

È MORTA UNA STELLA: ZAHA HADID (1950-2016)

Bert Daelemans S.I.

La comunità internazionale è rimasta scossa dalla morte repentina della vincitrice del premio «Pritzker», Zaha Hadid (1950-2016). L'architetta anglo-irachena, nata a Baghdad, sessantacinquenne, è morta improvvisamente a Miami. Forse soltanto allora il grande pubblico ha iniziato a rendersi conto della sua opera anticipatrice e del posto unico che lei occupava in un mondo di stelle dominato dagli uomini. Era stata l'unica donna a ricevere il premio *Nobel* dell'architettura, il prestigioso «Pritzker», nel 2004, finché Kazuyo Sejima lo ha vinto nel 2010 insieme a Ryue Nishizawa.

Qualsiasi opinione si abbia di lei, Hadid era una visionaria, un'ardita combattente come ce ne sono pochi nell'odierno universo architettonico. In Europa, la conosciamo soprattutto per il padiglione-ponte dell'Esposizione internazionale a Saragozza (2008), il museo MAXXI a Roma (2009), il museo Riverside a Glasgow (2011), l'*Aquatics Centre* di Londra (2012) e, attualmente in costruzione, la stazione ferroviaria di Napoli Afragola.

Curve di un mondo nuovo, per il nostro tempo

L'opera innovativa di Hadid è caratterizzata dalle curve e dalle forme futuriste, quasi i suoi edifici fossero testimoni, visitatori, appena giunti da un mondo diverso, altro, nuovo, inquietante e spaventoso, ma nello stesso tempo affascinante, attraente ed enigmatico. Come se questi testimoni di una mente creativa e trasgressiva annunciassero un mondo inedito, del tutto umano, ma nuovo, di una novità insolita e inattesa.

Hadid era riuscita a creare un suo linguaggio personale, poetico, lirico e sensuale, piuttosto inedito nella cornice solida e virile che il nostro ambiente urbanistico è solito proporre. La sua opera è stata una brezza fresca in una razionalità rettangolare: è riuscita a condurre la nostra immaginazione verso orizzonti inimmaginati e inimmaginabili, come onde, eco fluida e inconclusa di un mondo radicalmente nuovo, ma non alieno, non totalmente sconosciuto.

Va detto che la funzione museale di molti dei suoi edifici si presta a una visione futurista, asettica, da film di fantascienza. È vero che in qualche dettaglio — per esempio, a Saragozza e a Roma — le grandi linee e le grandi idee non riescono a combaciare perfettamente, causando crepe che macchiano sempre il biglietto da visita di qualsiasi grande architetto, ma che non inficiano la visione ampia del ruolo di utopista e visionario che qualsiasi architetto deve conservare nella nostra società.

Inoltre, a Roma si resta con la sgradevole sensazione di essersi smarriti tra le linee del paesaggio futuristico; ma, d'altra parte, potrebbe essere stata proprio questa l'intenzione dell'architetta. Zaha Hadid ha un concetto di architettura come paesaggio, flusso, fiume, corrente sempre inconclusi, sempre in movimento. È il suo concetto, che ha saputo elaborare sulla carta e nell'immaginazione nel corso di anni, prima di plasmarlo in un edificio concreto, costruito. Da allora, fino alla morte, non ha smesso di costruire e disegnare, perché questo sembra in consonanza con la mente di molti nostri contemporanei.

Hadid era pensatrice, sognatrice di grandi linee e ampi spazi bianchi, metallici, curvati, fluidi, in grado di accogliere masse di persone, flussi di umanità. Ha creato per l'umanità, per far sognare l'umanità. Ha parlato di un mondo nuovo, possibile, accogliente. A modo suo. Potremo non essere d'accordo con quel suo modo, non apprezzarne lo stile, ma dovremo comunque ammettere e riconoscere in lei una delle grandi menti della contemporaneità che hanno formato il nostro immaginario collettivo, rivolgendosi alla nostra capacità di sognare e di giocare. Infatti, la sua opera ha anche una dimensione di gioco, possiede qualcosa della meraviglia infantile, qualcosa di ludico, che accusa la serietà del nostro quotidiano. Hadid, in ciascuna delle sue opere, si prende gioco del nostro incedere solipsista, autoreferenziale, così serio.

Sognare un mondo nuovo, in chiave cristiana

Finora abbiamo lodato la novità, l'immaginazione, l'aspetto visionario, futurista e ludico dell'architettura della signora Hadid. Potremmo riservare altrettante lodi ai suoi gioielli, perché Zaha è stata anche una disegnatrice di successo. Tuttavia niente di questo ci ha portato a parlare della dimensione religiosa della sua opera. In effetti, tutta la sua opera è puramente secolare e si tiene lontana da qualsiasi religione o religiosità. Ciò non significa che essa non abbia, per dirla con Tillich e Rahner, una dimensione implicitamente religiosa o spirituale, la cui legittima sottolineatura non comporta la stucchevole necessità di cristianizzarla, né un deprecabile recupero eisegetico, vale a dire una sua cattiva interpretazione secondo i presupposti o le intenzioni dell'interprete, leggendo nell'opera quel che non c'è o non ci può essere.

In effetti qui ci muoviamo sul terreno friabile dell'interpretazione, come tocca al filosofo e al teologo. Ci viene chiesto di andare oltre una mera descrizione o presentazione dell'opera di un artista, a cui si può facilmente accedere in qualsiasi giornale o rivista più o meno specialistici, sebbene la cosa migliore resterebbe quella di avere accesso diretto a una delle sue opere per formarci un giudizio personale. Infatti spetta al lettore l'onere di giudicare da solo se le riflessioni che seguono puntano a una certa verità condivisa.

Pertanto, con cautela, ci permettiamo di dire che molti degli indubbi valori dell'opera di Hadid, come la novità, l'aspetto ludico, la dimensione futurista e immaginifica, appartengono, in chiave cristiana, al campo dell'escatologia: un'escatologia che consente di immaginare e di sognare un mondo migliore, umano, non svincolato dal nostro, ma teso a mostrare fin d'ora che è possibile. Sappiamo che si tratta senz'altro di un salto ardito. Ci limitiamo a indicare che entrambe le proposte vanno nella stessa direzione: non sono certo identiche, ma si compaginano bene.

Su questa base dobbiamo salvaguardare il messaggio strettamente cristologico dell'escatologia cristiana, cioè mostrare la continuità del messaggio speranzoso di Hadid con la speranza tipicamente cristiana, ma nello stesso tempo dobbiamo indicarne i limiti. È un esercizio di approssimazione, di percepire Dio in tutto, e non

di critica, o di relativizzazione, o di recupero. È un esercizio di riconoscimento teologico, cioè discernere i semi del Logos nella cultura in cui siamo immersi. Il messaggio cristiano è di tutti i tempi e trova il suo *humus*, il suo terreno anche nella contemporaneità: come potrebbe essere diversamente?

L'opera di Hadid può apparire come un emblema della nostra mentalità contemporanea per la sua insaziabile brama di novità: se Oscar Niemeyer è stato l'avanguardista del XX secolo, certo Zaha Hadid lo è stata del XXI. Essi condividevano lo stesso talento di criticare (ovvero: far avanzare) il loro tempo con il linguaggio del loro tempo e di sperimentare, cercando incessantemente la sensualità ludica, lucida e liquida di materiali solidi, robusti e recalcitranti come il cemento e l'acciaio. L'opera di Hadid si colloca nei limiti del possibile. Ha cercato i limiti di tutto: niente è più postmoderno di quest'ansia di superare i confini. In una simile ricerca titanica potrebbe esserci qualcosa di perverso, come se la mente umana superasse tutto con le proprie forze.

Sappiamo bene, però, che non è così. Qualsiasi opera culturale, letteraria o architettonica — tanto più quando appartiene all'ambiente pubblico —, ha il dovere politico di andare contro la smania alienante che allontana l'essere umano dalla sua umanità. Se l'opera di Hadid alimentasse una simile smania postmoderna senza apportare alcuna buona notizia, dovremmo scartarla come un altro tentativo interessante, ma fallimentare dal punto di vista di quel concreto universale che vale per tutti i tempi, sebbene radicato in un'epoca concreta a cui appartiene, come accade alle piramidi egizie, alle cattedrali gotiche o alla Sagrada Familia di Gaudí.

Gli edifici di Hadid sfidano il triangolo classico dei valori architettonici, che Marco Vitruvio Pollio mise per iscritto una volta per tutte: *utilitas, firmitas, venustas* (utilità, solidità, bellezza). Ogni opera architettonica deve pervenire a un equilibrio che è al tempo stesso funzionale, solido e bello, ovvero deve essere pratico, sicuro ed estetico. Hadid ha portato questo triangolo al limite, trovando bellezza in curve ondulate, quasi organiche, che diluiscono una divisione sistematica tra porta, colonna, tetto e parete: a volte l'edificio non sembra più posto al servizio dell'individuo umano, ma di una mente disincarnata, venuta da un altro tempo, da un oltre. Si resta sempre con

un'impressione spiazzante, cioè che l'edificio non abbia trovato il suo posto adeguato e voglia evadere dai suoi confini limitati, adattandosi a malapena al suo ambiente, invocando liberazione e libertà.

Zaha Hadid è una di quelle storie di ambizione e di successo che la nostra cultura occidentale ama tanto: storia di una persona che ha trovato posto nel pantheon dorato, edulcorato e adorato soltanto per i suoi meriti personali; insomma, la fiaba della nostra società autosufficiente che vince grazie ai suoi sforzi. È vero, questa donna combattiva ci è nota soprattutto per la sua stazione dei pompieri di Vitra (1993). Prima, la sua opera era di carta, immaginifica e utopica. Nei suoi ultimi anni ella ha mostrato che questo sogno è realizzabile.

Il canto di un mondo nuovo: immaginazione escatologica

La nostra cultura ha bisogno di sognare. La nostra società, stretta nelle grinfie del mostro poliedrico chiamato «denaro», non sa più sognare: ha bisogno di immaginazione escatologica, di alimentare la propria speranza collettiva. Il nostro contesto urbanistico esercita un potere terribile, ma silenzioso, sul nostro benessere o malessere, tanto che neppure ce ne accorgiamo. Per esempio, non c'è bisogno di essere romantici per sapere quanto fanno bene i parchi nelle città, a qualsiasi livello: sociale, culturale, familiare, personale e professionale. In questo senso, gli edifici di Hadid sono più che edifici che alloggiavano e proteggono: sono messaggi apodittici alla nostra immaginazione. Curve drammatiche, cinematografiche, quasi operistiche, che oltrepassano qualsiasi concetto di edificio, di una personalità strabiliante in mezzo a una noia muta.

È stato il pensatore francese Paul Valéry a osservare che alcuni edifici, molto rari, molto squisiti, «cantano», mentre la maggior parte di essi è muta, e solo pochi sembrano parlare: metafora meravigliosa per descrivere un'aura architettonica, un'atmosfera che trabocca e include, attrae e influisce su di noi. In questo senso certi edifici hanno più potenza atmosferica di altri: hanno più personalità.

Alcuni sono soltanto «interessanti», si rivolgono alla nostra mente: di questi Valéry ha detto che «parlano». È vero, essi ci «dicono» qualcosa, un messaggio concreto, concettuale, che può essere scisso dal suo supporto come quello di un segnale stradale o come gli

appunti di una materia di studio: una volta colto il messaggio, il messaggero può essere scartato.

Invece, in materia di formazione, di *Bildung*, può esserci molto di più. In effetti, altri edifici, ciascuno unico nella sua specie, fanno qualcosa di più che parlare: «cantano», rivolgendosi alla nostra immaginazione e alla nostra sensibilità. Ci giunge allora un messaggio, meno concettuale, meno facile da catturare tramite una logica razionale, che non è possibile separare dal suo supporto, imprescindibile per essere in grado di cogliere — o, meglio, *lasciarsi* cogliere — dal messaggio, perché non si tratta più di un mero messaggio concettuale, ma di un messaggio di semplicità sensuale, sempre paradossale, sempre complessa e completa.

Certo, non dobbiamo mai dimenticare che si tratta di una metafora: qualsiasi edificio è fisicamente silenzioso, ma non ogni silenzio è mera assenza di rumore. Inoltre, affinché un edificio canti, o affinché noi siamo in grado di coglierne il messaggio, dobbiamo essere consapevoli del fatto che si tratta di una relazione che va oltre il senso utilitaristico e consumistico. Non si tratta di oggetti a nostra disposizione, ma di oggetti che concentrano in sé, e attorno a sé, valori ulteriori rispetto all'utile e all'inutile, al bene e al male. Un'opera umana come un edificio non parla o non canta mai per sé, ma sempre per noi. Il concetto di parlare, cantare o tacere implica sempre un soggetto capace, disponibile, aperto all'ascolto. Pertanto, sulla relazione influiscono sempre anche il soggetto-ascoltatore e la sua capacità o disponibilità all'ascolto (concetto più ampio di quanto non vi scorga la visione egemonica).

Per chiarire questa metafora di Valéry, facciamo un esempio. Ci sono monumenti noti, come il Lincoln Memorial di Washington, il Monumento a Vittorio Emanuele di piazza Venezia, a Roma, e il Valle de los Caídos, vicino all'Escorial, a Madrid, che hanno un messaggio chiaro — come esaltare un leader politico —, sebbene esso riceva un'accoglienza diversa, se non opposta, a seconda di chi lo sente, della sua nazionalità e dei suoi interessi politici. Inoltre, questi monumenti «cantano» questo messaggio in un modo indissociabile dal loro veicolo materiale, causando reazioni vive (al di là dell'aspetto meramente visivo e concettuale) nel soggetto-ascoltatore.

Questo stesso effetto, in misura maggiore o minore, lo fa qualsiasi edificio, in un grado che va dallo zero (edifici «muti») alla massima

intensità e, potremmo anche dire, personalità (edifici che «cantano» e, pertanto, incantano). In questo senso si potrebbe pensare che il Guggenheim a Bilbao, l'Alhambra a Granada e la Sagrada Família a Barcellona siano edifici che «cantano», sebbene il loro canto sia in ogni caso molto diverso e distinto, e ogni volta indissociabile dal supporto materiale e dal soggetto-ascoltatore.

Costruire un mondo nuovo: per chi?

Molti critici dell'opera di Hadid vedono in lei il peggio della postmodernità: un'ansia instancabile del nuovo e dell'inedito, di un'espressività individuale, in cui la forma sconfigge la funzione, l'estetica prevale sulla funzionalità, con uno *status* di celebrità che induce qualsiasi governo locale o municipale ad avere bisogno del suo «Hadid», del suo «Calatrava» e del suo «Foster», per poter esistere nella mappa contemporanea.

In quanto visionaria, Hadid non sempre aveva cura dei «particolari» delle sue opere, o della condizione dei suoi operai: dettagli che non sono tali per architetti dalla sensibilità minuziosa come Peter Zumthor o Luis Barragán, per esempio e/o per antonomasia. Costoro si mostrano fedeli alla materia fin nei dettagli, conformandosi senza accontentarsene, fin nelle sue stesse fibre: è come se ascoltassero il sussurro della materia e si limitassero a seguirne l'orientamento fondamentale, in una collaborazione inedita con la natura. Per riuscire a comprendere la loro architettura, occorre viverla, non guardare fotografie delle loro opere. Un eccellente punto di partenza, questo, che purtroppo il più delle volte viene trascurato. Soltanto sguardi esperti, allenati, avvezzi all'esperienza architettonica, sempre sinestetica, sanno leggere le riduzioni fotografiche nella loro debita dimensionalità molteplice, completa e integra.

In questo senso, in tale confronto Hadid risulta molto più razionale, concettuale, mentalista. Forse Zaha disegnava più per lo sguardo che per la pelle: un senso architettonico un po' dimenticato, anchilosato, che però si risveglia in ogni visita all'Alhambra, in ogni opera di Zumthor o in qualsiasi chiostro cistercense, dove la pietra, la rozza pietra, ci dice qualcosa che va oltre l'iconografia dei suoi capitelli che interpella la mente. Ciò che la materia — sopræt

tutto la materia organizzata, costruita, eretta da un'immaginazione umana — è capace di trasmettere, è una religiosità molto più fine, delicata, ma anche più comune, più universale, più implicita, difficilmente esprimibile a parole.

Per contrasto, chiunque abbia visitato una delle opere emblematiche di Hadid, sente che lì ci troviamo in un altro universo, diverso, nuovo, per nulla naturale. È come se la natura con la sua concreta materialità si fosse sfumata, astratta, stilizzata e distillata. Hadid ha creato un universo diverso — meno o più umano, a seconda del nostro punto di vista —, di grandi linee e non tanto di dettagli, di sensualità formale più che materiale, di forme fluide piuttosto che sensibili.

Si tratta di un'opzione legittima. A noi spetta il compito di cogliere le differenze, di assaporare le strade diverse per giungere a un'esperienza simile: quella di essere portati al di là del materialismo del qui e ora, senza uscire dal qui e ora. È il paradosso cercato, sempre di nuovo, dalla migliore architettura di tutti i tempi: un paradosso che chiamiamo «escatologico», perché sa parlare dell'aldilà, e più ancora sa trasportare nell'aldilà, senza uscire dall'aldiquà.

È — lo si sarà notato — il paradosso tipico di qualsiasi forma d'arte che meriti questo nome. Se questo paradosso perdesse uno dei suoi poli, ovvero se, da una parte, ci portasse soltanto nell'aldilà, dimenticandosi del qui e ora, sarebbe un inganno momentaneo, un diversivo ingannevole che cerchiamo nei fine settimana, nei cinema, nei luoghi di svago, per non dover pensare alla laboriosa monotonia del quotidiano. In questo estremo l'arte sarebbe, in effetti, un inganno.

E se, d'altra parte, un edificio fosse soltanto funzionale e materialista, offrendo un tetto senza rivolgersi all'immaginazione, non andrebbe oltre l'aldiquà. La maggior parte del nostro ambiente urbanistico, in linea di massima, è così, e non succede niente: sono gli edifici muti, secondo la categorizzazione di Valéry. Di fronte a questi edifici, è chiaro che l'opera di Hadid e di qualsiasi architetto degno di questo nome va molto oltre e si appella all'essere umano nella sua integralità e all'umanità intera: corpo e anima, con le sue necessità corporee, materiali, fisiche e psichiche, sociali, culturali, immaginative e religiose (in senso ampio e/o concreto).

Verso un mondo nuovo, qui e ora

L'opera di Hadid, sia quella immaginata sia quella realizzata, ci lascia con questa domanda, a cui ciascuno deve rispondere da sé: i suoi edifici appartengono a un mondo immaginario, solipsista, che soltanto lei è capace di comprendere, oppure sono radicati anche nel nostro mondo e sono capaci di portarci più in là, senza sradicarci dal nostro mondo concreto e facendoci amare di più questo mondo concreto in cui viviamo? In altre parole, sono essi capaci di alimentare il nostro desiderio di incarnarci in questo mondo concreto per portarlo oltre se stesso, ma non a suo discapito? Se la risposta è positiva, allora non è dissimile da un aspetto del sogno cristiano per il nostro mondo: sogno di speranza escatologica che sa pregare come se tutto dipendesse soltanto da Dio, e nello stesso tempo sa agire come se tutto dipendesse soltanto da noi.

Infine, la storia di Hadid ci aiuta anche a comprendere chiaramente il ruolo limitato ma essenziale della dimensione umanista dell'architetto. Egli è capace di aiutare la costruzione di un mondo migliore, non una costruzione egocentrica in onore di se stesso, ma una costruzione in onore di un'umanità in progresso verso un futuro migliore, che non dimentica i dettagli, che cerca nei limiti, nelle frontiere, nei margini uno spazio vitale per tutti: crea spazi per l'immaginazione e per il corpo, sia individuale sia sociale. Questa è l'umanità che cerchiamo e, se l'architetto è davvero chiamato a fare di questo mondo un mondo migliore, deve includere questo messaggio, deve cantare in tutte le fibre del suo essere e della sua opera questo messaggio, questa buona notizia di speranza.

Se questa visione ci spinge avanti, verso un mondo migliore, non importa più se si tratti di un messaggio esplicitamente cristiano oppure no: anche se, come sapevano bene Rahner e Tillich, è di grande aiuto avere in mano alcune opere esplicitamente cristiane per riuscire a riconoscere in quelle implicite o anonime un'intuizione che tende alla stessa direzione; in altre parole, per riuscire ad apprezzarne e stimarne i limiti e le forze in un mondo che, così spesso, tende a un'altra direzione.