

The OCT Art Centre in Zibo, Shandong Province, designed by Studio Zhu Pei, is part of the long tradition of Chinese *shan-shui* landscape painting, and engages in a profound dialogue with the material and historical-cultural context from which it originates. The interplay between the overall layout and the shape of the roofs gives rise to a complex set of porous spaces, suspended between interior and exterior, and in a constant interaction with each other. It is an architecture in which the very fabric of the building becomes an opportunity to preserve, as well as to further develop, firmly established know-how and building practices.

Studio Zhu Pei

Centro per l'arte OCT, Zibo, Shandong, Cina

OCT Art Centre, Zibo, Shandong, China

Fabrizio Arrigoni

Metamorfosi silenziose

L'impiego di pigmenti minerali diluiti in acqua – da polveri di az-zurrite e malachite o dal verde di rame – talvolta combinati con l'oro ha definito in Cina una specifica modalità della pittura di paesaggio detta in «blu e verde», *qīng lǜ shān shuǐ*, che, emer-sa nel periodo delle Sei Dinastie (220 o 222-589), fu progres-sivamente sistematizzata in epoca T'ang (618-907) da grandi maestri quali l'aristocratico Li Sixun – conosciuto anche come Generale Li dal grado raggiunto in un reggimento della Guardia – e da suo figlio Li Zhaodao – detto Piccolo Generale¹. *Qiānlǐ Jiāngshān Tǔ* – *Mille Li di fiumi e montagne* – è un rotolo in seta conservato presso il Museo del Palazzo a Beijing². Fu realizzato nel 1113 in meno di un anno di lavoro da un pittore allora diciot-tenne, Wáng Xīmèng' (1096-1119), membro dell'Accademia Imperiale di Pittura di Bianliang (poi Kaifeng), capitale dei Song settentrionali e la cui educazione fu seguita dall'imperatore mecenate Huizong (1082-1135). Assieme a *Colori autunnali tra fiumi e montagne* attribuito a Zhao Boju – rotolo, inchiostro e colore su seta 55,6x323,2 cm – il dipinto è tra le più potenti espressioni di questa via³ dove l'autenticità, *zhen*, del rappre-sentato è l'esito non di un passivo principio mimetico quanto di una felice combinazione dei «Sei Requisiti», *Liuyao*: energia-spirito, *qui*, ritmo o atmosfera, *yun*, pensiero-visione, *si*, scena-motivo, *jing*, pennello, *bi*, inchiostro, *mo*, così come indicato nel *Bi fa ji* – noto anche come *Shanshui shoubi fa* o *Shanshuilu* – vale a dire 'Note sull'arte del pennello', il trattato del pittore Jing Hao, attivo attorno al 920 nel Regno di Liang, uno dei Cinque Regni⁴. Preceduto da una poesia di Qianlong e scritture

Silent metamorphoses

The use of mineral pigments diluted in water – obtained from azurite, malachite or copper green powders – sometimes combined with gilding, gave rise to a unique style of landscape painting in China known as “blue and green” painting (*qīng lǜ shān shuǐ*). This technique, which emerged during the Six Dynasties period (220 or 222-589), was gradually codified during the T'ang dynasty (618-907) by eminent masters such as the aristocrat Li Sixun – also known as General Li due to the military rank he attained in the Imperial Guard – and his son Li Zhaodao, nicknamed the Little General¹. *A Thousand Li of Rivers and Mountains* (*Qiānlǐ Jiāngshān Tǔ*) is a silk scroll preserved at the Palace Museum in Beijing². It was completed in 1113, in less than a year, by Wáng Xīmèng (1096-1119), an eighteen-year-old painter and member of the Imperial Academy of Painting in Bianliang (now Kaifeng), then capital of the Northern Song dynasty. His artistic training was personally supervised by Emperor Huizong (1082-1135), who was a patron of the arts. Together with *Autumn Colours among Rivers and Mountains*, attributed to Zhao Boju – a scroll painted in ink and colour on silk, measuring 55.6x323.2 cm – the painting represents one of the most powerful expressions of this artistic current³, in which the authenticity (*zhen*) of the subject depicted does not derive from a passive mimetic principle, but rather from a successful combination of the so-called “Six Essentials” (*liuyao*) of painting: energy-spirit (*qi*), rhythm or atmosphere (*yun*), thought-vision (*si*), scene-motif (*jing*), brush (*bi*) and ink (*mo*). These principles are set out in the *Bifa ji* – also known as the *Shanshui shoubi fa* or the *Shanshuilu*, meaning “Notes on the Art of Brushwork” – the



del primo Ministro Cai Jing (1046-1126) al termine, *Mille Li di fiumi e montagne* nel suo monumentale sviluppo – 51,5x1191,5 cm – squaderna, da destra verso sinistra, sei ‘stanze’, sei porzioni scandite da un pacato succedersi di addensamenti e rarefazioni, contrazioni ed espansioni, grumi di picchi rocciosi e fluire di acque, ricorrendo a quella miscela di maniere del percepire di cui è fatto l’impasto prospettico cinese⁵: distanze piatte, *p’ing-yuan*, distanze elevate, *gao-yuan*, distanze profonde, *shen-yuan*, sino a raggiungere quel limite dove il vago, l’indistinto, l’evanescente – *hu huang* – consumano il segno, dissolvendo ogni il tratto nell’ocra bruciata del senza-forma, *wu xing*, del supporto stesso – una trasposizione-epifania del grande vuoto, *taixu*, che costituisce la riserva originaria di ogni possibile futura insorgenza⁶. Mobilità e scorrevolezza, dunque, ma anche attenzione al dato empirico, al minuto accadere: voli di uccelli, cascate, creste di brevi onde scosse dal vento, viottoli, passi tra scoscesi dirupi e, disseminato in una apparentemente infinita *varietas* di topografie che sembrano echeggiare le regioni a sud del fiume Yangzi, ecco comparire uno sciame di artefatti umani finemente tratteggiati con «pennello lento». Barche e reti, moli e ponti, giardini e mulini, nobili residenze e umili capanne, terrazze su palafitte e templi, puntellano, senza interromperlo, lo slancio della configurazione, *shi*⁷. Al pari di quel sentire che sarà di Ambrogio Lorenzetti nei suoi *Effetti del Buon Governo in Città ed Effetti del Buon Governo in Campagna* affrescati nella Sala della Pace del Palazzo Pubblico di Siena, anche in questo caso l’ordinato distribuirsi dell’agire e dell’abitare umano si offrono come le prove più immediate e autoevidenti di un principio di armonia, *tianli*, di pace e fecondità cosmica che tutto regge e tutto influenza. Un racconto-narrazione tanto fiabesco quanto quotidiano che, sospeso da qualsivoglia intento banalmente informativo, origina e si offre come orizzonte di senso dal/del collettivo, *Gemeinschaftserzählungen* nel vocabolario teorico-politico di Byung-Chul Han⁸. *Jiehua* è il termine tecnico che indica la specifica presenza dell’architettura nella pittura di paesaggio, una comparsa che proprio in ragione della meticolosa precisione con cui viene inclusa e descritta diviene anche opportunità per comprendere antichi metodi e tipologie dell’insediarsi e dell’edificare⁹.

Un utile esercizio – al pari di ogni smottamento anacronistico – potrebbe rivelarsi l’innestare OCT Art Centre di Studio Zhu Pei nell’ossatura, *gufa*, del capolavoro di Wáng Ximèng’ come se si trattasse di un ulteriore tassello in quel mosaico di *clusters* a geometria e dimensione variabile che dettano il graduale prender dimora dell’uomo nel *continuum* naturale¹⁰. Una ‘prova’ suggerita dalle stesse condizioni fisiche in cui il nuovo centro sorge: un *terrain vague* tagliato da consistenti infrastrutture viarie posizionato a est del centro di Zibo, città-madre della cultura cinese nella provincia nord-orientale dello Shandong; un territorio i cui trascorsi assetti sono stati compromessi da recenti processi di urbanizzazione e che tuttavia ancora mantiene legami a luoghi di alto valore storico – i siti archeologici risalenti alle dinastie Shang e Zhou (XVII-III secolo a.C.) rinvenuti nella vicina Fenghuangnan – e ambientale – i campi aperti, le zone umide. Gli oltre trenta aggregati residenziali sparsi in *Mille Li di fiumi e montagne* offrono un ampio arco di combinazioni: impianti lineari, a L, a T, a *gōng* (dall’omonimo carattere 工): a Zibo la matrice dell’impianto è tanto limpida quanto ferrea: un rettangolo di 82x54 m esattamente disposto lungo gli assi cardinali ospita un secondo rettangolo di 54x40 m anch’esso sistemato secondo la medesima giacitura e con il lato settentrionale sovrapposto al primo. Il perimetro maggiore coincide con quello di una vasca a sfioro in spicco dal terreno

treatise attributed to the painter Jing Hao, who was active around 920 in the Kingdom of Later Liang, one of the states during the so-called Five Dynasties and Ten Kingdoms period⁴. Preceded by a poem by Qianlong and sealed with inscriptions by Prime Minister Cai Jing (1046-1126), *A Thousand Li of Rivers and Mountains*, in its imposing dimensions – 51.5x1191.5 cm – unfolds from right to left in six “rooms”, that is six sections marked by a balanced alternation of clustering and thinning, contraction and expansion, dense rock formations and flowing waterways. The painting relies on the unique combination of forms of perception on which the perspective texture of Chinese painting is based⁵: flat distances (*p’ing-yuan*), elevated distances (*gao-yuan*), deep distances (*shen-yuan*), until reaching that threshold where the vague, the blurred, the evanescent (*hu huang*) wear down the sign, dissolving every stroke in the burnt ochre of the formless (*wu xing*), of the support itself – a transposition-epiphany of the great void (*taixu*), that constitutes the primordial repository of every possible future emergence⁶. Mobility and fluidity, therefore, but also a precise attention to empirical data, to minor details, such as birds in flight, waterfalls, wave crests rippled by the wind, winding paths, or passes between steep cliffs. In a seemingly endless variety of topographies, which seem to echo the landscapes to the south of the Yangtze River, a profusion of human artefacts emerges, meticulously traced with a “slow brush”: boats and nets, piers and bridges, gardens and mills, noble residences and modest huts, terraces on stilts and temples which dot the landscape without, however, breaking the momentum of the dynamic configuration, the *shi*⁷. With a sensibility similar to that of Ambrogio Lorenzetti in his frescos *Effetti del Buon Governo in Città* and *Effetti del Buon Governo in Campagna*, painted in the Hall of Peace (Sala della Pace) of Siena’s Palazzo Pubblico, here too the orderly distribution of human dwellings and activities is presented as the most direct and self-evident manifestation of a principle of harmony (*tianli*), which supports and imbues every aspect of reality, ensuring cosmic peace and fecundity. A narrative that is both fable-like and rooted in everyday life, detached from any merely informational purpose, and which emerges instead as a shared horizon of meaning; what in Byung-Chul Han’s theoretical-political terminology is referred to as *Gemeinschaftserzählungen*⁸. *Jiehua* is the technical term that expresses the specific presence of architecture in a landscape painting, a presence that, due to the meticulous precision with which it is included and described, also becomes an opportunity to better understand ancient methods and types of dwelling and building⁹. A useful exercise – as in any anachronistic displacement – could consist in grafting Studio Zhu Pei’s OCT Art Centre onto the “bone structure” (*gufa*) of Wáng Ximèng’s masterpiece, as if it were yet another fragment of that mosaic of clusters with variable shapes and scales that mark mankind’s progressive settlement in the continuum of nature¹⁰. A “test” suggested by the very material conditions in which the new art centre stands: a *terrain vague*, bordered by imposing road infrastructures, located east of the centre of Zibo, the “mother-city” of Chinese culture in the north-eastern province of Shandong. This is an area whose historical heritage has been compromised by recent urban development processes, but which is still strongly associated with places of significant historical value – such as the archaeological sites of the Shang and Zhou dynasties (17th-3rd century BCE) discovered in nearby Fenghuangnan – and environmental value, due to the presence of open fields and wetlands. The more than thirty residential complexes scattered across *A Thousand Li of Rivers and Mountains* feature a wide variety of configurations: linear, L-shaped, T-shaped, or *gōng*-shaped (inspired by the character 工). In the case of Zibo, the settlement structure follows a clear and rigorous

(50 cm) dove l’acqua sommerge un tappeto di ciottoli azzurri su lastre di granito verde fiammato; il successivo si rivela essere la proiezione di cinque coperture iperboliche al cui centro si trova un piccolo giardino vegetal-minerale analogo del radunarsi delle case *heyuan* attorno ai loro cortili comuni¹¹. L’accesso al complesso è un sentiero a meridione posto fuori simmetria al pari della corte, sì da vivificare e mettere in tensione l’intero diagramma planimetrico. Contrapposto all’ingresso, a settentrione, è collocato il volume principale articolato in tre sale i cui andamenti di copertura ne rivelano la frammentazione-conca-tenazione; due passaggi – ortogonali a quello sud-nord e di cui solo quello a occidente supera lo specchio d’acqua – isolano il settore più propriamente espositivo dai restanti due volumi destinati ad accogliere una sala multifunzionale, a ponente, e una lobby-reception a levante; dalla hall una doppia rampa illuminata anche zenitalmente conduce a un piano ribassato (5,50 m) che accoglie gli uffici, una sala conferenze e i servizi. A tale quota un recondito giardino, servito anche da una scala esterna, si incunea nei pressi del bordo orientale: oltre a garantire requisiti funzionali, stabilisce una connessione basso-alto, arricchendo i modi in cui la luce solare si scava una via nel corpo massiccio del costruito. La parte restante dell’interrato alloggia il set delle apparecchiature meccaniche.

Due sono i caratteri che contraddistinguono il comporre qui dispiegato: due strategie mutuamente intrecciate che si incitano e alimentano reciprocamente. Disallineamenti e curvature, slittamenti e piegature nei tracciati dei setti murari, minano la griglia cartesiana di riferimento determinando una congerie di slarghi al riparo sotto gli ampi mantelli delle coperture ma non riassorbiti negli involucri volumetrici; una moltitudine di spazi del framezzo e della transizione che vanno a sommarsi a un ricco catalogo di forature, per morfologia e posizionamento, non riconducibili a un modello univoco. Il combinato disposto è l’istaurarsi di un gioco, ripetuto alle diverse scale, di apertura-chiusura, permeabile-ostruito, *k’ai-ho*. Un dialogo che coinvolge in una condivisa tramatura il prossimo e il distante, il manifesto e il nascosto, l’astante e il riflesso, il pesante e il sottile, il luminoso e lo scuro, per far ricorso alle polarità confliggenti adottate dal pittore e teorico Guō Xī (ca. 1001-ca. 1090) nel suo *L’eccelsa verità delle foreste e dei ruscelli, Linquan gaozhi*¹². È da tali corrispondenze e incroci che si genera quella animazione spirituale, *ling*, che già la poesia di Xie Lingyun (385-433) riconosceva come aura di ogni paesaggio/«montagne-acque» e che talora scuote il fenomeno architettonico¹³.

Attraversa tutta la pratica dello Studio Zhu Pei la ricerca di un punto di equilibrio tra l’‘adesso’ e il ‘già-stato’, tra condizione contemporanea ed eredità, se a quest’ultimo termine assegniamo opportunamente la partita doppia dell’ acquisto e della perdita, di ciò che sopravvive, *lebensfähige Reste*, e di ciò che permane solo come impronta mnestica, vita postuma (*survie* e *survivance* nel lessico concettuale di Didi-Hubermann)¹⁴. Così come in altri progetti, anche nell’OCT Art Centre la coerenza, *cum-hære*re, a una specifica tradizione si sostanzia nel tettonico stesso, divenendo il primo agente nella messa a punto della forma¹⁵. I forti spessori murari (80 cm) rivestiti in pietra grezza e i tetti modellati sono espliciti agganci a sapienze e prassi proprie della provincia dello Shandong, tuttavia il ricorso al cemento armato permette una loro profonda interpretazione-modificazione: le ‘tende cadenti’, con accorgimento corbuseriano, risultano come sospese sui setti portanti istituendo l’ennesima complicità tra contrari, tra *gravitas* e *levitas*.

In alcune fotografie del complesso che «contemplano la lontananza», *wang*, si scorgono i piani a onda del cemento

pattern: an 82x54 metre rectangle, perfectly oriented along the cardinal axes, contains a second 54x40 metre rectangle. The latter is also arranged following the same orientation, with the northern side overlapping the upper edge of the former. The outer perimeter corresponds to that of an infinity pool raised 50 cm above ground level, where the water covers a carpet of blue pebbles laid on slabs of flamed green granite. Inside, a second perimeter delimits the projection of five hyperbolic roofs, at the centre of which is a small plant and mineral garden, which evokes clusters of Heyuan houses gathered around their shared courtyards¹¹. The access to the complex is through a southern path, set off-centre like the courtyard itself, in order to breathe life and tension into the entire planimetric layout. Opposite the entrance, to the north, is the main building, divided into three rooms. The different angles of the roofs reveal its fragmented yet interconnected nature. Two passages, perpendicular to the south-north axis – of which only the western one crosses the body of water – separate the actual exhibition area from the other two volumes, which house a multifunctional room to the west and a lobby-reception area to the east. From the lobby, a double staircase, also illuminated from above, leads to a lower level 5.50 meters below where the offices, a conference room, and restrooms are located. At this level, a secluded garden, also accessible via an external staircase, is nestled near the eastern boundary. In addition to meeting functional requirements, this space establishes a vertical connection between the lower and upper levels, multiplying the ways in which sunlight penetrates the compact body of the building. The remaining portion of the basement houses the mechanical installations.

There are two distinctive features of the compositional process implemented here: two closely intertwined strategies that mutually stimulate and sustain each other. Misalignments and curvatures, shifts and bends in the lines of the wall partitions destabilise the Cartesian reference grid. The result is a series of articulated widenings, protected by the large overhangs of the roofs, yet not completely absorbed within the volumetric envelopes. This generates a whole series of threshold and transition spaces, which add to a varied repertoire of openings. Due to their morphology and location, these openings defy any uniform pattern and convey an idea of complexity that cannot be reduced to pre-established models. The overall result is the establishment of an interplay, repeated on different scales, of opening and closing, permeability and obstruction (*k’ai-ho*). A dialogue that intertwines, in a shared pattern, the near and the far, the manifest and the concealed, the apparent and the reflected, the heavy and the light, the bright and the dark, thus recalling the contrasting oppositions used by the painter and theorist Guō Xī (ca. 1001-ca. 1090) in his *The Sublime Truth of Forests and Streams (Linquan gaozhi)*¹². It is from these associations and intertwining that spiritual animation (*ling*) arises, that the poet Xie Lingyun (385-433) already recognised as the aura of every landscape/“mountain-water” and which sometimes also stirs the architectural sphere¹³. Throughout Studio Zhu Pei’s practice, there is a search for balance between the “now” and the “has-been”, between the present condition and heritage. The latter has a dual significance: on the one hand, the acquisition of what survives as vital remnants (*lebensfähige Reste*), and on the other, the loss of what remains only as a mnestic trace, a sort of posthumous life (*survie* and *survivance*, according to Didi-Hubermann’s conceptual lexicon)¹⁴. As in other projects, consistency (*cum-hære*re) with a specific tradition is evident in the tectonic fabric of the OCT Art Centre, thus becoming the main factor in determining its form¹⁵. The massive, 80 cm thick walls, clad in roughly hewn stone, and the moulded roofs clearly recall the typical know-how and building practices of Shandong province. However, the use of reinforced

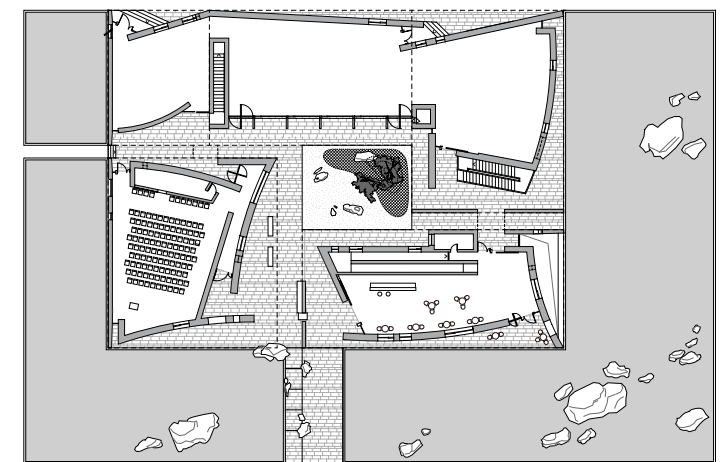
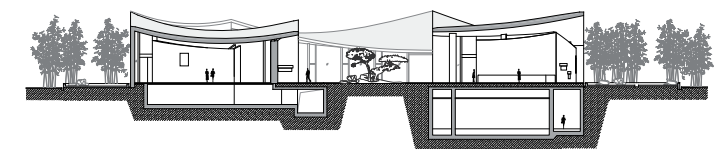
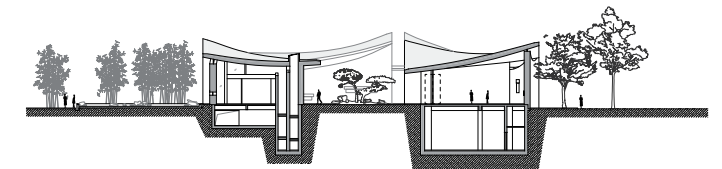
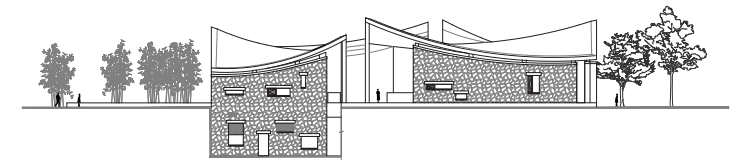




L'autore intende ringraziare il prof. Zhu Pei e Siqi Wang per il sostegno e la collaborazione.

Progetto: Studio Zhu Pei
 Capo progetto: Zhu Pei
 Collaboratori: Wilson Nugroho Markhono, Yina Luo Moore, You Changchen, Zhang Shun, Liu Yian, Ji Ming, Chen Yanhong, Liu Ling
 Paesaggio: L&A Design
 Strutture: Zibo Architecture Design and Research Institute
 Fotografie: Jin Weiqi, Xia Zhi Pictures
 Cronologia: 2019-2020

p. 111
 Vista di alcuni padiglioni dall'esterno
 foto © Jin Weiqi, Xia Zhi Pictures
 pp. 114-115
 Vista dall'alto con la corte al centro, © Studio Zhu Pei
 pp. 116-117
 Il movimento della copertura in scorcio
 foto © Jin Weiqi, Xia Zhi Pictures
 Prospetti, sezioni e pianta, © Studio Zhu Pei
 p. 119
 Una delle corti laterali, foto © Jin Weiqi, Xia Zhi Pictures
 pp. 120-121
 Lo spazio espositivo, foto © Jin Weiqi, Xia Zhi Pictures
 Schizzi di studio della copertura, © Studio Zhu Pei



che emergono da un fondale di bambù: quando le stagioni accresceranno la vita, *yi sheng*, della giovane foresta, una marginale periferia sarà riconsegnata al mondo dell'inchiostro e del vacuo.

¹ L. Sickman, A. Soper, *The Art and the Architecture of China*, Penguin Books, Harmondsworth 1959 (trad. it. V. Defendi, *L'arte e l'architettura cinese*, Einaudi, Torino 1969, pp. 118 e seguenti). Su questo periodo restano fondamentali gli studi e i resoconti presenti nell'*Antologia dei pittori celebri di tutte le dinastie, Lidai minghhuaji*, curata da Z. Yanyuan nel 847.

² *A Thousand Li of Rivers and Mountains: Wang Ximeng, Collection of Ancient Calligraphy and Painting Handscrolls: Paintings*, Artpower International, Melton Woodbridge 2021. Cfr. <<https://intl.dpm.org.cn/exhibition/details/63317.html>>. Di quest'opera abbiamo il rapporto steso dal monaco Fuguang, famoso calligrafo e pittore della dinastia Yuan (1279–1368), che così lo raccontò: «Since I was eager to learn from others, I have witnessed this painting for nearly a hundred times. I cannot still look through all the details in this work because I can always find some new information. And it has bright colors and magnificent layout, which may make Wang Jinqing and Zhao Qianli ashamed when seeing this marvelous painting. Among all the paintings on green landscapes, this work can be unique and the leader for thousands of years». In Y. Ma, *Study on "A Thousand Li of Rivers and Mountains" by Wang Ximeng*, Atti della VI International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2020).

³ Definiti «montagna(e) e fiume(i)», *shan-chuan*, queste opere confermano l'avvenuta autonomia, nei codici linguistici e nei contenuti, del genere paesaggio nei repertori pittorici cinesi.

⁴ Il testo, scritto nella forma letteraria del dialogo, è un confronto con Shigu Laoren, Maestro Tamburo di Pietra. L'elenco, puntuale e dettagliato, delle competenze artigianali necessarie all'arte della pittura diviene la premessa per una riflessione anche di rango critico-teorico sulla stessa; cfr. S. Sakanishi, *The Spirit of the Brush. Being the outlook of Chinese painters on nature, from eastern Chin to Five Dynasties*, A.D. 317-960, J. Murray, London 1939; S. Bush, Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, Harvard University Press, Cambridge 1985.

⁵ F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, Parigi 1979 (trad. it. di L. Barbella, *Il vuoto e il pieno*, Guida, Napoli 1989, pp. 66-70).

⁶ Si può accostare la *Stimmung* del rolo ad alcune formulazioni di Zhang Zai (1020-1078) esponente di quella tendenza di pensiero detta dei cosmologi che fu responsabile di una ripresa-rinnovamento del confucianesimo in epoca Song. Per un approfondimento vedi A. Cheng, *Historie de la pensée chinoise*, Éditions du Seuil, Parigi 1997 (trad. it. di A. Crisma, *Storia del pensiero cinese*, vol. II, Einaudi, Torino 2020, pp. 473-490); sui molti portati della pittura di paesaggio vedi: F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Éditions du Seuil, Parigi 2003 (trad. it. di M. Ghilardi, *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*, Angelo Colla editore, Vicenza 2004).

⁷ F. Xun, *Shanjingju Hualun*, Z. Zhuolu (a cura di), Renmin meishu chubanshe, Pechino 1962, p. 44.

⁸ B. Han, *Die Krise der Narration*, MSB Matthes & Seitz, Berlino 2023 (trad. it. di A. Canzonieri, *La crisi della narrazione. Informazione, politica e vita quotidiana*, Einaudi, Torino 2024, p. 88).

⁹ F. Xinian, *Northern Song Architecture in the Painting. A "Thousand Li of Rivers and Mountains" by Wang Ximeng*, in Fu Xinian, N.S. Steinhardt (a cura di), *Traditional Chinese Architecture*, Princeton University Press, Princeton 2017, pp. 296-315.

¹⁰ F. Arrigoni, *Studio Zhu Pei. Museo delle Fornaci Imperiali*, «Firenze Architettura», n. 25, 2021, pp. 126-137. Su questo autore cfr. Z. Pei, *Root and Contemporaneity*, School of Architecture and Planning University at Buffalo, The State University of New York, 2019; Studio Zhu Pei, *Beijing, Poetic Imaginations. Interweaving Architecture with Traditional Values*, Aedes, Berlino 2024.

¹¹ R.G. Knapp, *China's Old Dwellings*, University of Hawaii Press, 2000; R.G. Knapp, *Chinese Houses: The Architectural Heritage of a Nation*, Tuttle Pub, 2006; D. Zhan, *Courtyard Housing and Cultural Sustainability. Theory, Practice, and Product*, Routledge, Londra-New York 2013.

¹² Il testo pervenutoci fu redatto dal figlio Guo Si a inizio XII secolo. L'edizione *Siku quanshu* include una prefazione del curatore, una postfazione di Xu Guangning (datata 1117) e comprende sei sezioni: *Una lezione sul paesaggio (Shanshui xun)*, *La poesia della pittura (Hua yi)*, *I segreti della pittura (Hua jue)*, *Titoli per la pittura (Hua ti)*, l'appendice *Alcuni dipinti esemplari (Huage shiyi)* e *Il registro dei dipinti (Hua ji)*.

¹³ F. Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, Gallimard, Paris 2014 (trad. it. di F. Marsciani, *Vivere di paesaggio. O l'impensato della ragione*, Mimesis, Milano 2027, p. 83).

¹⁴ G. Didi-Huberman, *Luce, buio. Una allegoria politica illuminata dalle lucciole, intervista a Isabella Mattazzi*, *Il Manifesto*, 20 febbraio 2010, p.11. G. Didi-Huberman, *L'immagine survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Parigi 2002 (trad. it. di A. Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006); G. Didi-Huberman, *Survivance des luccioles*, Les Éditions de Minuit, Parigi 2009 (trad. it. di C. Tartarini, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010).

¹⁵ «The creative thinking of OCT Art Center is a profound experiment focusing on structural form and tectonic expressiveness. Like my all past works, it has always been fascinating to explore column-free, horizontally extended structural forms and tectonic expressiveness while shaping porous, sponge architecture with wandering experience». Z. Pei, *OCT Art Centre*, 2020 (dalla relazione di progetto).

concrete offers the possibility of a far-reaching reinterpretation/modification: the “falling curtains”, inspired by Le Corbusier, seem to be suspended on the load-bearing walls, thus creating a further interplay between opposites, between *gravitas* and *levitas*.

In some photographs of the complex, which “contemplate distance” (*wang*), the wave-like concrete surfaces can be glimpsed as they emerge from a backdrop of bamboo. When the seasons increase the vitality (*yi sheng*) of the young forest, this peripheral suburb will return to the world of ink and emptiness.

Translation by Luis Gatt

¹ L. Sickman, A. Soper, *The Art and the Architecture of China*, Penguin Books, Harmondsworth 1959 (Italian translation by V. Defendi, *L'arte e l'architettura cinese*, Einaudi, Turin 1969, pp. 118 et seqq.). The studies and accounts found in the *Antologia dei pittori celebri di tutte le dinastie, Lidai minghhuaji*, edited by Z. Yanyuan in 847, remain essential references for this period.

² *A Thousand Li of Rivers and Mountains: Wang Ximeng, Collection of Ancient Calligraphy and Painting Handscrolls: Paintings*, Artpower International, Melton Woodbridge 2021. Cf. <<https://intl.dpm.org.cn/exhibition/details/63317.html>>. We have a record of this work written by the monk Fuguang, a famous calligrapher and painter of the Yuan dynasty (1279-1368), who described it as follows: “Since I was eager to learn from others, I have witnessed this painting for nearly a hundred times. I cannot still look through all the details in this work because I can always find some new information. And it has bright colors and magnificent layout, which may make Wang Jinqing and Zhao Qianli ashamed when seeing this marvelous painting. Among all the paintings on green landscapes, this work can be unique and the leader for thousands of years”. In Y. Ma, *Study on "A Thousand Li of Rivers and Mountains" by Wang Ximeng*, Proceedings of the 6th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2020).

³ Described as “mountain(s) and river(s)” (*shan-chuan*), these works confirm the status achieved by the landscape genre within Chinese painting traditions, both in terms of its formal conventions and subject matter.

⁴ The text, written in the literary form of the dialogue, is a debate with Shigu Laoren, who is known as Master Stone Drum. The precise and detailed listing of the craft skills required for the art of painting serves as a starting point for a reflection that also takes on critical and theoretical significance. See S. Sakanishi, *The Spirit of the Brush. Being the outlook of Chinese painters on nature, from eastern Chin to Five Dynasties*, A.D. 317-960, J. Murray, London 1939; S. Bush, Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, Harvard University Press, Cambridge 1985.

⁵ F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, Paris 1979 (Italian translation by L. Barbella, *Il vuoto e il pieno*, Guida, Naples 1989, pp. 66-70).

⁶ The *Stimmung* of the scroll can be related to some considerations by Zhang Zai (1020-1078), an exponent of the cosmological school of thought that was responsible for the revival and renewal of Confucianism during the Song dynasty. For more on this subject see A. Cheng, *Historie de la pensée chinoise*, Éditions du Seuil, Paris 1997 (Italian translation by A. Crisma, *Storia del pensiero cinese*, vol. II, Einaudi, Turin 2020, pp. 473-490); on the manifold influence of landscape painting, see F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Éditions du Seuil, Paris 2003 (Italian translation by M. Ghilardi, *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*, Angelo Colla editore, Vicenza 2004).

⁷ F. Xun, *Shanjingju Hualun*, Z. Zhuolu (ed.), Renmin meishu chubanshe, Beijing 1962, p. 44.

⁸ B. Han, *Die Krise der Narration*, MSB Matthes & Seitz, Berlin 2023 (Italian translation by A. Canzonieri, *La crisi della narrazione. Informazione, politica e vita quotidiana*, Einaudi, Turin 2024, p. 88).

⁹ F. Xinian, *Northern Song Architecture in the Painting. A "Thousand Li of Rivers and Mountains" by Wang Ximeng*, in Fu Xinian, N.S. Steinhardt (ed.), *Traditional Chinese Architecture*, Princeton University Press, Princeton 2017, pp. 296-315.

¹⁰ F. Arrigoni, “Studio Zhu Pei. Museo delle Fornaci Imperiali”, *Firenze Architettura*, n. 25, 2021, pp. 126-137. For more on this author see also Zhu Pei, *Root and Contemporaneity*, School of Architecture and Planning, University at Buffalo, The State University of New York, 2019; and Studio Zhu Pei, *Beijing, Poetic Imaginations. Interweaving Architecture with Traditional Values*, Aedes, Berlin 2024.

¹¹ R.G. Knapp, *China's Old Dwellings*, University of Hawaii Press, Honolulu 2000; R.G. Knapp, *Chinese Houses: The Architectural Heritage of a Nation*, Tuttle Publishing, North Clarendon, Vermont 2006; D. Zhan, *Courtyard Housing and Cultural Sustainability. Theory, Practice, and Product*, Routledge, London and New York 2013.

¹² The text that has reached us was written by his son, Guo Si, in the early 12th century. The *Siku Quanshu* edition includes a preface by the editor, a postface by Xu Guangning (dated 1117), and is divided into six sections: *A Lesson on Landscape (Shanshui xun)*, *The Poetry of Painting (Hua yi)*, *The Secrets of Painting (Hua jue)*, and *Titles for Painting (Hua ti)*, as well as the appendix entitled *Some Exemplary Paintings (Huage shiyi)*, and *The Record of Paintings (Hua ji)*.

¹³ F. Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, Gallimard, Paris 2014 (Italian translation by F. Marsciani, *Vivere di paesaggio. O l'impensato della ragione*, Mimesis, Milan 2027, p. 83).

¹⁴ G. Didi-Huberman, “Luce, buio. Una allegoria politica illuminata dalle lucciole, intervista a Isabella Mattazzi”, *Il Manifesto*, February 20, 2010, p. 11. G. Didi-Huberman, *L'immagine survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002 (Italian translation by A. Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Turin 2006); G. Didi-Huberman, *Survivance des luccioles*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009 (Italian translation by C. Tartarini, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Turin 2010).

¹⁵ “The creative thinking of OCT Art Center is a profound experiment focusing on structural form and tectonic expressiveness. Like all my past works, it has always been fascinating to explore column-free, horizontally extended structural forms and tectonic expressiveness while shaping porous, sponge architecture with wandering experience”. Z. Pei, *OCT Art Centre*, 2020 (from the project report).



