campo* in cui si susseguivano eventi e collisioni, si perdono ogni riferimento di scala, di misura e di percezione<sup>13</sup>. In questa terza fase assimilabile a una visione cosmica, Malevič intitolava le sue opere con termini latini anziché russi, così da rendere universale la natura del suo stile astratto.

Come nell'opera di Malevič, anche in *Bird's Eye View* e in molti altri disegni di ZH, le superfici sembrano giungere da un punto indefinito dello spazio: ne risulta come l'artista abbia assimilato e rielaborato il modo in cui Malevič intendeva le relazioni tra forme e *campo*, l'idea della forza e della dinamicità. È indubbio come la percezione del mondo assunta da Malevič rappresenti il punto di partenza di ZH che, similmente all'artista russo, lavorava con una grande libertà compositiva e allo stesso tempo possedeva un talento per l'innovazione. Le affermazioni visive e plastiche che Malevič tramutò in progetti architettonici, segnatamente gli *Architektons* e i *Planits*, furono acquisite da ZH in nuove composizioni tridimensionali. Da esse, l'architetto assimilò il concetto del vuoto quale contenitore di energia, l'abbandono della scala umana come strumento metrico, e infine la libertà e la forza che le dichiarazioni visive possono comunicare. Essendo il primo edificio costruito, la caserma dei pompieri può essere considerata come la vera e propria realizzazione concreta di quanto ZH aveva assorbito dalla lezione suprematista. A tal proposito Michael Mönninger, in un articolo pubblicato su *Domus* affermava: "Zaha Hadid ha riscattato la sua pretesa, che precedentemente è stata spesso oggetto di derisione, di realizzare le sperimentazioni spaziali degli <<arkitektoniki>> di Malevič o dei <<Prouni>> di El Lissitskij. Non restituisce ciò che vede in un oggetto, bensì ciò che di esso conosce"<sup>14</sup>.

Nei primi vent'anni della carriera di ZH, sono due le opere che vanno necessariamente tenute in considerazione e che, appunto, sono diventate oggetto della presente ricerca. Poco più di dieci anni separano il primo grande progetto concorsuale del club di Hong Kong (1982-1983) alla costruzione della caserma dei pompieri presso il *campus Vitra*, concluso nel 1994. Le diverse teorie rappresentate nei disegni redatti per il primo progetto, e rimaste in quell'occasione come pure ideologie programmatiche, con la caserma ebbero modo, seppur modificate secondo il suo contesto e la sua funzione, di acquisire una forma tangibile. Il principio della trave, se nel progetto del club essa compenetrava e si ancorava alla superficie montuosa, nella caserma si manifesta secondo due declinazioni. *In primis*, esasperato in una piastra che funge da copertura per la rimessa delle autopompe, la quale si fonde in una trave portante, prosegue sul lato opposto dell'edificio e si allarga in un terrazzo. In secondo luogo, la trave quale contenitore di funzioni si esplicita nei tre volumi che si uniscono e si sostengono a vicenda. Inoltre, la staticità che caratterizzava i volumi del primo progetto nella caserma viene ripresa, approfondita e superata da piani e superfici capaci di slittare gli uni sulle altre. Ciò che determina le maggiori differenze tra i due progetti risiede nel contesto in cui esse si collocano. Di conseguenza, se il club fluttuava tra le superfici montuose osservando la città di Hong Kong dall'alto, la caserma è saldamente ancorata a terra, come se fosse radicata in quel luogo da un tempo indefinito.

A conclusione dell'analisi critica qui condotta, si citano le parole di Deyan Sudjic che nella caserma dei pompieri trovano concretezza: "I più sofisticati fra gli architetti comprendono che, per avere un impatto realmente duraturo, essi devono cambiare il modo in cui gli edifici vengono letti, anche cambiando il modo in cui appaiono. Hadid ha certamente raggiunto questo risultato ed è stata capace di protendersi oltre gli stretti confini del ghetto architettonico, nonché di accendere l'immaginazione del resto del mondo"<sup>15</sup>.



**Fig. 3.42**  
*Bird's Eye View*,  
Z. Hadid. 1999.

## Ripetizioni calligrafiche. Ripetizioni grafiche

Nell'apparato decorativo di ZH è possibile individuare una tipologia di disegni che oscillano tra l'essere schizzi preliminari e il puro esercizio stilistico. Si tratta di elaborazioni prettamente grafiche costituite per lo più da linee, grafismi e campiture che ricordano chiaramente le composizioni astratte di artisti come Malevič e Kandinsky. La presente ricerca, tesa a comprendere e evidenziare come ogni scelta grafica di ZH sia attinente a un più ampio *workflow* da lei sviluppato, seppur non sempre consciamente, ha cercato di indagare l'intima natura dei disegni in questione. Nell'intricato sistema di connessioni tra scrittura islamica e arte astratta, si tenta ora di tracciare un percorso entro il quale l'opera di ZH si potrebbe collocare.

La prima figura che conferì un significato preciso agli astratti segni contenuti nei disegni di ZH fu Kenneth Frampton. Nel contributo pubblicato in occasione della prima mostra dedicata ai progetti di ZH, *Planetary Architecture Two*<sup>16</sup>, Frampton individuava nelle composizioni grafiche dell'architetto una precisa corrispondenza con le antiche scritture Medio Orientali. Avendo scritto il saggio nel 1983, i disegni analizzati da Frampton non erano numerosi, perché relativi ai primi progetti redatti da ZH durante gli anni universitari e quelli del concorso internazionale di Hong Kong (*The Peak Leisure Club* 1982-1983). Osservando gli schizzi contenuti nei quaderni di ZH e i suoi primi elementi di arredo, Frampton vi individuava una relazione con la calligrafia araba. Lo storico asseriva che i disegni dell'architetto erano assimilabili a una scrittura di stile corsivo dal carattere prettamente ermetico, che rendeva necessaria una codifica di natura interpretativa. La continua oscillazione tra l'esegesi bidimensionale e quella tridimensionale imposta dalla calligrafia Medio Orientale e dalla lettura dei disegni di ZH, secondo Frampton, determinava una sintesi che si estendeva nella quarta dimensione. In conclusione, la modernità del lavoro di ZH consisteva nel proseguire la cultura moderna senza la necessità di richiamare parodie di natura storica o dover ricorrere al funzionalismo delle tecniche consolidate. Dall'analisi di Frampton, seppur limitata e fondata su uno scarso numero di disegni, risulta evidente come lo stretto legame di ZH con le sue radici irachene sia emerso, seppur non esplicitamente, sin dalle sue prime elaborazioni grafiche. Quanto evidenziato da Frampton si inserisce all'interno di un più ampio discorso critico affrontato in questa tesi di dottorato, teso a comprendere come il retaggio etnoculturale abbia influito sulle modalità rappresentative di ZH. Si ritiene pertanto fondamentale, al fine di comprendere i legami tra l'architetto e la calligrafia, riportare alcune nozioni basilari.

In ambito calligrafico, il termine 'stile' ad esso associato non è riferito all'essenza delle lettere, quanto piuttosto alla manipolazione impressa alla linea per generare i caratteri grafici. Considerata come un'arte universale, la calligrafia assimilata alla scrittura araba, non subisce influenze di natura spazio-temporale<sup>17</sup>. Essa corrisponde a un alfabeto che si scrive da destra verso sinistra, ed è composto principalmente da consonanti, interpretando le vocali per mezzo di segni o grafie speciali poste sopra o sotto le lettere (figg. 3.43-3.45). Tale scrittura è un sistema costituitosi (seppur lentamente nei secoli) per essere uno stile corsivo, mentre l'aggettivo 'araba' risale alle comunità nomadi che nella medesima penisola concepirono le prime variazioni dell'aramaico antico. In generale, tutte le lingue semitiche preislamiche a carattere regionale concorsero in diversa misura a sviluppare la scrittura araba<sup>18</sup>. Esse contribuirono al carattere diglossico della lingua, per cui fu necessario riconoscere lo *Standard Arabic*<sup>19</sup> come idioma collettivo



[3.43]



[3.44]

e formale, mantenendo al contempo tutte quelle numerose forme scritte che durante l'ascesa islamica vennero ritenute parte della tradizione. Sebbene non esistano precise documentazioni su forme precedenti al cufico e allo *Standard Arabic*, risulta chiaro come nelle popolazioni esistesse la consapevolezza di una struttura di trasmissione diversa da quella orale. Ciò che attribui alla scrittura quei caratteri fondamentali tuttora persistenti, fu la necessità di registrare e di trasmettere la rivelazione di Dio<sup>20</sup>, stabilendo al contempo il definitivo monopolio della parola sull'immagine<sup>21</sup>. Sussiste infatti, una particolare tensione nel rapporto tra parola e grafia, consistente nel fatto che la scrittura, pur diventata il mezzo principale per fissare e salvaguardare la rivelazione, non potesse 'essere' la parola divina. In altre parole, la scrittura era la manifestazione fisica e rappresentativa dell'entità soprannaturale, strumento di comunicazione tra Dio e gli uomini. Per questo motivo, le fu riservato un vero e proprio culto in cui le immagini, in quanto creazione umana, vennero escluse. La rappresentazione fisica della parola divina si manifestò nel Corano<sup>22</sup> che, nel corso dei secoli, subì notevoli modifiche in conseguenza alle difficoltà di comprensione, risultato delle diverse forme di scrittura impiegate per la sua trasmissione, e in generale dal variegato contesto della lingua araba. Delle forme arcaiche precedenti allo *Standard Arabic*, il Cufico è senza dubbio la scrittura che emerse tra tutte per importanza. Il nome dello stile in oggetto deriva da *Kufa*, antica città irachena considerata il più grande centro culturale e intellettuale nei primi secoli dell'ascesa Islamica. Il Cufico venne utilizzato durante la dinastia Omayyade (661-750 d.C.) e nei primi secoli del califfato Abbaside (750-1258 d.C.), principalmente per scopi di

**Fig. 3.43**  
Manoscritto *Mantiq al-Tayr* (foglio interno)  
1484 - 1600 d.C., Iran.

**Fig. 3.44**  
Pagina del Corano,  
1370 d.C., Baghdad.





Fig. 3.45  
Pagine del *Munajat*,  
1200 d.C., Mosul.

natura celebrativa, come nelle iscrizioni su edifici e monete. Tale scrittura era caratterizzata da lettere spigolose e comprendeva numerose varianti<sup>23</sup>, costituite prevalentemente da forme ingombranti, separate da grandi spazi, più larghe alla base e tendenzialmente allineata a destra. Definibile come uno stile minimalista, il cufico era privo di vocali, si affidava alla forza delle linee, a un ritmo raffinato e a segni diacritici che, simili a pennellate, venivano posti sopra o sotto le lettere. L'assenza di precise regole ortografiche era esplicitiva di un sistema educativo e di trasmissione di contenuti basati totalmente sulla comunicazione orale. Con l'introduzione della lingua araba all'interno delle cancellerie dei califfati, le finalità pratiche e la volontà stessa di trasmettere e preservare la propria cultura, indusse i diversi popoli Medio Orientali a sviluppare un sistema grafico standardizzato. Individuabile in un periodo di tempo che intercorse tra i secoli II e VIII, il complicato processo di normazione introdusse simboli alfabetici indicanti la pronuncia dei suoni delle lettere e codificò i segni diacritici. Sebbene esistano diverse varianti rispetto allo *Standard Arabic*, la struttura e la calligrafia restarono praticamente immutate fino al XXI secolo, quando subentrò il *Modern Standard Arabic* che introdusse nuovi termini relativi alla tecnologia e alle realtà moderne occidentali<sup>24</sup>. Di fatto, uno studente odierno di lingua araba sarebbe in grado di leggere con relativa facilità, un testo appartenente al secolo VII<sup>25</sup>. Nei secoli successivi, la funzione pratica della calligrafia corsiva si ridusse a un fattore puramente estetico, fondendosi con gli elementi geometrici che decoravano i volumi e allontanandosi dalla semplice riproduzione del testo. Infine, le ragioni estetiche portarono a sacrificare l'ortografia in favore della libera composizione calligrafica che diventò uno strumento autonomo, svincolato dal testo. Rappresentativa di una realtà diversa dalle parole che significava, la scrittura diventò un piacere dei sensi, una forma d'arte che rimandava a sé stessa. Riprendendo le origini culturali islamiche, lo stesso termine *Corano* deriva dal verbo arabo *Qur'ān*, ovvero 'leggere' o 'recitare': la preservazione della parola divina avviene attraverso la recitazione e la memorizzazione del testo<sup>26</sup>. La scrittura araba si pone come un linguaggio astratto e contemplativo, costituito da segni ripetitivi che si fondono tra loro, per i quali non è necessaria la totale

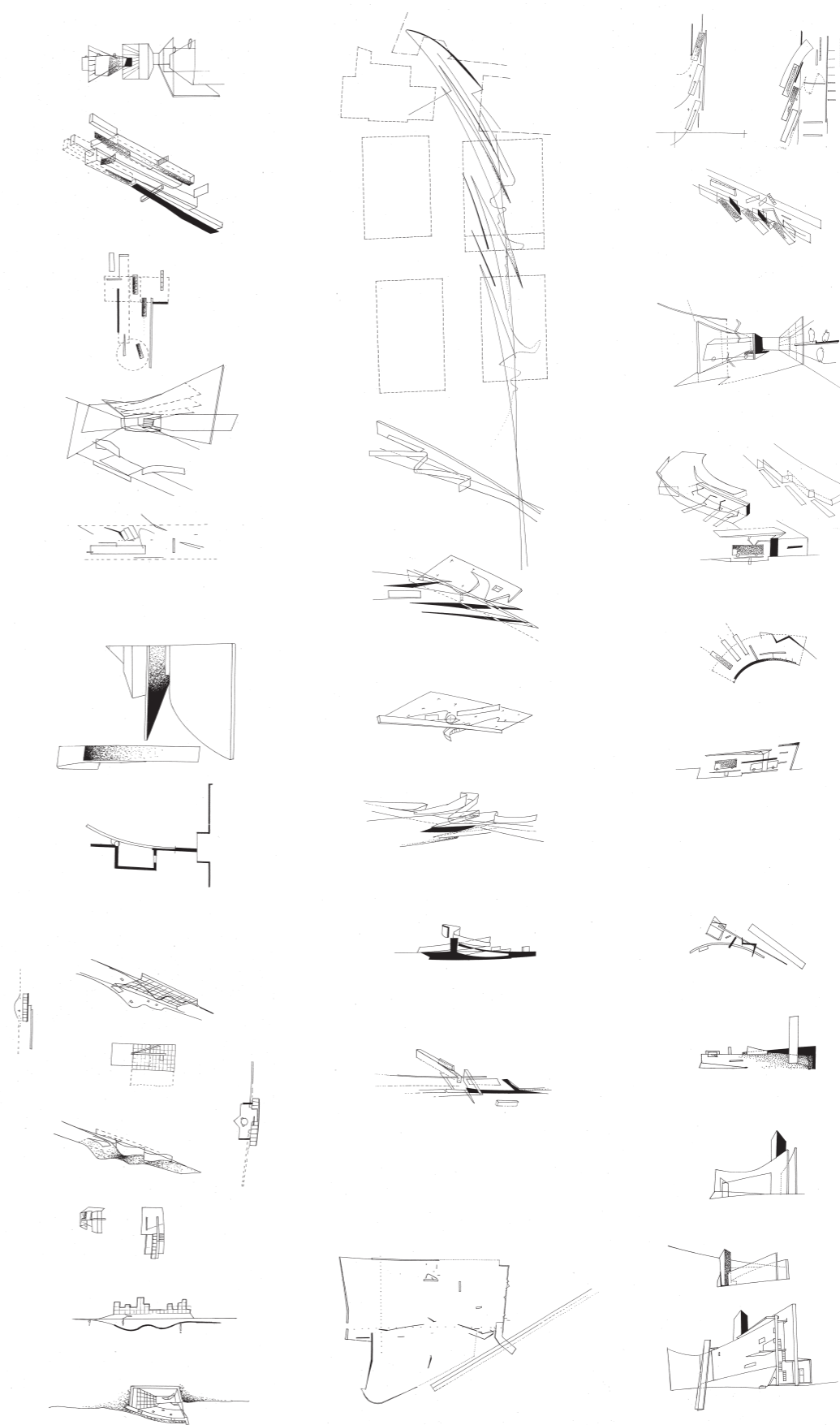
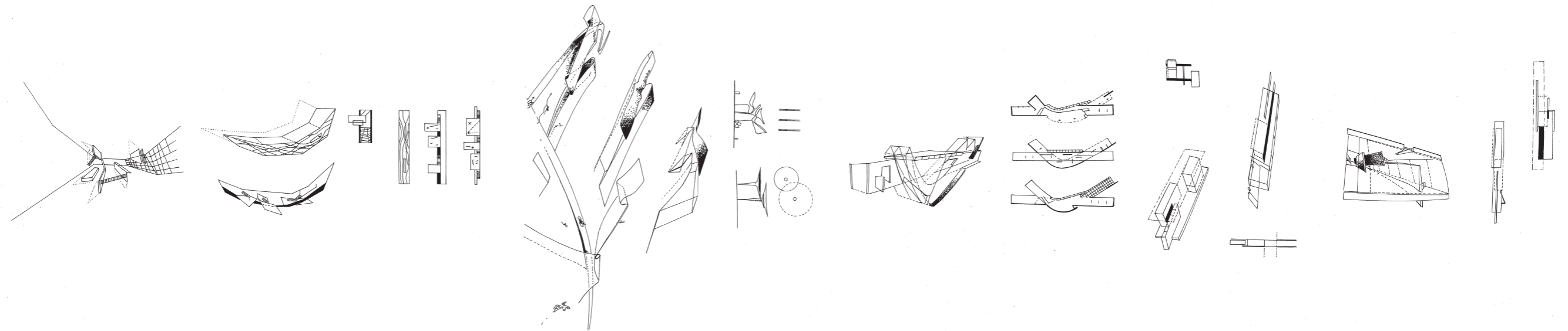


Fig. 3.46  
Studi preliminari simili a  
arabeschi, orientati  
verticalmente, realizzati  
da Z. Hadid per il progetto  
*Vitra Fire Station*, 1995.



[3.47]

comprensione: il fedele (che oggi si cimenta nella lettura di un testo sacro) ne ha precedentemente studiato e interiorizzato i significati intrinseci, per cui l'azione di leggere si tramuta in un'azione contemplativa, anziché comprensiva.

L'altro grado di astrazione e la conseguente difficoltà di comprendere i segni grafici, accomunano senza dubbio molti disegni di ZH alla scrittura araba, ma al contempo essa costituisce parte della memoria visiva dell'architetto. Pertanto, è presumibile come le iscrizioni monumentali in stile cufico, largamente diffuse nella città di Baghdad sotto il califfato Abbaside<sup>27</sup>, emersero in ZH come "violenti arabeschi tridimensionali", così definiti da Frampton (fig. 3.46). Confermato il valore che il retaggio linguistico espressivo tradizionale assume nell'opera di ZH, se ne ravvisa tuttavia una profonda differenza con la calligrafia. Quest'ultima, essendo fondata sulla trasmissione di contenuti, riduce la forma al puro ornamento, mentre ZH, attingendo alle forme grafiche appartenenti alla sua memoria visiva, ricerca sempre nuove relazioni formali. Sebbene la sperimentazione operata dall'architetto conduca spesso all'esasperazione, alla tensione e alla lacerazione delle linee, esse restano sempre veicolo di un'idea progettuale (fig. 3.47). I segni grafici appartenenti alla cultura islamica acquisiscono nel lavoro di ZH un ruolo cognitivo, che trascende quello contemplativo (fig. 3.48). Sebbene Frampton espliciti in modo inequivocabile come le fondamenta della filosofia architettonica di ZH siano attribuibili al *Suprematismo*, egli individuava nella presenza di elementi transmentali, una stretta correlazione tra l'arte di Malevič, i disegni di ZH e lo stile cufico. Per comprendere le asserzioni di Frampton, è necessario risalire alle origini del movimento *Suprematista*. Esse sono infatti individuabili in una sfera prettamente linguistica, piuttosto che artistico-figurativa, la cui ispirazione primigenia risiede nello *zäum*, ovvero in un linguaggio costituito da parole senza un significato preciso. Sviluppato dal poeta A.E. Kruchenykh (1886-1968), il termine *zäum* indicava il linguaggio transmentale, ovvero il mezzo linguistico utilizzato per descrivere la realtà oltre il buon senso e la logica ordinaria. Secondo Kruchenykh, i poeti d'avanguardia possedevano una mente più evoluta rispetto all'uomo medio della loro epoca (i primi anni del XXI secolo): per questo motivo egli

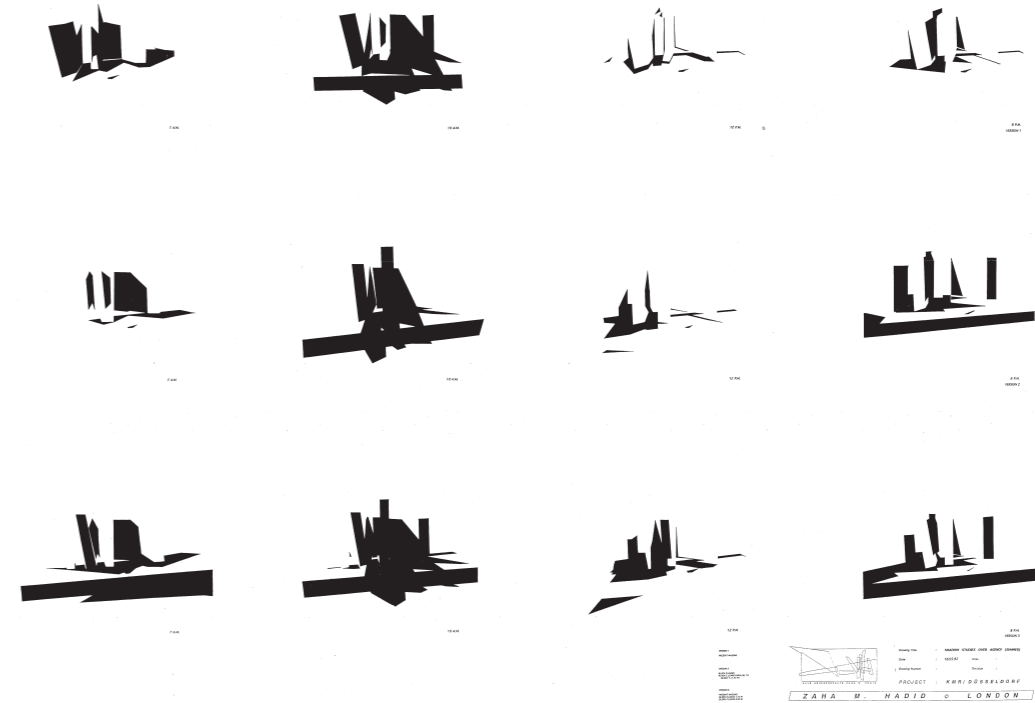
**Fig. 3.47**  
Studi preliminari simili a arabeschi, con orientati orizzontalmente, realizzati da Z. Hadid per il progetto *Vitra Fire Station*, 1995.

**Fig. 3.48**  
Variazioni planimetriche, realizzati da Z. Hadid per il progetto *Vitra Fire Station*, 1995.



[3.48]

poteva comunicare per mezzo di logiche non ordinarie, costituite da parole inventate e dai significati opachi. I suoi primi poemi furono composti rivolgendosi ad un pubblico artistico elitario, la cui mente evoluta fosse capace di percepire l'infinito e l'assoluto. Per questo motivo, non è propriamente esatto asserire che la poetica di Kruchenykh appartenesse a una sfera irreal e priva di senso, ma piuttosto, che essa tendesse a raggiungere i livelli massimi di un ragionamento non convenzionale. Tra i presupposti che indussero Malevič a sviluppare la controparte pittorica dello *zaum*, ebbero un ruolo fondamentale le teorie filosofiche di P.A. Florensky (1882-1937), e del matematico P. D. Ouspensky (1878-1947). Il primo trattava l'infinito assoluto come un fattore percepibile da una mente evoluta, mentre il secondo sviluppò un pensiero di tipo esoterico in cui individuava le quattro dimensioni dello spazio assoluto. Malevič, nato vicino a Kiev da genitori immigrati polacchi, fu battezzato secondo la fede cattolica ma, al contempo, le sue radici culturali gli permisero di approfondire il significato delle icone ortodosse. Concepite dall'arte russa come oggetti fisici che simboleggiavano la dimensione spirituale, tali immagini sacre forniscono un'ulteriore chiave interpretativa della pittura *Suprematista* di Malevič. Infatti, come i pittori di icone utilizzavano le effigi dei santi per esprimere la propria fede nel regno soprannaturale, Malevič dipingeva forme geometriche per simboleggiare lo *zaum* e per rappresentare lo spirito dell'imminente era scientifico-tecnologica, in un precario equilibrio tra razionalità e spiritualità. Successivamente ai primi anni di sperimentazioni cubiste e profuturiste, l'artista iniziò a concepire le forme geometriche come rappresentazioni simboliche di sensazioni fisiche, anziché oggetti modulari inseriti in una specifica dimensione. Le forme geometriche subirono, di fatto, una vera e propria trasformazione teorica, che condusse Malevič a definire il suo stile con il termine *alogismo*<sup>28</sup>. Analogo al termine *zaum*, *alogismo* indicava ciò che è irrazionale, opposto alla logica e intimamente connesso alle scienze basate sulle sensazioni, che Malevič individuava nella fisica e nella fisiologia non newtoniana. In questa prima fase, i titoli delle sue opere erano chiaramente riferiti a temi cosmici e esoterici. Malevič raggiunse la controparte pittorica allo *zaum* con il dipinto *Black Square* nel 1915, che sancì la nascita del *Suprematismo*. Alla luce di queste considerazioni, non si ritiene possibile associare un fattore transmentale alla lingua araba, in quanto, nonostante la presenza di elementi ermetici e di una lingua scritta difficilmente leggibile, l'astrazione ideografica risiede nell'insieme di logiche di natura sacra e culturale, anziché programmatica. Al contrario dello *zaum*, la scrittura araba non intende modificare un assetto prestabilito, quanto piuttosto imporsi come ordine essa stessa. Per quanto riguarda l'opera rappresentativa di ZH, sorge difficile stabilire un'associazione con la sfera trasmentale; piuttosto, il suo lavoro si colloca tra la scrittura araba e l'arte astratta, trattando la prima come fonte visiva e modificandola secondo alcuni precetti formali acquisiti dalle avanguardie artistiche di inizio secolo. I grafismi di ZH sono appunto linee compositive che definiscono la direzione del movimento e scrivono un codice sottostante: di conseguenza, i suoi disegni riflettono il dinamismo e l'energia instabile delle forme. Il concetto della linea come mezzo espressivo fu assimilato da ZH grazie alla lezione di Kandinsky e Rodchenko, che la impiegavano nelle loro composizioni come un elemento indipendente. *In primis* Kandinsky che, riflettendo sulla percezione delle forme lineari e sulla loro capacità di creare un vero e proprio linguaggio, le tramutò nel mezzo destinato all'interpretazione delle emozioni. Secondo l'artista, svincolare la linea dagli strumenti rigidi per il suo tracciamento, quali il righello e il compasso, significava conferirle quella flessibilità necessaria a rivelare la sensibilità e l'intensità artistica. Tali considerazioni condussero Kandinsky a una classificazione preliminare basata sull'influenza che gli elementi lineari esercitano sull'uomo, indentificando linee allegre, cupe, serie, tragiche, ecc, in analogia con i diversi andamenti nella metrica musicale. Infine, Kandinsky trattava la forma lineare come traduzione grafica di tutti i fenomeni, tangibili e non, perché fondata di un linguaggio teso a esprimere



emozioni, energia, aritmie e movimento. Diversa era la ricerca di Rodchenko, in cui la linea prima di tutto veniva considerata come un mezzo di costruzione, ovvero uno strumento per disegnare e per progettare. L'artista trattava il segno grafico come il tracciato di un'operazione tecnica, che tagliava, saldava e sezionava, collocandola all'origine di un linguaggio strutturale organizzato. Secondo Rodchenko, le fondamenta di una composizione emergono dal proprio schema, in cui è la linea a costituire l'entità principale, lo scheletro e il sistema. Seppur perseguite in modo differente, le teorie di Kandinsky e Rodchenko chiarificarono il ruolo della forma lineare come l'elemento primigenio e conclusivo dell'arte e dell'architettura, il tracciato entro il quale avvengono movimenti, collisioni, sezioni e continuità<sup>29</sup>. Fu la nuova visione del mondo basata sull'unità della linea, tesa a costruirne l'essenza anziché la rappresentazione, ad essere assorbita e rivisitata da ZH. In una conversazione avvenuta con Alvin Boyarsky nel 1987<sup>30</sup>, ZH affrontò il tema della calligrafia araba. Ne emerse come lei avesse compreso il legame tra i suoi disegni e la scrittura solamente dopo che quest'ultima venne accostata alla pittura di Kandinsky. ZH ricordava come l'inizio del XXI secolo fosse pervaso da una visione ottimistica proveniente dall'energia profusa dall'arte astratta, mentre gli artisti dell'epoca si riferivano sia all'arte figurativa, che alle astrazioni geometriche e calligrafiche di natura estremo orientale e medio orientale. Infine, ZH conosceva profondamente le nozioni di scrittura e astrazione geometrica insite nelle composizioni di Malevič. Secondo questa linea logica, il fattore che collega ZH alla calligrafia araba risiede nella pittura astratta di Malevič e Kandinsky.

Tali composizioni, costituite da linee, grafismi e campiture, e delle quali si è accennato all'inizio di questo capitolo, sono contenute nella maggioranza dei progetti redatti nei primi vent'anni di carriera di ZH, svanendo poi negli anni successivi. Oltre i caratteri finora evidenziati, tali disegni presentano una forte tendenza alla ripetizione: piante, prospetti, porzioni o viste generali di un progetto vengono disegnati numerose volte secondo schemi, campiture, scomposizioni e stili che differiscono in ogni progetto. La reiterazione viene assunta in queste composizioni quale strumento preliminare di studio e di scomposizione formale, operata da ZH replicando elementi simili secondo schemi

Fig. 3.49  
Shadow studies over  
agency (summer),  
18/05/1992.

Studi preliminari realizzati da Z. Hadid per il progetto Zollhof 3 Media Park, Düsseldorf.

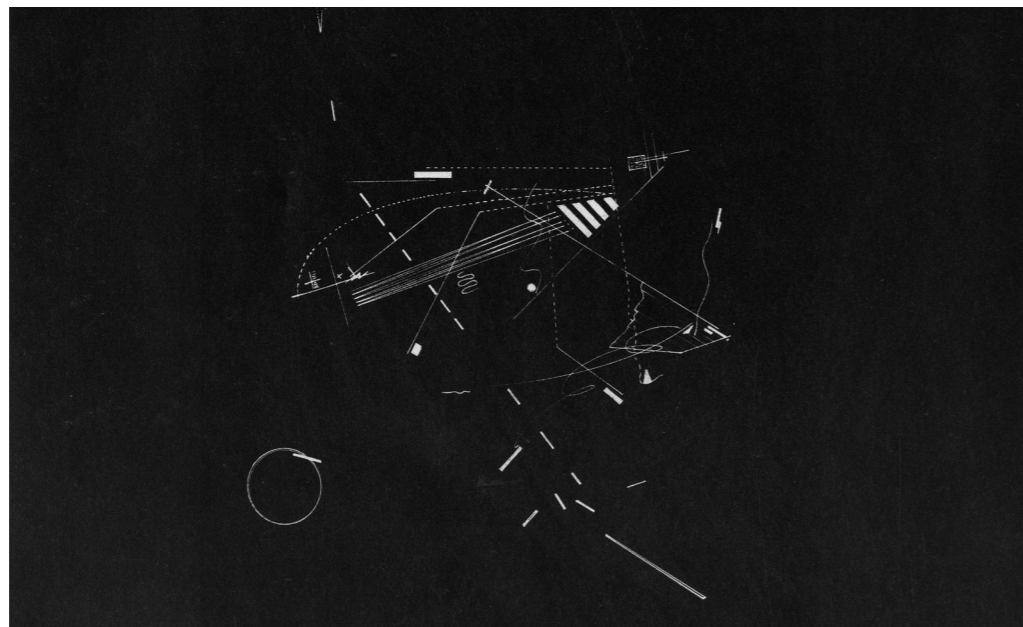
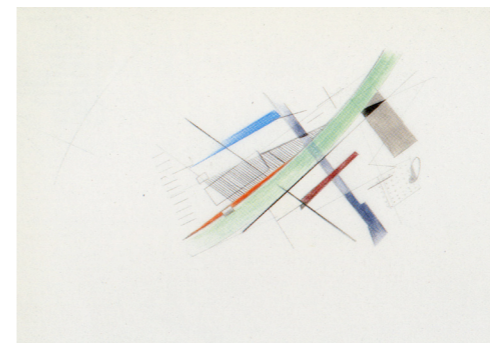


Fig. 3.50  
Moving Elements.

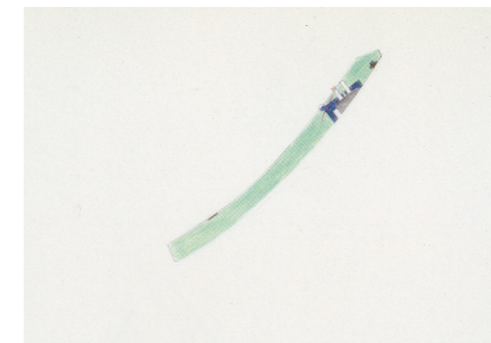
Studi preliminari degli elementi del parco realizzati da Z. Hadid per il progetto di concorso *Parc de La Villette*, 1982-1983.

ripetitivi (figg. 3.49- 3.53). Tale sistema iterativo, in quanto pratica artistica e cognitiva, si colloca in un discorso più ampio afferente a sfere espressive diverse. In riferimento a una delle questioni chiave di questo discorso, ovvero la scrittura araba, è doveroso soffermarsi su di essa ancora una volta. Essendo fin dalle sue origini considerata una scienza sacra, l'insegnamento della calligrafia risulta essere un dovere religioso promulgato da ogni insegnante. Il principio dell'insegnamento risiede nello *taklid*, ovvero nel 'seguire un modello predefinito', concetto fondamentale nell'educazione islamica, in quanto non consente all'allievo di apportare modifiche a un testo, quanto piuttosto di mantenerne integra la qualità e di onorare l'opera dell'autore originale. La reiterazione si manifesta nel ruolo dello studente che, osservando il maestro nell'atto di scrivere un testo, è tenuto a ripeterlo innumerevoli volte, fin quando non ottiene una copia uguale all'originale, passando successivamente a prove scritte di difficoltà maggiore. Diverso è il concetto di ripetizione nella tendenza estetica musicale e artistica minimalista, in particolare la *phasing*, tecnica sviluppata negli anni Sessanta dal compositore statunitense Steve Reich. Tale tecnica consiste nello sfasamento temporale di strumenti e voci, che costituiscono una sorta di cellula iniziale, la cui continua ripetizione contribuisce a creare un eco che modifica l'intera armonia. Sebbene la struttura resti invariata, sono le minime alterazioni dovute alle costanti iterazioni a manipolare il risultato finale.

Quanto affrontato finora dimostra come le radici Medio Orientali in ZH siano sempre state una costante, seppur prettamente inconscia, e determinanti principalmente nella sua metodologia rappresentativa e in modo indiretto anche nella sua opera architettonica. Anni dopo le dichiarazioni di Frampton e la conversazione con Boyarsky, in una delle numerose interviste con il curatore svizzero Hans Ulrich Obrist<sup>31</sup>, emerse nuovamente il rapporto tra ZH e la calligrafia araba. Le sue parole a riguardo sono esaustive e concludono le questioni aperte in questo capitolo: "There's definitely a connection between fluidity – the fluid line and calligraphy – and what I'm doing now. For me, fragmentation came from suprematism. And in the seventies, there was another preoccupation – with breaking things, with putting things in a modern context or shattering. But that all seemed quite disorganized, so I've begun looking at things in terms of fragmentary organization – as a composition like one of Kandinsky's paintings, with a certain, interesting equilibrium"<sup>32</sup>.



[3.51]



[3.52]

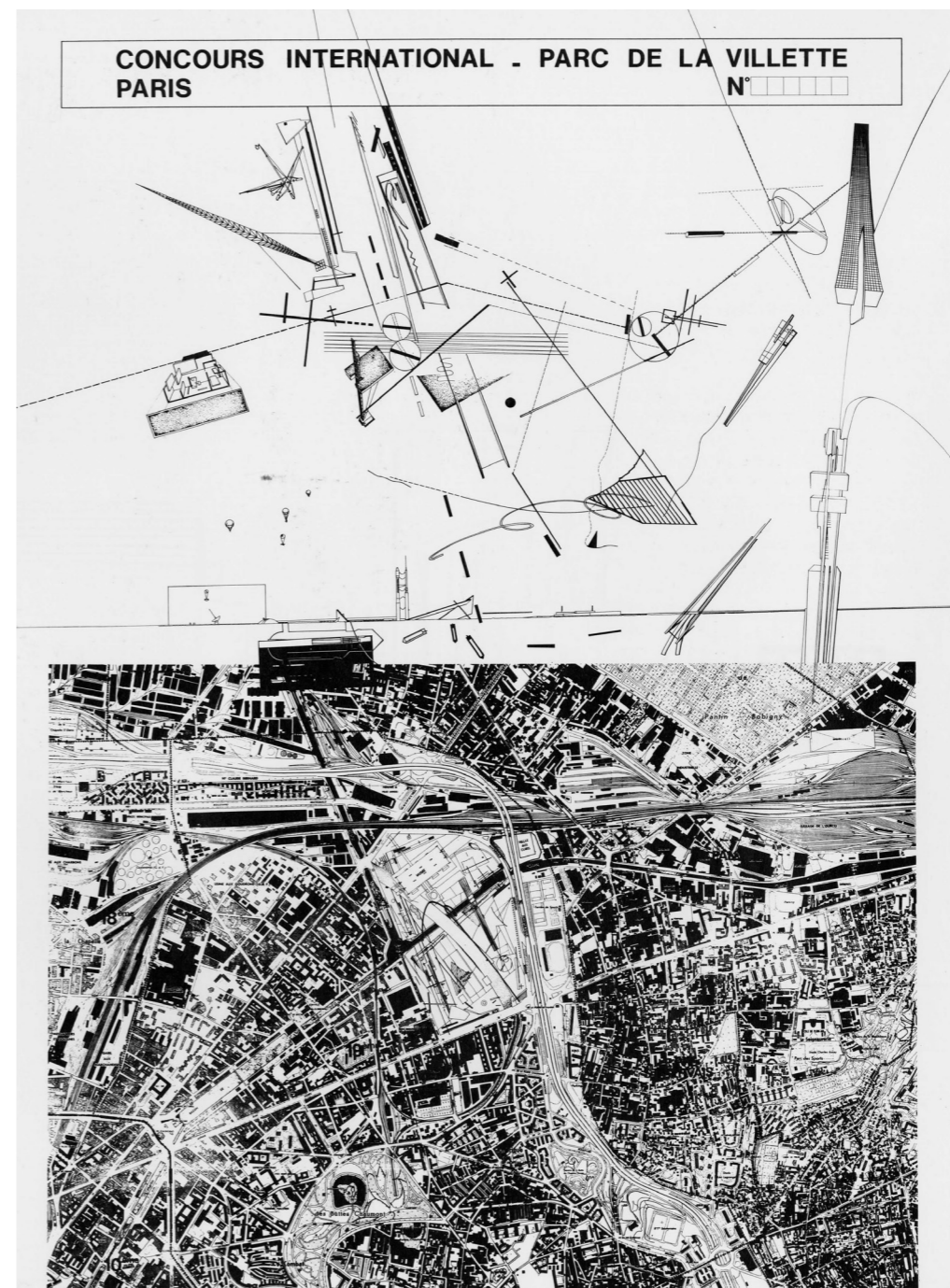


Fig. 3.51-3.52  
Discovery.

Studi preliminari degli elementi del parco realizzati da Z. Hadid per il progetto di concorso *Parc de La Villette*, 1982-1983.

Fig. 3.53  
Site plan with elements landing.

Tavola di presentazione realizzata da Z. Hadid per il progetto di concorso *Parc de La Villette*, 1982-1983.

[3.53]

## La geometria come forma simbolica, nell'arte Islamica tra aniconicità e *muqarnas*

Approfondite le principali questioni grafico-rappresentative insite nell'opera pittorica e architettonica di ZH, restano da esaminare alcuni altri aspetti del suo linguaggio espressivo. L'evoluzione di una vera e propria dottrina votata all'immagine in Occidente, e il rifiuto per la medesima nel mondo islamico, rappresentano differenti modalità di concepire il rapporto dell'uomo con Dio. Tra le molteplici differenze artistiche scaturite dalle diverse configurazioni teoriche è necessario considerare anche le forme simboliche, ovvero l'immagine prospettica in Occidente e la geometria nella realtà islamica. Per quanto riguarda la prospettiva, risulta evidente, anche in seguito alle analisi precedenti, come essa sia stata impiegata da ZH utilizzando proprie regole di percezione e l'osservazione della realtà fenomenica. In merito agli aspetti rappresentativi medio orientali, considerando che essi siano proprie del bagaglio visivo di ZH, la ricerca ha voluto approfondire in che modo e in quale misura nell'architetto esse si siano manifestate.

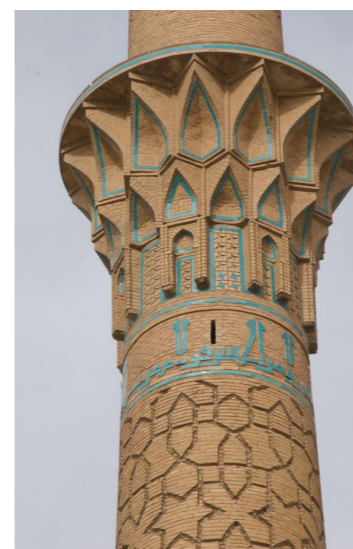
Innanzitutto, è necessario delineare meglio il contesto dicotomico che sussiste tra le due culture visive, occidentale e islamica, che si differenziano proprio sulla questione dell'immagine. Un primo esempio risiede nell'ornamento: infatti, in Occidente, esso viene trattato come un contenuto superficiale e spesso inutile, mentre nella cultura araba esso acquisisce un ruolo figurativo e rivendica un ruolo semantico. Analogamente, in una cultura iconica basata principalmente su leggi prospettiche, le regole matematiche fungono da sottotesto e le immagini ne diventano il significante; al contrario, in una dottrina aniconica come quella islamica, la rappresentazione del mondo si esplicita in forme geometriche, le quali elevano la matematica, per mezzo di equazioni tra elementi astratti, a legge cosmica e puro significato. Di conseguenza, il valore universale che la geometria acquisì nella cultura islamica, superava i confini tra architettura, arti applicate e calligrafia; imprescindibile nell'educazione, essa venne assunta a credo estetico e spirituale. Principio organizzatore dell'ornamento astratto, la geometria venne associata a diversi schemi utilizzati per articolare le forme architettoniche. In quanto traduzione geometrica di equazioni, le superfici diventano il luogo simbolico della forma d'arte islamica, che sottoposte ai raggi luminosi della luce, si sviluppano nella terza dimensione e si manifestano nelle forme dei *muqarnas*. Il loro utilizzo ebbe inizio nel XI secolo, raggiungendo l'apice artistico nel XV secolo; paragonabili alle strutture decorative delle arnie o delle stalattiti naturali, i *muqarnas*, essendo applicazione diretta della geometria, ne rappresentano l'emblema e la 'fantasia' coreografica della suddetta. Essi costituiscono strutture intimamente connesse alle superfici, e al contempo, tendono a svincolarsi dai relativi limiti formali, trascendendoli entro una dimensione spaziale. Utilizzati nei soffitti a volta e nelle nicchie esterne, i *muqarnas*, sebbene consistano in elementi prismatici aggettanti (nelle coperture) e a mensole che si ritraggono gradualmente verso l'interno (nelle nicchie), non vanno ridotti a una funzione prettamente decorativa (figg. 3.54-3.57). La funzione della luce risulta essenziale, infatti, i *muqarnas* modificano le proprie fattezze grazie alle condizioni atmosferiche, che abbinata ai molteplici strati che li compongono, si esplicitano allo spettatore secondo conformazioni differenti. La loro natura strutturale, intrinsecamente indeterminata e priva di limiti, dal punto di vista logico e matematico presuppone regole estranee ai fattori di scala. Sebbene la presenza di disegni nei numerosi trattati ne presuppone la bidimensionalità, in realtà, i *muqarnas* sono concepiti per essere eseguiti nello spazio tridimensionale, e le innumerevoli versioni vengono definite dai raggi luminosi della luce. Generalmente, i disegni illustrano

**Fig. 3.54**  
Minareto di Saraban  
(dettaglio cornice).  
1130 - 1155 d.C., dinastia  
Selgiuchide, Esfahān.

**Fig. 3.55**  
Masjid-i Shah (entrata)  
1611-1638 d.C., dinastia  
Safavide, Esfahān.

**Fig. 3.56**  
Palazzo Abbaside,  
1230 d.C., dinastia  
Abbaside, Baghdad.

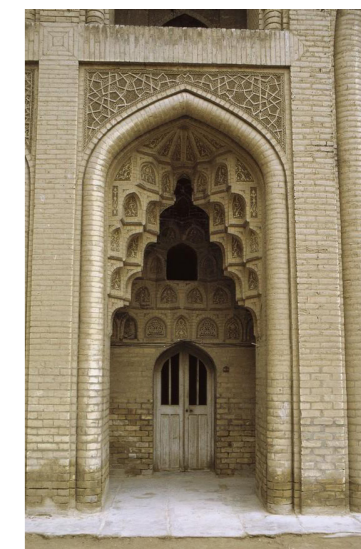
**Fig. 3.57**  
Complesso di Shaikh  
Bastami (soffitto).  
900 - 1300 d.C., dinastia  
Selgiuchide, Semnān.



[3.54]



[3.55]



[3.56]



[3.57]

configurazioni simmetriche nelle quali si riscontrano alcune varianti, fondate sulla ripetizione infinita dei principi di rotazione degli assi principali e della simmetria attorno ai medesimi. Infine, se i disegni mostravano solo un aspetto bidimensionale, lo sviluppo tridimensionale veniva definito durante l'esecuzione stessa che, essendo libera e svincolata dai fondamenti grafici, costituiva una sorta di segreto detenuto dagli artigiani. Sebbene non le riconoscessero come equazioni (fondamento dei *muqarnas*) i manovali musulmani crearono geometrie complesse con una profonda consapevolezza<sup>33</sup>.

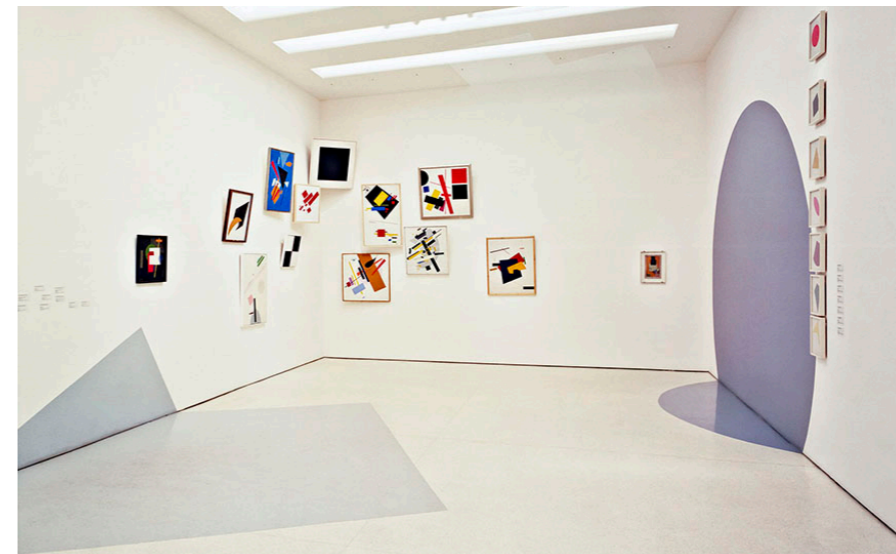
Perseguendo le logiche occidentali, è possibile affermare che la natura dei *muqarnas* sia proiettiva: sebbene siano calcolati su superfici piane, essi vengono proiettati su supporti curvi. Si può concludere che la cultura islamica evidenzia l'elemento della superficie perché le conferisce un valore sacrale, diventando di conseguenza il luogo in cui avviene il calcolo e la percezione. Rispetto a quanto detto finora, è possibile affermare che i *muqarnas* rappresentano, al pari della prospettiva, una vera e propria forma simbolica, ma essendo appartenenti a una cultura diversa, hanno priorità differenti<sup>34</sup>.

La questione della matematica traccia un percorso che lega intimamente la rappresentazione medio orientale e l'arte *Suprematista* di Malevič all'opera di ZH. Del *Suprematismo* russo, la prima fase che condusse Malevič a raggiungere la consapevolezza di una dimensione interiore affine a quella delle sensazioni pure, ritratta dall'artista per mezzo di poligoni e segni, trae le proprie origini dalla matematica. Infatti, fu il lavoro di Ernst Mach (1838-1916) a fornire il vocabolario e i concetti con i quali Malevič elaborò la sua teoria suprematista. Mach sosteneva che essendo le sensazioni gli unici aspetti veramente conosciuti dall'uomo, è in base ad esse che l'essere umano ricostruisce la realtà nella sua mente; inoltre, egli intendeva le 'cose' come complessi di sensazioni. "Certamente anche l'io è di una persistenza soltanto relativa. La speciosa persistenza dell'io consiste principalmente solo nella continuità, in una lenta trasformazione. [...] Difficilmente si può dare che si presentino maggiori varietà nell'io di individui diversi che non in un solo individuo nel corso della sua vita. Risovvenendomi oggi degli anni della mia prima giovinezza, potrei considerare me fanciullo, eccetto alcuni tratti speciali, quasi come un altro individuo, se non mi si presentasse innanzi la serie concatenata dei ricordi"<sup>35</sup>. Di conseguenza, il mondo degli oggetti in quanto tale per Mach non esisteva. Perseguendo tali idee, Malevič rimosse i riferimenti del mondo esterno, giungendo così alla consapevolezza di una dimensione interiore paragonabile a quella delle sensazioni pure. La nuova coscienza di una realtà trascendente e sovranaturale veniva così ritratta dall'artista per mezzo di forme e segni grafici ricavati dalla matematica<sup>36</sup>.

Il legame di ZH con la matematica, approfondito con gli studi universitari svolti all'*American University of Beirut* (Libano), viene chiaramente tradotto nella sua poetica architettonica relativa ai flussi, e nello sviluppo dell'architettura parametrica. Nell'opera di ZH infatti emergono i numeri, la logica e le geometrie: la matematica è lo strumento grazie al quale, utilizzandone il rigore metodologico, è in grado di domare la complessità del mondo. Se la questione della matematica si risolve entro questi termini, per quanto riguarda le forme simboliche medio orientali, e per comprendere se e come si manifestarono, è necessario ampliare il discorso al lavoro svolto da ZH per l'allestimento di alcune mostre. *In primis, The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932* (figg. 3.58-3.60), tenutasi al Guggenheim di New York nel 1992. Il progetto, prima esibizione curata da ZH, le diede l'opportunità di riprendere le esplorazioni sulla tridimensionalità della tettonica di Malevič che aveva approfondito durante gli anni universitari. In origine, il programma della mostra contemplava l'installazione di due grandi elementi che interpretavano la tettonica di Malevič e la spirale di Tatlin (*Monumento alla Terza Internazionale, 1919*), distorte nello spazio e poste come entrata per accedere alla zona superiore del museo. Oltre alle due interpretazioni - non realizzate - l'allestimento consisteva in una serie di interventi puntuali, come pannelli ed espositori capaci di coinvolgere attivamente l'osservatore con gli oggetti in mostra. Il *layout* delle sale



[3.58]



[3.59]



[3.60]

**Fig. 3.58**  
Bent Tektonik,  
proposta di installazione per  
la mostra  
*The Great Utopia*.

Disegno di Z. Hadid, come  
rivisitazione dell'architettura  
astratta di Malevič.

**Figg. 3.59-3.60**  
Foto delle sale interne e  
della mostra  
*The Great Utopia* presso il  
Guggenheim di New York.

e della galleria era costituito da figure geometriche, segnatamente rettangoli, triangoli e circonferenze, ognuna applicata contemporaneamente su più pareti. Tale operazione, tesa a suggerire alle superfici piane una sensazione di tridimensionalità, risultava piuttosto acerba. Le diverse sale del museo vennero destinate all'esposizione delle opere originali delle mostre suprematiste, ovvero *0.10* (Pietrogrado 1915) e *5x5=25* (Mosca 1921), nelle quali i dipinti vennero collocati su supporti di perspex, in modo tale da sembrare smaterializzati e sospesi nel vuoto. Infine, un'installazione ripropose il famoso confronto tra le opere *Quadrato rosso* di Malevič (1915) e *Contro-rilievo d'angolo* di Tatlin (1915)<sup>37</sup>. Negli anni successivi, ZH spiegava il lavoro svolto in questi termini: "The focus at the Guggenheim was to install the Russian work, which I thought was fascinating. At the time, I was very attached to that period, and it was a very interesting show to install. There were about a hundred pieces in the galleries, and one of the questions was how to manipulate the ramps, which they thought were very difficult to install. I tried to install the major show, *5x5*, in a way that related to the original manifesto. I enjoyed it immensely"<sup>38</sup>. Gli elementi geometrici, dipinti sui muri delle sale del Guggenheim, acquisirono una maturità formale e linguistica nella successiva mostra tenutasi presso la *Galerie Gmurzynska* di Zurigo nel 2010. Meno nota rispetto alla precedente, consistette in un'importante esibizione curata e allestita da ZH, finalizzata a affiancare i disegni dell'architetto con le opere dell'*Avanguardia* russa (figg. 3.61-3.63). La genesi progettuale risiedeva negli spazi interni della galleria, che venne concepita come una composizione bidimensionale e successivamente sviluppata in un ambiente tridimensionale. In questo modo, la galleria stessa si tramutava in un dipinto spaziale, la soglia del piano pittorico si espandeva e poteva così venire attraversata. L'osservatore, spostandosi all'interno di un *layout* in bianco e nero, assisteva a una comunicazione in continuo mutamento, nella quale l'esplosione delle opere russe trafiggevano quelle contemporanee di ZH, si spostavano e si riallineavano tra loro. Compresi in un arco temporale di circa cento anni, i due manifesti fondati sui concetti di astrazione, distorsione, frammentazione e galleggiamento si collegavano e sovrapponevano in un dialogo continuo<sup>39</sup>. Il progetto allestito ideato da ZH per la *Galerie Gmurzynska* risultava chiaramente legato a un processo di natura proiettiva, in quanto impostato su una superficie piana e successivamente sviluppato in uno spazio tridimensionale.

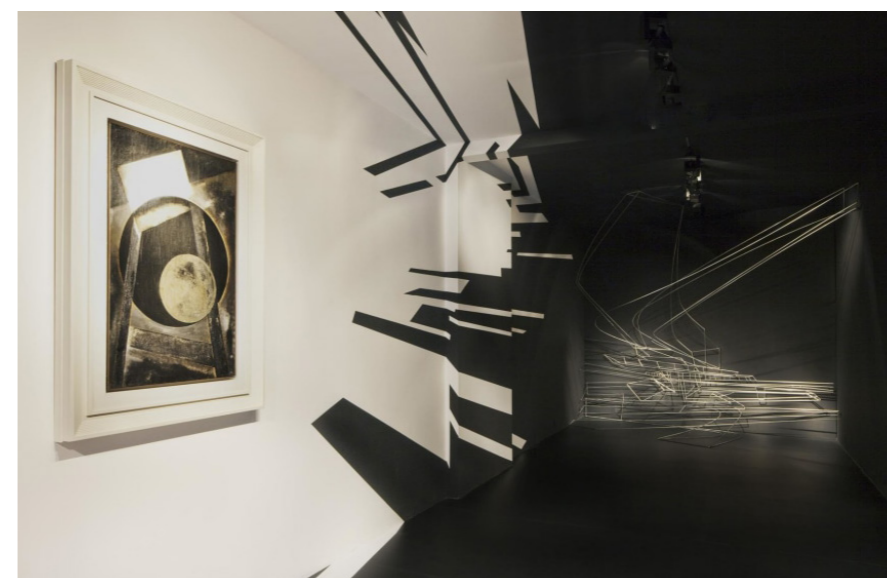
Tali aspetti, conducono a un'evidente analogia con le *muqarnas* arabe, che fungono da matrice di sviluppo compositivo. La questione non risiede nella rielaborazione metodologica di ZH dell'arte araba, che in tal caso non sussiste, quanto piuttosto nella capacità interpretativa che origina da una *forma mentis* acquisita dalla cultura medio orientale. In ZH, la maturazione di strutture non tradizionali e innovative che contraddistinguono la sua opera, è riconducibile alla sua memoria visiva. La ricerca affrontata da ZH, da *The Great Utopia* alla *Galerie Gmurzynska* a tutte le altre mostre e padiglioni espositivi da lei progettati, le ha permesso di sperimentare e comprendere il modo in cui far collidere creativamente tra loro le sfere dell'arte, dell'architettura e del design. Il risultato, la cui genesi risiede nell'opera pittorica e si esaurisce negli edifici realizzati, risulta essere un cambiamento tettonico della nozione di forma e di come essa può essere rappresentata. L'utilizzo espressivo della quarta dimensione, della quale Kazimir Malevič, Pablo Picasso, Albert Gleizes e Marcel Duchamp furono i principali promotori in ambito artistico di inizio secolo, viene rielaborata da ZH e trascesa, ottenendo un vero e proprio cubismo nello spazio. Di conseguenza, nelle installazioni di ZH nulla risulta scontato, comprese le pareti interne di una galleria o la distinzione tra ciò che è pubblico e ciò che è privato, interno o esterno. Tutte le convinzioni pregresse si ritrovano in questo modo sospese, sfocate e alla fine capovolte, in una forma, seppur elusiva della quarta dimensione, ma che può essere osservata. Le esplorazioni formali di ZH, hanno preconizzato e in gran parte concorso a sviluppare nuovi processi metodologici progettuali, molti dei quali basati sugli algoritmi. Riassumibile nello slogan *total fluidity*, il primo decennio



[3.61]



[3.62]

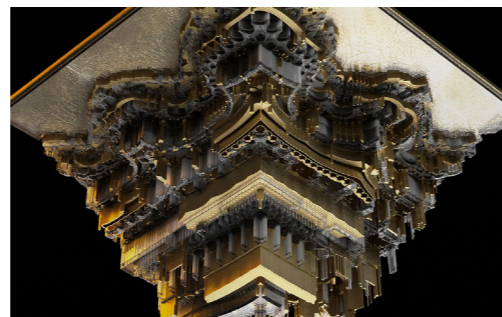


[3.63]

Fig. 3.61-3.63  
Foto della mostra presso  
la *Galerie Gmurzynska* a  
Zurigo.



[3.64]



[3.65]



[3.66]



[3.67]

del XXII secolo fu caratterizzato dall'aspirazione di ZH di configurare un nuovo linguaggio architettonico capace di esprimere e contenere tutte le complessità del mondo reale<sup>40</sup>. Erede del contributo formale e metodologico intrapreso da ZH, è il lavoro di Michael Hansmeyer, teso a esplorare l'uso di algoritmi per generare e fabbricare nuove forme architettoniche. Tra le molteplici esperienze da lui condotte, l'architetto tedesco tende a indagare come, nel contesto della quarta rivoluzione industriale, il calcolo e la fabbricazione robotica siano i mezzi per creare una nuova arte geometrica basata su regole precise. Riferimento tipologico di tale esplorazione sono i *muqarnas*, per i quali Hansmeyer creò algoritmi predisposti alla generazione tridimensionale dei medesimi. Ne conseguirono una serie di composizioni estremamente complesse e stratificate, costituite da elementi ripetitivi, prefabbricati e semitrasparenti, che non vanno intesi come la copia dei *muqarnas* antichi, quanto la loro traduzione contemporanea (figg. 3.64-3.67). A conclusione di quanto esposto, la ricerca di ZH trova un nuovo significato nel *Tibaq*, termine che nella cultura islamica significa 'antitesi'. Tale espressione implica l'unione degli opposti per operarne un confronto: infatti, in essa sono impliciti entrambi i concetti di antitesi e similitudine. Ne consegue come i *Tibaq* trovino espressione grafica nella ripetizione, moltiplicazione e rotazione dei modelli geometrici, in quanto, tali forme generano nell'osservatore un confronto mentale tra ciò che è simile e ciò che è opposto. Il termine non è relativo alla creatività individuale, quanto piuttosto a un approccio estetico intuitivo che connette alla sfera divina. Di conseguenza, l'artista e lo spettatore partecipano alla stessa facoltà immaginativa, qualità non umana ma soggettiva e impersonale. Non tanto nella sfera divina, quanto nella facoltà immaginativa capace di includere le dicotomie culturali e le antitesi, si individuano le forme simboliche nell'opera di ZH.

**Figg. 3.64-3.67**  
Muqarnas, elaborazione di volte ornamentali con la progettazione computazionale.  
M. Hansmeyer, 2019.

## Note

1. Argentero, F., Dardi, D., *Il campus Vitra: una collezione di architetture*, Meltemi, Roma 2007, p.10.
2. M. Kries, J. Thieme, *The Vitra Campus. Architecture Design Industry*, Vitra Design Museum GmbH, Weil am Rhein 2014, p.14.
3. Obrist, H. U., *Zaha Hadid*, Walther Konig, Koln 2007, p.54.
4. Y. Futagawa, *Vitra Fire Station*, in "GA Document Extra", n.3, A.D.A Edita, Tokyo 1995, p.77.
5. Argentero, F., Dardi, D., *Il campus Vitra*, cit., p.10.
6. M. Mönninger, *Zaha M. Hadid. Fire Station, Weil am Rhein*, in "Domus", n.752, Taschen, Milano settembre 1993, p.58.
7. Il modello in questione è il *Panton*, progetto del designer Verner Panton e primo oggetto sviluppato indipendentemente dall'azienda Vitra, che lo lanciò nel mercato nel 1960.
8. Y. Futagawa, *Vitra Fire Station*, cit., p.75.
9. L. Woods, *Vision at Vitra*, in "A+U", n.10 (277), A+U Publishing, Tokyo ottobre 1993, p.54-59.
10. *Ibidem*, p.58.
11. L. Gamwell, *Mathematics + art: a cultural history*, Princeton University press, Princeton 2016.
12. A. Lavreniev, *Zaha Hadid and the Russian Avant Garde*, in "Zaha Hadid and Suprematism", Hatje Cantz, Berlino 2012.
13. C. Cooke, *The Lessons of the Russian Avant-Garde*, in "Architectural Design A.D.", vol. 58, n. 3/4, Academy Group, London 1988.
14. M. Mönninger, *Zaha M. Hadid. Fire Station*, cit., p.56.
15. D. Sudjic, *Visioni*, in Ciorra, P., Guccione, M.(a cura di), "L'Italia di Zaha Hadid", catalogo della mostra, p.128.
16. K. Frampton, *A kufic suprematist: the world culture of Zaha Hadid*, The Architectural Association, London 1983.
17. M. Zakariya, *Islamic calligraphy: a technical overview*, Michigan State University, Michigan 1991.
18. C.-P., Haase, *Arabic Calligraphy*, Prestel Verlag, Munich 2010.
19. Y. Belinkov, et al. *Studying the history of the Arabic language: language technology and a large-scale historical corpus*, Lang Resources & Evaluation 53, 2019.
20. Si intende la Rivelazione fatta al Profeta nel VII° secolo d.C. Essendo Maometto analfabeta, dovette ricorrere al lavoro degli scrivani per mettere per iscritto la parola divina.
21. Come menzionato nel capitolo 1 di questa tesi, il divieto totale dell'immagine è relativo solamente alla sfera religiosa, mentre all'interno delle corti furono sviluppate illustrate per libri e manoscritti.
22. B. Hans, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
23. Nel XI secolo, i trattati di calligrafia menzionano dodici stili di Cufico differenti, molti dei quali presero il nome dal luogo in cui si svilupparono.
24. Y. Belinkov, et al. *Studying the history of the Arabic language*, cit.
25. B. Hans, *I canoni dello sguardo*, cit.
26. *Ivi*, p.80.
27. Baghdad venne costruita nel secolo VIII d.C. come sede governativa, capitale, centro del potere amministrativo, militare, economico e culturale del Califato Abbaside.
28. L. Gamwell, *Mathematics + art: a cultural history*, cit.
29. A. Lavreniev, *Zaha Hadid and the Russian Avant Garde*, cit.
30. A. Boyarsky, Z. Hadid, *The Calligraphy of the pen*, in "The idea of the city", Architectural Association, Londra 1996.
31. Obrist, H. U., *Zaha Hadid*, cit.
32. *Ivi*, p.119.
33. L. U., Marks, *Enfoldment and infinity. An Islamic Genealogy of New Media Art*, The MIT Press 2010.
34. B. Hans, *I canoni dello sguardo*, cit.
35. E. Mach, *Analisi delle sensazioni*, Fratelli Bocca, Torino 1903, p.4.
36. A. Lavreniev, *Zaha Hadid and the Russian Avant Garde*, cit.
37. Z. Hadid, *Zaha Hadid: The complete buildings and projects*, Thames and Hudson, Londra 1996, p.63.
38. Obrist, H. U., *Zaha Hadid*, cit., p.104.
39. A. Lavreniev, *Zaha Hadid and the Russian Avant Garde*, cit.
40. Z. Hadid, P. Schumacher, *Total Fluidity*, Springer-Verlag, Vienna 2011.



## **CAPITOLO 4**

### **RAPPRESENTAZIONE COME SINTESI**

## Azione dell'immagine come traduzione di un'entità mentale

"Quanto a noi, di fronte alle stesse impressioni, è certo che troveremmo più comodo non cambiare le nostre abitudini".

Jules Henry Poincaré, *La scienza e l'ipotesi*, Edizioni Dedalo, Bari 1989.

"I felt limited by the poverty of the traditional system of drawing in architecture and was searching for new means of representation. I mean everything was done through plan and section". L'intera opera di ZH, che sia dipinta o edificata, risiede sulla sua propensione a costruire secondo nuove regole formali. Voler realizzare una nuova architettura, significava innanzitutto partire dal presupposto che quanto eseguito fino a quel momento non fosse sufficiente. Un sentimento probabilmente pretenzioso, ma ampiamente diffuso tra le nuove generazioni di architetti emersi negli anni Settanta, sintomo dei grandi cambiamenti sociali che stavano sconvolgendo il mondo. La realizzazione 'pratica' di un nuovo linguaggio architettonico, tuttavia, deve avere origine in un precedente sistema teorico sviluppato dal singolo individuo: se la scelta di molti architetti si riversò nella produzione di testi scritti, ZH predilesse quella grafico-pittorica. Di conseguenza, i suoi disegni fungono da manifesto teorico del suo pensiero architettonico, inoltre, risultano emblematici sulla tipologia di ricerca visiva e formale che nel corso degli anni si tradussero in materia e spazio. Infine, da essi emerge chiaramente una struttura non euclidea, sintomo di una *forma mentis* capace di concepire lo spazio come un organismo complesso e in continuo mutamento. La ricerca di nuove relazioni formali affrontata da ZH, risulta ancora più profonda di quanto possa essere colta a prima vista. La tesi di ricerca, inizialmente orientata a comprendere come ZH utilizzasse lo strumento del disegno, oltretutto a indagare e spiegare il valore del suo contributo nel settore della rappresentazione, ha compreso quanto la sua opera fosse ancorata a una dimensione archetipica dello sguardo. Ne emerse la necessità di approcciare le sue rappresentazioni secondo molteplici punti di vista, in particolare, quello di un osservatore occidentale e quello di un individuo Medio Orientale. Centrale al ragionamento critico in oggetto, è la questione dell'immagine, declinata al ruolo che assume all'interno di una cultura. In altre parole, è il sistema con cui una cultura fa uso delle immagini che permette di comprendere quale sia la sua forma di pensiero. Riferendosi alla cultura Occidentale fondata sul culto delle immagini, lo storico dell'arte tedesco Hans Belting (1935-2023) scriveva: "Replicabili a piacere, in ultima istanza si sottraggono a una vera simmetria

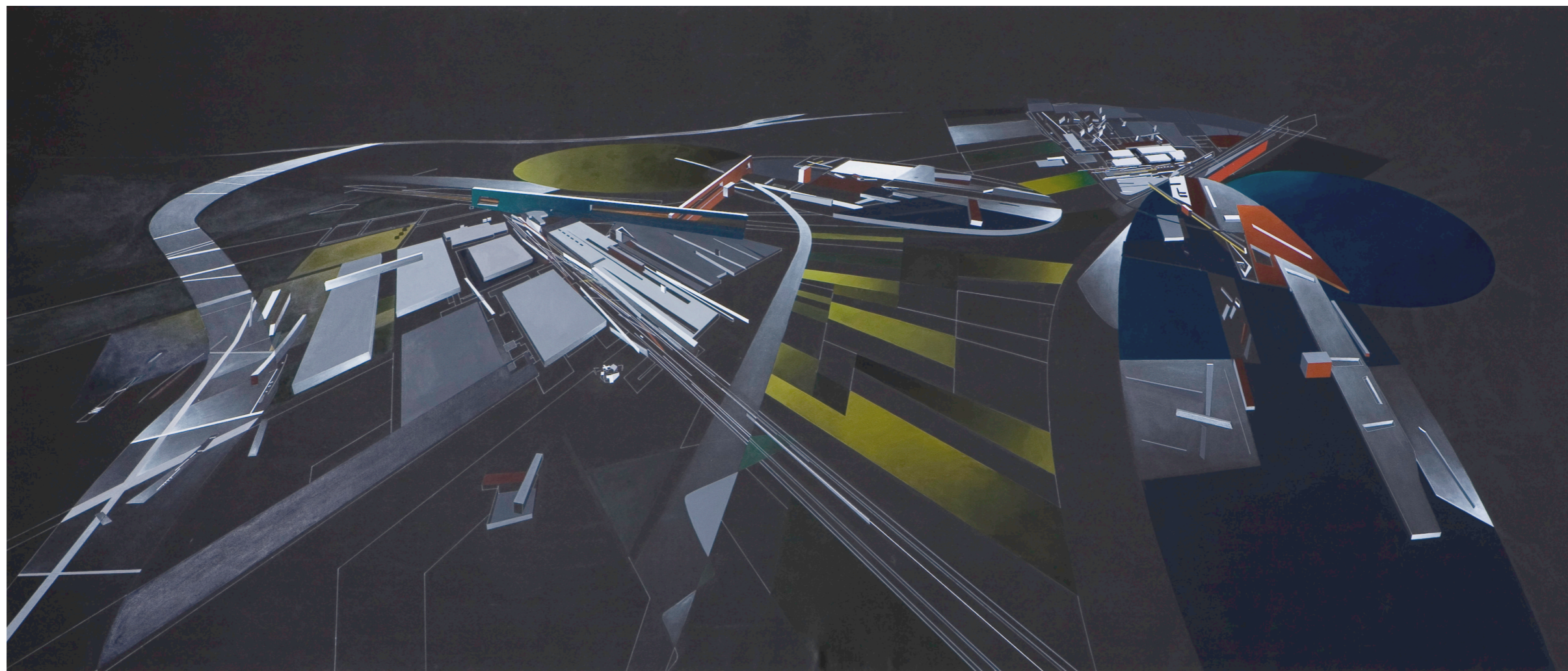
con il nostro sguardo e la nostra presenza. La loro legittimità dipende dalla nostra lealtà e dalla nostra disponibilità a credere. Noi prestiamo loro la vita che possediamo per farle apparire in maniera analoga, e così rimaniamo all'interno di una cultura che persiste tenacemente nel riprodurre nelle immagini la propria pratica sociale dello sguardo<sup>22</sup>. Da tali parole scaturirono un insieme di questioni rivelatesi fondamentali a costruire il discorso critico in oggetto. Innanzitutto, cosa accade alle immagini quando lo sguardo umano si discosta da esse; in secondo luogo, avendo presente la molteplicità culturale di ZH, è lecito pensare che i suoi disegni rappresentano cosa succede quando l'immagine non è più centrale rispetto l'osservatore. Infine, si precisa che le questioni sollevate sin qui, scaturirono dal pensiero di un 'tipico osservatore occidentale', avvezzo a utilizzare l'immagine per comprendere la realtà e, a rappresentare lo spazio secondo i criteri prospettici e assonometrici. Sussistono dunque, una serie di processi che hanno permesso all'architetto di discostarsi da un sistema centrale proprio della rappresentazione. Una condizione di lateralità, quella di ZH, che Cesare De Sessa rintracciava nell'essere donna, ovvero alla condizione femminile dell'assenza. Emergere in quanto donna all'interno di una dimensione che esercitava il potere maschile, significa 'essere altrove', in un altro luogo: la condizione femminile è, di conseguenza decentrata, laterale e obliqua rispetto al luogo in cui il potere si dispiega.<sup>3</sup> È possibile ricondurre a una posizione di lateralità femminile e a una cultura fondata sul rifiuto delle immagini, l'innata attitudine di ZH nel sottrarsi al condizionamento di codici e linguaggi grafico-rappresentativi. Tutto ciò si tradusse nell'estrema leggerezza formale dei suoi edifici.

Le maggiori questioni relative alle metodologie rappresentative di ZH, sono state trattate nel primo capitolo di questa tesi di ricerca. Osservando criticamente i suoi disegni, a essi sono state applicate le nozioni acquisite dalla *teoria del campo* di A. Marcolli<sup>4</sup> e alcune tesi del filosofo e matematico J.H. Poincaré<sup>5</sup>, per comprendere quali aspetti avevano condotto ZH a creare una dimensione grafica dai tratti non convenzionali e non euclidei. I tre approcci metodologici scelti per l'osservazione critica dei disegni, segnatamente i processi di scomposizione, i meccanismi della memoria e il rapporto spazio-oggetti, hanno evidenziato quanto la visionarietà di ZH fosse strettamente legata alle leggi della visione e alle logiche di comprensione della realtà fenomenica. Utilizzando tali strategie di lettura, sono emerse le fondamenta della sua opera pittorica. Sebbene non sia esplicito nei numerosi disegni da lei redatti, risulta chiaramente quanto il suo retaggio culturale abbia influito sul suo *modus operandi*, di conseguenza, è possibile ricondurre i processi rappresentativi di ZH, ai principi che costituiscono la cultura visiva islamica. Il primo presupposto che definisce l'immagine Medio Orientale è che essa sia un'entità mentale, in quanto, tra l'occhio dell'osservatore e l'oggetto da rappresentare non sussistono coordinate di tipo spaziale. In altre parole, le immagini Medio Orientali non necessitano dello sguardo umano per essere create, in quanto perseguono altre logiche esecutive: di narrazione, di lettura e di osservazione. Esse non rappresentano un sistema decodificato e normato, tuttavia, collocano l'immagine in una dimensione diversa da quella Occidentale, ovvero quella dell'azione. Di conseguenza, è possibile affermare che i disegni di ZH risiedano in una dimensione relativa all'"azione dell'immagine". Sebbene l'analisi non abbia individuato regole precise impiegate dall'architetto, i numerosi aspetti identificati descrivono chiaramente quanto affermato finora. Procedendo per ordine, la prima logica approfondita è quella di tipo narrativo che, in particolar modo nei primi lavori, si manifesta secondo criteri cinematografici. Il processo di analisi eseguito sul progetto *The Peak Leisure Club* (1982-1983), ha infatti evidenziato come ogni disegno possa essere letto in modo isolato e, al contempo, sia connesso a tutti gli altri in una sequenza fittizia. Si evince come lo strumento del disegno sia funzionale all'intero racconto, in cui ogni figura risulta fondamentale per comprendere il progetto e, allo stesso tempo, assume il valore di un frammento imprescindibile di un discorso più ampio e complesso. A ciò, si aggiunge una narra-

zione onnisciente, emersa nei progetti appena successivi a quello di Hong Kong. Tale aspetto, sembra scaturire dalla necessità di registrare il più possibile quanto osservato e di rappresentarlo secondo tutti i punti di vista possibili. Secondo tale logica, qualsiasi mezzo rappresentativo, che sia ortogonale, prospettico o assonometrico, diventa valido. Se le immagini si tramutano in pure occasioni per rappresentare la realtà, ogni struttura compositiva si manifesta in quanto possibilità e, di conseguenza, la prospettiva diventa solamente un mezzo grafico al pari di quello assonometrico. Dall'insegnamento della *A.A.* di Londra, in particolare dalla lezione dei maestri Elia Zenghelis e Rem Koolhaas, ZH acquisì l'importanza comunicativa della rappresentazione, finalizzata all'evento e al suo racconto, che lei declinò in sequenze simili a quelle cinematografiche. Essendo poi irachena, in lei convivevano due culture che si scontravano e contaminavano a vicenda e, all'interno di questo ragionamento, ciò si declina nell'attitudine di strutturare i suoi disegni secondo diversi criteri rappresentativi. Infatti, seppur conoscendo le regole prospettiche, il suo retaggio culturale le permetteva di non percepire il peso storico che esse trasmettevano ma, piuttosto, di allontanarsene e applicarvi nuovi criteri rappresentativi. Tale ragionamento si può estendere ai disegni in cui gli oggetti vengono rappresentati dall'alto – a volo d'uccello – e *Blue Slabs (The Peak Leisure Club 1982-1983)* (fig. 1.27 cap.1), *Landscape Perspective (Zollhof 3 Media Park 1989)* (fig. 1.37, cap.1) o *Aerial Site Plan (Vitra Fire Station 1991)* (fig. 4.1), sono tra gli esempi più esplicativi riscontrati dalla ricerca.

Si introduce così il secondo aspetto riscontrato nei disegni di ZH, quello dell'osservazione. La vista a volo d'uccello è un'espedito rappresentativo che corrisponde, nel caso dell'architetto, al punto di vista sovraperonale, tipico di alcune antiche illustrazioni sviluppate nei libri delle corti Medio Orientali. Non essendo equivalente allo sguardo privilegiato di un pittore, di un uomo qualunque o di Dio, esso permette di leggere la realtà in modo che essa appaia uguale a chiunque. Infine, ZH prediligeva uno spazio narrativo anziché architettonico o paesaggistico, che le permetteva di non tener conto delle coordinate spazio-temporali euclidee, e che svelava ulteriori imprescindibili caratteri. Il primo era di matrice araba, la quale arte è generata dall'astrazione geometrica, vero sottotesto delle superfici e delle immagini. Il secondo attingeva dalla ricerca svolta dalle avanguardie artistiche di inizio secolo, che ZH assunse in quanto fondamenti grafico-teorici, dai quali sviluppare i propri meccanismi di astrazione e frammentazione. La forte attinenza con i processi macchinici dell'occhio e dell'immagine retinica, condussero la ricerca a intendere il sistema rappresentativo di ZH come un processo arcaico, ovvero un modo di guardare antico e privo dei meccanismi culturali e antropologici.

Per trattare il terzo punto relativo alle logiche di lettura nei disegni di ZH, si ritorna alla questione delle illustrazioni nei libri di corte Medio Orientali, dei quali si è già accennato. Se il divieto delle immagini era totale nell'arte Islamica, all'interno delle corti collocate nella mezzaluna fertile, conquistate dall'impero mongolo a partire dal 1258 a.C., si sviluppò un vero e proprio filone di illustrazioni a corredo di libri e manoscritti. Non solo figure umane, anche le architetture come gli interni dei palazzi, furono rappresentate sui supporti cartacei. L'interazione tra segni grafici e immagini, era tale che il primo vincolava e dettava il ritmo di lettura dell'occhio umano, di conseguenza, per comprendere quanto illustrato, il lettore seguiva un preciso percorso stabilito dal testo<sup>6</sup>. Analogamente, si possono rilevare simili principi nei disegni di ZH: in tal caso, la subordinazione è dovuta alla forte astrazione delle immagini da lei realizzate e, all'osservatore che intende comprendere totalmente quanto vede, non rimane che ricorrere alle descrizioni testuali. Ciò è stato sperimentato nella rielaborazione digitale del progetto *The Peak Leisure Club*, in quanto, eseguendone la ricostruzione grafica delle planimetrie, dei prospetti e delle sezioni, emerse come una grande quantità di elementi compositivi, distributivi e costruttivi fosse stata omessa. La forte componente astratta insita nei suoi disegni, diveniva il maggior limite comunicativo del suo linguaggio grafico.



Tuttavia, lo spazio narrativo adottato da ZH, si rivelava il miglior espediente grafico per domare l'occhio dell'osservatore. Inoltre, a questa tipologia di spazio vi venivano applicati una serie di cinematicismi. L'analisi fondata sul rapporto spazio-oggetti condotta su alcune sue composizioni, rivela quanto il rifiuto delle classiche metodologie rappresentative, altro non fosse che una vera e propria strategia comunicativa, manifestatasi sotto forma di inganni ottici. L'insegnamento delle avanguardie di inizio secolo, costituì una solida base da cui sviluppare il proprio sistema di 'deformazioni cinematiche', tese a manipolare le dimensioni dello spazio rappresentato. Seppur non siano riscontrabili precise strategie scientifiche, ZH riuscì a superare il lavoro delle avanguardie artistiche, rinnovandole secondo le necessità comunicative e rappresentative e alle logiche del suo periodo storico. Infine, parafrasando Poincaré, se l'uomo viene educato a concepire e percepire lo spazio attraverso leggi geometriche, quella euclidea è 'comoda' all'uomo occidentale perché istruito secondo i medesimi criteri. Diversamente, le dimensioni spaziali elaborate da ZH sono conseguenti di una formazione a matrice non euclidea, per questo motivo, a un osservatore occidentale esse appaiono 'strane' e 'diverse', perché mettono in discussione quanto egli considera certo e conosciuto. Tale discorso si inserisce in un ragionamento più ampio teso a riesaminare il pensiero dicotomico - approfondito nel capitolo successivo - per cui non va ridotto a una semplice questione di metodi corretti o scorretti, quanto, alla molteplicità e alla mutevolezza che le metodologie rappresentative possono offrire. Ricapitolando, gli espedienti rappresentativi

Fig. 4.1  
Aerial Site Plan,  
Z. Hadid,  
Düsseldorf, 1989.

riscontarti nell'opera di ZH sono: il narratore onnisciente, l'osservatore sovraperonale, la rappresentazione di tipo retinico, l'adozione di uno spazio narrativo, le deformazioni cinematiche, precisi ordini di lettura che dominano l'occhio dell'osservatore. Gli aspetti fin qui affrontati, confermano quanto le radici irachene abbiano influito in ZH per sviluppare un immaginario ampio e dai caratteri unici, confluirono nella lezione della cultura figurativa europea e crearono un'opera complessa e articolata su molteplici livelli semantici. Se a uno sguardo superficiale i disegni colpiscono l'osservatore per l'uso dei colori, la ricerca formale e le deformazioni spaziali, esaminandoli in profondità, tutti i riferimenti culturali si svelano e si esplicitano in tutta la loro complessità grafica, teorica e linguistica. L'opera grafica di ZH, richiede un'esplorazione attenta, paziente e costante, eseguita da un osservatore, al contempo lettore, caparbio nel superare la barriera superficiale costituita da colori e superfici deformate. Pronto a esplorare le dimensioni da lei create e a pensare al di fuori degli schemi conosciuti, l'osservatore viene introdotto nella dimensione mentale di ZH e, sopraffatto da essa, viene accompagnato dalle logiche da lei predefinite. In ambito rappresentativo, ZH raggiunse una sintesi tra culture visive opposte: osservando e percependo la realtà come un individuo Medio Orientale, illustrandola sfruttando le potenzialità degli strumenti del disegno Occidentale. In questo modo, ZH fu in grado di superare i dualismi presenti tra una cultura che rifiuta le immagini, e una fondata sul loro culto. In questi termini, in ZH si esplicitano la sintesi visiva e l'azione dell'immagine.

## Oltre il dualismo e le opposizioni

Il termine *Tibak*, che nella cultura islamica significa ‘antitesi’, ovvero il processo di unificazione degli opposti in favore della sintesi, è stato utilizzato in un capitolo precedente per introdurre un ulteriore aspetto nell’opera rappresentativa di ZH. Infatti, affermare che le forme simboliche nel lavoro dell’architetto siano profondamente legate ai processi di sintesi e alle dicotomie culturali, consolida la chiave interpretativa con la quale sono stati affrontati e analizzati i disegni di ZH. Tuttavia, oltre la sintesi grafica e formale da lei raggiunta, alcune ragioni di natura prettamente teorica hanno condotto l’analisi di ricerca a ampliare il discorso critico oltre l’ambito della rappresentazione, sondando in particolare la connessione tra l’architetto e il filosofo franco-algerino Jaques Derrida (1930-2004). Sebbene ZH, in numerose occasioni abbia confermato la propria lontananza con le teorie filosofiche decostruzioniste, si possono riscontrare molti aspetti in comune tra le due figure. Lo stesso lavoro di ricerca inoltre, ricostruendo le vicende che condussero ZH a essere individuata tra gli esponenti del *Decostruttivismo* di fine anni Ottanta, la svincola da esso, evidenziando come l’unico aspetto in comune tra il movimento e l’architetto risieda nel modo di rappresentare le contraddizioni della realtà. Chiariti i rapporti tra ZH e *Decostruttivismo* e, *in primis*, tra movimento decostruttivista e decostruzione derridiana, è possibile definire quali sono, e in che misura, le relazioni tra il filosofo e l’architetto.

Le questioni della sintesi e l’attinenza con la *Decostruzione*, risultano già noti a una piccola parte della critica, eppure, l’aspetto forse più intimo di ZH non riuscì a emergere oltre le singole riflessioni, ovvero in un discorso più ampio. Cesare de Sessa e Pepe Barbieri, furono tra coloro che meglio colsero e affrontarono criticamente questi due caratteri del lavoro di ZH. Pepe Barbieri rintracciò delle connessioni tra l’architetto e l’artista indiano Anish Kapoor, relative al loro essere svincolati da un contesto culturale predefinito. Infatti, le origini irachene della prima, e quelle indiane e pure irachene - da parte di madre - del secondo, permisero a entrambi di adottare un punto di vista transculturale, manifestatosi nell’ibridazione tra Oriente e Occidente. Sebbene Kapoor e ZH raggiunsero risultati nettamente diversi, li accomuna la medesima ricerca, quella di un linguaggio “[...] dove si potessero fondere vocabolari visuali di diversi tempi e luoghi, ma anche di pervenire al riconoscimento della fertilità delle tracce di un passato cui guardare da lontano, così da trarlo al presente ad esplorarne la inesausta capacità generativa, per un’arte senza frontiere”<sup>7</sup>. Le tracce del passato riaffiorano in entrambe le figure sotto forma di intrecci spaziali: le sculture di Kapoor esplicitano la trama segreta del mondo e l’intima struttura interconnessa del microcosmo e del macrocosmo, mentre in ZH si manifestano sotto forma di flussi. Per quanto riguarda ZH, gli intrecci tridimensionali da lei costruiti, vengono ricondotti alla memoria degli antichi fiumi mesopotamici che si moltiplicano e creano vere e proprie trame calligrafiche che disegnano la superficie terrestre. Il risultato di questi flussi dà origine a spazi atipici, simili a labirinti illimitati e dal carattere indefinito. Unico limite imposto all’osservatore delle trame di ZH, che siano esse dipinte o costruite, è la capacità nel superare i limiti imposti dallo sguardo e, in alcuni casi, perfino la propria immaginazione. Le riflessioni di Barbieri, molto probabilmente scaturirono da un discorso avviato ben vent’anni prima da Aron Betsky, il quale, nella parte introduttiva del volume *Zaha Hadid. The complete Buildings and Projects*<sup>8</sup>, accennava brevemente al retaggio iracheno dell’architetto.

Infatti, Betsky riconduceva i ricordi di ZH agli intricati pattern dei tappeti persiani e

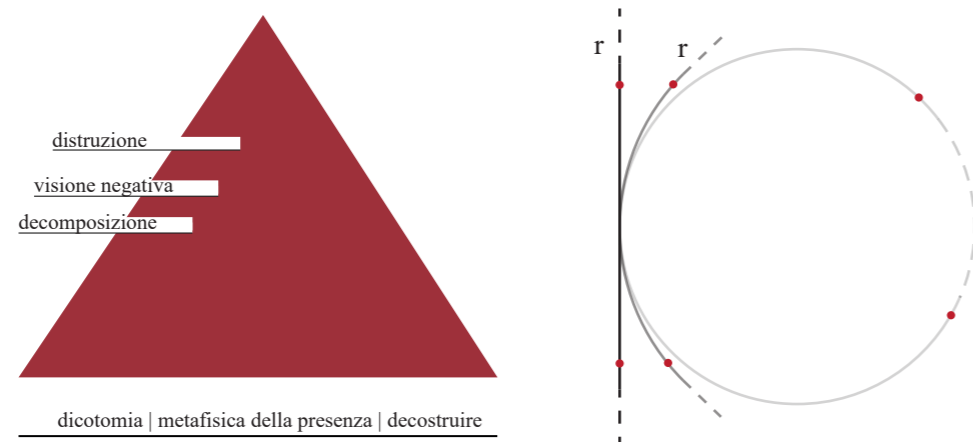
nel percorso sinuoso degli antichi fiumi mesopotamici. Concludeva Barbieri che, come nelle sculture di Kapoor, anche nella genesi di molte opere di ZH risiedeva il suo modo di intendere e di rappresentare la realtà, manifestandosi in una sorta di cosmo in cui elementi naturali e artificiali si relazionano e si percuotono tra loro. Se Barbieri nel 2018 colse nell’architettura labirintica e spaesante di ZH, le tracce di un passato Medio Orientale, Cesare De Sessa nel 1991<sup>9</sup>, vi intravedeva elementi puramente decostruzionisti. Tuttavia, prima di trattare le connessioni tra l’architetto e la filosofia derridiana, si ritiene necessario enunciare i principali concetti.

Innanzitutto, la *Decostruzione* venne interpretata da gran parte della critica nella sua accezione più negativa in quanto, trattata come sinonimo di distruzione, ne faceva emergere gli aspetti strettamente nichilistici. Al contrario, tale pensiero intendeva criticare i principi fondativi della metafisica occidentale, ovvero la definizione dell’essere assoluto, il pensare di tipo tradizionale che ricorre a coppie di termini opposti tra loro: vita-morte, maschile-femminile, giusto-sbagliato, materia-forma, corpo-anima. Altro errore interpretativo fu quello di accostare la *Decostruzione* alla metafora architettonica della distruzione. La corrente filosofica si riferiva invece al termine ‘decomposizione’, ovvero all’intenzione di scomporre le diverse parti di un insieme. “Decostruire è possibile soltanto quando si parte dalla convinzione che le cose, dopo severe e ripetute interrogazioni, non si dileguano e non si disfano. Tutto è connesso con tutto e tutto si tiene, il passato con il futuro, il presente con l’assente. Distruggere è dunque un progetto irrealizzabile. L’atto del decostruire non significa annullare le cose [...]”<sup>10</sup> Proponendo di riesaminare il pensiero dualistico in favore dello stato mutevole della realtà, Derrida ricorreva all’immagine di una linea, le cui estremità sono costituite da *punti propri*, ovvero, il filosofo identificava le coppie di termini opposti come gli estremi di un segmento. Concependo il segmento come dotato di curvatura, esso si tramuta nell’infinitesima parte di una circonferenza di dimensioni infinite e, di conseguenza, gli estremi del segmento non sono più opposti, ma diventano i punti di una circonferenza. La metafora visiva di Derrida, trova una perfetta attinenza nel campo teorico della Geometria Descrittiva, che descrive la retta proiettiva quale luogo dei *punti propri* disposti lungo la stessa direzione, compreso il *punto improprio* posto all’infinito. Pertanto, la retta proiettiva è infinita e dotata di curvatura. Tornando a considerare nuovamente il segmento e i suoi estremi, se essi si allontanano progressivamente l’uno dall’altro, significa che si incontrano in un *punto improprio* posto all’infinito. In conclusione, è possibile dedurre come la retta proiettiva sia curva e il frammento di una circonferenza di raggio infinitamente grande, i cui punti si incontrano all’infinito. Le riflessioni avanzate da Derrida, tendevano a modificare il pensiero dicotomico basato su opposizioni statiche e irremovibili, in favore di un discorso nuovo che considerasse la realtà come uno stato in continua trasformazione, capace di contenere il proprio contrario (figg. 4.2, 4.3). Sin dal principio della sua carriera, gli sforzi del filosofo furono tesi a chiarire la natura indefinita della *Decostruzione*, motivo per cui essa non poteva essere ridotta semplicisticamente a una critica o una metodologia. Il suo carattere omogeneo e non-finito, permetteva alla *Decostruzione* di operare entro infiniti campi e, al contempo, di realizzarsi attraverso innumerevoli forme e modi. Trattando il problema delle opposizioni e del pensiero statico Occidentale, Derrida prendeva a modello quello Orientale, ovvero una *forma mentis* capace di ragionare per opposizioni e, al contempo, di accogliere ipotesi diverse. Infatti, partendo dall’opposizione di base ‘è o non è’, un ragionamento di matrice Orientale può giungere a tre possibilità:

è o non è - è e non è - né è né non è

Definito il carattere problematico delle opposizioni e l’imprescindibilità da esse del pensiero dicotomico, si comprende come le intenzioni di Derrida non fossero quelle di abbandonare la tradizione, quanto piuttosto di incrementarla.

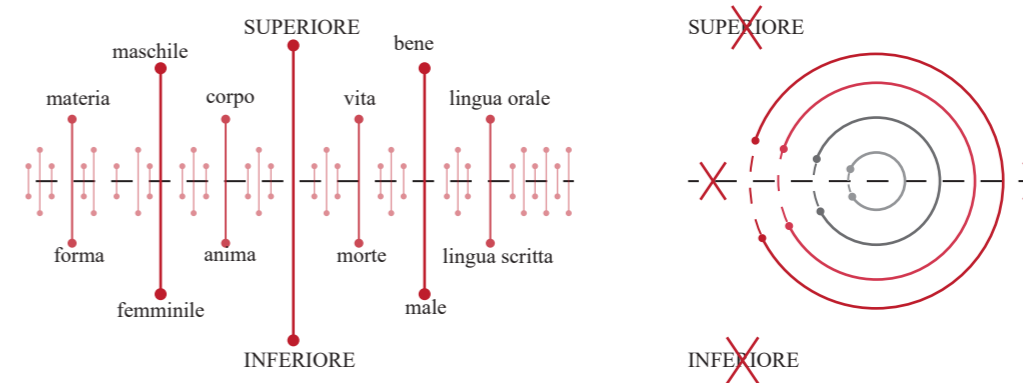
## DECOSTRUZIONE



Nonostante l'applicazione nelle diverse discipline, tale filosofia non poteva essere racchiusa entro i limiti di una teoria, di una metodologia o di una tecnica. Assecondando la sua natura spontanea, essa si manifestava come un avvenimento che agiva sia in modo passivo che attivo, impossibile da dimostrare o realizzare. Preferendo definirsi come un'attitudine, la *Decostruzione* si determinava sull'accezione positiva del costruire, ovvero, quella di un processo mutevole e perenne. Per questo motivo, la corrente filosofica non tendeva a suggerire una risposta definitiva alle discipline dove fu praticata e, tra esse, l'architettura si rivelò un ambito applicativo piuttosto prolifico e interessante. Infine, la corrente filosofica si proponeva di agire solo a un livello teorico, indagando il concetto stesso di architettura, anziché di analizzarla, scomporla o regredirla a semplici elementi disconnessi tra loro. Relativamente al concetto della *différance*, definita come il 'ritardo' del linguaggio rispetto alla realtà, in campo architettonico si realizzava nel principio di responsabilità dell'individuo. Pertanto, la libertà espressiva che acquisiva il soggetto, gli consentiva di trasgredire dalle regole imposte e dai linguaggi codificati, sempre uguali a sé stessi. La *différance* applicata all'architettura, svincola il progettista da tutto ciò che conosce, lo obbliga a rischiare attraverso la ricerca formale e a farsi carico dei messaggi che intende veicolare. In tal modo, l'architettura non si esplicita nella forma di un anonimo contenitore di codici, ma in quanto spazio concepito per accogliere il continuo mutare della realtà. "Tutto questo implica un'idea di trasformazione, che è, letteralmente, un *Trans-forma*, un portarsi oltre la forma per rispondere adeguatamente ai flussi in cui la vita si articola e attraverso cui si manifesta"<sup>11</sup>. Secondo Cesare De Sessa, gli edifici di ZH sono un concatenamento di elementi materici e tecnologici, di energie centripete e centrifughe, di contrazioni e esplosioni spaziali che sfociano nell'estetica dell'indeterminato. Nel suo lavoro inoltre, le matrici non confluiscono sotto forma di citazioni, ma come stimoli e suggestioni da lei plasmate e reinventate. Come la *différance* costringe l'uomo a interrogarsi e a pensare oltre i luoghi comuni, allo stesso modo agisce l'opera di ZH. Se de Sessa individuava la *différance* negli edifici costruiti, è possibile distinguere anche nei suoi disegni: il linguaggio rappresentativo di ZH scardina tutti i sistemi decodificati che costituiscono le norme e le regole rappresentative. Le ragioni si riscontrano in molteplici fattori, *in primis*, tali composizioni appaiono

**Fig. 4.2**  
Elaborazioni grafiche dei concetti derridiani, in particolare delle accezioni negative conferite alla corrente filosofica e al segmento di retta, parte di una circonferenza.

## DICOTOMIA



con sembianze futuriste e innovative, risultando tuttavia profondamente connesse agli antichi modi di osservare e registrare il mondo fenomenico. In secondo luogo, in esse confluiscono culture visive opposte (quella Occidentale e quella Medio Orientale) e, infine perché vi è rappresentato un vocabolario formale la cui matrice moderna è stata scomposta e ricostruita secondo un nuovo linguaggio. L'osservatore, sebbene non riesca a cogliere pienamente le più intime ragioni rappresentative di ZH, si interroga su quello che vede e di conseguenza, su ciò che conosce. In questo modo ZH manifesta la *différance*, ovvero ponendo l'osservatore di fronte all'evidenza che non esiste un unico modo per rappresentare la realtà, che il suo carattere mutevole non può essere descritto secondo regole convenzionali. Infine, l'intera opera di ZH, facendo dialogare tra loro due culture visive opposte (iconica quella Occidentale, aniconica e semantica quella Medio Orientale), conferma come il pensiero dicotomico possa essere superato da un nuovo linguaggio grafico. In altre parole, ZH disegna quanto teorizzato da Derrida. Una certa tensione pervadeva il pensiero Derridiano, in particolare nei confronti dell'invenzione e del rinnovamento nel campo dell'architettura, per la quale sosteneva la necessità di mantenere il rapporto con la tradizione. A tal proposito, il filosofo sosteneva come i valori della bellezza, della funzionalità e dell'abitabilità, dovessero perseguire una nuova ricerca formale, mutarsi in tracce e essere reinscritti entro un nuovo linguaggio, definito dalle operazioni decostruzioniste. L'attitudine applicativa entro qualsiasi campo, ne faceva emergere la sua pluralità metodologica e realizzativa e, di conseguenza, la molteplicità di atteggiamenti e di forme espressive. Risulta evidente l'affinità tra il *modus operandi* di ZH e il pensiero decostruzionista, fondati entrambi sul concetto di pluralità.

Un atteggiamento inconscio, quello dell'architetto, che elementi di natura diversa possono ulteriormente chiarificare. Innanzitutto il ruolo del *Suprematismo*, che influenzato a sua volta dalle teorie del filosofo P. Florensky, intendeva alterare i principi rappresentativi Occidentali, *in primis*, quelli prospettici. Inoltre, il paradigma spazio-temporale suprematista, determinato da eventi e collisioni tra elementi interconnessi tra loro e privi di scala, si rapportava con la percezione cognitivo-fenomenica decostruzionista<sup>12</sup>. Seppur fondata su presupposti diversi, nella cultura araba la *différance* si manifesta

**Fig. 4.3**  
Elaborazioni grafiche dei concetti derridiani, in particolare sullo stato dicotomico della realtà e della sua trasformazione capace di eliminare le opposizioni.

anche tra la lingua scritta e quella parlata, in quanto, non avendo la prima subito modifiche strutturali nel corso dei secoli, risulta ‘in ritardo’ rispetto alla seconda in perenne evoluzione. Il filosofo polacco Zygmunt Bauman (1925-2017) definiva Derrida come un apolide: “dal greco ἄπολις. Persona che, avendo perduto la cittadinanza di origine e non avendone assunta alcun'altra, non è cittadino di alcuno stato”<sup>13</sup>. L'ossessione derridiana di ‘essere lontano’, secondo Bauman ebbe inizio nella sua infanzia, quando nel 1942, per ordine dell'amministrazione di Vichy (istaurata nel Nord Africa) Derrida fu costretto a abbandonare gli studi per le sue origini ebraiche. Percepito come un algerino in Francia e un francese negli Stati Uniti, Derrida trascorse la sua esistenza tra i due paesi, che mai percepì come dimora. La padronanza perfetta della lingua francese, talvolta tradita da una leggera inflessione algerina, fu individuata da parte della critica come l'origine delle teorie sviluppate da Derrida, relative alla superiorità della parola scritta su quella orale. Tuttavia, per il filosofo ciò non significava essere privo di una madrepatria culturale: “Al contrario: essere <<culturalmente apolide>> significava avere più di una madrepatria, costruirsi una casa propria sui crocevia tra culture diverse. Derrida divenne e restò sempre un métèque, un ibrido culturale. La sua <<casa sui crocevia>> era costruita grazie al linguaggio”<sup>14</sup>. Seppur le circostanze differiscano da quelle di Derrida, è possibile definire ZH come una figura apolide. Cresciuta in Iraq da una famiglia borghese filosocialista, lasciò Baghdad con i fratelli per frequentare una scuola privata in Svizzera, successivamente intraprese gli studi universitari in Libano (*American University of Beirut*) che completò presso la *A.A.* di Londra, città dove fondò il suo studio e vi trascorse gran parte della vita. Il precoce allontanamento dal paese natale per ragioni educative, è sempre stata una consuetudine delle famiglie facoltose (anche il padre aveva studiato a Londra), tuttavia, è singolare il fatto che ZH non abbia più fatto ritorno in Iraq. Nelle numerose interviste, ZH accennò sporadicamente alla sua infanzia, che definì ‘meravigliosa’, rifiutando invece di commentare le vicende attuali del paese. Sebbene lo stato iracheno fu sempre contrassegnato dai diversi conflitti interni, fu con l'ascesa del partito Baath nel 1963 che l'egemonia totalitaria ebbe inizio. Definito come ‘resurrezione araba’, il nuovo governo predicò l'unità araba (pan-araba), il socialismo e la liberazione del paese dall'influenza coloniale europea. Negli anni Ottanta, l'ascesa della figura dittatoriale di Saddam Hussein e la guerra con il vicino Iran<sup>15</sup>, costrinse la famiglia di ZH a lasciare definitivamente il paese. Il ricordo di uno stato culturalmente libero, ricco e in espansione, comparato a quello attuale<sup>16</sup> politicamente instabile, povero, sottoposto all'occupazione militare straniera, sconvolto da guerriglie e dal terrorismo, abbiano indotto ZH a non voler riconoscersi in esso. Proclamandosi ‘irachena’, ZH si riferiva a un modello culturale archetipico ormai scomparso, mentre quello presente non le apparteneva. Se ZH rifugiava il paese natale, al contempo era soprannominata la ‘principessa araba’ che viveva a Londra, una straniera che descriveva il proprio rapporto con i cittadini londinesi in questi termini: “Now I have been living in England for almost twenty years I know the English are very chauvinistic, they are misogynistic, they really don't like women and they never dreamt a woman could do anything, let alone an Arab. But in England they also like eccentrics and they allow you because they think you are crazy, they let you be, let you run wild, that's what they do, at least to me. I just did what I wanted to”<sup>17</sup>.

Al pari di Derrida, anche ZH è definibile come un apolide culturale e, se il filosofo costruì la propria ‘casa sui crocevia’ grazie al linguaggio, inconsciamente l'architetto la realizzò nella rappresentazione. Da quanto affrontato in questo capitolo, emerge chiaramente la stretta connessione tra le teorie filosofiche di Derrida e i metodi rappresentativi di ZH. In lei convivono due culture che si scontrano e contaminano a vicenda e, attraverso la sua architettura, prima disegnata e successivamente costruita, ZH riesce a superare il pensiero dicotomico basato sulle opposizioni, creando un universo parallelo in cui culture opposte dialogano e convergono all'unità formale.

Lo stato di perenne sviluppo e gli eventi determinanti la realtà, hanno costituito la base per le diverse riflessioni affrontate in questa tesi di ricerca, che hanno portato a identificare l'opera di ZH come un articolato processo di sintesi rappresentativo e culturale tra conoscenze di natura antitetica. Il concetto di infinito presuppone una dimensione del reale in continua mutazione e, allo stesso modo, avviene per tutto ciò che lo abita. Il filosofo franco-algerino Jacques Derrida, declinava tale concetto all'immagine della cartolina, tema caro anche al presidente della *A.A.* Alvin Boyarsky, devoto collezionista che vi dedicò il saggio *Chicago à la Carte*<sup>18</sup>. Trattando il divenire filosofico, Derrida invitava i lettori a ‘pensar di viaggiare’, ovvero di partire per allontanarsi dal proprio io, di procedere verso l'ignoto affrontando il rischio di perdersi e non tornare indietro. Paragonando la filosofia con una cartolina indirizzata verso una meta indefinita, Derrida ne sosteneva la natura transitoria, la necessità evolutiva e l'autodistruzione nel caso in cui avesse raggiunto un preciso indirizzo. Al pari della filosofia, il divenire inteso come ricerca di ciò che è sconosciuto, poteva esplicitarsi nell'arte e in qualunque altro aspetto della realtà. Se lo strumento del disegno è tra i principali mediatori del pensiero architettonico, relativamente al lavoro di ZH emerse la necessità di chiarire in quale misura le teorie illustrate nei disegni redatti nei primi decenni della sua carriera, confluirono nei successivi edifici costruiti. In seconda istanza, come la questione del divenire si sia manifestata nell'opera dell'architetto. Affrontato più volte all'interno di questa ricerca, è chiaro come nello sviluppo del linguaggio grafico-formale di ZH, le avanguardie artistiche e architettoniche di inizio secolo ebbero un ruolo importante. Tuttavia, sussistono ulteriori aspetti utili a individuare le intime ragioni che hanno permesso a ZH di intraprendere l'innovativa ricerca formale che la contraddistingue, allontanandosi definitivamente dai presupposti della prima metà del secolo. Si intendono le teorie sul turbamento dell'uomo e la crisi dei principi occidentali.

Quanto Friedrich Nietzsche (1844-1900) preannunciò la morte di Dio come l'avvenimento conseguente del mondo creato dall'uomo nella sua esperienza millenaria, Hans Sedlmayr (1896-1984) trattò il medesimo tema applicandolo all'arte, all'architettura e alla scultura<sup>19</sup>. Conferendo ai fenomeni artistici i sintomi di una malattia degenerativa, lo storico dell'arte ne tracciò l'evoluzione creativa e umana dall'epoca Romanica fino alla prima metà del XXI secolo. In un progressivo allontanamento dell'uomo da Dio, l'ultimo secolo ne decretava il turbamento massimo, chiaramente espresso dalle forme artistiche e architettoniche. Un primo esempio è quello fornito dall'architettura *futurista* e *suprematista*, le quali si svincolarono dal terreno per sondare nuovi rapporti con l'ambiente, sfruttarono le forme geometriche convergendo a una maturazione linguistica, applicata a edifici dalle linee dinamiche. Conseguente dei nuovi sistemi di costruzione in cemento armato, l'architettura geometrica allettò lo spirito astratto, tentò di congiungere l'interno con l'esterno e identificò l'elemento della pensilina come la cellula originaria del modernismo. L'edificio non era più inteso come una creazione chiusa in sé stessa, ma doveva aprirsi e vibrare insieme all'universo. Con il *Movimento Moderno*, la casa fu identificata nella macchina, adottandone innanzitutto le forme e i materiali, riconfigurando la pianta e soprattutto la concezione dell'architettura stessa, che fu percepita come una categoria storica destinata a essere sostituita al pari di una fase produttiva industriale. A ciò si aggiunse la labilità formale, sintomo della negazione dell'elemento tettonico derivato dallo spirito della pittura *espressionista*, che

rappresentava forme tettoniche vacillanti, come sottoposte a un terremoto o in uno stato di ebbrezza. Per quanto riguarda l'arte, il forte legame con l'architettura moderna la portò a prediligere una condizione astratta e l'abolizione delle antiche leggi rappresentative. Si svilupparono nuove concezioni extraumane, favorite dalla sperimentazione fotografica e dai nuovi espedienti delle viste dall'alto, dal basso, dei tagli e delle deformazioni; la forma si dissolse, divenne fluida e caotica. In particolare il *Dadaismo*, il *Futurismo* e il *Surrealismo*, furono tendenze che espressero l'insoddisfazione dell'uomo verso se stesso, attraverso il rigetto dell'elemento soprannaturale, religioso, dell'intelletto, la frustrazione nei confronti della natura e dell'arte. Al contrario, essi predilessero l'ultra umano, il soprannaturale, l'irreale, l'inconscio, il caos, il nulla. In questo periodo storico, se l'architettura manifestò il turbamento per mezzo di superfici fredde, l'arte si infuocò - pur senza spiritualità - e anticipò le cause che definirono il mondo moderno, tra le quali, l'abisso tra 'essere' e 'dovere' e l'impossibilità di accettare l'imperfezione umana, ragioni che condussero alla 'perdita del centro'.

L'origine del secondo aspetto di cui si intende trattare, risiede nella connessione tra ZH e Malevič e, in particolare, dalle principali teorie che fondarono il *Suprematismo*. Il pittore russo infatti, fu ispirato dallo *zaum*, corrente letteraria sviluppata dal poeta A.E. Kruchenykh (1886-1968), e dalle idee filosofiche di P.A. Florensky (1882-1937). Da quest'ultimo, Malevič trasse soprattutto l'idea di spazio, ovvero di una realtà particolare e organizzata secondo strutture e principi definiti al suo interno. Nonostante Florensky e Sedlmayr appartengano a contesti e periodi storici diversi, sussiste una sorta di coerenza teorica tra le loro tesi, infatti, se il filosofo a inizio secolo metteva in crisi i principi della cultura occidentale, lo storico dell'arte, alcuni decenni dopo, confermava come la vita umana avesse perso ogni senso e percezione della realtà. La critica nei confronti dell'occidente, secondo Florensky aveva origine nel mettere in discussione la veridicità artistica della prospettiva: come presupposto rappresentativo assoluto, l'attinenza a un preciso modo di recepire la realtà, sulla sua qualità naturale o artificiosa<sup>20</sup>. Interrogandosi su quest'ultimo aspetto, Florensky faceva emergere un tipo di immagine la cui costruzione dipendeva fortemente dal soggetto creatore, dal suo contesto storico-culturale e dal modo di concepire la realtà. Inoltre, la disgregazione della stabilità religiosa produsse il dissolvimento della coscienza popolare in favore dell'arbitrio individuale, prediligendo metodologie compositive frantumate, come la policentricità della rappresentazione. La prospettiva con molteplici punti di vista, era relativa a un processo di creazione di immagini prospettiche tale che per ogni elemento corrispondessero il punto di vista, il centro prospettico e la linea d'orizzonte propri. Tale principio è quello di un osservatore che si muove attorno agli elementi da rappresentare, guardandoli da molteplici punti di vista. A ciò si aggiungeva il pensiero dualistico come modo di percepire la realtà - l'esperienza del mondo di tipo umano o scientifico; il rapporto con la vita interiore o esteriore; la cultura contemplativa o creativa - che il filosofo tendeva a risolvere attraverso 'l'oscillazione dello spirito', condizione in cui i poli non sono più considerati opposti, ma separati. Secondo Florensky infine, i periodi storici in cui la creazione artistica si svincolava dalla prospettiva, era la conseguenza di una diversa percezione umana. Florensky affermava che l'uomo utilizza le forme rappresentative coerenti al proprio modo di comprendere la realtà. Contrapponendo la pittura medievale - creatrice di simboli della realtà - a quella rinascimentale - arte illusionistica - Florensky anticipò di almeno mezzo secolo le teorie di Sedlmayr e Derrida. Primi sintomi dei grandi cambiamenti che sconvolsero il continente europeo, la disgregazione della religione e l'oscillazione dello spirito, si possono rapportare alla crisi e al turbamento dell'essere umano nella prima metà del secolo e a una prima resistenza nei confronti del pensiero dualistico occidentale.

Se Florensky individuava nei popoli egizi e sino-nipponici la liberazione dalla prospettiva e dal potere da essa esercitato, in un certo senso, anche negli anni Settanta,

Ottanta e Novanta, avvenne un graduale allontanamento da essa. Le trasformazioni antropologiche e tecnologiche che segnarono l'era digitale e la terza rivoluzione industriale, spostarono definitivamente l'interesse nei confronti dei soggetti da rappresentare e degli strumenti da utilizzare: fotografie, pubblicità, video, tutto ciò che permetteva di creare immagini simboliche della realtà. La prospettiva dunque, non era più il metodo adeguato a rappresentare una *conditio humana* incerta e sradicata dal proprio passato. La policentricità della rappresentazione trattata da Florensky infine, trova una stretta correlazione grafica con alcuni disegni di ZH, in particolare quelli redatti per il progetto *The Peak Leisure Club* di Hong Kong (1982-1983). L'analisi grafica su alcuni di essi, ha dimostrato come l'impianto del disegno fosse costituito da molteplici regimi prospettici, propri per ogni elemento rappresentato (fig. 1.9, cap.1). Tale presupposto ha inoltre permesso di sviluppare l'intero discorso critico della ricerca in questione.

Quanto esposto sin qui, fa emergere ulteriori aspetti utili a comprendere l'opera di ZH. Innanzitutto, gli elementi in comune con le correnti pittoriche e architettoniche di inizio secolo si individuano nell'uso della pensilina, nella labilità formale, nell'identificazione dell'architettura con la geometria, nell'utilizzo del cemento armato. Se gli architetti costruttivisti sradicarono le strutture dal terreno, in ZH l'elemento tettonico è molto forte e determinato dall'interesse personale nei confronti delle stratificazioni geologiche; tale aspetto la allontana dal *Costruttivismo* russo e, al contrario, la accosta al *Movimento Moderno*. Sebbene la critica abbia sempre indicato l'architettura *costruttivista* tra i presupposti fondativi del pensiero di ZH, in realtà, essa risulta connessa soprattutto alla ricerca formale del *Movimento Moderno*. Tuttavia, a prescindere dai linguaggi architettonici da lei assunti, risulta chiaro come essi siano stati rielaborati secondo processi di natura rappresentativa, tanto da risultare irriconoscibili a causa della nuova estetica 'liquida'. Il dissolvimento e la fluidificazione formale che contraddistinsero l'arte e l'architettura all'inizio del XXI secolo, manifestarono una condizione umana turbata, distrutta e frammentata, sintomatica del rapporto con Dio. Infatti, più l'uomo cercava la propria autonomia e si allontanava dal suo centro - l'essere divino - maggiore era il suo turbamento. I processi di elaborazione formale innescati da ZH, che condussero a un'architettura definita 'liquida', non vanno associati ai principi dell'arte di inizio secolo, in quanto non sussistono le medesime ragioni. Il presupposto fondamentale per tale discorso va sondato, ancora una volta, nel suo retaggio culturale: innanzitutto nella figura di Dio, mistero impenetrabile e dogma islamico e, in seconda istanza, nel rapporto tra essere umano e divino. La subordinazione dell'individuo rispetto all'unicità trascendente e l'impossibilità umana di creare l'inedito, non generarono i presupposti per significative crisi spirituali e artistiche. Nella religione Islamica dunque, non ebbero modo di svilupparsi crisi spirituali di portata analoga a quella occidentale e, dalla disgregazione e frammentazione formale propria dell'arte occidentale, ZH ne adottò unicamente l'estetica e gli assunti grafici, non le intenzioni. Allo stesso modo, l'architetto riprese e trattò la lezione del *Costruttivismo* russo, da lei considerato non ancora esaurito nella ricerca formale e nelle intenzioni.

Come nell'installazione di Cornelia Parker, *Cold Dark Matter: An Exploded View* (1991) (fig. 2.19, cap.2) affrontata in un capitolo precedente, i frammenti degli oggetti esplosi, essendo appesi a fili verticali possono abbandonare il proprio stato di morte, acquisire nuovi significati e vita. Lo stato di quiete successivo all'esplosione viene determinato dalla contemplazione dell'installazione, riempiendo l'evento di senso e di *pathos*. Analogamente accade nell'opera di ZH, che parte dalla ricerca formale delle avanguardie di inizio secolo per sviluppare il proprio linguaggio formale: in tal modo i frammenti e le strutture fluide si liberano dallo stato di morte, acquisiscono vita e nuovi significati, per tali ragioni il linguaggio di ZH sprigiona movimento, energia e dinamismo. Se l'essere umano di inizio secolo era turbato e distrutto, nella seconda metà del Novecento recupera il suo centro e individua nuovi dei, quelli del consumismo, dello sviluppo



tecnologico e dell'intrattenimento. ZH riesce a cambiare i paradigmi di inizio Novecento, frammentando la realtà ne modifica le regole, supera lo stato di morte nell'arte e nell'architettura, in un percorso che si completa alla fine del secolo medesimo. L'architetto propone di osservare, sperimentare e intendere l'architettura secondo procedimenti inediti, nei quali la fluidità e il movimento diventano i mezzi per superare il passato e ricucire i numerosi aspetti che contraddistinguono il presente. Nell'articolo *The Park and The Peak*<sup>21</sup>, Peter Wilson individuava nelle competizioni di Hong Kong (1982) e di *Parc de La Villette* (1983) il barometro del pensiero delle teorie architettoniche nei primi anni Ottanta, in particolare il progetto del club - vinto da ZH - per il suo grado di novità e innovazione, era in grado di traghettare verso la conclusione del XXI secolo. Si può così asseverare che ZH era moderna perché la sua architettura era perfettamente in sintonia con lo 'spirito dei tempi', perché diede forma a spazi che sferzano, usava un linguaggio graffiante, dissonante e che non teme la parolaccia, l'espressione blasfema. La sua capacità era quella di esprimere l'inedito, di dissolvere l'acquisito e il consueto senza fare una *tabula rasa* dell'esistente. Infatti, ZH manipolò i materiali e contaminò i numerosi linguaggi che aveva a disposizione, smontò le forme note per riassellarle liberamente, creò ibridazioni e con ciò riuscì a prefigurare spazi inediti. Dal mondo caotico rappresentato nei suoi disegni, si percepisce chiaramente come l'architettura potesse riacquisire quel piglio ottimista che l'architetto riconosceva nelle avanguardie russe di inizio secolo. ZH vi identificava lo spirito di avventura, la fiducia nel potere dell'invenzione, la fede tra arte ed elaborazione progettuale, una condizione di infinito identificata nei suoi disegni e così descritta da Kenneth Frampton: "The strenght of Hadid's work resides in its energetic spatial fluidity; in the fact that the space she creates stretches constantly towards the infinite, racing for the sun, as it were, in a shameless celebration of the potential triumph of modern man, [...]"<sup>22</sup>. Rifiutandosi di essere categorizzata unicamente nei termini di 'donna' e 'araba', ZH si è imposta al mondo intero in quanto 'architetto', figura complessa e stratificata, traghettatrice di fine secolo e protagonista del nuovo millennio.

## Note

1. F. Serrazanetti, M. Schubert, *Interview with Zaha Hadid*, in "Zaha Hadid. Inspiration and process in architecture", Moleskine, Milano 2011, pag.17.
2. H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Borinighieri, Torino 2010, p.97.
3. C. De Sessa, *Zaha Hadid. Eleganze dissonanti*, Universale di Architettura, Torino 1996, p.9.
4. A. Marcolli, *Teoria del Campo. Corso di educazione alla visione*, Sansoni Editore, Firenze 1978.
5. J. H. Poincaré, *La scienza e l'ipotesi*, Edizioni Dedalo, Bari 1989.
6. H. Belting, *I canoni dello sguardo*, cit.
7. P. Barbieri, *Doppio vuoto*, in "Zaha Hadid Architects. MAXXI", Anfione e Zeto n 28, Il Poligrafo, Padova 2018.
8. A. Betzky, *Zaha Hadid. The complete Buildings and Projects*, Thames and Hudson, London 1998.
9. C. De Sessa, *Zaha Hadid. Eleganze dissonanti*, cit.
10. A. Sevenant, *La decostruzione e Derrida*, Aesthetica Preprint, Palermo 1992.
11. C. De Sessa, *Eleganze dissonanti*, cit.
12. Cfr. C. Cooke, *The Lessons of the Russian Avant-Garde*, in "Architectural Design A.D.", vol. 58, n. 3/4, Academy Group, London 1988.
13. <https://www.treccani.it/vocabolario/apolide/>
14. Z. Bauman, *Modernità liquida*, Editori Laterza, Bari-Roma 2011.
15. Cfr. G.E. Carretto, et al., *Dalla Mesopotamia all'Iraq*, Jaca Book, Milano 1991.
16. Il periodo cui ci si riferisce è compreso tra fine anni Novanta e l'anno 2016.
17. AA. VV., *Zaha Hadid*, in "El Croquis", n.73, El Croquis Editorial, Madrid 1995.
18. A. Boyarsky, *Chicago à la Carte*, Architectural Association, Londra 1996.
19. H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, Rusconi Editore, Milano 1974.
20. Cfr. P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Gangemi, Roma 1990.
21. P. Wilson, *The park and the peak - two international competitions*, in "AA Files", n.4, Architectural Association School of Architecture, London 1983, p.75.
22. K. Frampton, *A Kufic Suprematist: the world culture of Zaha Hadid*, in "Planetary Architecture Two", AA. School of London, London 1983.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Zaha Hadid*, in “El Croquis”, n.73, El Croquis Editorial, Madrid 1995.
- Alpers, S., *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 1983.
- Argentero, F., Dardi, D., *Il campus Vitra: una collezione di architetture*, Meltemi, Roma 2007.
- Attademo, G., *La rappresentazione dello spazio nei videogiochi*, in Arena, A., Arena, M., Mediat, D., Raffa, P. (a cura di), “Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Linguaggi Distanze Tecnologie. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione”, FrancoAngeli, Milano 2021.
- Barbieri, P., *Doppio vuoto*, in “Zaha Hadid Architects. MAXXI”, Anfione e Zeto n.28, Il Poligrafo, Padova 2018.
- Bauman, Z., *Modernità liquida*, Editori Laterza, Bari-Roma 2011.
- Belinkov, Y., Magidow, A., Barrón-Cedeño, A., et al. *Studying the history of the Arabic language: language technology and a large-scale historical corpus*, Lang Resources & Evaluation 53, 771–805 (2019). <https://doi.org/10.1007/s10579-019-09460-w>.
- Belting, H., *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
- Benevolo, L., *L'ultimo capitolo dell'Architettura moderna*, Universale Laterza, Bari 1985.
- Betsky, A., *The Monster Leviathan: Anarchitecture*, The MIT Press, Cambridge 2024.
- Betzky, A., *Zaha Hadid. The complete Buildings and Projects*, Thames and Hudson, London 1998.
- Borzi, B., *Il design liquido di Zaha Hadid: Una donna nella storia dell'architettura*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa 2017.
- Boyarsky, A., *Chicago à la Carte*, Architectural Association, Londra 1996.
- Boyarsky, A., Frampton, K., Hadid, Z., *Planetary Architecture Two*, AA. School of London, London 1983.
- Boyarsky, A., Hadid, Z., *The Calligraphy of the Plan*, in Middleton, R., (a cura di), “The Idea of the city”, Architectural Association, Londra 1996.
- Carretto, G. E., Corm, G., Crespi, G., et al. *Dalla Mesopotamia all'Iraq*, Jaca Book, Milano 1991.
- Charitonidou, M., *Architectural drawings as investigating devices*, Routledge, London 2023. DOI: 10.4324/9781003372080.
- Cohen, J. L., *Il “progetto” costruttivista*, in “Casabella”, n. 520/521, Anno L, Electa, Milano 1986.
- Cooke, C., *The Lessons of the Russian Avant-Garde*, in “Architectural Design A.D.”, vol. 58, n. 3/4, Academy Group, London 1988.
- Corona, F., Di Tore, P. A., Di Tore, S., Mangione, G. R., *Spazio, movimento, prospettiva ed empatia: un prototipo di videogame didattico*, in “Formare”, Vol. 14, n. 3, Firenze University Press, 2014.
- Dal Co, F., Tafuri, M., *Architettura contemporanea*, Electa, Venezia 2001.
- De Magistris, A., *Zaha Hadid e il ritorno dell'Avanguardia russa negli anni Settanta*, in Ciorra, P., Guccione, M., (a cura di), “L'Italia di Zaha Hadid”, catalogo della mostra, Roma MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 23 giugno 2017-14 gennaio 2018, Quodilibet, Macerata 2017.
- De Micheli, M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli Editore, Milano 1988.
- De Rosa, A., *Architectura Ficta*, in “Rassegna semestrale del Dipartimento di Configurazione e Attuazione dell'Architettura”, n. 9/10, Napoli 1991.
- De Sessa, C., *Zaha Hadid. Eleganze dissonanti*, Universale di Architettura, Torino 1996.
- Di Lorenzo, L., *Pippo Ciorra intervista Elia Zenghelis*, in Ciorra, P., Guccione, M., (a cura di), “L'Italia di Zaha Hadid”, catalogo della mostra, Roma MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 23 giugno 2017-14 gennaio 2018, Quodilibet, Macerata 2017.
- Falzea, M., *De-costruttivismo o de-costruzionismo. Cronaca di un'ambiguità*, in “Rassegna di Architettura e Urbanistica”, n.78/79, Edizioni Kappa, Roma 1993.
- Florenskij, P., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Gangemi, Roma 1990.
- Frampton, K., *A kufic suprematist: the world culture of Zaha Hadid*, in “Planetary Architecture Two”, The Architectural Association, London 1983.
- Futagawa, Y., *Vitra Fire Station*, in “GA Document Extra”, n.3, A.D.A Edita, Tokyo 1995.
- Futagawa, Y., *Zaha M. Hadid*, in “GA Architect”, n.5, A.D.A Edita, Tokyo 1986.
- Gamwell, L., *Mathematics + art: a cultural history*, Princeton University press, Princeton 2016.
- Guccione, M., *Zaha Hadid. Opere e progetti*, in Colombo, P. (a cura di), “Zaha Hadid. Opere e progetti” catalogo della mostra. Roma, Centro Nazionale per le Arti Contemporanee, 2002, Umberto Allemandi & C., Torino 2002.
- Haase, C.-P., *Arabic Calligraphy*, in Frembgen, J. W. (a cura di), “The aura of alif: the art of writing in Islam”, catalogo della mostra. Munich, Museum of Ethnology (SMV), 22 ottobre 2010-20 febbraio 2011, Prestel Verlag, Munich 2010.
- Hadid, Z., in “Transition Interview”, n.20, Department of Architecture RMIT, Melbourne May 1987.
- Hadid, Z., *The Pritzker Architecture Prize*, The Hyatt Foundation, London 2004.
- Hadid, Z., *Vitra Firestation*, in “A+U”, n.10 (277), A+U Publishing, Tokyo ottobre 1993.
- Hadid, Z., Schumacher, P., *Total Fluidity*, Springer-Verlag, Vienna 2011.
- Howard, J., Marjanović, I., *Drawing Ambience: Alvin Boyarsky and the Architectural Association*, Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University 2017.
- Jenks, C., *Deconstruction in Architecture*, in “Architectural Design A.D.”, vol. 58, n. 3/4, Academy Group, London 1988.
- Jodidio, P., *ZAHA HADID. Complete works 1979-Today*, Taschen 2020.
- Johnson, P., Wigley, M., *Deconstructivist Architecture*, in Johnson, P., Wigley, M. (a cura di), “Deconstructivist Architecture” catalogo della mostra. New York, The Museum of Modern Art, 23 giugno – 30 agosto 1988, The Museum of Modern Art, New York 1988.

Koolhaas, R., Zenghelis, E., *Architettura della metropoli planetaria*, in "Lotus International", n.21, Electa, Milano 1978.

Kazimir, M., *Lettere a Matjušin*, in Di Milia, G. (a cura di), "Suprematismo", Abscondita, Milano 2000.

Lampugnani, V. M., *La realtà dell'immagine*, Edizioni Comunità, Milano 1982.

Lavrentiev, A., *Zaha Hadid and the Russian Avant Garde*, in Leung, M., Douglas, C., Gmurzynska, K., Obrist, H.U., Hadid, Z., (a cura di), "Zaha Hadid and Suprematism", catalogo della mostra. Zurigo, Galerie Gmurzynska, 13 giugno-25 settembre 2010, Hatje Cantz, Berlino 2012.

Levene, R., Márquez Cecilia, F., *Interview with Zaha Hadid*, in "El Croquis", n.52, El Croquis Editorial, Madrid 1992.

Levi, F., *Zaha Hadid: nessun limite all'invenzione*, Phasar Edizioni, Firenze 2019.

Lynn, G., *Folding in Architecture*, in "Architectural Design A.D.", vol. 63, n. 3/4, Academy Group, London 1993.

E. Mach, *Analisi delle sensazioni*, Fratelli Bocca, Torino 1903.

Marazzi, A., *Antropologia della visione*, Carocci Editore, Urbino 2002.

Marculli, A., *Teoria del Campo. Corso di educazione alla visione*, Sansoni Editore, Firenze 1978.

Marks, L. U., *Enfoldment and infinity. An Islamic Genealogy of New Media Art*, The MIT Press 2010.

Masip, N.G., *Shaping Islamic Calligraphy*, The Ministry Culture of Saudi Arabia (a cura di), "Scripts and calligraphy: a timeless journey", catalogo della mostra. Riyad, National Museum, 16 giugno-21 agosto 2021, Kaph Books, Beirut 2021.

Mönninger, M., *Zaha M. Hadid. Fire Station, Weil am Rhein*, in "Domus", n.752, Editoriale Domus, Milano settembre 1993.

Obrist, H. U., *Zaha Hadid*, in Obrist, H. U. (a cura di), "The Conversation Series", n.8, Walther König, Köln 2007.

Pagliano, A., *Il disegno dello spazio scenico. Prospettive illusorie ed effetti luminosi nella scenografia teatrale*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 2012.

Papadakis, A., Cooke, C., Benjamin, A., *Deconstruction: Omnibus Volume*, Rizzoli International Publication, London 1989.

Pierantoni, R., *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

Poincaré, J. H., *La scienza e l'ipotesi*, Edizioni Dedalo, Bari 1989.

Prochwicz-Studnicka, B., *The formation and the development of the Arabic script from the earliest times until its standardisation*, The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series 9, 53-91 (2019). <https://doi.org/10.4467/24506249PJ.19.003.11135>

Puglisi, L.P., *Zaha Hadid*, Edil Stampa, Roma, 2001.

Robin, M., *The Idea of the city: Architectural Associations*, MIT Press, London 1996.

Scolari, M., *Alpine Architektur*, in "Disegnare idee immagini", n. 62, Gangemi Editore, Roma 2021.

Sedlmayr, H., *Perdita del centro*, Rusconi Editore, Milano 1974.

Serrazanetti, F., Schubert, M., *Interview with Zaha Hadid*, in "Zaha Hadid. Inspiration and process in architecture", Moleskine, Milano 2011.

Sevenant, A., *La decostruzione e Derrida*, Aesthetica Preprint, Palermo 1992.

Sgrosso, A., *La rappresentazione geometrica dell'architettura*, Utet, Torino 1996.

Sudjic, D., *Flight from Planet Architecture*, in "European Union Prize for Contemporary Architecture. Mies van der Rohe Award 2003", ACTAR, Barcellona 2003.

Sudjic, D., *Visioni*, in Ciorra, P., Guccione, M., (a cura di), "L'Italia di Zaha Hadid", catalogo della mostra, Roma MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 23 giugno 2017-14 gennaio 2018, Quodlibet, Macerata 2017.

Suresh, S., *The Peak Competition*, in "Vision. Architecture Design", Vol. 1, n. 4, Vision Press Ltd., Hong Kong 1983.

Wilson, P., *The Park and the Peak. Two international competitions*, Architectural Association School of Architecture, London 1983.

Woods, L., *Vision at Vitra*, in "A+U", n.10 (277), A+U Publishing, Tokyo ottobre 1993.

Zakariya, M., *Islamic calligraphy: a technical overview*, in Fisher, C. G. (a cura di), "Brocade of the pen: the art of Islamic writing", catalogo della mostra. Kresge Art Museum, febbraio-aprile 1991, Michigan State University, Michigan 1991.

## Sitografia

<https://www.aaschool.ac.uk/> (consultato il 29 dicembre 2023).

<https://www.zaha-hadid.com/> (consultato il 29 dicembre 2023).

<https://www.zhfoundation.com/> (consultato il 29 dicembre 2023)

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter> (consultato il 29 dicembre 2023).

[https://artsandculture.google.com/asset/the-swallows-diving-design-for-postcard/mwH\\_jazFdAN5pg](https://artsandculture.google.com/asset/the-swallows-diving-design-for-postcard/mwH_jazFdAN5pg) (consultato il 29 dicembre 2023).

<https://en.wikipedia.org/wiki/Kowloon> (consultato il 29 dicembre 2023).

<https://spectrum.ieee.org/battlezone> (consultato il 29 dicembre 2023).

<https://www.vitra.com/it-it/home> (consultato il 26 febbraio 2024)

[https://www.youtube.com/watch?v=71A\\_sm71\\_BI](https://www.youtube.com/watch?v=71A_sm71_BI) (consultato il 26 febbraio 2024)

<https://rndrd.com/?x=zaha%20hadid> (consultato il 26 febbraio 2024)

<https://www.abelardomorell.net/> (consultato il 26 febbraio 2024)

<https://www.hockney.com/home> (consultato il 26 febbraio 2024)

<https://www.michael-hansmeyer.com/> (consultato il 26 febbraio 2024)

<https://www.gmurzynska.com/> (consultato il 26 febbraio 2024)

<https://www.guggenheim.org/> (consultato il 26 febbraio 2024)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Islam&material=Folios&showOnly=withImage&geolocation=Baghdad> (consultato il 26 febbraio 2024)

<https://www.guggenheim.org/articles/checklist/painting-for-the-guggenheim-zaha-hadids-exhibition-design-process> (consultato il 28 giugno 2024)

<https://www.treccani.it/vocabolario/apolide/> (consultato il 28 giugno 2024)

## Fonti delle immagini

- [0.1] <https://photolibrary.aaschool.ac.uk/index.php?a=IndexSearch&d=2&p=1&thumbs&WI-NID=1725876674807>
- [0.2] <https://photolibrary.aaschool.ac.uk/index.php?a=IndexSearch&d=2&p=1&thumbs&WI-NID=1725876674807>
- [0.3] <https://photolibrary.aaschool.ac.uk/index.php?a=IndexSearch&d=2&p=1&thumbs&WI-NID=1725876674807>
- [0.4] <https://photolibrary.aaschool.ac.uk/index.php?a=IndexSearch&d=2&p=1&thumbs&WI-NID=1725876674807>
- [0.5] <https://photolibrary.aaschool.ac.uk/index.php?a=IndexSearch&d=2&p=1&thumbs&WI-NID=1725876674807>
- [0.6] <https://photolibrary.aaschool.ac.uk/index.php?a=IndexSearch&d=2&p=1&thumbs&WI-NID=1725876674807>
- [0.7] <https://photolibrary.aaschool.ac.uk/index.php?a=IndexSearch&d=2&p=1&thumbs&WI-NID=1725876674807>
- [0.8] <https://photolibrary.aaschool.ac.uk/index.php?a=IndexSearch&d=2&p=1&thumbs&WI-NID=1725876674807>
- [1.1] Foto dell'autore
- [1.2] Foto dell'autore
- [1.3] Elaborazione e foto dell'autore
- [1.4] Elaborazione e foto dell'autore
- [1.5] <https://www.zhfoundation.com/>
- [1.6] Elaborazione dell'autore
- [1.7] Elaborazione dell'autore
- [1.8] Elaborazione dell'autore
- [1.9] Elaborazione dell'autore
- [1.10] [https://en.wikipedia.org/wiki/Retinal\\_mosaic](https://en.wikipedia.org/wiki/Retinal_mosaic)
- [1.11] [https://en.wikipedia.org/wiki/Retinal\\_mosaic](https://en.wikipedia.org/wiki/Retinal_mosaic)
- [1.12] Elaborazione dell'autore
- [1.13] Elaborazione dell'autore
- [1.14] Elaborazione dell'autore
- [1.15] <https://www.abelardomorell.net/>
- [1.16] <https://www.hockney.com/home>
- [1.17] Rijksmuseum Amsterdam online catalogue
- [1.18] Elaborazione dell'autore
- [1.19] Rijksmuseum Amsterdam online catalogue
- [1.20] Elaborazione dell'autore
- [1.21] <https://artgallery.yale.edu/collection>
- [1.22] <https://artsandculture.google.com/asset/still-life-before-an-open-window-place-ravignan/ggHJfP-VyNxdF8w>
- [1.23] <https://www.hockney.com/home>
- [1.24] <https://artsandculture.google.com/asset/natura-morta-con-clarinetto-un-ventaglio-e-un-grappolo-d-uva-georges-braque/MgG1qDBYIyqz3Q?hl=it>
- [1.25] <https://www.zhfoundation.com/>
- [1.26] Elaborazione dell'autore
- [1.27] <https://www.zhfoundation.com/>
- [1.28] Elaborazione dell'autore
- [1.29] Elaborazione dell'autore
- [1.30] <https://harvardartmuseums.org/collections/object/149806?position=0>
- [1.31] <https://harvardartmuseums.org/collections/object/165387?position=83>
- [1.33] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Islam&material=Folios&showOnly=withImage&geolocation=Baghdad>
- [1.33] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Islam&material=Folios&showOnly=withImage&geolocation=Baghdad>
- [1.34] Elaborazione dell'autore
- [1.35] Elaborazione dell'autore
- [1.36] Elaborazione dell'autore
- [1.37] Elaborazione dell'autore
- [1.38] Elaborazione dell'autore

- [1.39] <https://www.zhfoundation.com/>
- [1.40] <https://www.zhfoundation.com/>
- [1.41] Elaborazioni dell'autore
- [1.42] Elaborazioni dell'autore
- [1.43] <https://www.zhfoundation.com/>
- [1.44] Elaborazione dell'autore
- [1.45] Elaborazione dell'autore
- [1.46] Elaborazione dell'autore
- [1.47] Foto di A. De Rosa
- [1.48] Foto di A. De Rosa
- [1.49] <https://www.playstation.com/en-sa/games/star-wars-squadrons/>
- [2.1] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.2] Foto dell'autore
- [2.3] Foto dell'autore
- [2.4] Foto dell'autore
- [2.5] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.6] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.7] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.8] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.9] Elaborazione dell'autore
- [2.10] Elaborazione dell'autore
- [2.11] Elaborazione dell'autore
- [2.12] Elaborazione dell'autore
- [2.13] Elaborazione dell'autore
- [2.14] Elaborazione dell'autore
- [2.15] Elaborazione dell'autore
- [2.16] Elaborazione dell'autore
- [2.17] Elaborazione dell'autore
- [2.18] Elaborazione dell'autore
- [2.19] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter>
- [2.20] Elaborazione dell'autore
- [2.21] Elaborazione dell'autore
- [2.22] Elaborazione dell'autore
- [2.23] Elaborazione dell'autore
- [2.24] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.25] Elaborazione dell'autore
- [2.26] Elaborazione dell'autore
- [2.27] Elaborazione dell'autore
- [2.28] Elaborazione dell'autore
- [2.29] Elaborazione dell'autore
- [2.30] Elaborazione dell'autore
- [2.31] Elaborazione dell'autore
- [2.32] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.33] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.34] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.35] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.36] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.37] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.38] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.39] [https://artsandculture.google.com/asset/the-swallows-diving-design-for-postcard/mwH\\_jazFdAN-5pg](https://artsandculture.google.com/asset/the-swallows-diving-design-for-postcard/mwH_jazFdAN-5pg)
- [2.40] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.41] Elaborazione dell'autore
- [2.42] Elaborazione dell'autore
- [2.43] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.44] <https://peakvisor.com/peak/kowloon-peak.html>
- [2.45] [https://www.google.com/maps/@22.33611,114.22429,11291m/data=!3m1!1e3?entry=ttu&g\\_ep=E-](https://www.google.com/maps/@22.33611,114.22429,11291m/data=!3m1!1e3?entry=ttu&g_ep=E-)

goyMDI0MDkwNC4wIKXMDSOASAFQAw%3D%3D

- [2.46] Elaborazione dell'autore
- [2.47] Elaborazione dell'autore
- [2.48] Elaborazione dell'autore
- [2.49] Elaborazione dell'autore
- [2.50] Elaborazione dell'autore
- [2.51] Elaborazione dell'autore
- [2.52] Elaborazione dell'autore
- [2.53] Elaborazione dell'autore
- [2.54] Elaborazione dell'autore
- [2.55] Elaborazione dell'autore
- [2.56] Elaborazione dell'autore
- [2.57] Elaborazione dell'autore
- [2.58] Elaborazione dell'autore
- [2.59] Elaborazione dell'autore
- [2.60] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.61] <https://spectrum.ieee.org/tsmc-energy-choices>
- [2.62] Architectural Design A.D.
- [2.63] Architectural Design A.D.
- [2.64] <https://www.guggenheim.org/exhibitions/past>
- [2.65] <https://www.guggenheim.org/exhibitions/past>
- [2.66] <https://www.guggenheim.org/exhibitions/past>
- [2.67] Elaborazione dell'autore
- [2.68] Deconstructivist Architecture
- [2.69] Deconstructivist Architecture
- [2.70] Deconstructivist Architecture
- [2.71] Deconstructivist Architecture
- [2.72] Deconstructivist Architecture
- [2.73] Deconstructivist Architecture
- [2.74] Deconstructivist Architecture
- [2.75] Deconstructivist Architecture
- [2.76] Deconstructivist Architecture
- [2.77] Deconstructivist Architecture
- [2.78] Architectural Design A.D.
- [2.79] <https://www.zhfoundation.com/>
- [2.80] Architectural Design A.D.
- [2.81] <https://www.zhfoundation.com/>
- [3.1] Foto dell'autore
- [3.2] Foto dell'autore
- [3.3] Foto dell'autore
- [3.4] Foto dell'autore
- [3.5] Foto dell'autore
- [3.6] Foto dell'autore
- [3.7] Foto dell'autore
- [3.8] Foto dell'autore
- [3.9] Foto dell'autore
- [3.10] Foto dell'autore
- [3.11] Foto dell'autore
- [3.12] Foto dell'autore
- [3.13] Elaborazione dell'autore
- [3.14] Elaborazione dell'autore
- [3.15] Elaborazione dell'autore
- [3.16] Elaborazione dell'autore
- [3.17] Elaborazione dell'autore
- [3.18] Elaborazione dell'autore
- [3.19] Foto dell'autore
- [3.20] Foto dell'autore
- [3.21] Foto dell'autore

- [3.22] Foto dell'autore
- [3.23] Foto dell'autore
- [3.24] Foto dell'autore
- [3.25] Foto dell'autore
- [3.26] Foto dell'autore
- [3.27] Foto dell'autore
- [3.28] Foto dell'autore
- [3.29] Foto dell'autore
- [3.30] Foto dell'autore
- [3.31] Foto dell'autore
- [3.32] Foto dell'autore
- [3.33] Foto dell'autore
- [3.34] <https://www.zhfoundation.com/>
- [3.35] <https://www.zhfoundation.com/>
- [3.36] Foto dell'autore
- [3.37] Foto dell'autore
- [3.38] Foto dell'autore
- [3.39] Foto dell'autore
- [3.40] © Vitra Design Museum / original drawing by Zaha Hadid
- [3.41] © Vitra Design Museum / original drawing by Zaha Hadid
- [3.42] © Vitra Design Museum / original drawing by Zaha Hadid
- [3.43] <https://harvardartmuseums.org/collections>
- [3.44] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/456306?where=Baghdad&what=Folios&ao=on&ft=Islam&offset=0&rpp=40&pos=1>
- [3.45] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453362?where=Iraq&ao=on&ft=Islam&offset=40&rpp=40&pos=50>
- [3.46] <https://www.zhfoundation.com/>
- [3.47] <https://www.zhfoundation.com/>
- [3.48] <https://www.zhfoundation.com/>
- [3.49] <https://www.zhfoundation.com/>
- [3.50] <https://www.zhfoundation.com/>
- [3.51] <https://www.zhfoundation.com/>
- [3.52] <https://www.zhfoundation.com/>
- [3.53] <https://www.zhfoundation.com/>
- [3.54] <https://www.jstor.org/>
- [3.55] <https://www.jstor.org/>
- [3.56] <https://www.jstor.org/>
- [3.57] <https://www.jstor.org/>
- [3.58] <https://www.guggenheim.org/exhibitions/past>
- [3.59] <https://www.guggenheim.org/exhibitions/past>
- [3.60] <https://www.guggenheim.org/exhibitions/past>
- [3.61] <https://www.gmurzynska.com/exhibitions/zaha-hadid-and-suprematism>
- [3.62] <https://www.gmurzynska.com/exhibitions/zaha-hadid-and-suprematism>
- [3.63] <https://www.gmurzynska.com/exhibitions/zaha-hadid-and-suprematism>
- [3.64] <https://www.michael-hansmeyer.com/muqarnas>
- [3.65] <https://www.michael-hansmeyer.com/muqarnas>
- [3.66] <https://www.michael-hansmeyer.com/muqarnas>
- [3.67] <https://www.michael-hansmeyer.com/muqarnas>
- [4.1] <https://www.zhfoundation.com/>
- [4.2] Elaborazione dell'autore
- [4.3] Elaborazione dell'autore