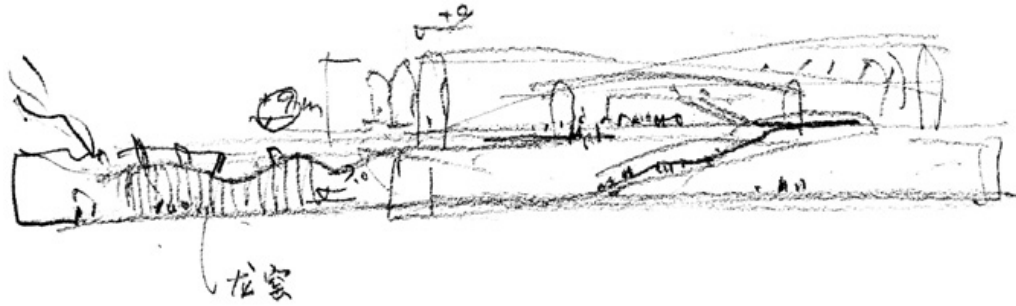


At the Imperial Kiln Museum of Jingdezhen it is possible to recognise certain features that determine a general *habitus* which is active also at other latitudes. Among these: assessing the material and historical conditions of the individual contexts as premise for the project, the action on the public space of the city as element for the safeguarding and reactivation of the collective memory, and architecture understood as built-form, as meditation and practice on its immanent, concrete materiality.



Studio Zhu Pei

Museo delle Fornaci Imperiali Imperial Kiln Museum

Fabrizio Arrigoni

Fuoco e terra

Jingdezhen, già Changnanzhen, è città nella montuosa provincia dello Jiangxi, Cina sudorientale. In quest'area sono riconducibili al VI secolo – dinastia Ch'ên – le prime tracce attestanti la lavorazione della ceramica; una vocazione promossa dalla facilità di approvvigionamento di caolino (*gaolingtu*) che proseguì in periodo Tang trovando pieno riconoscimento nel primo anno di governo del sovrano Jingde (1004-1007) quando la corte decretò che gli artigiani imprimevano sul fondo di ogni loro manufatto in porcellana «bianca come la giada, sottile come la carta, sonora come una campana, brillante come uno specchio», la dicitura «Fatto durante il regno Jingde». A seguito di migrazioni interne durante i Song meridionali (Nan Song 1127-1279) le capacità produttive registrarono un sensibile incremento e dalla dinastia Ming (1368-1644) la città vide la presenza stabile di funzionari per controllare e favorire la ricerca e la realizzazione di pregiati utensili e vasi rituali a uso della stessa casa regnante. Le fornaci imperiali hanno origine sul finire del XVII secolo e furono efficaci strumenti, tra altri, della rinascita urbana dopo il rovinoso declino provocato dalla lunga guerra civile nota come la Rivolta dei Tre Feudatari (*San fan*)¹.

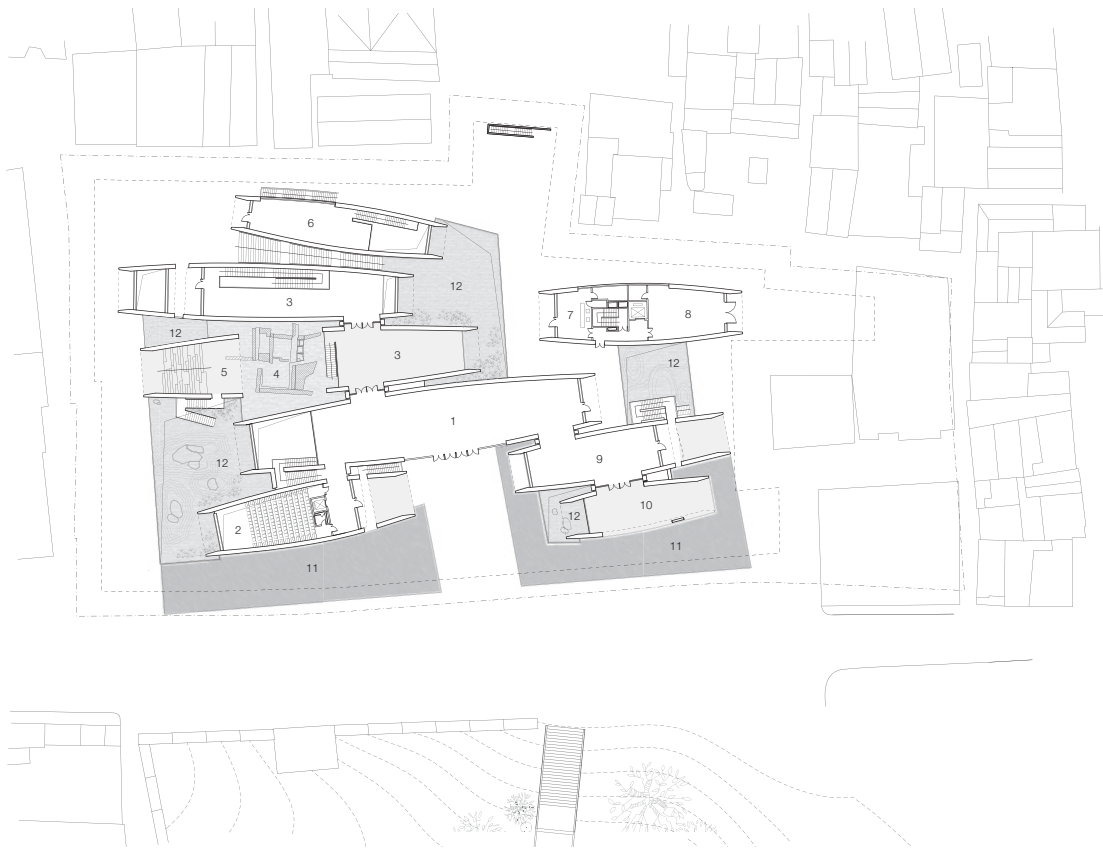
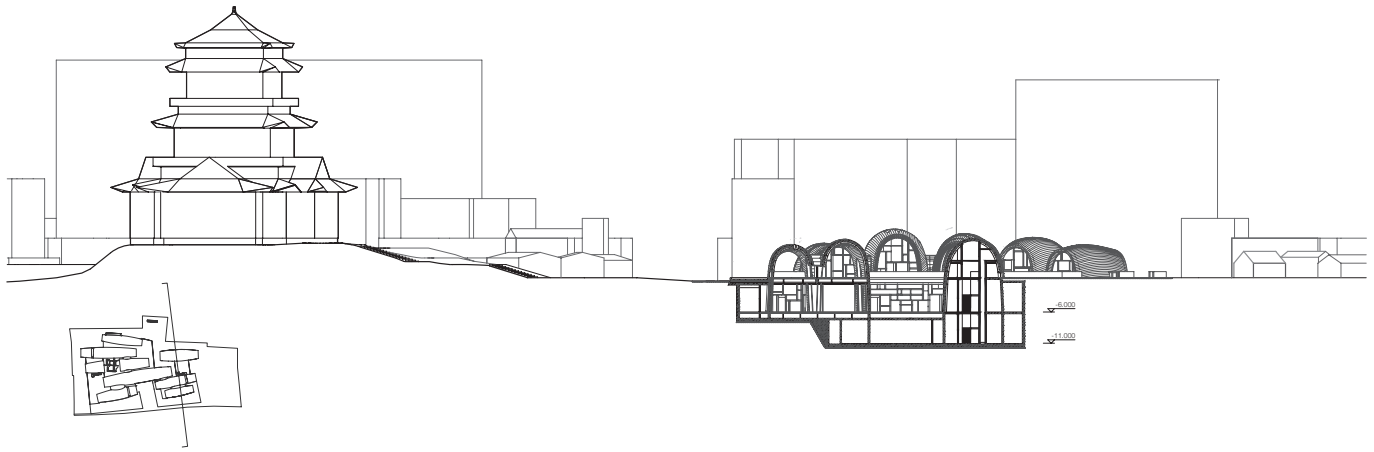
Il nuovo museo realizzato dallo Studio Zhu Pei² sorge nel distretto storico di Zhushan a ridosso dei pochi resti di una fornace in un quartiere la cui densa ed eterogenea trama insediativa alterna antiche residenze a botteghe artigianali, opifici a fabbricati risalenti agli anni novanta del secolo scorso³. L'edificio è costituito dalla giustapposizione paratattica di otto volumi le cui giaciture riprendono quelle delle costruzioni confinanti

Fire and earth

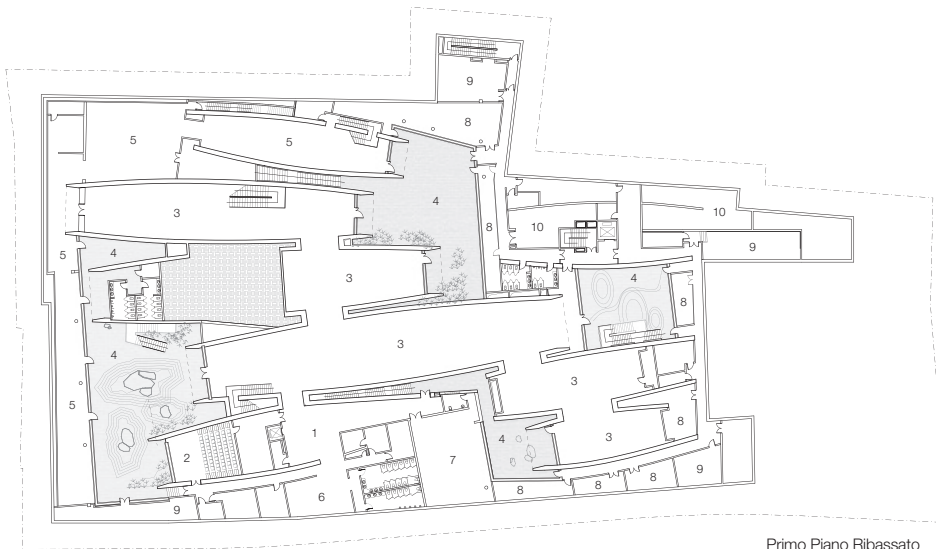
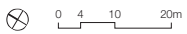
Jingdezhen, previously known as Changnanzhen, is a city in the mountainous province of Jiangxi, in south-east China. The first traces of pottery production in this area date back to the 6th century – Ch'ên dynasty; a vocation that was fostered by the availability of kaolin (*gaolingtu*), which continued during the Tang period and found full recognition in the first year of government of Jingde (1004-1007), when the court decreed that artisans should inscribe at the bottom of each of their porcelain pieces «white as jade, thin as paper, resonant as a bell, brilliant as a mirror», the legend «Made during the reign of Jingde». After a series of internal migrations during the Southern Song dynasty (Nan Song 1127-1279) the production capacity was greatly increased and from the Ming dynasty (1368-1644) onward the city had a stable presence of officials for controlling and favouring research and production of high-quality utensils and ritual vases for the use of the ruling family. The imperial kilns date back to the late 17th century and were efficient tools, among others, in the urban renaissance after the ruinous decline caused by the long civil war known as the Revolt of the Three Feudatories (*San fan*)¹.

The new museum designed and built by Studio Zhu Pei² stands in the historical district of Zhushan in proximity of the few remains of a kiln in a neighbourhood whose dense and heterogeneous residential fabric alternates old residences and artisan shops, factories and buildings dating back to the Nineties of the past century³. The building consists in the paratactic juxtaposition of eight volumes whose layouts follow those of the adjacent buildings, allowing slight misalignments to determine between them gaps and in-





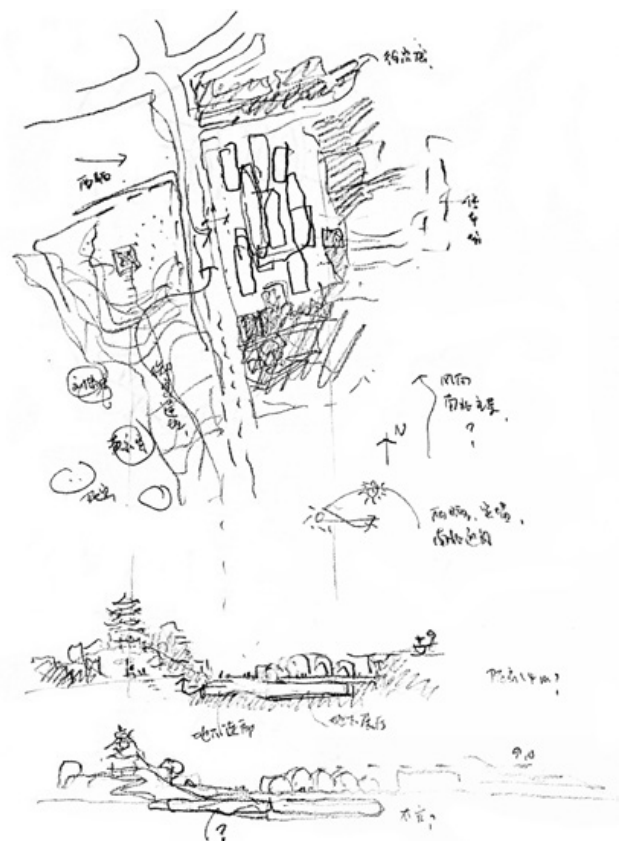
Piano Terra



Primo Piano Ribassato

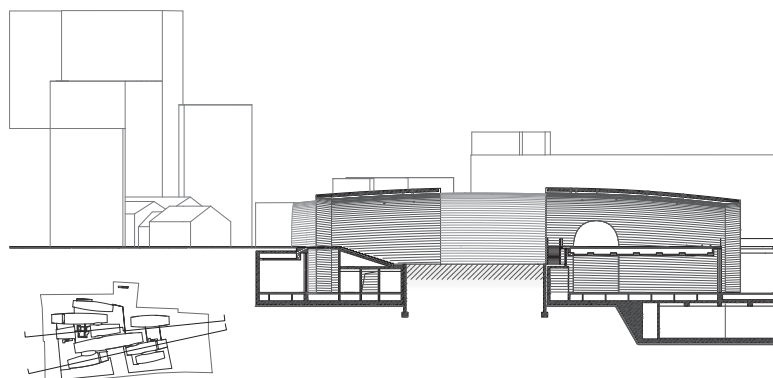
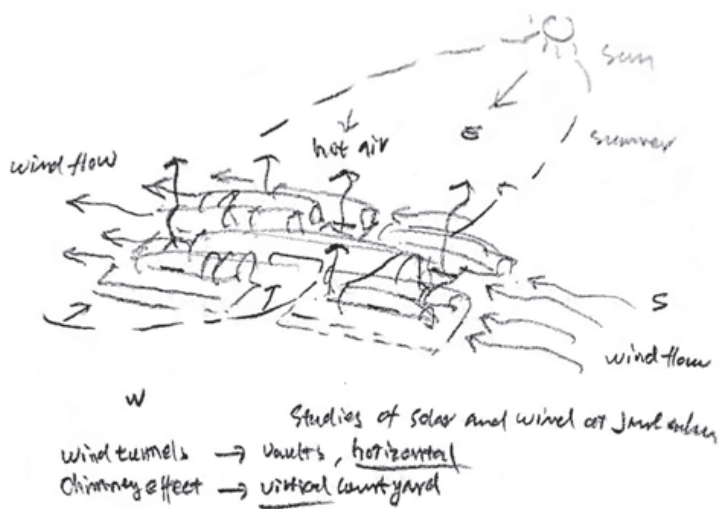
- Piano Terra
- 1 Foyer
 - 2 Auditorium
 - 3 Mostra permanente
 - 4 Ruedi
 - 5 Anfiteatro
 - 6 Foyer mostra temporanea
 - 7 Uffici
 - 8 Carico/scarico
 - 9 Bookshop e Caffé
 - 10 Sala té
 - 11 Vasca
 - 12 Cortile ribassato

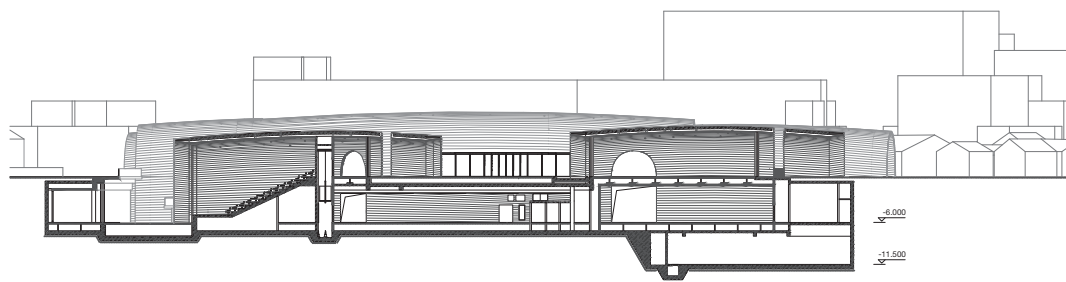
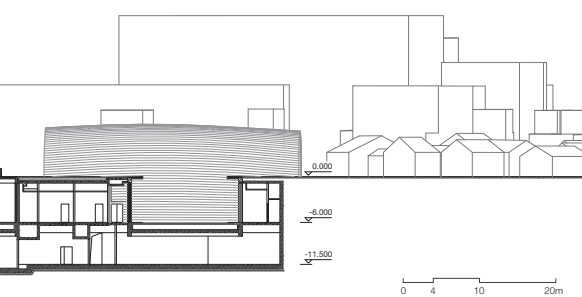
- Primo Piano Ribassato
- 1 Foyer
 - 2 Auditorium
 - 3 Mostra permanente
 - 4 Cortile ribassato
 - 5 Mostra temporanea
 - 6 Guardaroba
 - 7 Sala polifunzionale
 - 8 Restauro
 - 9 Impianti
 - 10 Storage



Sezione trasversale
 Pianta del piano terra
 Pianta del primo piano ribassato
 Vista aerea del complesso in direzione del Longzhu Pavilion
 Zhu Pei, disegno di studio
 p. 126
 Disegno di studio
 p. 127
 Scala tra l'auditorio e lo spazio espositivo

Vista del Museo da nord-ovest su Zhonghua North Road
 Zhu Pei, disegno di studio
 Sezioni longitudinali





lasciando che leggeri disallineamenti determinino tra loro scarti e spazi del fra-mezzo in sottile analogia con l'assetto irregolare degli isolati al contorno⁴. Una frammentazione-disseminazione in grado alla scala grande di fissare slarghi, pertinenze, molteplici fughe percettive, trasportando – al contempo – all'interno della fabbrica una variegata geografia la cui articolazione trova incremento nel disegno di sezione. Due ampi specchi d'acqua in fronte al Longzhu Pavilion (*Longzhuge*⁵) tracciano una linea di bordo su Zhonghua North Road agendo anch'essi come esplicito richiamo alle condizioni naturali della regione; dove le vasche si interrompono si dilata lo spazio della soglia che indirizza all'austero salone di ingresso. In prossimità della via principale si dispongono l'auditorio e la caffetteria bookstore con la vicina camera del tè; sul lato opposto hanno sede la successione degli ambienti destinati a ospitare la collezione permanente e gli eventi espositivi temporanei (quest'ultimi fruibili anche in maniera autonoma rispetto alle altre gallerie). Il complesso è strutturato su due livelli più un terzo destinato ai soli locali di servizio (depositi, AC rooms etc.). Quattro corti giardino dissimili per perimetro ed estensione sono incise nella terra, alla quota di sei metri sotto il piano stradale; una quinta, a una quota intermedia e in posizione baricentrica, si interpone tra i solidi e richiama un tradizionale *siheyuan*; contenuta tra la loggia-hall di accesso alle collezioni e i gradoni di un anfiteatro coperto conserva le poche tracce superstiti della vecchia fornace tramutate nella scena stabile di una implicita teatralità. Le incisioni del terreno da un lato garantiscono migliori condizioni di esercizio ai vani sotterranei, dall'altro – combinate con doppie altezze, connessioni verticali, cannocchiali ottici – allestiscono un paesaggio interno tanto molteplice quanto in tensione con lo spazio della città⁶. Un meccanismo logico-compositivo per alcuni tratti analogo a quello messo a punto dallo studio nel 2019 per il Centro Culturale e d'Arte a Shou County (provincia di Anhui), se non che a Jingdezhen l'insieme non si mostra al primo sguardo come un solido stereometrico, compatto e pregno di un senso potente di *gravitas*, quanto come un aggregato di frammenti la cui combinazione determina profonde prospettive e diversificati coefficienti di porosità, declinando secondo nuovi modi le trapassate/trapassanti strategie del «nascondersi, respirare, coltivare, vagare»⁷. Sovvengono a tal proposito alcune intuizioni di Cesare Brandi riguardo l'ontologia della spazialità architettonica cinese incardinata a quella dialettica congelata tra dentro e fuori attraverso «corpi costruiti per trasparenza» che «al momento stesso che chiudono, si aprono, mettendosi in comunicazione con l'esterno»⁸, con l'avvertenza che nel caso di studio mai vien compromesso, o indebolito, un vivido e attivo sentimento della materia con il suo corredo di portati percettivi e tattili, narrativi ed emozionali (valutato secondo questo metro si consideri la funzione del podio e del colore vivissimo nell'architettura tradizionale cinese come strumenti per salvaguardare la presenza, l'astanza stessa della cosa costruita). I rapporti di reciprocità, connessione, interdipendenza tra edificio e suo diretto intorno nel caso in questione originano dall'idea matrice del progetto, ovvero immaginare il tutto come l'esito del montaggio di uno stesso elemento base impiegando una modalità idonea a salvaguardare l'autonomia formale e tettonica di ogni singolo componente. Da qui le otto stanze allungate in guisa di fuso protette da volte continue i cui piani d'imposta coincidono con il piano del suolo e mutuamente cucite tramite cinque brevi giunti-passaggi trasversali⁹. Il tipo così specificato diviene il centro gravitazionale, la radice (*ben*) della composizione e traccia mnestica che ancora il nuovo al trascorso: «As essential structure for the city's industrial production and as a central place for both public

between spaces in subtle analogy with the irregular layout of the blocks around them⁴. A fragmentation-dissemination capable, at the large scale, of determining clearings, areas of appurtenance, a series of vanishing points, while also transporting within the building a varied geography whose articulation is increased by the design of the section. Two vast bodies of water before the Longzhu Pavilion (*Longzhuge*⁵) trace a line along the Zhonghua North Road, explicitly recalling the natural conditions of the region; the space of the threshold that leads to the austere entrance hall opens where the pools end. The auditorium and cafeteria-bookstore, as well as a tea-room, are located near the main road; the series of spaces for accommodating the permanent collection, as well as the temporary exhibitions (which can be visited independently from the other galleries), are located on the opposite side. The complex is structured on two levels, in addition to a third which is used only for service-related functions (storage, AC rooms etc.). Four courtyard-gardens, different in terms of perimeter and extension, are located six metres below the street level; a fifth courtyard-garden, centrally located at an intermediate level, is placed among a series of solids and recalls a traditional *siheyuan*; located between the access loggia-hall that leads to the collections and the steps of a covered amphitheatre, it contains the few surviving remains of the old kiln, transformed into an implicitly theatrical stage. The incisions in the ground, on the one hand, guarantee better usage conditions for the underground rooms and, on the other – combined with double heights, vertical connections and optical telescopes – set up an interior landscape that is as varied as it is in tension with the space of the city⁶. A logical-compositional mechanism that is in some ways similar to the one implemented by the studio in 2019 for the Cultural and Arts Centre in Shou County (Anhui province), except that in Jingdezhen the overall ensemble is not apparent at first as a compact and stereometric solid, impregnated with a powerful sense of *gravitas*, but rather as an aggregate of fragments whose combination determines deep perspectives and varied coefficients of porosity, thus interpreting in new ways the transpierced/transpiercing strategies of the «hide, breathe, cultivate, wander»⁷. In this regard, certain of Cesare Brandi's insights come to mind regarding the ontology of Chinese architectural spatiality, based on the frozen dialectics between interior and exterior through «bodies built by transparency» which, «at the exact moment in which they are closed they open, establishing a communication with the outside»⁸, with the warning that in the case study a vivid and active feeling of the matter with its accompanying perceptive, tactile and emotional elements is never compromised (evaluated according to this yardstick, consider the function of the podium and of the vivid color in traditional Chinese architecture as tools for safeguarding the presence of the built thing itself). The relationships of reciprocity, connection and interdependence between the building and its immediate surroundings in this case are based on the generating idea behind the project, in other words imagining the whole as the result of the montage of the same basic element, using the adequate method for preserving the formal and tectonic autonomy of every individual component. Hence the eight elongated rooms as spindles protected by continuous vaults whose springing lines coincide with the ground level and are mutually sewn through five short transverse joints-passages⁹. The type, thus specified, becomes the gravitational centre, the root (*ben*) of the composition and of the mnestic trace that anchors the new to the past: «As essential structure for the city's industrial production and as a central place for both public life and cultural memory, the brick kiln has entered the entire city history as architectural form. The prototype of the Museum is translated from traditional brick kiln»¹⁰. Given this clear general syntax, the design proceeds according to a balance

life and cultural memory, the brick kiln has entered the entire city history as architectural form. The prototype of the Museum is translated from traditional brick kiln»¹⁰. Data questa chiara sintassi generale il disegno procede secondo un bilanciamento di replica e variazione, norma ed eccezione: medesima la formula strutturale-spaziale ma sottoposta a una insistita dissimiglianza nelle lunghezze, nelle altezze, nelle corde, nei profili delle curvature, medesimo l'orientamento nord-sud dei padiglioni ma secondo slittamenti a ventaglio, medesima la scelta di non tamponare i lati corti degli stessi ma ritmando le grandi vetrate secondo patterns diversi degli infissi e delle parziali chiusure in legno, medesima la scelta del laterizio come unico mantello avvolgente le superfici ma finemente tramato sugli estradossi con ineguali mattoni recuperati dalle demolizioni dei forni al cessare dei loro cicli di produzione («il principio è la fine di qualcosa, la fine è il principio di qualcos'altro»: la tendenza al reimpiego di elementi caduti in rovina presente in molti episodi dell'architettura recente in Cina oltre che affidamento all'energia rammemorante del relitto, del sopravvissuto, può anche essere compresa come la ripresa di prassi locali e l'eco di antiche saggezze)¹¹. In uno schizzo di studio Zhu Pei rappresenta a volo d'uccello il museo indicando il tragitto del sole e i soffi dell'aria che attraversano il complesso, siano essi i flussi innescati dalle corti scavate che le brezze meridionali che nella stagione calda corrono verso nord; un'attenzione prestata a quel combinarsi di duraturo e impermanente, di stabile e fluido, che sono l'effetto della polarità fondata di pieno e vuoto. Nella stanza 11 del *Laozi*¹² si rimarca come il funzionamento (*yong*) e l'efficacia dell'utensile – carro, vaso, porta, finestra, casa – dipendano dall'equilibrio tra il manifesto e il non-palese, tra ciò che accede alla presenza e l'assente (*you wu*), una «famiglia comune» nell'argomentare dello *Zhuangzi*¹³. Di questo colloquio tra determinazioni opposte e complementari partecipa la luce nel suo ripetuto scambio-alternanza con l'ombra, un'interazione che anima, innerva, connota la configurazione spaziale. Scrive l'autore:

Constructing an interior space that is full of natural light is the primary consideration. First of all, the alternative arrangement of open vaults and enclosed vaults creates a rhythmic sensation of light and shade while walking through the museum. Secondly, the five sunken courtyards channel light down to the floor, completely subvert people's feelings of the underground space. Moreover, the interior natural light is achieved through the opening of both the end of the vaults, the horizontal slits alongside the floor, the slits between adjacent two vaults and the cylindrical skylights. With all these special 'windows' and the porosity of the building, light diffuses into the interior space of the museum through different dimensions and ways. Natural light is a medium that weaves people, exhibits, and architecture together¹⁴.

I processi di trasformazione che hanno investito la città cinese nelle ultime tre decadi sono per radicalità e dimensione non riproducibili¹⁵; tuttavia, oltre ogni meccanismo di assimilazione o rifiuto, nella ricerca e nelle opere di sempre più numerosi autori¹⁶ affiorano motivi di rango generale capaci di sintonie anche ad altri meridiani e paralleli¹⁷. Tra essi elenchiamo: il decifrare le condizionatezze fisiche e culturali del contesto come presupposto eloquente della modificazione progettuale (*zhao-hua*); la genesi della forma-*firmus* come equilibrio-tensione di ordini antitetici e interdipendenti, l'avvertire il passato – con le sue continuità, discontinuità e simultaneità – come risorsa inconsunta e forza agente nel presente; l'armonizzazione di *morphé* e *technai* come fatto originario e costitutivo (*ti*) del fenomeno architettonico¹⁸.

between repetition and variation, rule and exception: the same is true for the structural-spatial formula, yet subjected to an insistent dissimilarity in the lengths, heights, chords, curve outlines, as well as for the north-south orientation of the pavilions, yet following a fan-like slippage, and also concerning the choice of not stemming the short sides of the pavilions but rather rhythmically arranging the large glass windows according to patterns that are different from the doors and windows and partial timber closings, and finally concerning the choice of bricks as the only surface cladding, yet finely woven on the extradosses with bricks of different dimensions recovered from the demolition of the kilns once their production cycles have ended («the beginning is the end of something, the end is the beginning of something else»: the tendency to reuse ruined elements that is present in many episodes of recent Chinese architecture may not only be understood in terms of the connection to the memory-bearing energy of the ruin, of the surviving structure, but also as the return of local practices and as the echo of ancient wisdom)¹¹. In a sketch, Zhu Pei represents a bird's eye view of the museum, indicating the passage of the sun and the wind that blows through the complex, both the flows generated by the excavated courtyards and the southern breezes that in the Summer flow in a northern direction; an attention placed to that combination of the lasting and the impermanent, the stable and the fluid, which are the effect of the founding opposition of void and solid. In stanza number 11 of *Laozi's* Tao Te Ching¹² it is pointed out how the performance (*yong*) and efficiency of the utensil – cart, vase, door, window, house – depend on the balance between the manifest and the not-evident, between what has access to the presence and the absence (*you wu*); a «common family», according to the *Zhuangzi*¹³. Light, in its continuous exchange-alternation with shadow, participates in this dialogue between opposing and complementary determinations, an interaction which animates, innervates and connotes the spatial configuration. The author writes:

Constructing an interior space that is full of natural light is the primary consideration. First of all, the alternative arrangement of open vaults and enclosed vaults creates a rhythmic sensation of light and shade while walking through the museum. Secondly, the five sunken courtyards channel light down to the floor, completely subvert people's feelings of the underground space. Moreover, the interior natural light is achieved through the opening of both the end of the vaults, the horizontal slits alongside the floor, the slits between adjacent two vaults and the cylindrical skylights. With all these special 'windows' and the porosity of the building, light diffuses into the interior space of the museum through different dimensions and ways. Natural light is a medium that weaves people, exhibits, and architecture together¹⁴.

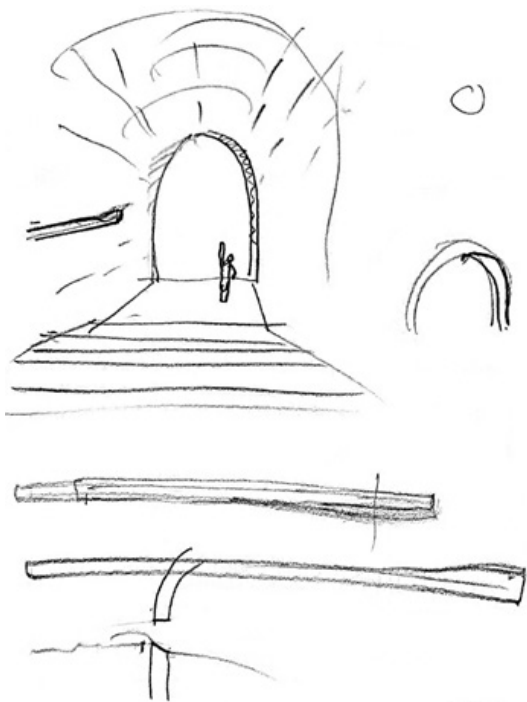
The processes of transformation that have affected Chinese cities over the past three decades have been so massive and radical that they certainly cannot be reproduced¹⁵; however, beyond any mechanism of assimilation or rejection, in both research and in the works of an increasing number of authors¹⁶, general motifs emerge which appear to be in harmony with other regions of the world¹⁷. Among these it is worth mentioning: deciphering the physical and cultural conditions of the context as an eloquent premise for design modification (*zhao-hua*); the genesis of the *firmus*-form as balance-tension of antithetical and interdependent orders, the identifying of the past – with its continuities, discontinuities and simultaneities – as a never-ending resource and as a force that acts on the present; and the attunement of *morphé* and *technai* as original and constitutive element (*ti*) of the architectural phenomenon¹⁸.

Translation by Luis Gatt



*L'auditorio: la corte scavata
Vista della sala
Vista dell'anfiteatro in direzione delle rovine Ming
Schizzo di studio
Modello dell'auditorio
p. 136
La stanza del tè: il lungo taglio aperto sulla vasca e la città*





Museo delle Fornaci Imperiali, Jingdezhen, Cina 2020
Studio Zhu Pei

Co-progetto: Architectural Design and Research Institute
of Tsinghua University
Team di Progetto: Changchen You, Mo Han, Fan He,
Ling Liu, Zhigang Wu, Shun Zhang, Shuhei Nakamura,
Shengchen Yang, Yang Du, Yida Chen, Chenglong He,
Xinyue Ding
Fotografie: Studio Zhu-Pei, Schran Image, Fangfang Tian



¹ L.D. Kessler, *K'ang-hsi and the Consolidation of Ch'ing Rule, 1661-1684*, The University of Chicago Press, Chicago London 1976, pp. 74-112.

² Zhu Pei fonda il proprio studio a Beijing nel 2005; preside della prestigiosa CAFA, Central Academy of Fine Arts, School of Architecture (Beijing), ha condotto i suoi studi in Cina e negli Stati Uniti (Master degree in Architecture alla Tsinghua University e a UC Berkeley), dove è stato visiting professor presso Harvard GSD e Columbia University GSAPP; il progetto del Jingdezhen Imperial Kiln Museum è stato presentato nel settembre 2016 alla mostra curata da Xiangning Li, *Towards a Critical Pragmatism: Contemporary Architecture in China* (Harvard GSD); cfr. <https://www.gsd.harvard.edu/exhibition/towards-a-critical-pragmatism-contemporary-architecture-in-china/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com>; <<https://www.youtube.com/channel/UCBYWRvCssFSrTs1dHqz97og>> (05/2021). Sul JIKM: M. Zambelli, *Museo dei cinque sensi*, in «Abitare», vol. 602, aprile 2021, pp. 62-69.

³ Una lettura dell'opera centrata sul rapporto tra costruzione e sito, artificio e natura in: X. Saibo, *A Spontaneous Construction. Analysis of the Architectural Design of the Jingdezhen Imperial Kiln Museum*, «T+A, Time+Architecture, Urban Design from the Vision of Architecture», n. 1, 2021, pp. 88-99.

⁴ Un comporre per parti rivelatosi 'giusto mezzo' (*zhong*) allorché il lay-out planimetrico ha dovuto accordarsi a inattesi ruderi Ming rinvenuti durante la fase di cantierizzazione.

⁵ Il padiglione, battezzato Juzhu quando fu eretto in epoca Tang, è stato ricostruito nei primi anni del Novecento divenendo il landmark distintivo della città.

⁶ La spinta, l'intenzione a svolgere nel 'recinto' dell'episodio architettonico una ricchezza di temi che vengono associati in occidente alla specifica dimensione urbana è vecchissima quanto presente nei panorami della contemporaneità; un esempio assai eloquente di tale attitudine è il recente Museo d'Arte nel distretto di Xinghualing a Taiyuan (provincia dello Shanxi) di Vector Architects realizzato tra 2016 e il 2019; cfr.: <<http://www.vectorarchitects.com/en/projects/43>> (05/2021).

⁷ «The space is unpredictable, and light and shadow continually shift to surprise visitors, allowing them to feel the artistic spirit of traditional Chinese architecture expressed by the principles of 'hide, breathe, cultivate, and wander'». Studio Zhu Pei, *Shou County Culture and Art Center*, dalla relazione di progetto.

⁸ C. Brandi, *Diario cinese*, Einaudi, Torino 1982; ora in: Id., *Viaggi e scritti letterari*, Bompiani, Milano 2009, p. 1186.

⁹ Apparentemente mono materiche le volte sono composte da un nucleo in cemento armato interamente rivestito con mattoni pieni (23x3x6 cm.) montati a corsi a cofello verticali; alle estremità dei volumi gli spessori murari sono fortemente rastremati presentando un semplice quanto elegante disegno delle legature finali.

¹ L.D. Kessler, *K'ang-hsi and the Consolidation of Ch'ing Rule, 1661-1684*, The University of Chicago Press, Chicago London 1976, pp. 74-112.

² Zhu Pei founded his Beijing studio in 2005; he heads the prestigious CAFA, Central Academy of Fine Arts, School of Architecture (Beijing), has carried out research both in China and in the United States (Master degrees in Architecture at Tsinghua University and UC Berkeley), where he was visiting professor at Harvard's GSD and Columbia University's GSAPP; the project for the Jingdezhen Imperial Kiln Museum was presented in September, 2016, at the exhibition curated by Xiangning Li, *Towards a Critical Pragmatism: Contemporary Architecture in China* (Harvard GSD); cf.: <https://www.gsd.harvard.edu/exhibition/towards-a-critical-pragmatism-contemporary-architecture-in-china/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com>; <<https://www.youtube.com/channel/UCBYWRvCssFSrTs1dHqz97og>> (05/2021). On JIKM see: M. Zambelli, *Museo dei cinque sensi*, in «Abitare», vol. 602, April 2021, pp. 62-69.

³ An interpretation of the work that focuses on the relationship between construction and site, artifice and nature in: X. Saibo, *A Spontaneous Construction. Analysis of the Architectural Design of the Jingdezhen Imperial Kiln Museum*, «T+A, Time+Architecture, Urban Design from the Vision of Architecture», n. 1, 2021, pp. 88-99.

⁴ A composition by parts which revealed to be the 'proper means' (*zhong*) when the planimetric layout had to conform to unexpected remains from the Ming era that were found during the construction site phase.

⁵ The pavilion, named Juzhu when it was built during the Tang dynasty, was rebuilt in the early 20th century, soon becoming the city's distinctive landmark.

⁶ This urge, this intention to carry out within the 'enclosure' of the architectural episode a wealth of themes that are associated in the West with a specifically urban dimension is as old as it is present in contemporary landscapes; a very eloquent example of this stance can be found in the recent Art Museum of the Xinghualing district in Taiyuan (Shanxi province) by Vector Architects, constructed between 2016 and 2019; cf.: <<http://www.vectorarchitects.com/en/projects/43>> (05/2021).

⁷ «The space is unpredictable, and light and shadow continually shift to surprise visitors, allowing them to feel the artistic spirit of traditional Chinese architecture expressed by the principles of 'hide, breathe, cultivate, and wander'». Studio Zhu Pei, *Shou County Culture and Art Center*, from the project report.

⁸ C. Brandi, *Diario cinese*, Einaudi, Turin 1982; also in: Id., *Viaggi e scritti letterari*, Bompiani, Milan 2009, p. 1186.

⁹ Apparently made of a single material, the vaults are in fact made from a nucleus in reinforced concrete which is entirely covered with solid bricks (23x3x6 cm.) mounted in side-arch rows; at the ends of the volumes the wall thicknesses are greatly tapered, presenting a simple but elegant design of the final bonds. 20 cm diameter openings



Forature del diametro di 20 cm. sono liberamente sparse sui soffitti delle volte.

¹⁰ Studio Zhu Pei, *Jingdezhen Imperial Kiln Museum*, dalla relazione di progetto. Una fonte nella definizione del prototipo strutturale è stata individuata nel vecchio forno Xujiayao ricostruito tra il 2012 ed il 2015 sotto la guida del maestro vasaio Yu Xilai.

¹¹ Lieh-Tsu, *Il vero libro della sublime virtù del cavo e del vuoto*, in F. Tomassini (a cura di), *Testi taoisti*, Utet, Torino 1977, p. 60.

¹² Laozi, *Daodejing. Il canone della via e della virtù*, Einaudi, Torino 2018, pp. 30-32. Su questi temi cfr.: G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1992, in particolare pp. 5-37.

¹³ L. Kia-hway (a cura di), *Zhuang-zi (Chuang-tzu)*, trad. it. dal francese di C. Laurenti e C. Leverd, Adelphi, Milano 1982, p. 216.

¹⁴ Studio Zhu Pei, *Jingdezhen Imperial Kiln Museum*, dalla relazione di progetto.

¹⁵ L. Zang, R. Le Gates, M. Zhao, *Understanding China's Urbanization. The Great Demographic, Spatial, Economic, and Social Transformation*, Edward Elgar Publishing, Northampton (MA-USA) 2016.

¹⁶ Z. Wenjun, *China under Sea Change. Chinese Contemporary Architecture amid Globalization*, in Id., P. Cachola Schmal, *M8 in China. Contemporary Chinese Architects*, Jovis, Berlin 2009, pp. 8-9.

¹⁷ J. Zhu, *Criticality in between China and the West*, in «Journal of Architecture», n. 5, November 2005, pp. 479-98; T. Zhu, J. Zhu, *Critical Dialogue: China and the West*, in «Journal of Architecture», n. 2, April 2007, pp. 199-207.

¹⁸ Occorre sottolineare come in autori quali Liu Jiakun, Wang Shu, Cui Kai, Yung Ho Chang la riflessione critico-teorica sia sempre avvertita come preludio necessario al concreto farsi della costruzione, vale a dire stazioni concatenate di un medesimo, coerente processo. Di particolare interesse le produzioni di quella *koiné* detta «sperimentale» (*Shidai Jianzhu*) dai critici Wang Mingxian, Rao Xiaojun, Zhan Wenwu. Al centro del confronto sullo stato della disciplina dal finire del ventesimo secolo sta l'attività della pubblicistica di settore e segnatamente dalla già menzionata «Time+Architecture» di cui si vedano i numeri «T+A», n. 2, 2000; «T+A», n. 5, 2002; «T+A», n. 6, 2011. Vedi anche: G. Ding, *Experimental Architecture in China*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 73, n. 1, March 2014, pp. 28-37.

L'autore ringrazia per la sollecita collaborazione il prof. Zhu Pei e il dott. Yaoyao Xia.

are freely scattered on the ceilings of the vaults.

¹⁰ Studio Zhu Pei, *Jingdezhen Imperial Kiln Museum*, from the project report. A source for determining the structural prototype was identified in the old Xujiayao kiln, rebuilt between 2012 and 2015, under the guidance of master potter Yu Xilai.

¹¹ Lieh-Tsu, *Il vero libro della sublime virtù del cavo e del vuoto*, in F. Tomassini (ed.), *Testi taoisti*, Utet, Turin 1977, p. 60.

¹² Laozi, *Daodejing. Il canone della via e della virtù*, Einaudi, Turin 2018, pp. 30-32. On these subjects see: G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venice 1992, in particular pp. 5-37.

¹³ L. Kia-hway (ed.), *Zhuang-zi (Chuang-tzu)*, translated into Italian from the French by C. Laurenti and C. Leverd, Adelphi, Milan 1982, p. 216.

¹⁴ Studio Zhu Pei, *Jingdezhen Imperial Kiln Museum*, from the project report.

¹⁵ L. Zang, R. Le Gates, and M. Zhao, *Understanding China's Urbanization. The Great Demographic, Spatial, Economic, and Social Transformation*, Edward Elgar Publishing, Northampton (MA-USA) 2016.

¹⁶ Z. Wenjun, *China under Sea Change. Chinese Contemporary Architecture amid Globalization*, in Id., P. Cachola Schmal, *M8 in China. Contemporary Chinese Architects*, Jovis, Berlin 2009, pp. 8-9.

¹⁷ J. Zhu, *Criticality in between China and the West*, in «Journal of Architecture», n. 5, November 2005, pp. 479-98; T. Zhu, J. Zhu, *Critical Dialogue: China and the West*, in «Journal of Architecture», n. 2, April 2007, pp. 199-207.

¹⁸ It is important to stress how in authors such as Liu Jiakun, Wang Shu, Cui Kai, and Yung Ho Chang, the critical-theoretical reflection was always understood as the necessary prelude to the concrete action of construction, in other words as related stages of a single, coherent process. Particularly interesting are the productions of that so-called «experimental» *koiné* (*Shidai Jianzhu*) by the critics Wang Mingxian, Rao Xiaojun and Zhan Wenwu. At the centre of the debate on the state of the discipline since the end of the 20th century are the activities of the sector-related publications and in particular the previously mentioned «Time+Architecture», of which it is worth referring to the following numbers: «T+A», n. 2, 2000; «T+A», n. 5, 2002; «T+A», n. 6, 2011. See also: G. Ding, *Experimental Architecture in China*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 73, n. 1, March 2014, pp. 28-37.

The author wishes to thank the prompt and attentive collaboration of professor Zhu Pei and of doctor Yaoyao Xia.