

Zaha Hadid Architects

MAXXI

tema: **innovazione**



L'accattivante e suadente fluttuare parametrico dello spazio: gli "inquieti oggetti ansiosi" di zaha hadid in italia. concentrazione-compressione, deflagrazione, disseminazione

francesco moschini
lorenzo pietropaolo

170



(foto Roland Halbe)

L'esperienza italiana di Zaha Hadid ha segnato una sorta di spartiacque nel suo percorso professionale: è avvenuta durante la transizione, allora non ancora definitivamente compiuta, tra gli anni della più intensa e originaria ricerca dei fondamenti concettuali e figurativi del suo linguaggio architettonico – ricerca contrappuntata da difficoltà e perplessità sulla effettiva edificabilità delle sue visioni d'architettura – e gli anni del definitivo passaggio alla costruzione su larga scala, e della consacrazione globale. La scommessa del Museo nazionale delle Arti del XXI secolo a Roma – un'opera compiuta nell'arco di undici anni, e a cui si sono affiancate opere altrettanto significative e di lunga gestazione, come la stazione marittima di Salerno, la stazione dell'alta velocità di Napoli Afragola, la torre di Generali a Milano – ha accompagnato quasi per intero la fase decisiva di questa transizione, conclusasi con la definitiva trasmutazione dell'atelier di Zaha Hadid. Dalla originaria dimensione artigianale – con non più di 15 architetti, coinvolti nei primi anni in gran parte in straordinari progetti di concorso – lo studio in quasi tre decenni è così passato all'assetto attuale di una vera e propria macchina creativa di produzione e controllo del progetto su scala internazionale, capace di fare fronte – con oltre 400 architetti coordinati dall'edificio vittoriano di Clerkenwell a Londra – ad una vertiginosa moltiplicazione di commesse, sparse in tutti i sei continenti ed estremamente diversificate tra loro, sia dal punto di vista della scala e del processo (dal disegno industriale alla moda; dall'allestimento di interni, all'architettura e al disegno urbano) che in termini di natura stessa dell'oggetto progettuale (dai gioielli, alle scarpe, alle borse e agli abiti; dai musei, al terziario avanzato; dalle stazioni ferroviarie agli alberghi, ai centri commerciali e ai centri sportivi ecc.). Il Museo di Roma appare quindi come un campione particolarmente significativo del lavoro di Hadid, utile a riconoscere sia le ragioni e le invarianti più intime e originali delle sue figurazioni e delle sue spazialità, quanto i prodromi della loro trasmutazione in una riconoscibile quanto multiforme matrice progettuale.

Sul MAXXI, o sulla trasmutazione immateriale del museo

Oggetto di un concorso internazionale in due fasi¹, il progetto di un Centro nazionale per le arti contemporanee da realizzarsi a Roma era uno dei principali elementi della strategia culturale italiana che a metà degli anni Novanta intendeva rendere il Paese più "permeabile" al contemporaneo, per recuperare così il terreno perduto nei decenni precedenti rispetto al contesto europeo e mondiale. Guardando al modello francese dei "grands travaux" presidenziali a Parigi e delle innovazioni nella gestione e nella comunicazione pubblica della cultura introdotte da Jack Lang, in una capitale che si preparava al Grande Giubileo del 2000, l'organizzazione del concorso si era svolta parallelamente alla definizione della missione e del programma funzionale del futuro Centro. Questo nella consapevolezza da una parte della sfida insita nel costituire a Roma *ex novo* un organismo interamente dedi-

cato al contemporaneo che – pur in partenza privo di una collezione propria – potesse ambire a inserirsi in breve tempo nelle reti museali internazionali, e dall'altra della cattiva reputazione del nostro Paese nel campo dei concorsi di progettazione, reputazione dovuta a procedure sovente incerte e discutibili, e soprattutto all'incapacità di dare effettivo seguito realizzativo ai progetti selezionati, di cui troppo spesso si era già data prova².

L'area prescelta per il MAXXI – il comparto militare dismesso in via Guido Reni – insiste su uno dei due principali assi strutturanti il quartiere Flaminio, con il suo impianto novecentesco di strade ortogonali che si intersecano a formare maglie regolari nella piana tra il corso del Tevere e le pendici di Villa Glori.

È questa una parte di Roma fortemente caratterizzata dal Villaggio per i Giochi Olimpici (1957-1960, progettato da Vittorio Cafiero, Adalberto Libera, Amedeo Luccichenti, Vincenzo Monaco e Luigi Moretti), e da oggetti duchampianamente spiazzati, come il viadotto di Corso Francia, lo Stadio Flaminio e il Palazzetto dello Sport di Pier Luigi Nervi (anch'essi realizzati in occasione dei Giochi del '60), oppure ancora come l'Auditorium - Parco della Musica di Renzo Piano (1994-2002, di cui all'epoca del concorso era stata da poco avviata la costruzione).

Sono proprio questi oggetti "urtanti" a conferire a questa parte di Roma una dimensione di *disseminazione* urbana: contrariamente a quanto asserito da coloro che hanno cercato nell'assetto planimetrico del progetto di Zaha Hadid ogni possibile traccia di un'improbabile consonanza al contesto del tessuto novecentesco, il MAXXI appare concepito all'interno di questa diffusa rarefazione come un ennesimo oggetto *spiazzato* e *ansioso*, composto in accordo piuttosto con la dimensione *inquieta* di quelle architetture disseminate.

Le membra architettoniche del continuum spaziale di Hadid si sovrappongono e fagocitano i pochi lacerti delle caserme preesistenti lasciati in vita dal progetto: libera da atteggiamenti consolatori e da volontà rappacificatrici, l'architettura sembra concentrare e comprimere in sé l'energia latente nelle direttrici dei percorsi e degli assi spaziali del suo intorno urbano, per poi rilascerla e disseminarla, moltiplicata, nell'onda d'urto di una deflagrazione costruita.

Concepito secondo *linee, fasci e reti*, il museo romano si dichiara alla città come una fortezza "da Linea Maginot", per mutuare una figura cara a Paul Virilio: il ricorso a una struttura cementizia di grande solidità e di grande occlusione fa sì che l'organismo museale tenda a negarsi all'esterno, se non attraverso aperture impreviste, oculatamente prodotte da Hadid come una sorta di "incidente originale" non dissimulato; l'organismo prende così, in modo suadente, il possesso del territorio circostante, e il controllo della gestione del movimento e della circolazione.

In questo modo di rapportarsi alla città, riaffiora in mutata forma il tema dell'*anti-grazioso*. Introdotto dalle Avanguardie storiche a sottolineare come all'interno dell'operazione artistica (si pensi alle opere di Braque, di Picasso, ma anche di Severini o di Prampolini) potessero essere impiegati materiali spuri ed extra-artistici, il concetto di *anti-grazioso* a partire dagli anni Sessanta è stravolto ed esasperato in particolare da Claes Oldenburg e poi da Frank O. Gehry, con la loro definizione di oggetti scultorei quasi inquietanti e rigettanti, così che l'anti-graziosità si tramuta in una sorta di repellenza. È il caso dei grandi hot-dogs di Oldenburg, con il ketchup che fuoriesce in maniera quasi infastidite, oppure dello stesso Guggenheim Museum di Bilbao, "oggetto ansioso" per eccellenza, che con il suo mostrare le viscere della propria interiorità, con le sue lastre di titanio a ricoprire per intero la superficie esterna, dà conto anche a livello tattile di questa nuova anti-graziosità.

Pur rimanendo un'architettura "inquieta e ansiosa", il museo romano di Hadid, come molte altre sue spazialità, "urta" sì con lo stato delle cose, ma per aprirlo e tesservi flussi suadenti che morbidamente accompagnano fin dentro al corpo dell'architettura, in uno spazio tanto accattivante quanto instabile, e dunque ottimisticamente e felicemente inospitale, per le persone come per le opere. La hall di ingresso appare entrare in risonanza con il lascito di Piranesi circa l'impossibilità di circoscrivere lo spazio, di chiarificarlo e rappresentarlo, in virtù della sua sostanziale incontrollabilità. Nel vuoto della hall, in cui la gravità è assente, fluttuano – insieme a frecce poetiche come il nucleo della reception, dichiarato omaggio a un artista come Anish Kapoor – i percorsi alle diverse altezze che qui si riannodano, sovrapposti e sospesi. Dilatato da questa sovrapposizione, lo spazio della hall è concepito come un interno da carcere piranesiano, ma addomestica-

to e privato della terribilità annichilente delle macchine di tortura spaziale dell'architetto-incisore.

Più in generale, la concezione museale cui Hadid dà forma si inserisce nel solco di una specifica linea evolutiva del museo contemporaneo, laddove il tipo della tradizione moderna – con le sue varianti aggregative entro un unico corpo di sommatorie di cellule e stanze in cui esporre l'opera d'arte nel suo isolamento – trasmuta in uno spazio di frammenti, in uno spazio *disintegrato* e *disseminato*. Una linea aperta dalla Neue Staatsgalerie di James Stirling a Stoccarda (1977-1984, dove la rotonda centrale del modello schinkeliano diviene un vuoto gravitazionale che concentra in sé gli attraversamenti urbani, disseminando il museo nella città stessa), che prosegue nella frantumazione compositiva del Wexner Center for Visual Arts a Columbus in Ohio di Peter Eisenmann (1983-1989), fino ad arrivare alla definizione di uno spazio esplosivo come quello di Frank O. Gehry per il Guggenheim a Bilbao (1998-1999). L'idea di museo di Zaha Hadid guarda a queste esperienze di spazio disintegrato e disseminato, cogliendone la valenza rivoluzionaria: il museo non è più proponibile secondo la serena e serafica spazialità della sua lunga tradizione, ma può, o deve, entrare in assonanza con la natura immateriale dell'arte contemporanea, che non ha certezza di immagine, ma appare piuttosto animata da una volontà di dissolversi, di contaminarsi, di ibridarsi, attraversata da una sorta di *cu-pio dissolvi* e di intangibilità, che rende impossibile prevederne le forme a venire. L'architettura del museo diviene allora essa stessa un'opera immateriale, destinata a ospitare opere immateriali, di cui non è dato ancora conoscere la consistenza e la configurazione. Lo stesso MAXXI di Hadid è una trasmutazione immateriale dell'oggetto architettonico in una sorta di *campo* di flussi semi-urbani: lo spazio del museo diviene così un mondo di associazioni spaziali multiple, permeabili e compenstrate, che sfida la natura stessa del curatore come del visitatore a ripensarsi e a riorientarsi in dialogo con un *continuum* che dissolve le separazioni e i vincoli reciproci tra artefatto e ambiente circostante.

Gli anni della formazione: la "discesa" e il "decollo" dal cosmo suprematista

Il tema della *concentrazione-compressione*, della *deflagrazione* e della *disseminazione* che anima la spazialità del Museo delle Arti di Roma è a ben vedere uno dei temi ricorrenti che attraversano l'iter progettuale di Zaha Hadid sin dagli inizi. Nata a Baghdad da una famiglia borghese e cosmopolita, cresciuta in un Iraq laico e in rapido sviluppo economico dove l'architettura moderna era parte integrante del processo di costruzione della nazione, Hadid – dopo gli studi in matematica alla American University di Beirut – si trasferisce a Londra, dove nel 1972 si iscrive alla Architectural Association di Bedford Square. Insieme all'Institute for Architecture and Urban Studies diretto da Peter Eisenmann e alla Scuola di architettura della Cooper Union presieduta da John Hejduk, la scuola londinese era uno dei riferimenti più importanti alla scala internazionale, e forse il più rilevante punto di contatto tra le due sponde dell'Atlantico. La cultura architettonica inglese – già segnata dal pensiero critico di Reyner Banham e dalle sperimentazioni dell'Independent Group, dalla visionarietà tecnologica di Cedric Price e dall'avanguardismo radicale di Peter Cook e di Archigram – vedeva sì in quegli anni l'affermarsi delle prime realizzazioni di Norman Foster e di Richard Rogers, ma era anche condizionata dalla rinnovata attenzione per la storia e per la città di Colin Rowe, e dall'attenzione al Costruttivismo sovietico ereditata da James Stirling, riscontrabile in particolare nella sua "Red Trilogy"³.

All'arrivo di Zaha Hadid, la AA – che alla fine degli anni Sessanta aveva attraversato una crisi profonda, dovuta a problemi economici, ma anche allo scivolamento verso una sorta di esoterismo culturale, in cui la pratica del progetto era stata accantonata a favore di ricerche sull'ingegneria sociale – si era da poco rinnovata, da quando cioè nel 1970 Alvin Boyarsky ne aveva assunto la direzione e ne aveva riconfigurato radicalmente la struttura organizzativa e pedagogica⁴, eliminando la logica del voto per sostituirla con quella del *portfolio*, istituendo una *summer school* e aprendo nuovi spazi sociali ed espositivi, riportando insomma con forza la sperimentazione progettuale al centro del processo formativo e della vita stessa della scuola.

È dello stesso Boyarsky, appassionato lettore di Walt Whitman, una programmatica quanto orgogliosa sintesi retorica del rinnovamento introdotto nell'istituzione di Bedford Square: "Creiamo un terreno fertile molto ricco per gli studenti perché lo sviluppano e ne traggono sostanza per crescere, e com-

battiamo la battaglia con i disegni sul muro. Perseguiamo l'architettura, la discutiamo con audacia, la disegniamo come meglio possiamo e la esponiamo. Siamo una delle poche istituzioni al mondo che ne tiene vivo lo spirito"⁵. Peter Cook, in un ritratto di Boyarsky a due decenni dalla sua scomparsa, descriverà così quella intensa stagione: "Come l'impresario di balletto Sergej Djagilev, Alvin aveva un concetto creativo di genealogia. Così da Elia Zenghelis sarebbe uscito Rem Koolhaas, e da entrambi sarebbe uscita Zaha. Uno sbandamento laterale di Elia avrebbe dato Leon Krier. Da Archigram sarebbe uscito Colin Fournier, e più tardi Christine Hawley. Da Bernard Tschumi, Nigel Coates. Le importazioni australiane Peter Wilson e Jenny Lowe avrebbero gironzolato da qualche parte, da Zenghelis fino ad un'alleanza con i nuovi romantici e narrativisti"⁶.

Allieva di Rem Koolhaas, vicina al gruppo di ricerca che con Elia Zenghelis dà vita nel 1975 all'Office for Metropolitan Architecture, Zaha Hadid compie la sua formazione in una scuola protesa a rimettere in discussione il paradigma consolidato del Moderno secondo la chiave interpretativa già indicata da Banham, in opposizione a ogni possibile *revival* storicista. Lavorando sui cambiamenti indotti dalle tecnologie della società del consumo, e sull'architettura come evento artistico e performativo eccezionale capace di informare la città, si perseguiva la ricerca di un "nuovo inizio". Il riferimento privilegiato al disegno e la retorica pedagogica del "libero mercato delle idee" promossi da Boyarsky ne erano lo strumento. Negli anni della formazione di Hadid, docenti come Peter Cook, Bernard Tschumi e Rem Koolhaas erano intenti a immaginare e a scrivere un territorio nuovo per gli architetti. Trascrivevano la convulsa molteplicità della realtà contemporanea in narrazioni prefigurative e teoriche, che prendevano la forma di aneddotiche dell'evento e dell'azione spaziale, di *collages* mitici, di manifesti istantanei.

In particolare Koolhaas, nel suo *Manifesto retroattivo per Manhattan*, si scagliava apertamente contro i codici dell'architettura moderna e occidentale: "L'architettura moderna viene invariabilmente presentata come l'opportunità per una redenzione all'ultimo minuto, un invito urgente a condividere la tesi paranoica secondo la quale una calamità spazzerà completamente quella parte irragionevole del genere umano che rimanga aggrappata alle vecchie forme di abitazione e di coesistenza urbana. "Mentre tutti gli altri ritengono stupidamente che tutto vada bene, noi costruiamo le nostre Arche perché l'umanità possa sopravvivere al prossimo diluvio..." [...] Ciò di cui Noè avrebbe avuto bisogno era il cemento armato. Ciò di cui ha bisogno l'Architettura Moderna è un diluvio"⁷.

Per Koolhaas, era necessario sovvertire la lunga tradizione dell'architettura, per poter aprire a nuovi territori di sperimentazione del reale e liberarsi così dalla coazione a ripetere: "I fatti si logorano, la realtà si consuma. L'Acropoli si disintegra, il Partenone sta crollando per il numero sempre maggiore di turisti che lo visitano. Così come il grande alluce della statua di un santo si consuma gradualmente sotto l'assalto furioso dei baci dei suoi devoti, anche il Grande Alluce della realtà si dissolve lentamente ma inesorabilmente per la perpetua esposizione al Bacio incessante del genere umano. Maggiore è la densità di una civiltà – e quanto più questa è metropolitana – maggiore sarà la frequenza del Bacio e più rapido il processo di consumazione della realtà naturale e artificiale. Queste vengono consumate così in fretta che ne esauriscono anche le scorte. Questa è la causa della Penuria di Realtà. Tale processo si intensifica nel XX secolo ed è accompagnato da un malessere parallelo: il fatto che tutti gli eventi del mondo, gli ingredienti, i fenomeni, ecc., sono stati categorizzati e catalogati, che anche le ultime riserve del mondo sono state prelevate. Tutto è già noto, incluso ciò che non si conosce ancora"⁸.

L'Architetto olandese individuava in Le Corbusier il baluardo di quella lunga tradizione, da abbattere per lasciare posto alla concretezza inconsapevole del "manhattanismo", e più in generale della congestione delle spazialità metropolitane contemporanee, come apoditticamente affermava a proposito delle vicende legate alla sede delle Nazioni Unite a New York: "Per Le Corbusier, questo edificio è una medicina, forse amara, ma certamente benefica. [...] Le Corbusier non viene invitato a somministrare a Manhattan la medicina risolutiva. [...] Come Le Corbusier ha tentato di liberare Manhattan dalla congestione, così adesso Harrison libera la Ville Radieuse di Le Corbusier dall'ideologia. Nelle sue mani sensibili e professionali, questa abrasività astratta si ammorbida fino al punto che l'intero complesso diviene semplicemente una tra le tante enclaves di Manhattan, un isolato come tutti gli altri, un'isola indipendente nell'arcipelago di Manhattan. Non-

stante tutto, Le Corbusier non è riuscito a inghiottire Manhattan. Il Manhattanismo ha trangugiato, e infine anche digerito, Le Corbusier”⁹.

Come per Gilles Deleuze e Félix Guattari l'ostacolo da rimuovere per produrre l'inedito e l'originale è la società edipica, prigioniera del complesso di colpa e dunque condannata a ripetere la rappresentazione della dispotica regola paterna, così per Koolhaas il codice dell'architettura occidentale che dall'Acropoli ateniese giunge a Le Corbusier doveva essere rimosso, in favore di un nuovo codice autopoietico metropolitano: “La Metropoli è una macchina che dà assuefazione, da cui non vi è scampo, a meno che non lo conceda lei stessa [...] la Metropoli necessita/merita di avere una propria architettura specifica, in grado di rivendicare la paternità della promessa originaria insita nella condizione metropolitana e sviluppare ulteriormente la nuova tradizione della Cultura della congestione. Gli architetti di Manhattan hanno realizzato i loro miracoli abbandonandosi a una volontaria incoscienza; il difficile compito affidato a quel che rimane di questo secolo consiste nell'occuparsi 'spregiudicatamente' delle rivendicazioni stravaganti e megalomani, delle ambizioni e delle possibilità della Metropoli”¹⁰.

I presupposti filosofici di de-costruzione del pensiero occidentale originati dalla ricerca di Jacques Derrida erano dunque utilizzati da Koolhaas per scardinare il “recinto sacro” dell'architettura moderna, e per volgere lo sguardo verso ciò che non ha mai avuto codici, così da poter riprendere le mosse da una sorta di brodo primordiale ancora intatto, da cui attingere forme e spazialità inedite, libere dalle premeditazioni e dai canoni preesistenti, poste al di sopra di ogni presunta “malattia” e di ogni conseguente “medicina”, come quella lecorbuseriana, o quella dello storicismo e della contestualità.

Le sperimentazioni delle Avanguardie russo-sovietiche rappresentavano allora per Koolhaas il possibile riferimento per un nuovo “grado zero”, un amuleto in grado di respingere sia i “mali” della tradizione del moderno che quelli del “ritorno della storia”, e di aprire le porte verso un dominio di libertà e di libido creativa. Il suo interesse per le sperimentazioni della Russia rivoluzionaria ne privilegiava dunque gli aspetti più concettuali, e guardava a quello straordinario patrimonio di innovazioni radicali e di contaminazione artistica come a un repertorio pronto all'uso per la costruzione razionale di un nuovo territorio per l'architettura.

Quello stesso riferimento appare invece assunto da Zaha Hadid al di fuori del cinismo teorizzante dell'olandese: in quella cultura artistica e figurativa la più giovane allieva sembra ritrovare sin da principio – anche per la fertile influenza maieutica di Zenghelis – una più intima corrispondenza: è il precedente non ancora esaurito in cui riconoscersi, la via interrotta ancora capace di liberare il potere dell'invenzione, alternativa a quella sviluppata dalla modernità fino alla metà del Novecento, e che può essere nuovamente intrapresa, “con spirito di avventura”, e senza manierismi.

L'interesse per i protagonisti delle Avanguardie russo-sovietiche è del resto un tratto comune a molta cultura architettonica di quegli anni, approfondito e sviluppato in percorsi tra loro molto diversi, certo non riconducibili a quell'improbabile sodalizio che cercherà invece di suggellare, con l'efficace quanto riduttiva etichetta di “Deconstructivist Architecture”, la celebre mostra del 1988 al MoMA di New York. Tra coloro che negli anni Settanta riscoprono le sperimentazioni rivoluzionarie di inizio secolo, è forse proprio Zaha Hadid a sondarne più in profondità il potenziale, e ad assumerne – con rigorosa coerenza e sistematicità, ma anche con originale libertà interpretativa – il lascito ancora aperto quale viatico fondativo per definire e affermare la propria ricerca e il proprio orizzonte espressivo. Ecco allora che l'attenzione di Hadid è catturata dalle attrazioni magnetiche dei *Proun* di El Lissitzky, dalle immagini fuori fuoco e dai tagli inconsueti e imprevedibili che accelerano il movimento nello spazio di Aleksandr Rodčenko, ma soprattutto dalle espressioni più concettuali e minimaliste della cultura artistica rivoluzionaria, stabilendo da principio più intense affinità elettive con il Suprematismo di Kazimir Malevič.

Il suo lavoro di diploma alla Architectural Association è in questo senso una programmatica dichiarazione di intenti: *Malevich's Tektonik* (1975-76) riparte dalla plasticità di un'opera come l'*Arkhitekton Alfa* del 1923, per prefigurare un albergo di 14 piani sull'Hungerford Bridge, proteso a riconnettere gli edifici ottocenteschi della sponda settentrionale del Tamigi con le architetture brutaliste del South Bank Center su quella opposta. La matrice malevičiana è moltiplicata e deflagrata in una proliferazione di viste di pianta, di viste aeree e di frammenti architettonici, tutti disseminati nella rappresentazione astratta dell'artificio urbano, annullato fino a divenire un

mondo flottante, liberato dal suo dogma e dalle sue regole preordinate. A ben vedere, però, Hadid non si limita a riferirsi a un'opera specifica di Malevič, come se questa potesse essere assunta come un materiale prefigurato da scomporre e ricomporre a piacimento. Si riappropria piuttosto del processo creativo che la sottende, con i suoi principi interni, e le sue possibili direzioni evolutive.

Se Malevič procedeva a partire dai cosiddetti *Planity* – costruzioni affini ai *Proun* di El Lissitzky, provvisoriamente atterrate dal cosmo suprematista – per poi assemblarli ortogonalmente in disegni assonometrici di costruzioni orizzontali, e ottenere infine, per trasposizione plastica di questi ultimi, le costruzioni scultoree e architettoniche dette *Arkhitektory*, Zaha Hadid invece ripercorre a ritroso il processo malevičiano (vale a dire, discendendo dall'*Arkhitekton* al *Planit*), alludendo così a un ritorno alle sorgenti della contemporaneità, e al contempo rifuggendo ogni meccanica trasposizione storicista.

Da Malevič, per Hadid discende dunque un metodo di esplorazione delle forme, indifferente alla scala, capace di attraversare arte e architettura e di porle sullo stesso piano.

La composizione suprematista è tradita, sottratta alla sua dimensione cosmica per discendere e incarnarsi sulle sponde del Tamigi, mentre il dinamismo compresso al suo interno deflagra nello spazio urbano.

La visione spaziale che Hadid origina dall'architetto-artista ucraino è dunque già visibile in nuce nel suo lavoro di diploma.

Si tratta di uno spazio bidimensionale e al contempo multidirezionale, ripreso simultaneamente da molteplici angolazioni e prospettive, possibili e impossibili, e ridotto a lastre la cui deflagrazione coinvolge tutto l'ambiente circostante.

Questi elementi fondativi dell'immaginario spaziale di Hadid si definiscono e precisano ulteriormente in altri dipinti-progetto che accompagnano l'aurale messa a punto del suo "nuovo decollo" lungo la traiettoria aperta dal Suprematismo, e che convergono in *The World (89 degrees)*, del 1983. Qui Hadid condensa e amplia i lavori già sviluppati nei sette anni precedenti, montandoli in un unico paesaggio che si sovrappone, fagocitandolo, all'artificio urbano esistente. Tutto è deformato dall'angolazione aberrata di un missile in accelerazione, che rompe nella sua velocità i 90 gradi del sistema cartesiano e mostra la curvatura della Terra, capovolgendo gli orizzonti consueti (il sopra e il sotto, il dentro e il fuori) e moltiplicando i punti di vista in ragione del suo movimento. Le spazialità architettoniche non sono più recluse nella statica della geometria euclidea, ma sono invece esplorabili secondo cinematismi simultanei, che forzano la legge di gravità secondo nuovi parametri non solo geometrici, ma anche temporali e sensoriali. Architettura e città, artificio e natura, spazio e tempo sono tra loro compenetrati, senza gerarchie, deformati e resi indistinguibili in un continuum accelerato e vertiginoso.

Matrice e parametri

Questa visione spaziale della continuità è interpretata dalla stessa Hadid come il riaffioramento di un immaginario archetipico: "Ricordo quando mi hanno portato a vedere il Malwiya, il minareto a spirale della Grande moschea di Samarra, costruita nel IX secolo, ossia mille anni prima degli edifici modernisti che le assomigliano. Facevamo spesso lunghi giri fra le rovine di Samarra, nella Valle dell'Eden, dove il Tigri e l'Eufrate confluiscono. Quando si è lì, si prova una sensazione di sospensione temporale. Si vedono i fiumi e gli alberi sapendo che tutto è così da diecimila anni. La sospensione temporale ti invade. C'è questo stupefacente flusso fra terra, acqua e natura che si estende a incorporare gli edifici e le persone. Penso che forse ciò che cerco di fare sia catturare quel tipo di assenza di soluzione di continuità e quel tipo di flusso in un contesto architettonico urbano a vantaggio della città contemporanea e di coloro che la usano"¹¹.

L'intera poetica di Zaha Hadid appare del resto guidata da un'unica *matrice originaria*: l'idea della fluidità spaziale in continuo movimento, in cui tutto possa essere insieme contemporaneamente, senza distinzione o contrapposizione alcuna tra natura e cultura. È una matrice che si inverte caso per caso a generare infinite variazioni, declinandone diversamente di volta in volta i *parametri*, vale a dire le forme di quegli elementi spaziali ricorrenti e ripetibili (come le *lastre*, i *puzzle*, i *grappoli*, i *fasci*, le *reti*, le *topografie*, i *campi*, gli *sciami*, come lei stessa li definisce) che Hadid ibrida e manipola con spietata passione e abilità.

La calligrafia delle sue piante dalle complesse stratificazioni, i modelli tridimensionali di stratificazioni incise e sollevate dalla carta, i *collages* multicolori con massiccio intervento pittorico – che lasciano in seguito il posto ad acquerelli monocromatici o a involucri prospettici a linee bianche su carta nera – sono tutte espressioni capaci di prefigurare con esattezza, sin dall'inizio della sua ricerca, superfici, forme e composizioni tridimensionali complesse, prodotte da un immaginario artistico che sembra aver presupposto – anziché atteso – le tecnologie digitali di modellazione e di produzione che avrebbero consentito di tradurre in costruzione un simile approccio geometrico non euclideo.

La matrice e i parametri di Hadid sono un mondo, dunque, prima ancora che un processo progettuale; un mondo indagato e costruito nella sua fenomenologia attraverso un magistrale controllo del disegno e delle forme. Un mondo che è pervaso da una sorta di "panismo dell'invenzione", esteso alla stessa persona dell'architetto, come dimostrerà la prolificità della sua produzione, onnicomprensiva e diffusa, indifferentemente dalla scala dell'oggetto (una borsa, un abito, un'architettura, un'aggregazione urbana, un territorio).

Ecco allora che la matrice, già apparsa nel "mondo a 89 gradi", trova incarnazione progettuale – ora più esplicitamente estesa anche alla dimensione del paesaggio e agli elementi naturali – nella dirompenza e nella dissoluzione formale del Peak Leisure Club, ad Hong Kong (1983). I dinamici dipinti che impongono questo lavoro di Hadid all'attenzione mondiale rappresentano un resort in cima a un dirupo dalla geologia suprematista, composta dagli impatti verticali e orizzontali dei materiali, che domina la città congestionata e concentrata-compressa. L'intervento è una lastra che fende il suolo, sezionandone i tradizionali principi organizzativi e costruendone di nuovi. L'edificio – quasi un suadente spostamento tellurico di una massa geologica inamovibile – è una sovrapposizione di lastre, livelli e giaciture (*layers*), un'architettura compressa e deflagrata anche al suo stesso interno: il primo e il secondo livello sono a uso abitativo; il terzo, che ospita il club, è un'esplosione fissata in un vuoto dilatato di 13 metri, posto tra il secondo livello e quelli superiori, in cui elementi autonomi (le piattaforme per l'allenamento sportivo, il bar, la biblioteca) fluttuano e gravitano sospesi come corpi celesti.

Gli stessi principi di composizione per lastre e frammenti bidimensionali, e di rifondazione del rapporto col suolo, ritornano in altra forma alla scala urbana dei Grand Buildings, progettati nel 1985 per la risistemazione della più famosa piazza londinese, Trafalgar Square. Astraendosi dai vincoli edilizi esistenti, Hadid celebra le potenzialità dinamiche del paesaggio urbano contemporaneo: il perimetro dell'intervento è accarezzato da un percorso suadente, che risale a spirale verso il livello più alto, dove da una terrazza pubblica si può ricomprendere il caos sottostante e percepire le torri frammento infitte nella superficie della piazza come un'unica massa solida. Il processo di *concentrazione-compressione* ritorna poi nelle declinazioni alla scala architettonica di due interventi berlinesi: il progetto per il blocco di uffici sul viale di Kurfürstendamm (1986) e il blocco dell'IBA realizzato sulla Stresemannstraße, poco distante dalla Potsdamer Platz (1986-1993). Nel primo caso, i limiti dimensionali posti dallo strettissimo lotto ad angolo danno vita a una compressione delle lastre fino a generare una sorta di "sandwich", fatto di piani verticali tra loro paralleli. La lobby è rialzata dal piano stradale, svincolando così l'edificio dal suolo. Il corpo aggettante al di sopra è compresso sul fianco da una lastra-facciata, che si incurva progressivamente verso il suo limite sull'angolo (ulteriore ripresa di un tema maleviciano) con un dinamismo che si oppone alla regolarità stereometrica del blocco berlinese.

Nel blocco residenziale realizzato per l'IBA, Hadid invece aggira il regolamento edilizio berlinese con un blocco di tre piani trasparente alla base, che si allunga e concentra a deflagrare in una torre rivestita in lamina metallica anodizzata, posta a cuneo sull'angolo della strada. Si precisano così ulteriormente i parametri spaziali e figurativi che informano anche i progetti per il Victoria City Areal a Berlino (1988), per lo sviluppo dell'Hafenstrasse ad Amburgo e per il Media Park della zona portuale di Düsseldorf (1989). Gli "inquieti oggetti ansiosi" di Hadid hanno fin qui le sembianze di cuneiformi prore di nave, di lastre e di lamine disseminate nel corpo convulso della città contemporanea, da cui si staccano o in cui si infiggono, lasciandosi compenetrare da spazi e percorsi pubblici, e aprendo il suolo a nuovi possibili usi e contaminazioni. È ciò che accade anche in una delle sue prime prove costruttive, la Stazione per i Vigili del Fuoco nel comples-

so della Vitra a Weil am Rhein (1990-1994), la cui valenza di architettura topografica sarà ripresa poco dopo nella riconnessione di elementi disaggregati del Landesgartenschau (1996-1999). Lo *sciame* di elementi ripetibili è qui costituito da forme fluide, che introducono ulteriori parametri di tipo naturalistico. Le transizioni create dalle formazioni paesaggistiche naturali si concentrano sino a prendere la forma del padiglione, che emerge gradualmente dall'intreccio dei sentieri, attraversato sino in copertura da un percorso che inizia, o termina, dall'incisione del terreno.

Nel Rosenthal Center for Contemporary Art di Cincinnati (1997-2003) invece si declinano i parametri di una composizione spaziale esplorata con esiti diversi anche nei progetti per un albergo sulla 42^a strada a New York (1995) e per il Future TV Media Center a Beirut (1998). A Cincinnati, l'edificio museale è una scatola dinamica suprematista atterrata a completare un isolato della tipica griglia di una downtown nordamericana. L'organismo, staccato dal suolo per via di un basamento smaterializzato, è un gigantesco *puzzle* tridimensionale di masse piene e di vuoti vetrati, di oggetti e di rientranze, che corrispondono all'intreccio interno delle diverse gallerie, degli spazi funzionali e degli elementi di circolazione.

In tutti i progetti di Zaha Hadid ricorre del resto una sorta di inseguimento vorticoso e di riappropriazione intuitiva di parametri sperimentati, abbandonati e poi ripresi. È molto difficile per esempio leggere il complesso intervento delle case-ponte sul viadotto di Spittelau a Vienna (1994-2005), composte secondo i parametri dei *grappoli* e dei *puzzle*, senza legarlo alla germinazione spaziale dei *flussi* e delle *reti* esplorati in altre occasioni, come ad esempio nel progetto per l'Habitable Bridge a Londra (1996). A partire dalla fine degli anni Ottanta, il progressivo passaggio alla modellazione digitale di Zaha Hadid – unitamente al parallelo adeguarsi della tecnologia digitale alle nuove esigenze di manipolazione e costruzione dello spazio architettonico, e al contemporaneo moltiplicarsi per Hadid della qualità e della quantità degli incarichi – dilata ulteriormente ed esponenzialmente le direzioni molteplici e la complessità del suo mondo progettuale. I parametri delle sue costruzioni spaziali si evolvono verso una ancora più accentuata fluidità e flessuosità, orientandosi verso forme di origine biologica fino a produrre vere e proprie *metafore naturalistiche*. A partire dal Phaeno Science Center di Wolfsburg (1999-2005) e dalle architetture della "linea italiana" – che insieme fissano il momento di questo nuovo "decollo" di Hadid – i parametri della sua fenomenologia, già fortemente tra loro interconnessi, diventano da qui in poi sempre meno separabili, così che intendere le forme della sua più recente e poliedrica profusione progettuale appare possibile solo ritornando ogni volta alla matrice originaria.

La "linea italiana" e il DNA di Zaha Hadid

Il rapporto con il nostro Paese, come si è andato intensificando a partire dal concorso per il Museo nazionale delle Arti Contemporanee di Roma, si configura dunque per Hadid come un passaggio decisivo nella elaborazione e definizione di nuove traiettorie di sperimentazione. La stagione italiana è infatti costituita sì da esperienze rimaste ancora una volta confinate nella dimensione di promesse d'architettura (il Museo regionale dell'arte nuragica e dell'arte contemporanea a Cagliari del 2006, il nuovo fronte a mare di Reggio Calabria, avviato nel 2007 e definitivamente interrotto nel 2015), ma soprattutto dal successo costruttivo – pur faticoso – di opere di elevata complessità formale, tecnica, e tecnologica, per altro ulteriormente amplificata dalle specifiche condizioni al contorno in cui ciascuna di esse è maturata.

Il passaggio in Italia, dunque, non solo è coinciso per Zaha Hadid con una sorta di decisiva "prova del fuoco", ma anche – in virtù della diversità e intensità delle sfide e degli esiti – con un ampliamento e arricchimento del suo repertorio parametrico, tale da determinare ulteriori mutazioni evolutive nel DNA stesso della sua *matrice originaria*.

La linea tracciata nelle opere "italiane" anticipa in molti casi le nuove traiettorie che, con il vorticoso moltiplicarsi di occasioni di architettura alla scala internazionale, Hadid percorrerà nel resto del mondo.

Il *bozzolo* da concrezione salina, deflagrato al suo interno, del museo nuragico di Cagliari; la *conchiglia* che racchiude tra i suoi due gusci – la copertura e il molo – la stazione marittima salernitana; l'*onda* che mellifluamente si solidifica e avviluppa a contenere il museo reggino; la nuova formazione rocciosa originata dal deflagrare di frammenti precipitati dal cosmo di Hadid sulle montagne di Plan de Corones: sono ibridi di codice storico e di origine biologica, parametri spaziali resi costruibili dalla digitalizzazione avanzata

dell'intera linea produttiva dell'architettura, che conducono per altro a molte delle *metafore naturalistiche* delle sue sperimentazioni più recenti, come tra le altre l'Aquatics Center di Londra (2003-2012), l'Heydar Aliyev Center di Baku (2007-2013), oppure ancora il padiglione della Serpentine Sackler Gallery inaugurato nel 2013.

I cinematismi multipli che innervano il campo parametrico del MAXXI, per altro registrati e rivelati con paradigmatica eloquenza dalla straordinaria fotografia di Hélène Binet, a moltiplicare ulteriormente la circolarità con cui nel mondo di Hadid si è condotti dall'immagine allo spazio, e da questo di nuovo all'immagine; le accelerazioni che deformano le topografie sinuose della stazione-ponte di Afragola per condensarle in un nuovo magnetismo urbano; le tensioni che inducono torsioni inaspettate nei fasci e negli sciami della Torre Generali a Milano: sono questi ulteriori e nuovi elementi perturbatori con cui Hadid scompagina e rimescola ancora una volta le carte della sua composizione parametrica, dilatandone e intrecciandone ulteriormente le prospettive.

Ma viene anche da domandarsi se per caso in questa laboriosa quanto felice stagione sia stata anche Zaha Hadid ad acquisire alcune specificità del tutto italiane. Verrebbe da dare una risposta affermativa, non solo perché di qui in avanti ogni labile confine di separazione ancora esistente tra i parametri spaziali di Zaha Hadid sembra essere definitivamente oltrepassato in favore di una sua piena e onnicomprensiva totalità espressiva, ma anche perché a questa decisiva mutazione del suo DNA progettuale appaiono aver contribuito anche sentite risonanze – neanche poi così esoteriche – non solo con l'opera di Luigi Moretti, ma anche con le ricerche di altre figure straordinarie, di artisti come ad esempio Alberto Viani, oppure ancora di architetti come, tra gli altri, Luciano Baldessari o Carlo Mollino, la cui plasticità tattile o la accattivante sensualità sono invocate a piene mani, e a più riprese, da Zaha Hadid, e forse con ancora maggior evidenza nelle sue nuove spazialità.

Inscindibile dalla sua attitudine "babilonese" a immaginare il mondo e dalla sua personale enciclopedia rizomatica di forme, il DNA dell'architettura di Zaha Hadid, come ulteriormente modificatosi nella "linea italiana", si propone esso stesso come replicabile e moltiplicabile, anche per via delle tecniche di intelligenza computazionale da lei stessa sperimentate, ma appare comunque rimanere di per sé irripetibile nella sua più intima essenza, custodita nel coraggioso viaggio non privo di contraddizioni di una donna rigorosa che ha desiderato il limite per oltrepassarlo.

NOTE

¹ Avviato con la pubblicazione del bando nel luglio del '98, il concorso si concluderà con la selezione del progetto vincitore nel febbraio del 1999. L'inizio della vicenda risale però alla fine del '97, quando il Ministero della Difesa cede la Caserma Montello in via Guido Reni al Ministero per i Beni Culturali guidato da Walter Veltroni, allora Vice-presidente del Consiglio del primo governo Prodi, e in seguito sindaco di Roma dal 2001 al 2011.

² Si pensi ad esempio, tra gli altri altri, ai concorsi promossi nel 1985 a Venezia da Aldo Rossi per il Ponte dell'Accademia, per il Mercato di Rialto e per Ca' Venier dei Leoni, oppure, ancora a Venezia, al ciclo di concorsi promosso da Francesco Dal Co all'inizio degli anni Novanta per Piazzale Roma, per il Palazzo del Cinema al Lido e per il Padiglione Italia.

³ La cosiddetta "trilogia rossa" di J. Stirling è costituita dalla Facoltà di Ingegneria a Leicester (1959-1963, con James Gowan), dalla colata lavica vetrata della Facoltà di Storia a Cambridge (1964-1967) e dalla residenza studentesca del Queen's College a Oxford (1966-1971).

⁴ Boyarsky – ebreo polacco-canadese formatosi alle teorie urbane di Colin Rowe durante i suoi studi post-laurea alla Cornell University di Ithaca, già *visiting lecturer* a Chicago e direttore dell'International Institute of Design – rifonda la formazione alla AA sulla base dello *Unit System*. Si tratta di un sistema, tuttora in vigore, di unità didattiche "verticali" che legano gli anni dal 2° al 4° in un triennio durante il quale gli studenti sono affidati allo stesso docente (*Unit Master*). L'obiettivo era di creare una sorta di "arena maieutica" entro cui le unità didattiche, guidate da docenti con posizioni diverse, potessero confrontarsi.

⁵ "Architectural Design", 4, 1972, trad. it. L. Pietropaolo.

⁶ "The Architectural Review", settembre 2012, trad. it. L. Pietropaolo.

⁷ R. KOOLHAAS, *Delirious New York* (1978), ed. it. a cura di M. Biraghi, Electa, Milano 2001, pp. 232-233.

⁸ *Ivi*, p. 227.

⁹ *Ivi*, pp. 258 e 260.

¹⁰ *Ivi*, p. 274.

¹¹ Z. HADID, *Gli anni di Baghdad*, in *Being Zaha Hadid*, "Abitare", numero monografico, 511, aprile 2011, p. 70.

direttore

margherita petranzan

vice direttori

francesca gelli
aldo peressa

comitato scientifico

marco biraghi
massimiliano cannata
giuseppe cappochin
alberto giorgio cassani
paola veronica dell'aira
alberto ferlenga
francesco moschini
valeriano pastor
margherita petranzan
franco purini
francesco taormina
paolo valesio

comitato**di coordinamento redazionale**

matteo agnoletto
marco borsotti
silvia cattiodoro
giovanni furlan
nicola marzot
livio sacchi

redazione

alberto bertoni
giuseppe bovo
filippo cattapan
mario coppola
brunetto de batté
stefano debiasi
paola di bello
massimo donà
ernesto luciano francelanci
paolo frizzarin
romano gasparotti
ugo gelli
franco la cecla
francesco menegatti
patrizia montini zimolo
dina nencini
marco peticca
saverio pisaniello
giovanna santinoli
alberto torsello
alessandra trentin
massimo trevisan
paolo valesio
patrizia valle
giovanni vio
lisa zucchini

redazione testi e impaginazione

beatrice caroti

segreteria di redazione

beatrice caroti

collaboratori

alessandro anselmi
mario botta
maurizio bradaschia
augusto romano burelli
massimo cacciari
claudia conforti
marco de michelis
gianni fabbri
sergio givone
vittorio gregotti
giacomo marramao
roberto masiero
michelina michelotto
adolfo natalini
barbara pastor
lionello puppi
carlo sini
ettore vio
vincenzo vitello

revisione editoriale e grafica

il poligrafo casa editrice
alessandro lise
sara pierobon

I testi e le proposte di pubblicazione sono stati oggetto di una procedura di accettazione e valutazione da parte del comitato scientifico secondo competenze specifiche e interpellando lettori esterni con il criterio del *blind-review*

indirizzo redazione

35043 monselice (pd)
piazza mazzini, 18
tel. 0429 72477
e-mail anfionezeto@tiscali.it
www.margheritapetranzan.it

elaborazione grafica

computerizzata
p&b studio

pubblicità

p&b studio

progetto grafico

il poligrafo casa editrice
laura rigon

revisione editoriale

il poligrafo casa editrice

editore e**amministrazione**

il poligrafo casa editrice
35121 padova
via cassan, 34
(piazza eremitani)
tel. 049 8360887
fax 049 8360864
e-mail casaeditrice@poligrafo.it
www.poligrafo.it

abbonamento

a due numeri della rivista
italia
privati € 55,00
biblioteche e istituzioni € 60,00
sostenitore min. € 150,00
estero
privati € 80,00
biblioteche e istituzioni € 90,00
(per paesi extraeuropei supplemento € 15,00)
sostenitore min. € 150,00
da versare sul ccp 10899359
intestato a il poligrafo casa editrice srl
(indicare la causale)
o a mezzo bonifico bancario
(scrivendo ad amministrazione@poligrafo.it)
acquistabile sul sito www.poligrafo.it

autorizzazione del tribunale
di treviso n. 736

direttore responsabile
margherita petranzan

copyright © marzo 2018
il poligrafo casa editrice srl
tutti i diritti riservati
ISBN 978-88-9387-046-7
ISSN 0394-8021

stampa
finito di stampare per conto
della casa editrice il poligrafo
nel mese di marzo 2018
da papergraf (piazzola sul Brenta, pd)

ANFIONE e ZETO

rivista di architettura e arti
numero **28**

direttore
margherita petranzan



tema: **innovazione**

dichiarazione d'intenti

ANFIONE e ZETO non è un contenitore indifferente	perché ha un orizzonte e un osservatorio internazionali
ANFIONE e ZETO non è un contenitore indifferente	perché è provocatorio, in quanto pratica la critica della critica
ANFIONE e ZETO è un contenitore aperto	dove la disciplina dell'architettura trova un rinnovato rapporto con altre discipline e diventa struttura di relazione
ANFIONE e ZETO è un contenitore aperto	che intende ospitare le forme della città e i suoi problemi
ANFIONE e ZETO è un contenitore concreto	che presenta l'opera come fare e come fatto, innanzitutto nel suo farsi
ANFIONE e ZETO è un contenitore scomodo	perché crede sia necessario parlare di tutta la produzione architettonica, anche se, a volte, solo per demolirla
ANFIONE e ZETO è un contenitore paradossale	perché si interessa dei luoghi comuni
ANFIONE e ZETO è un contenitore paradossale	perché si occupa delle assenze che permeano la disciplina dell'architettura e che le danno il volto che oggi assume: assenza di committenza con un mandato sociale forte o con ideologie da tradurre in forme e contenuti; assenza di limiti per la costruzione dei progetti non solo di architettura; assenza di indirizzi e di tendenze significative, assenza di realtà
ANFIONE e ZETO è un contenitore neutro	non perché illusoriamente puro o creato astrattamente, ma perché neutro di ideologie, come lo è questo tempo; è uno spazio in cui ciò che riempie il vuoto apparente è la pratica concreta delle scritture (nel senso di linguaggi), che riconduce alla responsabilità dell'opera praticata, da parte di un soggetto che non può dominare la sua pratica se non confrontandola con le altre pratiche, perché lui stesso è il prodotto della sua pratica, essendo tutto interno ad essa
ANFIONE e ZETO è un contenitore neutro	perché il soggetto agente si ferma sulla soglia della sua pratica, apparentandosi alla stessa domanda che sorge nelle altre pratiche, perché è consapevole che l'architettura è il luogo dove da sempre tutte le pratiche umane si incontrano e ritrovano il loro significato; è il luogo da dove si può partire per interrogarsi
ANFIONE e ZETO è un contenitore limitato	in quanto non chiede i perché, ma chiede i come, e vuole che siano mostrati non sotto forma di ideologie, ma di tecnica, che è la messa in opera della cultura stessa
ANFIONE e ZETO è un contenitore modesto	nei confronti della complessità del reale, perché è consapevole che "il deserto cresce"

indice

11
margherita petranzan
innovazione e memoria

opera

a cura di margherita petranzan
con mario coppola

19
biografia di zaha hadid

23
zaha hadid architects
MAXXI, national museum
of XXI arts, Roma (1998-2009)

24
cantiere MAXXI:
un'eccezione italiana

29
MAXXI: un campus per la cultura

31
zaha hadid
all'inaugurazione del MAXXI

32
zaha hadid architects
il progetto dello studio hadid

33
pio baldi
la missione del MAXXI:
una fabbrica per la cultura

113
pepe barbieri
doppio vuoto

120
marco biraghi
nella corrente di zaha hadid

123
paola veronica dell'aira
sulla rotta del MAXXI

132
margherita guccione
l'italia di zaha hadid

135
luigi prestinenzia puglisi
dieci pensieri sul MAXXI

137
franco purini
un'impressione sulla luce

139
francesco taormina
l'instabile omogeneità
dell'innovazione formale

campo neutrale
a cura di margherita petranzan

143
roberta amirante
zaha e l'innovazione

147
stefano boeri
cucire il mondo

150
silvia cattiodoro
lo spazio che danza.
architettura e spazio scenico
in zaha hadid

154
mario coppola
architettura oltre la crisi

159
angela d'agostino
giovangiuseppe vannelli
**contesti tra (multi)spazialità
e (multi)temporalità**

164
roberto masiero
quando domina ciò che domina

170
francesco moschini
lorenzo pietropaolo
**l'accattivante e suadente fluttuare
parametrico dello spazio:
gli "inquieti oggetti ansiosi"
di zaha hadid in italia.**
concentrazione-compressione,
deflagrazione, disseminazione

179
carmine piscopo
**zaha hadid, il progetto
per bagnoli-coroglio. tra richiami
ancestrali e nostalgia di futuro**

183
paolo scala
architettura e bellezza.
la "lezione" di zaha hadid

soglie
a cura di aldo peressa

187
aldo peressa
via dell'innovazione s.n.c.

theorein

a cura di massimo donà

193

massimo donà
innovazione

195

massimiliano cannata
i nuovi leader politici dovranno interpretare il transito di civiltà: a colloquio con il filosofo salvatore natoli

201

romano gasparotti
spazi, tempi e forme dell'innovare

varietà

a cura di marco biraghi
alberto giorgio cassani
brunetto de batté

city

a cura di francesca gelli
margherita petranzan

207

brunetto de batté
innovazione//morfo_serendipità

210

massimiliano cannata
la "c-school": quando l'innovazione connette saperi e genera ricchezza

214

massimiliano cannata
università e impresa alleate per lo sviluppo: a colloquio con luciano violante

217

anna rita emili
boullée visionario fuller utopico

222

francesco menegatti
oltre la grande dismissione. i vuoti di senso della metropoli globale

226

un catalogo aggiornato e integrato delle riviste di architettura italiane
a cura di monica prencipe

opere prime

opere inedite

a cura di filippo cattapan
alessandra trentin

235

maurizio bradaschia
riqualificazione del centro storico di praia a mare viale della libertà

242

cattaneo architetti associati
interni di un palazzo veneziano

246

malfona petrini architetti
slot house
presentazione di valerio paolo mosco

252

patrick jaeger
ariel koechlin
jaeger koechlin architekten, basel
villa gempenweg, arlesheim, svizzera

260

lorenzo zuccolillo
dialoghi e intertestualità tra due generazioni di architetti in paraguay: alla ricerca di un dibattito sospeso

mostre, premi, concorsi

a cura di patrizia valle

270

patrizia valle
XXVIII edizione del premio internazionale carlo scarpa per il giardino al *jardín de cactus* di lanzarote

campus, università, cultura, lavoro

a cura di filippo cattapan

273

dieter leysen
il riuso flessibile e il concetto di *beleving* nell'insegnamento dell'architettura

tesi di laurea

a cura di patrizia montini zimolo

279

cristina renzoni
il progetto dei percorsi a roma tor vergata

recensioni

a cura di marco biraghi
alberto giorgio cassani

287

marco biraghi
il capolavoro ri-conosciuto

289

alberto giorgio cassani
resterà (forse) solo la memoria the sound of silence disegno, dunque sono also sprach pellegrini ben più che semplici città

300

pepe barbieri
forme imminenti
di alberto clementi

304

lina malfona
essere andrea palladio. il teorema di peter eisenman

307

patrizia montini zimolo
l'architettura della città, 45 anni dopo

arti visive

a cura di paola di bello

309

federica boffo
alessandro allegrini, fotografie

314

ezio roncelli
tempo ibrido

architetture poetiche

a cura di alberto bertoni
paolo valesio

323

alberto bertoni
un provinciale di classe subalterna. ricordo di ezio raimondi a tre anni dalla sua morte

codex atlanticus

a cura di paolo valesio

329

paolo valesio
codex atlanticus, 16

ANFIONE e ZETO

rivista di architettura e arti 28

Zaha Hadid Architects

MAXXI