



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

www.xydigitale.it

Year X, January - December 2025
Anno X, Gennaio - Dicembre 2025

*Critical review of studies
on the representation
of architecture
and use of the image
in science and art*

*Rassegna critica di studi
sulla rappresentazione
dell'architettura
e sull'uso dell'immagine
nella scienza e nell'arte*

16

**EVOLVING DRAWINGS,
PROJECTS, AND
SURVEYS**

**DISEGNI,
PROGETTI E RILIEVI
IN EVOLUZIONE**

Founder / Fondatore
Roberto de Rubertis

Scientific Direction / Direzione scientifica
Giovanna A. Massari

Scientific Committee / Comitato Scientifico
Lucio Altarelli, Paolo Belardi, Fabio Bianconi, Alessandra Cirafici, Gianni Contessi,
Antonella Di Luggo, Edoardo Dotto, Francesca Fatta, Fabrizio Gay,
Paolo Giandebiaggi, Francesco Maggio, Carlos Montes Serrano,
Philippe Nys, Franco Purini, Fabio Quici, Livio Sacchi, Rossella Salerno,
José Antonio Franco Taboada, Marco Tubino, Ornella Zerlenga

Editorial Direction / Direzione editoriale
Elena Casartelli, Fabio Luce, Cristina Pellegatta, Cristiana Volpi

Editorial Staff / Redazione
Margherita Parrilli, Lorella Pizzonia, Roberta Vitale

Contributor / Collaborazione
Francesco Fuggini

Scientific reviewers of the submitted papers / Revisori scientifici dei testi ricevuti
Giuseppe Amoroso, Leonardo Baglioni, Carlo Bianchini, Pierfederico Calari,
Alessandro Castagnaro, Santi Centineo, Enrico Cicalò, Luigi Cocchiarella, Daniele Colistra,
Mariella Dell'Aquila, Antonella Di Luggo, Tommaso Empler, Francesca Fatta, Marco Filippucci,
Alessandro Franceschini, Valeria Menchetelli, Leonardo Paris, Roberta Spallone

Editorial Office / Redazione
Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Meccanica
via Mesiano, 77 - 38123 Trento
tel. +39 0461 282669
www.dicam.unitn.it

Cover.	Marco Falsetti, <i>Re-ruined Rome</i> , ink on watercolor paper, 2025. © Marco Falsetti. <i>The drawing is part of a series dedicated to the future ruins of the most significant buildings in contemporary Rome. As in Piranesi's most famous views, the architectural element – in its role as a ruin – is taken as a starting point for a reflection on the monumental legacy. The drawing deliberately omits references to the circumstances that produced the ruin or to technological elements that might suggest a temporal contextualization. Although it is the ruin of a modern building, the scene is set in a landscape sensitively close to Piranesi's Rome, even evoking its picturesque features, such as the Pinelli-esque chariot, a fragment of an ancient past or a distant future.</i>
In copertina.	Marco Falsetti, <i>Roma nuove rovine</i> , china su carta acquerellata, 2025. © Marco Falsetti. <i>Il disegno è parte di una serie dedicata alle rovine future degli edifici più significativi della Roma contemporanea. Come nelle più celebri vedute piranesiane, il dato architettonico – nella sua valenza di rovina – è assunto come spunto di partenza per una riflessione sull'eredità monumentale. Il disegno omette volutamente riferimenti alle circostanze che hanno prodotto la rovina o a elementi tecnologici in grado di suggerire una contestualizzazione temporale. Pur trattandosi del rudere di un edificio della modernità, la scena è ambientata in un paesaggio vicino, per sensibilità, alla Roma piranesiana, della quale rievoca anche i caratteri pittoreschi come il carro di pinelliana memoria, frammento di un passato antico o di un futuro remoto.</i>
XY:	<i> rassegna critica di studi sulla rappresentazione dell'architettura e sull'uso dell'immagine nella scienza e nell'arte = Critical review of studies on the representation of architecture and use of the image in science and art – A. 10, n. 16 (gen.-dic. 2025) = Y. 10, no. 16 (Jan.-Dec. 2025)</i> Trento: Università degli Studi di Trento; 2016 - . - v. : ill.; 30 cm. – Annuale ISSN (online): 2499-8346 ISBN (online): 978-88-5541-164-6 DOI: http://dx.doi.org/10.15168/xy.v10i16 Università degli Studi di Trento via Calepina, 14 - 38122 Trento tel. +39 0461 283016 - 281722 casaeditrice@unitn.it
	
Except where otherwise noted, contents on this journal are licensed with a Creative Commons Attribution – Share Alike 4.0 International License Eccetto ove diversamente specificato, i contenuti della rivista sono rilasciati con Licenza Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale	

Contents / Indice		
4	<i>E.C., F.L., G.A.M., M.P., C.P., L.P., R.C.V., C.V.</i>	Editorial. A Necessary Adaptation Editoriale. Un adattamento necessario
10	<i>Franco Purini</i>	Drawing as Soul and Life / Il disegno come anima e vita
12	<i>Michele Emmer</i>	Drawing Hyperspace. From Pencil to Computer Graphics Disegnare l’iperspazio. Dalla matita alla <i>Computer graphics</i>
28	<i>Fabio Quici</i>	From Vitruvian <i>Firmitas</i> to Iconic Survival: OMA’s Netherlands Dance Theatre and the Afterlife of Architecture in Images / Dalla <i>firmitas</i> vitruviana alla sopravvivenza dell’architettura nelle sue testimonianze iconografiche: il Teatro nazionale di danza a L’Aia di OMA
44	<i>Laura N. Ferlito Graziano Testa</i>	Schinkel’s <i>Lehrbuch</i> . A Resilient ‘Form’ of Thought Il <i>Lehrbuch</i> di Schinkel. Una “forma” di pensiero resiliente
60	<i>Giulia Lazzaretto</i>	Abstract Fragments: The Transgression of Language in the Representational Logics of Zaha Hadid / Frammenti astratti: la trasgressione del linguaggio nelle logiche rappresentative di Zaha Hadid
76	<i>Hyun-Guk Ryu</i>	Visualising Power in Pyongyang: Political Architecture from Juche to Green / Visualizzare il potere a Pyongyang: l’architettura politica dalla Juche alla <i>green architecture</i>
96	<i>Valentina Castagnolo Anna C. Maiorano</i>	Images of the Survey: Interpreting Architecture between the Perceived and the Inaccessible / Le immagini del rilievo per una lettura dell’architettura tra il percepito e l’inaccessibile
114	<i>Fabrizio Banfi Elena Dellù Francesca R. Paolillo Diego Blanco</i>	From Buried Time to the Resilient Image: The Neanderthal Man and the Lamalunga Cave / Dal tempo sepolto all’immagine resiliente: l’Uomo di Neanderthal e la Grotta di Lamalunga
136	<i>Francesca Gasparetto</i>	Drawing for Art Conservation: A Possible Evolution of Its Language Il disegno per la conservazione delle opere d’arte: una possibile evoluzione del suo linguaggio
154	<i>Cesare Battelli Giovanni Pirari</i>	<i>Imago Resiliens</i> . Signs between the Visible and the Invisible in Artificial Imagination / <i>Imago Resiliens</i> . I segni tra visibile e invisibile nell’immaginazione artificiale
174	<i>Gabriele Casarano</i>	From Drawing to the Sensitive Model: The Epistemology of Data in Digital Architectural and Urban Representation Dal disegno al modello sensibile. Epistemologia del dato nella rappresentazione digitale architettonica e urbana
186	<i>XY 16 2025</i>	The Competition for the Cover Image Il concorso per l’immagine di copertina

Abstract Fragments: The Transgression of Language in the Representational Logics of Zaha Hadid

Giulia Lazzaretto



The purpose of this essay is to examine the representational processes developed by Zaha Hadid through the drawings for *The Peak Leisure Club* (1982-1983), a project that was never built yet is widely regarded as the primary expression of her theoretical thinking. Winner of an international competition organised by the city of Hong Kong, the project distinguished itself through its innovative character, which broke with established conventions and was entirely different from the other competitors. The compositional logics adopted by Hadid, whose complexity resides in the experimentation with unconventional forms, could only be conveyed through an equally complex representational language. Rather than illustrating the project in a simple and direct manner, Hadid composes drawings of powerful visual impact, thereby creating a narrative space rather than an architectural or landscape-focused one. These representations elucidate the essential characteristics of her work: firstly, the Arab influence, with art generated through geometric abstraction; secondly, the use of research conducted by the artistic avant-gardes of the early 20th century, adopted by Zaha Hadid as a graphic and theoretical foundation for the development of new mechanisms of abstraction and fragmentation. Her rejection of conventional representational methodologies is expressed in a genuine communicative strategy, manifested through fragments, cinematic distortions, and optical illusions. By disregarding Euclidean spatial-temporal coordinates, the architect effectively bypasses the constraints imposed by the two-dimensional plane and explores a realm unconstrained by traditional design parameters. In conclusion, the critical and graphic analysis conducted on the drawings for *The Peak Leisure Club* clarifies the three-dimensional genesis of Zaha Hadid's *modus operandi* and, consequently, the indissoluble connection between her architectural drawings and the buildings constructed in subsequent years.

Keywords: new narrative forms, project drawing, *The Peak Leisure Club*.

1. Origins

“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” (Serrazanetti, Schubert 2017: 17). In this framework, Zaha Hadid articulated her design intentions, which were anchored in the disciplines of drawing and the construction of a genuine representational and narrative language. The initial phase of her career was characterised by a long and non-linear trajectory, marked by an authentic vocation for drawing that gradually evolved into a form of ideological resilience. This transformation contributed to establishing Zaha Hadid as a distinctive, innovative, and pioneering figure in her field. Even before their material realisation, the architect's design intentions were expressed through medium- and large-scale paintings that revealed her inclination towards constructing according to new formal rules. The desire to create a new architecture first implied the assumption that the earlier production was no longer adequate. Despite its ambitious na-

ture, this attitude was widely shared among the new generations of architects that emerged during the 1970s, reflecting the profound social transformations reshaping the international context. The ‘practical’ realisation of a new architectural language, however, had to originate from a prior theoretical system developed by the individual. While many architects chose to translate this endeavour into written form, Zaha Hadid privileged graphic and pictorial experimentation. Her drawings may therefore be interpreted as theoretical manifestos of her architectural thought and stand as emblematic expressions of the visual and formal research that, over the years, would eventually be translated into matter and space. Furthermore, these works clearly reveal visionary and unconventional graphic structures, symptomatic of a *forma mentis* capable of conceiving space as a complex and continuously evolving organism. These inclinations developed during her university studies at the Architectural Association School of Architecture (AA) in London, which is regarded, largely owing to the work of Alvin Boyarsky, as one of the



Frammenti astratti: la trasgressione del linguaggio nelle logiche rappresentative di Zaha Hadid

Giulia Lazzaretto

Il saggio intende trattare i processi rappresentativi che Zaha Hadid sviluppò sui disegni di *The Peak Leisure Club* (1982-1983), progetto mai costruito ma considerato il principale manifesto del suo pensiero teorico. Vincitore di un concorso internazionale indetto dalla città di Hong Kong, tale progetto si impose per il suo carattere innovativo, estraneo a schemi prestabiliti e completamente diverso da quello degli altri concorrenti. Le logiche compositive adottate da Zaha Hadid, le cui complessità risiedono nella sperimentazione di forme non convenzionali, non potevano che essere raccontate con un linguaggio rappresentativo analogamente articolato. Zaha Hadid non illustra il progetto in modo semplice e diretto, scegliendo piuttosto di comporre disegni dal forte impatto visivo che prediligono uno spazio narrativo anziché architettonico o paesaggistico. Da tali rappresentazioni emergono i caratteri imprescindibili della sua opera: il primo di matrice araba, la cui arte è generata dall'astrazione geometrica, il secondo che attinge alla ricerca svolta dalle avanguardie artistiche all'inizio del XX secolo, assunta da Zaha Hadid in quanto fondamento grafico-teorico per sviluppare nuovi meccanismi di astrazione e frammentazione. Il suo rifiuto nei confronti delle classiche metodologie rappresentative si esplicita in una vera e propria strategia comunicativa, manifestatasi sotto forma di frammenti, deformazioni cinematiche e inganni ottici. Non tenendo conto delle coordinate spazio-temporali euclidee, Zaha Hadid annulla i processi associativi e le condizioni esistenti tra gli elementi ortogonali, eludendo i limiti fisici del foglio e progettando oltre il bidimensionale. In conclusione, l'analisi critico-grafica eseguita sui disegni di *The Peak Leisure Club* chiarisce la genesi tridimensionale del *modus operandi* di Zaha Hadid e, di conseguenza, l'indissolubile connessione tra i suoi disegni architettonici e gli edifici realizzati negli anni successivi.

Parole chiave: disegno di progetto, nuovi linguaggi narrativi, *The Peak Leisure Club*.

1. Le origini

«Mi sentivo limitata dalla povertà del tradizionale sistema di rappresentazione architettonica e cercavo nuovi strumenti di rappresentazione. Voglio dire, tutto era affidato a piante e sezioni»¹ (Serrazanetti, Schubert 2017: 17). In questi termini Zaha Hadid descriveva i suoi intenti progettuali, la cui origine è insita nel disegno e nella costruzione di un vero e proprio linguaggio rappresentativo e narrativo. Un percorso lungo e tutt'altro che lineare, che ha segnato i primi decenni della sua carriera, e una vera e propria vocazione nei confronti del disegno, confluita in resilienza ideologica, hanno contribuito a rendere Zaha Hadid una figura peculiare, innovativa e unica nel suo genere. Ancor prima della loro realizzazione concreta, gli intenti progettuali dell'architetto furono rappresentati in dipinti di medie e grandi dimensioni che dimostravano la sua propensione a costruire secondo nuove regole formali. La volontà di realizzare una nuova architettura implicava, innanzitutto, il presupposto che quanto prodotto fino a quel momento non fosse sufficiente. Un sentimento probabil-

mente pretenzioso, ma ampiamente diffuso tra le nuove generazioni di architetti emerse negli anni Settanta, sintomo dei grandi cambiamenti sociali che stavano trasformando il contesto internazionale. La realizzazione “pratica” di un nuovo linguaggio architettonico, tuttavia, doveva avere origine in un precedente sistema teorico sviluppato dal singolo individuo: se la scelta di molti architetti si riversò nella produzione di testi scritti, Zaha Hadid predilesse quella grafico-pittorica. I suoi disegni possono pertanto essere interpretati come manifesto teorico del suo pensiero architettonico e risultano emblematici della ricerca visiva e formale che, nel corso degli anni, avrebbe trovato traduzione in materia e spazio. Infine, da essi emergono chiaramente strutture grafiche visionarie e non convenzionali, sintomo di una *forma mentis* capace di concepire lo spazio come un organismo complesso e in continuo mutamento. Tali propensioni si svilupparono durante gli studi universitari svolti presso l'Architectural Association (AA) of School of Architecture di Londra, considerata, grazie all'operato di Alvin Boyarsky, tra le maggiori

1. Traduzione dell'autrice.

leading international academic institutions of the 1970s. The institution represented the core of the most significant theoretical debates and was attended by internationally renowned architects as students, lecturers, and guests. A pivotal component of the school's pedagogical programme concerned the role attributed to drawing, which was treated as an object, an action, a collectible artefact, and a discursive instrument¹. While Boyarsky's influence enabled Hadid to acquire the tools necessary for constructing a non-conventional identity, it was through her participation in Unit 9² that the figure of Zaha Hadid truly emerged. The programme, coordinated by the architect and teacher Elia Zenghelis together with the young assistant Rem Koolhaas, was founded on the critical analysis of emerging theories and on the possibility of a new urban architecture based on the centrality of the metropolis, capable of conveying multiple messages beyond merely economic and cultural ones. In particular, the radical nature of the programme lay in the development of representational methods aimed at depicting concepts and communicating the event, favouring axonometric exploded views over the traditional orthogonal drawings of plans, elevations, and sections. Concurrently, there was also an exploration of new methodologies generated through the visual contamination of emerging technological languages with the established techniques of television, photography, and cinema. These were considered necessary in order to eliminate realistic content, symmetries, repetition, and volumetric solidity in favour of surfaces, the expressive aims of architecture, and a return to a Suprematist aesthetic³. It was within this course that one of Zaha Hadid's earliest paintings was produced; although the methodology employed was still rather tentative, it experimented with an initial fragmentation of geometric forms, thus confirming her understanding of the lessons imparted by Zenghelis and Koolhaas⁴.

The decade following her university education proved particularly challenging for Zaha Hadid. The lack of commissions, frequent disappointments, and numerous rejections hindered her professional progress. Notwith-

standing her intense academic activity, which made her renowned for her radical ideas, she developed a substantial graphic and pictorial production, primarily created for international competitions⁵. Consequently, this period was characterised by continuous theoretical and operative exploration, as well as profound formal and volumetric experimentation, proving fundamental to the development of her figurative language and design approach. This body of work enabled Zaha Hadid to refine ideas and technical-representational structures that would reach their fullest maturation in *The Peak Leisure Club*. The related drawings may be regarded as genuine manifestos of her poetics, as they embody both her methodological principles and the multiple artistic influences she re-elaborated into personal and stratified solutions.

2. The Peak Leisure Club Project

In 1982, the city of Hong Kong launched its first international competition, *The Peak Architectural Competition*, "which sought the best design solution for a super luxury residential club on a magnificent site" (Suresh 1983: 21). Situated on the highest peak of Kowloon Mountain and overlooking the bay⁶ of the same name, the competition programme called for the design of a building capable of adapting to the particularly harsh and steep mountainous terrain, so as to dominate the city and the bay below while, at the same time, perceptually reducing the altimetric difference between them. Due to its elevated position, the club was unaffected by the pressures of metropolitan congestion and identified itself as an actual component of the city and its skyline (fig. 1). In 1983, Zaha Hadid was awarded the first prize, presenting the jury with a limited number of monochrome drawings devoid of detail and depicting plans, elevations, and sections. Although limited in quantity, the graphic material proved sufficient to reveal her design intentions, disclosing a programme of an innovative character, detached from predetermined schemes and entirely different from the competing proposals. According to the jury, the reasons behind the award were manifold: the approach through which Zaha Hadid accepted and explored the proposed

1. For a comprehensive overview of the school and the contributions of Alvin Boyarsky: MARJANOVIĆ, HOWARD 2017; BOYARSKY, HOWARD 2017; BOYARSKY, FRAMPTON 1983. For further insight into the intellectual oeuvre of Alvin Boyarsky: BOYARSKY 1996.
2. The school's educational structure comprised various learning units, referred to as 'Units' and analogous to today's university courses: MARJANOVIĆ, HOWARD 2017.
3. For a broader overview of the structure of Unit 9 and the collaborative relationship between Zenghelis and Koolhaas: KOOLHAAS, ZENGHELIS 1987; CIORRA 2017.
4. That is the fourth-year dissertation project *Malevich's Tektonik* (London, 1976-1977) and the fifth-year project, known as the *Museum of the Nineteenth Century* (London, 1977-1978).
5. Notable projects include the *Dutch Parliament Extension* (The Hague, 1978-1979) at OMA; the two international competitions for *The Irish Prime Minister's Residence* (Dublin 1979-1980) and *Parc de La Villette* (Paris, 1982-1983); the project for a residential conversion that was never realised at *59 Eaton Place* (London, 1981-1982).
6. Kowloon Bay is located in the 18th district, which is situated to the east of Hong Kong <https://en.wikipedia.org/wiki/Kowloon> (last access 9/5/2026).

Figure 1
Satellite view of Kowloon Bay and indication of the competition site.

2. Sulla storia della scuola e sull'operato Alvin Boyarsky: MARJANOVIĆ, HOWARD 2017; BOYARSKY, FRAMPTON 1983. Per approfondire le idee e gli studi di Alvin Boyarsky: BOYARSKY 1996.
3. La struttura pedagogica della scuola prevedeva diverse unità di apprendimento, chiamate appunto Unit e assimilabili ai corsi universitari odierni (MARJANOVIĆ, HOWARD 2017).
4. Per approfondire la struttura e l'operato di Zenghelis e Koolhaas nella Unit 9: KOOLHAAS, ZENGHELIS 1987; CIORRA 2017.
5. Si tratta del progetto di diploma per il quarto anno, *Malevich's Tektonik* (Londra, 1976-1977), mentre al quinto anno risale il progetto *Museum of the Nineteenth Century* (Londra, 1977-1978).
6. Si ricordano il progetto *Dutch Parliament Extension* (Aia 1978-1979) presso lo studio OMA; i due concorsi internazionali *The Irish Prime Minister's Residence* (Dublino 1979-1980) e *Parc de La Villette* (Parigi, 1982-1983); il progetto per una conversione residenziale mai realizzata *59 Eaton Place* (Londra, 1981-1982).

istituzioni accademiche internazionali degli anni Settanta. L'istituzione rappresentava il fulcro dei maggiori dibattiti teorici e veniva frequentata, in qualità di studenti, professori e ospiti, da architetti di fama mondiale. Centrale fu il ruolo attribuito al disegno nel programma pedagogico della scuola, poiché esso veniva trattato in quanto oggetto, azione, prodotto da collezione e strumento discorsivo². Se il ruolo di Boyarsky le permise di acquisire gli strumenti necessari alla costruzione di un'identità non convenzionale, fu grazie alla partecipazione alla Unit 9³ che emerse la figura di Zaha Hadid. Il programma del corso, coordinato dall'architetto e docente Elia Zenghelis con il neoassistente Rem Koolhaas, si fondava sull'analisi critica delle teorie emergenti, sulla possibilità di una nuova architettura urbana basata sulla centralità della metropoli e capace di veicolare molteplici messaggi, non esclusivamente economici e culturali. In particolare, la radicalità di tale programma consisteva nello sviluppo di metodi rappresentativi mirati alla raffigurazione dei concept e alla comunicazione dell'evento, prediligendo gli esplosi assonometrici ai tradizionali disegni ortogonali di piante, prospetti e sezioni. Vi si affiancava la ricerca di nuove metodologie generate dalla contaminazione visiva con i linguaggi tecnologici emergenti, con le consolidate tecniche della televisione, della fotografia e del cinema, necessarie a eliminare i contenuti realistici, le

simmetrie, la ripetitività e i volumi in favore delle superfici, delle finalità espressive dell'architettura e del ritorno a un'estetica suprematista⁴. A questo corso risale uno dei primi dipinti di Zaha Hadid che, seppur attraverso una metodologia piuttosto acerba, sperimenta un primo approccio di frammentazione delle forme geometriche, confermando di aver compreso la lezione di Zenghelis e Koolhaas⁵. Il decennio successivo agli studi universitari si rivelò piuttosto complesso per Zaha Hadid: la mancanza di committenze, le numerose delusioni e i frequenti rifiuti non le consentirono infatti di affermarsi professionalmente. Tuttavia, all'intensa attività universitaria che la rese famosa per le sue idee radicali, affiancò una consistente produzione grafico-pittorica, realizzata prevalentemente in occasione dei concorsi internazionali⁶. Di conseguenza, tale periodo si contraddistinse per la continua esplorazione teorico-operativo e la profonda sperimentazione formale e volumetrica, rivelandosi fondamentale per lo sviluppo del suo linguaggio figurativo e per il suo approccio al progetto. Tale produzione permise a Zaha Hadid di affinare idee e strutture tecnico-rappresentative che avrebbero trovato in *The Peak Leisure Club* la massima maturazione. I relativi disegni possono essere considerati veri e propri manifesti della sua poetica, poiché rappresentano sia i principi metodologici sia le molte



Figura 1
Vista satellitare della baia di Kowloon e indicazione del sito di concorso.

theme, the explicit reference to Suprematist philosophy, and the project idea itself, considered ingenious and innovative⁷.

The first unconventional aspect identifiable in these competition drawings consists in the grouping of the plans into an autonomous composition, separate from the elevations and sections, which were themselves presented on a single sheet devoid of logical or projective relationships. In this manner, Zaha Hadid nullifies both the associative processes and all those conditions traditionally existing within orthogonal elements, normally decoded through the relationships between plan and elevation, plan and section, or plan, elevation, and section collectively. An analysis of the sheet containing the plans (fig. 2), clearly reveals how the absence of mutual projective relationships gives rise to an arrangement across the horizontal surface that appears devoid of graphic order, rule, or compositional scheme. However, a closer examination of the compositional structure suggests that the plans follow logics connected to the theme of shock and fragmentation, configuring themselves as fragments capable of dissolving the physical limits of the two-dimensional sheet. Although the origin or direction triggering the destabilisation of the plans remains indefinable, the graphic sensibility of the drawing is evident and may be associated with that of the Cubist movement, in which,

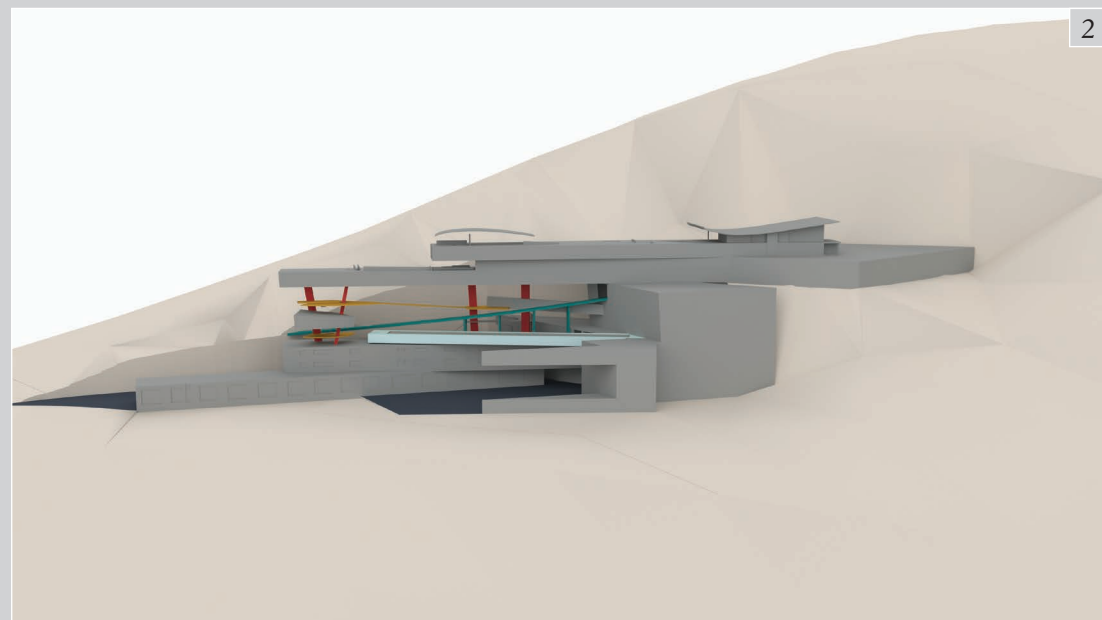
“by representing conceived reality or created reality”, it was believed possible to evoke the appearance of three-dimensionality⁸. To grasp some of the multiple graphic mechanisms inherent in these compositions, it is necessary to understand that the relationship between the two-dimensional sheet and the observer is never symmetrical, but rather constructed by Zaha Hadid through graphic signs and optical deformations. In other words, it is the architect who determines and implicitly imposes upon the observer the modes through which her drawings are to be read. Returning to the sheet of plans, the proposed compositional structure would appear comparable to a frame in which the building is depicted at the instant of explosion: a moment belonging to an event extended through space and time, whose evolution cannot be predicted. Consequently, the mere exercise of planimetric redrawing cannot be traced back to a conventional and, in certain respects, pedantic methodological approach, since the undefined and abstract character distinguishing these drawings risks generating interpretative distortions. The absence of various graphic indications requires continuous comparison with the textual descriptions and the other drawings accompanying the project, as will be clarified in the following paragraphs. Ultimately, anyone approaching these plans should consider them as an initial

7. The project was first published in SURESH 1983; see also WILSON 1983: 84.

8. It is Guillaume Apollinaire who employs such terminology in what is widely regarded as the manifesto of the Cubist movement, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (Paris, 1913); see also DE MICHELI 1988: 369.

Figure 2
Reconstructive hypothesis of the project: model of the building integrated into the mountainous surface. Author's elaboration.

Figure 3
Application of projective logics to the reconstructive hypothesis of the project.



7. Traduzione dell'autrice.

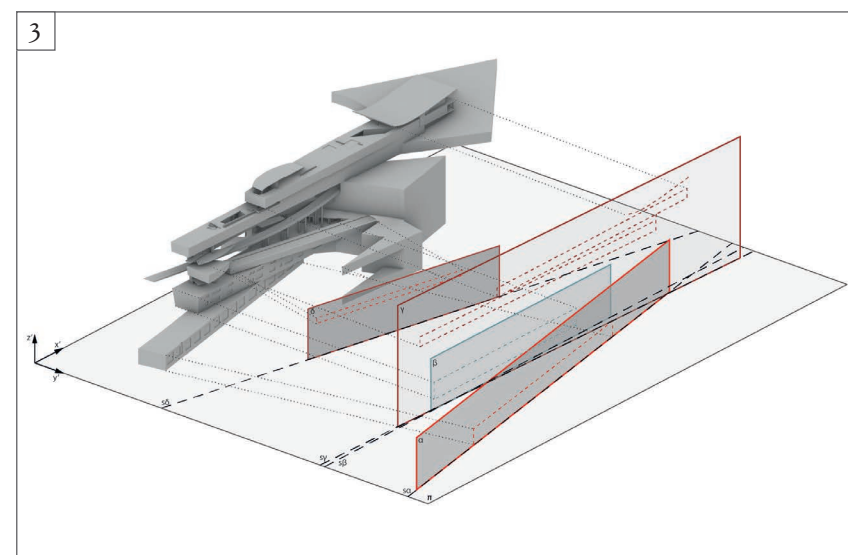
8. Kowloon Bay corrisponde al diciottesimo distretto situato a est della città di Hong Kong: <https://en.wikipedia.org/wiki/Kowloon> (ultima consultazione 9/5/2026).

9. Il progetto venne per la prima volta pubblicato in SURESH 1983; si veda anche WILSON 1983: 84.

10. È Guillaume Apollinaire a parlarne in questi termini in quello che è considerato il manifesto del movimento cubista, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (Parigi, 1913); si veda anche DE MICHELI 1988: 369.

Figura 2
Ipotesi ricostruttiva del progetto: modello dell'edificio integrato alla superficie montuosa. Elaborazione dell'autrice.

Figura 3
Applicazione delle logiche proiettive all'ipotesi ricostruttiva del progetto.



plici influenze artistiche da lei rielaborate in soluzioni personali e stratificate.

2. Il progetto *The Peak Leisure Club*

Nel 1982 la città di Hong Kong promosse il suo primo concorso internazionale, *The Peak Architectural Competition*, «che cercava la migliore soluzione progettuale per un club residenziale super lusso in un sito magnifico»⁷ (Suresh 1983: 21). Collocato sul picco più alto della montagna di Kowloon e affacciato sull'omonima baia⁸, il programma concorsuale prevedeva la realizzazione di un edificio capace di adattarsi a una superficie montuosa piuttosto aspra e scoscesa, così da sovrastare la città e la baia sottostanti e, al contempo, annullare almeno percettivamente la differenza altimetrica con esse. In ragione della sua collocazione elevata, il club non subiva gli influssi della congestione metropolitana e si identificava come componente effettiva della città e del suo *skyline* (fig. 1). Zaha Hadid vinse il primo premio nel 1983, presentando alla commissione giudicatrice un numero limitato di tavole in bianco e nero, prive di dettagli e raffiguranti piante, prospetti e sezioni. Sebbene esiguo, il materiale grafico da lei proposto si rivelò sufficiente a far emergere le intenzioni progettuali, svelando un programma dal carattere innovativo, estraneo a schemi prestabiliti e completamente diverso dai progetti concorrenti. Secondo la commissione le motivazioni del riconoscimento furono molteplici: l'approccio

attraverso cui Zaha Hadid accettò e esplorò il tema proposto, il riferimento esplicito alla filosofia suprematista, l'idea progettuale ritenuta geniale e innovativa⁹.

Il primo aspetto non convenzionale riscontrabile nelle suddette tavole concorsuali consiste nell'accorpamento delle piante in una composizione a sé stante rispetto ai prospetti e alle sezioni, a loro volta presentati in un unico foglio privo di logiche e relazioni proiettive. In questo modo, Zaha Hadid annulla sia i processi associativi, sia tutte quelle condizioni esistenti negli elementi ortogonali, normalmente decodificate nei rapporti pianta-prospetto, pianta-sezione, pianta-prospetto-sezione. Analizzando la tavola delle planimetrie (fig. 2), emerge chiaramente come l'assenza delle mutue relazioni proiettive conferisca alle piante una disposizione nel foglio orizzontale apparentemente priva di ordine grafico, regola o schema compositivo. Un'analisi più approfondita della struttura compositiva sembrerebbe tuttavia evidenziare come le piante perseguano logiche legate al tema della scossa e della frammentazione, configurandosi come frammenti capaci di annullare i limiti fisici del foglio bidimensionale. Sebbene l'origine o la direzione scatenante la destabilizzazione delle piante siano indefinibili, risulta evidente la sensibilità grafica del disegno, 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 dimensioni¹⁰. Per cogliere alcuni dei molteplici meccanismi grafici insiti in tali composizioni, appare necessario comprendere che il rapporto tra foglio bidimensionale e osservatore non è mai simmetrico, ma costruito da Zaha Hadid per mezzo di segni grafici e deformazioni ottiche. In altri termini, è l'architetto che decide e implicitamente impone all'osservatore le modalità di lettura dei propri disegni. Tornando alla tavola delle planimetrie, la struttura compositiva proposta sembrerebbe assimilabile a un fotogramma in cui l'edificio viene ritratto nell'istante dell'esplosione: un momento appartenente a un evento esteso nello spazio e nel tempo, in cui non è possibile prevederne l'evoluzione. Per tale ragione, il puro esercizio di ridisegno planimetrico non può essere ricondotto a un

figurative outcome, one among a multitude of potential formal and distributive explorations, whose mutable nature did not, at this stage, require completeness of information or detail, evidently regarded as superfluous.

The absence of orthogonal relationships evident in the plans is also reflected in the drawings of the elevations and sections which, grouped within a single sheet, present no associative connections either among themselves or with the corresponding plans. In this case, the arrangement of elevations and sections follows logics strictly related to page composition and, despite the articulation of the project, Zaha Hadid presents the observer with only two elevations (front and left) and four sections (two longitudinal and two transverse). The issue of interpretative distortions also emerges in the elevations: although they appear to be drawn in orthogonal projection, it is the articulated and irregular composition of the project itself that raises doubts concerning their graphic coherence. The resolution of this dilemma is facilitated by the application of projective logics, which postulates that the building is situated on the geometrical plane π coinciding with the walking surface. Considering the front elevation, it is possible to identify multiple projecting planes in first projection, whose traces s on π reveal an equal number of inclinations, each differing from the others. This demonstrates the impossibility of representing the front elevation of the building through elements parallel to a single orthogonal plane with respect to π (fig. 3). Consequently, the abstract and detail-free character, together with the projective inconsistencies, may also be identified in the sectional drawings (fig. 4). However, these characteristics do not appear to constitute an obstacle to the communication of the design intentions; rather, they are elements that reveal the latent visionary force inherent in the figure of Zaha Hadid.

What has been discussed so far suggests that the arrangement of the drawings within the boards follows an essentially conceptual approach. However, a closer observation of the plans reveals a series of autograph graphic signs that demonstrate the strong presence of the graphic component. By modifying the

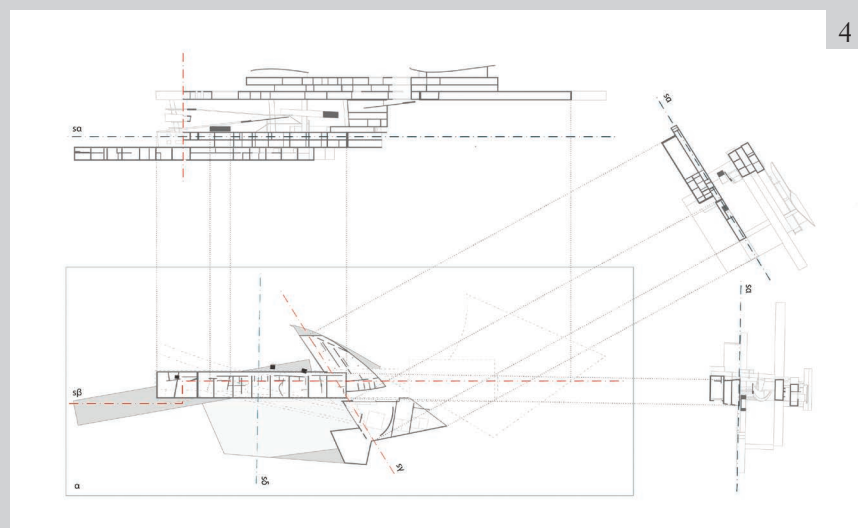


Figure 4
Sezioni del progetto secondo una rielaborazione grafica coerente con i disegni originali.

Figure 5
Floor-plan board indicating the projecting elements located at higher elevations (in red) and lower elevations (in blue) with respect to the reference horizontal planes.

Figure 6
Detail of the lower and upper floor plans, demonstrating the inconsistent abstract character that distinguishes the original competition board.

approccio metodologico convenzionale e, per certi aspetti pedissequo, poiché il carattere indefinito e astratto che contraddistingue questi disegni rischia di indurre in erronee deformazioni interpretative. L'assenza di diverse indicazioni di natura grafica rende necessario un continuo confronto con le descrizioni testuali e con gli altri elaborati a corredo del progetto, come verrà chiarito nei paragrafi successivi.

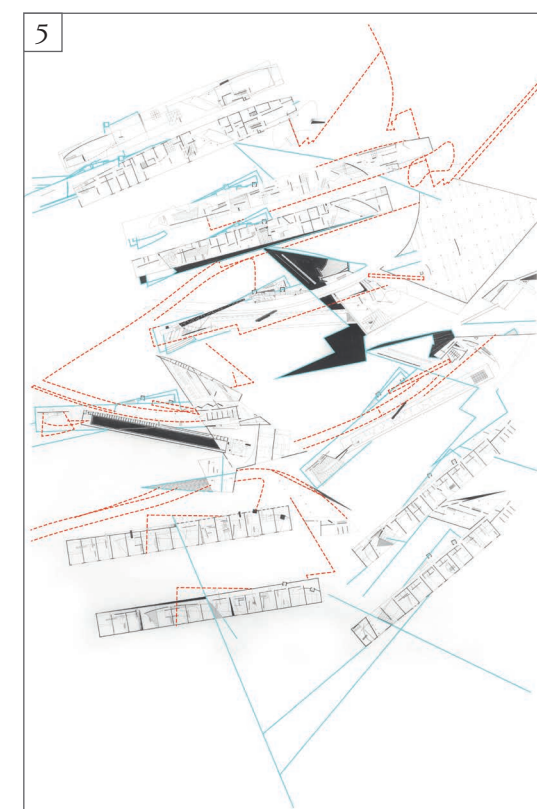
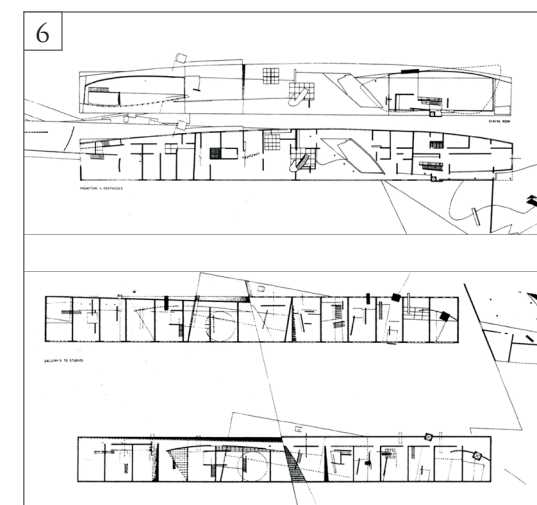


Figura 4
Sezioni del progetto secondo una rielaborazione grafica coerente con i disegni originali.

Figura 5
Tavola delle planimetrie con indicazione degli elementi proiettanti posti a quote superiori (in rosso) e inferiori (in azzurro) rispetto ai piani orizzontali di riferimento.

Figura 6
Dettaglio delle piante dei piani inferiori e superiori, dimostrativo dell'incostante carattere astratto che contraddistingue l'originale tavola concorsuale.



In definitiva, colui che si accinge a osservare tali planimetrie dovrebbe considerarle come un primo esito figurativo, una delle numerose esplorazioni formali e distributive possibili, la cui natura mutevole non richiedeva, in questa fase, completezza di informazioni né di dettagli, ritenuti evidentemente superflui.

L'assenza di relazioni di ortogonalità evidenziata nelle planimetrie, si ripercuote nei disegni dei prospetti e delle sezioni che, accorpati in un'unica tavola, non presentano legami associativi tra essi o con le piante di riferimento. In questo caso, la disposizione dei prospetti e delle sezioni persegue logiche prettamente legate all'impaginazione e, nonostante l'articolazione del progetto, Zaha Hadid mostra all'osservatore soltanto due prospetti (anteriore e sinistro) e quattro sezioni (due longitudinali e due trasversali). La questione delle deformazioni interpretative si riscontra anche nei prospetti: sebbene essi risultino disegnati in proiezione ortogonale, è la stessa composizione articolata e irregolare del progetto, a porre il dubbio sulla loro coerenza grafica. Tale dilemma si chiarifica grazie all'applicazione delle logiche proiettive: presupponendo che l'edificio giaccia sul piano geometrico π coincidente con il piano di calpestio, e prendendo in esame il prospetto anteriore, si individuano diversi piani proiettanti in prima proiezione, le cui tracce s evidenziano sul π altrettante inclinazioni, ognuna diversa dalle altre. Ciò dimostra l'impossibilità di rappresentare il prospetto anteriore dell'edificio utilizzando elementi paralleli a un unico piano ortogonale rispetto al π (fig. 3). Di conseguenza, il carattere astratto e privo di dettaglio e le incoerenze proiettive, sono rintracciabili anche nei disegni delle sezioni (fig. 4). Tali caratteristiche, tuttavia, non sembrano costituire un ostacolo alla veicolazione degli intenti progettuali, quanto piuttosto configurarsi come elementi rivelatori di una latente forza visionaria propria della figura di Zaha Hadid.

Quanto affrontato sin qui suggerisce come la disposizione dei disegni nelle tavole persegua un approccio prettamente concettuale; tuttavia, un'osservazione più approfondita delle planimetrie rivela una serie di segni grafici autografi che dimostrano una forte presenza

challenging-to-identify space. From the overall view of the project to the relationships between the individual volumes, and down to the compositional characteristics of each plan, the graphic framework developed by Zaha Hadid appears open to multiple levels of interpretation, even across different scales. Interpretative difficulty also seems to increase according to a vertical progression, amplifying the degree of abstraction in the upper volumes of the building, which progressively tend to lose definition and detail, revealing a compositional process that at times assumes a stochastic nature (fig. 6). In 1983, in anticipation of the building's construction, Zaha Hadid produced a substantial number of drawings aimed primarily at narrating the project and, above all, astonishing the observer, having already presented the building's general arrangement in the previous boards. At this stage, the architect experimented with various figurative approaches through geometric forms and surfaces, creating graphic-pictorial narratives devoid of any precise order. The wide range of narrative devices adopted by Zaha Hadid materialised with simple plastic volumes characterised by dark tonalities and rough textures, giving rise to graphic re-elaborations reminiscent of material models executed in plaster or similar substances; through the assemblage of flat, opaque, or semi-transparent surfaces in vibrant colours and with a distinctly Neo-Plasticist aesthetic; and through the composition of volumetric arrangements by means of flat planes of colour, transparent surfaces, lines, graphic signs, and material textures. Each drawing appears both as a larger, autonomous entity and as intrinsically connected to all the others, creating an arbitrary narrative devoid of a predetermined order of reading or sequentiality, thereby compelling the observer to self-determine within a sort of interactive contemplation of the project as a whole. The mutable and dilated nature already evident in the plans would also seem to be reflected in the compositional process of the entire project, which occupies its own perceptual sphere in which conventional spatio-temporal conditions no longer subsist. This interpretation would seem to clarify the complete absence of

the human figure (fig. 7), as well as the presence of backgrounds resembling flat monochromatic backdrops, in which black and blue do not appear to allude, respectively, to night and day. Similarly, the few shadows present appear interpretable as autonomous surfaces rather than as products of light sources. The deliberately fictitious landscape, characterised by chromatic gradations intended to indicate the jagged and harsh nature of the mountainous surface, seems to emphasise an atmos-



9. Despite winning the competition, the project was never realised.

Figure 7
Detailed graphic elaboration of the only project drawing in which the human figure appears.

Figure 8
Detailed graphic elaboration of the drawings in which shadows and "floating" elements appear within a lunar setting.

11. Sebbene vincitore, il progetto non fu mai realizzato.

della componente grafica. Modificando infatti la strategia di analisi nei confronti dei disegni planimetrici (assumendo che le diverse piante non siano adagate sullo stesso piano di proiezione), ciascuna pianta può essere intesa come un elemento, un "frammento" appartenente a un proprio piano di proiezione dotato di altezza specifica. Tale interpretazione sembrerebbe chiarire la natura dei numerosi segni grafici apparentemente privi di senso, attraverso le differenze proiettive. Intrecciandosi con il disegno delle piante, essi si rivelano come linee di proiezione di elementi soprastanti e sottostanti alle medesime. A ogni pianta fanno dunque riferimento segni grafici relativi a elementi planimetrici collocati a differenti altezze (superiori e inferiori) rispetto al piano di proiezio-

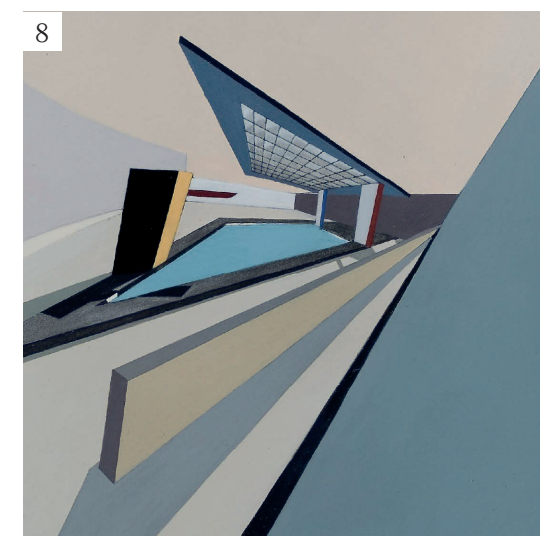


Figura 7
Elaborazione grafica di dettaglio dell'unico disegno progettuale in cui compare la figura umana.

Figura 8
Elaborazione grafica di dettaglio dei disegni in cui compaiono le ombre e gli elementi 'fluttuanti' in un'ambientazione lunare.

ne su cui la stessa giace (fig. 5). Soffermendosi ulteriormente sull'osservazione delle planimetrie, si può inoltre evincere come il carattere astratto che contraddistingue i disegni di Zaha Hadid non appaia costante, bensì variabile. Il confronto tra le piante dei volumi inferiori e superiori dell'edificio sembra evidenziare come, nelle prime, sia possibile individuare scale, finestre, setti interni, divisori ed elementi in aggetto, consentendo una buona lettura degli spazi, sebbene le funzioni risultino ancora piuttosto imprecise e incomplete. Al contrario, l'assenza di soglie che marcano le differenze tra esterno e interno, ambienti definiti da setti e apparentemente privi di funzionalità esplicita, conferirebbe ai volumi superiori dell'edificio il carattere di uno spazio frammentato e difficilmente identificabile. Dalla vista d'insieme dell'intero progetto alle relazioni tra i singoli volumi, fino alle caratteristiche compositive di ogni pianta, l'impostazione grafica elaborata da Zaha Hadid sembra prestarsi a molteplici livelli di lettura, anche a scale differenti. La difficoltà interpretativa pare inoltre aumentare secondo un andamento verticale, amplificando il grado di astrazione nei volumi superiori dell'edificio, i quali tendono progressivamente a perdere di definizione e dettaglio, rivelando un processo compositivo a tratti di natura stocastica (fig. 6). Nel 1983, in previsione della realizzazione dell'edificio¹¹, Zaha Hadid produsse un cospicuo numero di disegni, tesi principalmente a raccontare il progetto e soprattutto a stupire l'osservatore, avendo già presentato l'assetto generale dell'edificio nelle tavole precedenti. In questa fase, l'architetto sperimentò diversi approcci figurativi per mezzo di forme geometriche e superfici, creando una narrazione grafico-pittorica priva di un ordine preciso. La vasta gamma di espedienti narrativi adottati da Zaha Hadid si concretizzò attraverso volumi plastici semplici, caratterizzati da tonalità cupe e texture grezze, dando luogo a rielaborazioni grafiche che ricordano i modelli materici realizzati in gesso o simili; assemblando superfici piane, opache o semitrasparenti, dai colori brillanti e dal gusto neoplastico; componendo assetti volumetrici per mezzo di piatte superfici di colore, piani trasparenti, linee, segni grafici, superfici materiche. Ogni disegno risulta

phere that is, in certain respects, lunar and devoid of temporal or atmospheric references. As the representation of a predominantly mental condition, this setting would seem to justify the presence of suspended and floating elements, incomplete volumes, open (rather than sectioned) forms, or elements extrapolated from the overall composition. Amongst the multiple approaches adopted by Zaha Hadid, there also emerges one founded upon oppositions, which allowed her to juxtapose drawings devoid of temporal references – as previously described – with pairs of identical drawings situated within daytime and night-time settings. Such representations appear aimed at experimenting with and comparing the same compositions through variations in colour, tone, and illumination. In a continuous process of reference to themselves and to their opposites, Zaha Hadid's drawings seem not to aspire to full and immediate comprehensibility, insofar as they appear conscious of representing original ideas, design intentions, and potentials still in the process of becoming (fig. 8).

3. Exploding to Reconstruct

The competition programme called for the construction of a metropolitan resort, with the aim of transcending the traditional club-luxury relationship and becoming a place of leisure economically accessible to all. This strategy reflected a cultural shift aimed at re-thinking urban life beyond the dimension of work, consciously and constructively organising citizens' leisure time. Partially interpretable as a propagandistic vehicle for a culture entirely devoted to labour, the club was conceived as an alternative for those who, unable to leave the city for holidays, nevertheless had the right to facilities and moments of recreation and relaxation. The programme requirements of the competition were re-elaborated by Zaha Hadid in terms of a redefinition of the public sphere, situated within a metropolitan context characterised by cultural and social stratification. With regard to large metropolises, Zaha Hadid associated the term 'Architecture of congestion' (Hadid 1987: 18) with the oscillatory condition of citizens who, in order to survive urban chaos, compensated

for a frenetic existence through slow and contemplative activities. Zaha Hadid aspired to an epochal linguistic innovation, deriving her guiding principles from human society, understood as a dynamic and continuously evolving organism, inextricably linked to increasing social and cultural stratifications. It therefore emerges that the genesis of the methodological and representational strategies developed by Zaha Hadid was intimately connected to her perception of society itself; consequently, the recourse to logics of fragmentation, stratification, dynamism, and complexity would seem to constitute the privileged means through which to graphically manifest its nature (fig. 9). All of this resulted in a building composed of different fragments interacting with the terrain in their own ways, whose compositional structure recalls Suprematist geometries. The original intention of creating a form of continuity between the urban fabric below, the mountainous topography, and the building itself was sustained by the architect's need to dismantle traditional principles in order to establish new ones. According to Zaha Hadid, the theoretical beginning of a paradigmatic shift seemed to require the search for a trauma, namely an irreversible rupture that only an event comparable to an explosion could trigger. Considering once again the sheet of plans, it would therefore seem to acquire a fur-

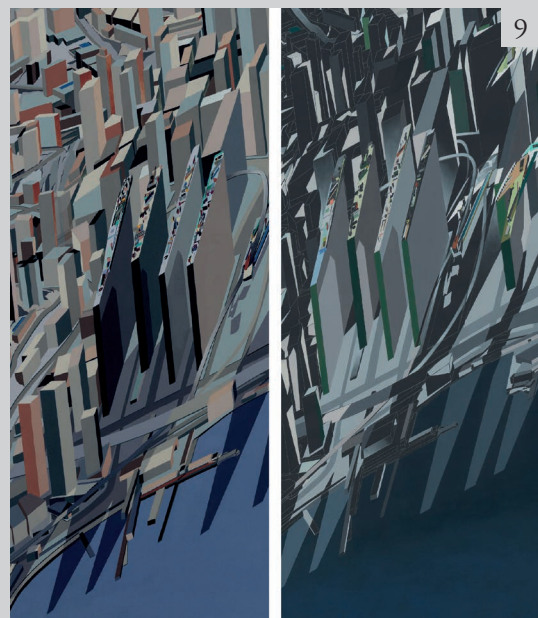


Figure 9
Daytime and night-time graphic composition of the city overlooking Kowloon Bay.

Figure 10
Reworking of a portion of the competition board of elevations and sections, submitted to the jury by Zaha Hadid in 1982.

essere sia un elemento a sé stante, sia intrinsecamente legato a tutti gli altri, creando una narrazione arbitraria priva di un determinato ordine di lettura o consequenzialità, imponendo all'osservatore di autodeterminarsi in una sorta di contemplazione interattiva dell'intero progetto. La natura mutevole e dilatata già evidenziata nella tavola delle planimetrie sembrerebbe riflettersi anche nel processo compositivo dell'intero progetto, che occupa una sfera percettiva propria nella quale non sussistono le canoniche condizioni spazio-temporali. Tale interpretazione sembrerebbe chiarire la totale assenza della figura umana (fig. 7), così come la presenza di sfondi assimilabili a piatte quinte monocromatiche, nelle quali il nero e l'azzurro non sembrano alludere rispettivamente alla notte e al giorno; allo stesso modo, le poche ombre presenti appaiono interpretabili come superfici autonome, anziché prodotte da fonti luminose. Il paesaggio volutamente fittizio, caratterizzato da sfumature cromatiche volte a indicare il carattere frastagliato e aspro della superficie montuosa, sembrano enfatizzare un'ambientazione per certi aspetti lunare, che non necessita di indizi temporali e atmosferici. In quanto rappresentazione di una condizione prevalentemente mentale, tale ambientazione sembrerebbe inoltre giustificare la presenza di elementi sospesi e fluttuanti, di volumi incompleti, aperti (non sezionati) oppure estrapolati dalla composizione generale. Tra i molteplici approcci adottati da Zaha Hadid sembra inoltre emergere quello fondato sulle opposizioni, che le permetteva di contrapporre ai disegni

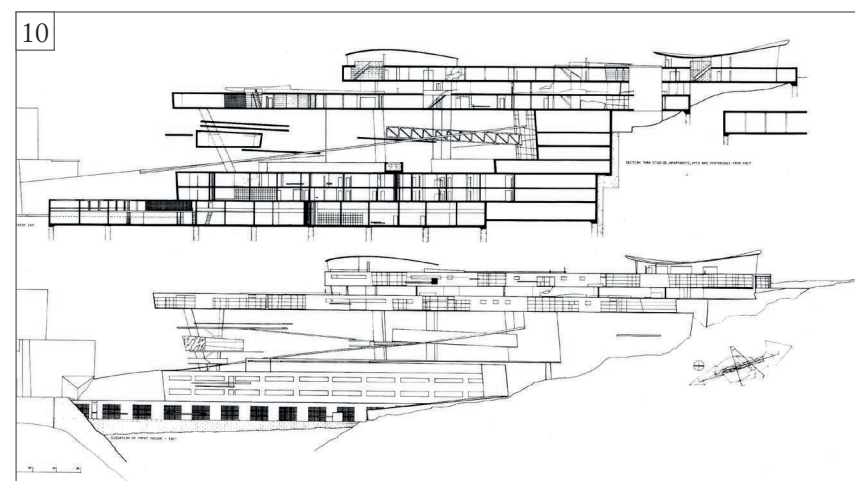
privi di riferimenti temporali (precedentemente descritti) coppie di disegni identici ma ambientati in contesti diurni e notturni. Tali rappresentazioni apparirebbero finalizzate alla sperimentazione e al confronto delle medesime composizioni attraverso variazioni di colore, tonalità e illuminazione. In un continuo rimando a sé stessi e ai propri opposti, i disegni di Zaha Hadid sembrano non aspirare a una piena e immediata comprensibilità, nella misura in cui appaiono consapevoli di rappresentare idee originarie, intenzioni progettuali e potenzialità ancora in divenire (fig. 8).

3. Esplodere per ricostruire

Il programma concorsuale prevedeva la costruzione di un *metropolitan resort*, con l'obiettivo di superare il tradizionale binomio club-lusso, diventando un luogo di evasione economicamente accessibile a tutti. Tale strategia rispecchiava un cambiamento culturale teso a ripensare la vita cittadina oltre la dimensione lavorativa, programmando in modo cosciente e costruttivo il tempo libero dei cittadini. Parzialmente interpretabile come veicolo propagandistico di una cultura votata interamente al lavoro, il club si configurava come alternativa destinata a coloro che, non potendo lasciare la città per le vacanze, avevano diritto ad attrezzature e momenti di svago e relax. Le richieste programmatiche del concorso furono rielaborate da Zaha Hadid nei termini di ridefinizione della sfera pubblica, inserita in un contesto metropolitano culturalmente e socialmente stratificato. In merito alle grandi metropoli, Zaha Hadid associava il termine *Architecture of congestion* (Hadid 1987: 18), intendendo con esso la condizione oscillatoria dei cittadini che, per sopravvivere al caos urbano, compensavano un'esistenza frenetica con attività lente e contemplative. Zaha Hadid tendeva a un'innovazione linguistica di carattere epocale, traendo i fili conduttori dalla società umana, intesa come organismo dinamico e in continua evoluzione, imprescindibilmente legato all'aumento delle complessità sociali e delle stratificazioni culturali. Ne emerge come la genesi delle strategie metodologiche e rappresentative sviluppate da Zaha Hadid sia intimamente connessa alla modalità di percezione della so-

Figura 9
Composizione grafica diurna e notturna della città affacciata sulla baia di Kowloon.

Figura 10
Rielaborazione di una parte della tavola concorsuale dei prospetti e delle sezioni, presentata alla commissione da Zaha Hadid nel 1982.



ther meaning: if the explosion constitutes the event, and the compositional structure of the drawing represents pure potentiality, the latter tends to lose its static and concluded character, becoming a representation in continuous development and subject to mutable conditions, thus allowing its configuration according to a new order not necessarily dictated by canonical geometric laws. In response to the trauma produced by the explosion, Zaha Hadid appears to articulate an expressive language of rupture with the past, materialising the paradigm shift in a project whose strategic and compositional genesis seems founded both upon processes of fragmentation and upon the typological and provocative reiteration of one of the symbols of twenty-first-century architecture. The Peak Leisure Club may indeed be interpreted as a skyscraper initially subjected to a 90-degree rotation and subsequently exploded, whose fragments anchor themselves to the mountain through stratification or remain suspended in the void. The provocations elaborated by Zaha Hadid would seem to be manifold: firstly, the extreme typological deconstruction that renders the project's original matrix difficult to recognise; secondly, the stratified reading of the work, which encourages the observer to investigate the compositional process and probe its logics beyond a superficial glance that would otherwise reduce the building to a mere chaotic composition of elements. Finally, there is the subliminal message conveyed by the building itself: an overturned skyscraper rising above the city of Hong Kong, a metropolis founded upon the cult of the skyscraper (fig. 10). If Zaha Hadid's deeply stratified compositional logics appear to require an interpretation structured across multiple semantic levels, at the same time a project whose complexity lay in the necessity of exploring new spatialities and objecthoods could only be narrated through an equally articulated representational language. Following the explosion, certainties and preconceptions may be annulled and redefined according to new rules; this offers Zaha Hadid the opportunity to elaborate compositions capable of manipulating represented space, namely distorted drawings that do not adhere to the

canons of elementary classical geometry. The architect's images reveal themselves as vast compositions of fragments that lend themselves to becoming two-dimensional surfaces upon which the disjointed visual world may be laid out and analysed – no longer ordered, but fragmented, stretched, and distorted. Finally, if the drawings no longer necessarily depend upon orthogonal projection onto the picture plane, which is reduced to a consequential action, this means that the architect's *modus operandi* lies in a three-dimensional genesis. In other words, Zaha Hadid designs directly within a space-time dimension structured according to three-dimensional rhythms, modules, relationships, and connections.

4. Conclusions

To trigger change, it is necessary to explode – to alter the tangible by deconstructing both the matter that constitutes it and the way in which it is conceived. Zaha Hadid appears to seek the explosion as a form of reaction originating in drawing, having fully understood the definition of *disegnum* as concept and idea (Scolari 2021: 10). Within this perspective, drawing appears to be treated as a design and representational instrument that she masters completely and bends to her will, without ever falling into the trap of mere formal exercise. Zaha Hadid possessed a profound knowledge of axonometries, perspectives, bird's-eye views, and other representational tools; at the

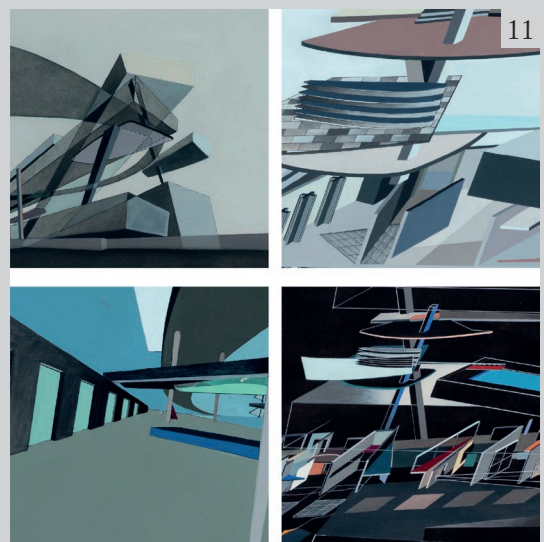


Figure 11
Graphic catalogue of the
typological range of the
different drawings.

cietà stessa; di conseguenza, il ricorso a logiche di frammentazione, stratificazione, dinamismo e complessità sembrerebbe configurarsi quale espediente privilegiato per manifestarne graficamente la natura (fig. 9). Tutto ciò si tradusse in un edificio costituito da diversi frammenti interagenti a modo loro con il terreno, la cui struttura compositiva ricorda le geometrie suprematiste. L'intenzione primigenia di creare una sorta di continuità tra il tessuto urbano sottostante, la topografia montuosa e l'edificio veniva sostenuta dalla necessità dell'architetto di scardinare i principi tradizionali per stabilirne di nuovi. Secondo Zaha Hadid, l'avvio teorico di un cambiamento paradigmatico sembrava infatti richiedere la ricerca di un trauma, ovvero una frattura irreversibile che soltanto un evento assimilabile all'esplosione avrebbe potuto innescare. Considerando nuovamente la tavola delle planimetrie, essa sembra così acquisire un ulteriore significato: se l'esplosione costituisce l'evento, e la struttura compositiva del disegno rappresenta pura potenzialità, quest'ultima tende a perdere il proprio carattere statico e concluso, diventando una rappresentazione in continuo sviluppo e soggetta a condizioni mutevoli, tali da consentirne una configurazione secondo un ordine nuovo, non necessariamente dettato da canoniche leggi geometriche. Al trauma provocato dall'esplosione, la reazione di Zaha Hadid sembra manifestarsi attraverso un linguaggio espressivo di rottura con il passato, concretizzando il cambio di paradigma in un progetto la cui genesi strategica e compositiva appare fondata tanto sui processi di frammentazione quanto sulla reiterazione tipologica e provocatoria di uno dei simboli dell'architettura del XXI secolo. *The Peak Leisure Club* può infatti essere interpretato come un grattacielo sottoposto inizialmente a una rotazione di 90° e successivamente esploso, i cui frammenti si ancorano alla montagna stratificandosi, oppure rimanendo sospesi nel vuoto. Le provocazioni elaborate da Zaha Hadid sembrano essere molteplici: *in primis*, l'estrema decostruzione tipologica che rende difficilmente riconoscibile la matrice originale del progetto; in secondo luogo, la lettura stratificata dell'opera, che induce l'osservatore ad approfondire il processo

compositivo e a sondarne le logiche oltre lo sguardo superficiale, che altrimenti ridurrebbe l'edificio a una mera composizione caotica di elementi. Infine, il messaggio subliminale veicolato dall'edificio stesso, ovvero un grattacielo ribaltato che si staglia proprio sulla città di Hong Kong, metropoli fondata sul culto del grattacielo (fig. 10). Se le logiche compositive profondamente stratificate di Zaha Hadid sembrano richiedere una lettura strutturata su molteplici livelli semantici, al contempo, un progetto la cui complessità risiedeva nella necessità di esplorare nuove spazialità e oggettualità, non poteva che essere raccontato con un linguaggio rappresentativo analogamente articolato. In seguito all'esplosione, certezze e preconetti si possono annullare e ridefinire secondo nuove regole; ciò offre a Zaha Hadid l'occasione per elaborare composizioni capaci di manipolare lo spazio rappresentato, ovvero disegni deformati che non perseguono i canoni della geometria classica elementare. Le immagini dell'architetto si svelano come grandi composizioni di frammenti che si prestano ad essere superfici bidimensionali sulle quali adagiare e analizzare il mondo visivo scomposto, non più ordinato ma scomposto, strecciato e deformato. Infine, se i disegni non prescindono più necessariamente dalla proiezione ortogonale sul quadro, che si riduce a un'azione consequenziale, significa che il *modus operandi* di chi disegna risiede in una genesi tridimensionale, ovvero Zaha Hadid progetta direttamente in una dimensione spazio-temporale strutturata secondo ritmi, moduli, rapporti e connessioni tridimensionali.

4. Conclusionsi

Esplosione per innescare un cambiamento, modificare ciò che è tangibile destrutturandone la materia che lo costituisce e il modo in cui viene concepito. Zaha Hadid sembra ricercare l'esplosione come forma di reazione che prende avvio dal disegno, avendo ben chiara la definizione di *disegnum* inteso come concetto e idea (Scolari 2021: 10). In tale prospettiva, il disegno appare trattato come uno strumento progettuale e rappresentativo che padroneggia perfettamente e piega a suo piacimento, senza mai incorrere nella trappola del puro esercizio

Figura 11
Abaco grafico della gamma
tipologica dei diversi disegni.

same time, she understood that in order to shake architectural practice, it was essential to begin with drawing. Such premises would seem to constitute the foundation of a resilient trajectory developed over the course of a decade, during which professional affirmation passed through drawings and projects considered by critics to be as fascinating as they were difficult to realise. This approach clearly manifests itself in the numerous illustrative typologies produced for *The Peak Leisure Club*, which identify multiple techniques and strategies in relation to the project, transforming it into a veritable forge of ideas and proposals: from technical and structural black-and-white drawings to purely illustrative compositions with white or black backgrounds; from detailed drawings explicating textures, materials, and construction details to overall compositions or representations depicting one or only a few decontextualised elements (fig. 11). If each drawing illustrates an aspect or detail constituting the project, the result is a rhetoric that transcends every individual drawing,

whose technique becomes preparatory to its understanding. In these terms, drawing becomes the ideal instrument through which to experiment with and compare future ideas and premises, articulating itself in a language that, although complex and multifaceted, never neglects its fundamental narrative role. This strategy, innate to the architect, enabled her – after years of graphic experimentation – to achieve her highest formal and linguistic maturity through the poetics of flows, particularly in the volumes of the *Museum of the 21st Century in Rome (MAXXI, 1998-2009)*¹⁰. The observer who undertakes an in-depth reading of Zaha Hadid's drawings necessarily develops a form of resilience in order to grasp all of their meanings and intrinsic nuances. Zaha Hadid's entire graphic-pictorial oeuvre may therefore be interpreted as an expression of resilience, insofar as it configures itself as the bearer of ideas, experimentations, and innovations never abandoned but continuously pursued until their concretisation in the built form of architecture.

10. This subject is explored by Zaha Hadid in an interview with Margherita Guccione (GUCCIONE 2002: 34).

References / Bibliografia

- BETSKY A. (1998), *Zaha Hadid. The complete Buildings and Projects*, London, Thames and Hudson.
- BOYARSKY A. (1996), *Chicago à la Carte*, London, Architectural Association.
- BOYARSKY A., FRAMPTON K., HADID Z. (1983), *Planetary Architecture Two*, London, AA School of London.
- BOYARSKY A., HADID Z. (1996), *The Calligraphy of the Plan*, in MIDDLETON R., a cura di, *The Idea of the city*, London, Architectural Association.
- DE MICHELI M. (1988), *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli Editore.
- DI LORENZO L. (2017), *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), Macerata, pp. 48-51.
- FUTAGAWA Y. (1986), *Zaha M. Hadid*, «GA Architect», 5, Tokyo, ADA Edita.
- GUCCIONE M. (2002), *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), Torino, Umberto Allemandi&C, p. 34.
- HADID Z. (1987), *Transition Interview*, 20, Melbourne May, Department of Architecture RMI.
- HADID Z. (2004), *The Pritzker Architecture Prize*, London, The Hyatt Foundation.

12. Zaha Hadid ne parla in un'intervista con Margherita Guccione (GUCCIONE 2002: 34).

formale. Zaha Hadid possedeva una profonda conoscenza delle assonometrie, delle prospettive, delle viste a volo d'uccello e di altri strumenti rappresentativi; al contempo, comprendeva che per scuotere la pratica architettonica era fondamentale iniziare dal disegno. Tali presupposti sembrano costituire il fondamento di un percorso resiliente sviluppatosi nell'arco di un decennio, durante il quale l'affermazione professionale attraversò disegni e progetti ritenuti dalla critica tanto affascinanti quanto difficilmente realizzabili. Questo approccio si manifesta chiaramente nelle numerose tipologie illustrative prodotte per *The Peak Leisure Club*, che individuano molteplici tecniche e strategie nei confronti del progetto, rendendolo una vera e propria fucina di idee e proposte: dalle tavole tecniche e strutturali in bianco e nero ai 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 (fig. 11). Se 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. 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 tralascia mai il fondamentale ruolo narrativo. Una strategia innata nell'architetto, che le permise, dopo anni di sperimentazioni grafiche, di raggiungere la massima maturità formale e linguistica con la poetica dei flussi, in particolare nei volumi del *Museo del XXI secolo di Roma (MAXXI, 1998-2009)*¹². L'osservatore che si accinge a osservare in profondità i disegni di Zaha Hadid necessariamente sviluppa una sorta di resilienza per comprenderne tutti i significati e le sfumature intrinseche. L'intera opera grafico-pittorica di Zaha Hadid può pertanto essere letta come espressione di resilienza, nella misura in cui si configura come portatrice di idee, sperimentazioni e innovazioni mai abbandonate, ma perseguite con continuità fino alla loro concretizzazione nella forma costruita dell'architettura.

- HOWARD J., MARJANOVIĆ I. (2017), *Drawing Ambience: Alvin Boyarsky and the Architectural Association*, Washington University, Mildred Lane Kemper Art Museum.
- JODIDIO P. (2020), *ZAHA HADID. Complete Works 1979-Today*, Köln, Taschen.
- Kowloon, <https://en.wikipedia.org/wiki/Kowloon> (ultima consultazione 9/5/2026).
- KOOLHAAS R., ZENGHELIS E. (1978), *Architettura della metropoli planetaria*, «Lotus International», 21, pp. 7-17.
- LEVENE R., MÁRQUEZ CECILIA F. (1992), *Interview with Zaha Hadid*, «El Croquis», 52, pp. 6-17.
- LUSCOMBE D. (2024), *Zaha Hadid's Paintings: Imagining Architecture*, London, Lund Humphries.
- POINCARÉ J.H. (1989), *La scienza e l'ipotesi*, Bari, Edizioni Dedalo.
- PRESTINENZA PUGLISI L. (2001), *Zaha Hadid*, Roma, Edil Stampa.
- SCOLARI M. (2021), *Alpine Architektur*, «Disegnare idee immagini», 62, pp. 7-17.
- SERRAZANETTI F., SCHUBERT M. (2011), *Interview with Zaha Hadid*, in SERRAZANETTI F., SCHUBERT M., a cura di, *Zaha Hadid. Inspiration and process in architecture*, Milano, Moleskine, pp. 11-19.
- SURESH S. (1983), *The Peak Competition*, «Vision. Architecture Design», vol. 1, 4, pp. 21-35.
- WILSON P. (1983), *The Park and the Peak. Two International Competitions*, London, Architectural Association School of Architecture.