

Come rigenerare il paesaggio rurale. L'agopuntura architettonica di Zhang Ke in Tibet come caso di studio

Simone Barbi

Abstract

Nella Cina contemporanea, la storicità dei luoghi teme un destino simile a quello immaginato nella serie "Phantom Landscape" di Yang Yongliang, capace di prefigurare le conseguenze distopiche della sindrome da iper-costruzione e della frenesia di mercato messe in atto dalla fine XX secolo. Tuttavia, il fascino della tradizione culturale attira ancora l'interesse di una minoranza di studi indipendenti che oggi incarnano le migliori esperienze nel campo della architettura, pianificazione urbana e progettazione del paesaggio. In questo scenario, a partire dal 2007, in poco più di cinque anni, lo studio indipendente ZAO/standardarchitecture ha costruito nell'area di Linzhi, in Tibet, una costellazione di edifici con i quali, rispondendo alla richiesta di potenziare la vocazione turistica locale con nuove strutture ricettive, ha sperimentato differenti forme di dialogo col paesaggio di questa remota regione autonoma della Cina. I "punti di pressione" dell'agopuntura architettonica predisposta da Zhang Ke, titolare dello studio fondato a Pechino nel 2001, sono interventi di piccola e media scala che si distinguono per la loro modernità "arcaica" e per la profonda comprensione delle possibilità che si celano nell'interazione tra architettura e sapienza costruttiva indigena. La sensibilità topografica, di matrice quasi geologica, ispira le strategie insediative di questi frammenti architettonici, garantendone, senza apparente sforzo, la sublimazione nel paesaggio che li ospita.

Parole chiave: paesaggio, Cina, ZAO/standardarchitecture, pietra naturale, rigenerazione.

Visioni distopiche

Nel 2006, l'artista Yang Yongliang avvia una serie di opere figurative, realizzate con tecniche digitali, ispirate alla pittura di paesaggio tradizionale cinese. Il titolo di questa fortunata ricerca è *Phantom Landscape* [1] e impegna l'artista fino al 2008.

Utilizzando «immagini di architettura come pennellate» [Yang 2006] [2] stese fino a saturare le pesanti rocce di montagna, dai profili identici a quelle dei dipinti dei maestri della dinastia Song [3] quali Wang Ximeng [4], Dong Yuan [5] o Li Cheng [6], l'artista prefigura immense megalopoli rurali: paesaggi distopici che manifestano il sentimento di preoccupazione di una generazione che, dopo aver assistito alla cancellazione dei quartieri storici delle grandi città cinesi, teme per il futuro del suo paesaggio interno.

Laddove gli antichi dipingevano paesaggi per lodare la grandezza della natura, le opere di Yang, smascherano l'aggressività dell'industria cinese delle costruzioni di fine XX secolo – perpetrata per almeno trent'anni, tra gli anni '80 e i primi duemila e descritta da Arbasino come «allarmante, dalle forme visive atroci, sfacciate» [Arbasino 1998, p. 40] – con l'intento di condurre a un ripensamento critico della realtà contemporanea [Li 2016]. A questo lavoro seminale ne seguiranno altri, similmente affascinanti quanto disturbanti, sempre realizzati come serie – *Artificial Wonderland* (2010); *Moonlight*; *Artificial Wonderland II* (2014); *Journey to the dark* (2017) – interessati agli stessi temi dell'ipercrecita e consumo di suolo.

Dal 2019, con l'opera *Sitting alone by the stream I*, il tono distopico delle visioni di Yang cambia; le montagne artificiali di ispirazione Song non sono più frutto di una sovrapposizione asfissiante di palazzi, torri, infrastrutture, antenne, gru, ma acquistano una dimensione naturalistica di inedita serenità; quasi a testimoniare una ritrovata fiducia nel futuro, forse giustificata dalla qualità del lavoro svolto da un consistente gruppo di giovani architetti indipendenti che, nel corso dei primi vent'anni del XXI secolo, hanno saputo sperimentare un'altra modernità [Xue, Ding 2018; Pagnano 2022, p. 66], intonata alla tradizione e rispettosa dei luoghi (fig. 1).

Fig. 1. Dettaglio del Namchabawa Visitor Center e suo rapporto col paesaggio. Crediti: ZAO/standardarchitecture.

Fig. 2. Foto di cantiere durante la costruzione del Niyang River Visitor Center. Crediti: ZAO/standardarchitecture.



Protagonisti di questa rivoluzione silenziosa sono stati quei giovani architetti cinesi che dopo aver compiuto gli studi nel proprio paese, spesso completati da significativi perfezionamenti svolti in Europa o negli Stati Uniti, hanno deciso di «approfittare delle molte opportunità offerte dal “comunismo di mercato” per sperimentare una dimensione alternativa all'immagine, caotica e priva di identità, dell'architettura contemporanea in Cina» [Bucci, Vercelloni 2011, p. 21].

Rigenerare: le due direzioni possibili

L'immagine della megalopoli cinese contemporanea – la cui oggettiva densità e impatto sulla scala umana, o la schizofrenia linguistica degli episodi architettonici, sono stati rappresentati magistralmente dai lavori fotografici di Weng Fen [7] all'inizio del nuovo millennio – ha origini recenti; e la prova di forza delle Olimpiadi di Pechino, con il completamento del CCTV di OMA, ne segnano un punto di flesso importante.

Il rallentamento della spinta economica cinese, arrivato al culmine nell'autunno del 2023 col crack finanziario di colossi statali dell'industria edile come *Evergrande*, e la saturazione delle città – frutto di una frenesia capitalistica che nel costruire il presente ha scelleratamente distrutto ampie porzioni di passato, compromettendo di fatto il futuro della propria memoria [Shu 2013, p. 47] – hanno indotto la Cina a investire risorse per rigenerare l'esistente piuttosto che continuare a consumare suolo e costruire *ex-novo*.

Con grande vantaggio per la comunità di studi indipendenti diretti da architetti nati tra gli anni '40 e gli '80, sensibili verso le proprie tradizioni disciplinari e formati nel solco della lezione del Movimento Moderno, invece che continuare l'espansione delle megalopoli, il futuro della architettura cinese sta nel tornare al lavoro sartoriale, d'autore, cercando una qualità che prima è mancata a discapito della quantità.

Nella lucida analisi che lo storico Xiangning Li espone ad Harvard nel 2016 [Li 2016], il futuro della architettura cinese risiede quindi in due principali direzioni: nel recupero urbano – inteso come trasformazione e riuso di architetture esistenti o cosciente introduzione di spazialità, tecniche e materiali tradizionali nelle nuove architetture pubbliche e private – e nello sviluppo delle aree rurali.

Zhang Ke o «La “cinesità” non ha per noi alcuna importanza»

Col mercato immobiliare delle grandi città gestito dagli Istituti di disegno statali, questi architetti indipendenti, quando non impegnati in periferia con operazioni di scala minore, si sono dunque spesso trovati a lavorare nelle zone rurali, meno industrializzate e hi-tech. Osservandone i primi risultati, Joseph Grima, sostenne che i più interessanti sembravano essere quelli che avevano provato ad «abbandonare qualsiasi riferimento alla nozione restrittiva di “tradizione” per concentrarsi invece sulla contestualizzazione concettuale del proprio lavoro, lasciandosi influenzare dalle limitazioni e opportunità offerte dalle metodologie costruttive disponibili in loco» [Grima 2008, p. 14]. Anni dopo, nella conferenza *Recent Projects in Rural China* [Fung 2018], il professore Stanislaus Fung sottolinea l'influenza di tre architetti – Liu Jiakun; Li Yichun di Atelier Deshaus; Zhang Ke di ZAO/standardarchitecture – ritenuti particolarmente importanti per aver introdotto, nell'architettura contemporanea cinese, approcci al progetto orientati fortemente dalla componente costruttiva dell'opera (fig. 2).

In una intervista giovanile, Ke, confermando questo interesse, lo descrisse come possibile giustificativo di un orizzonte di ricerca, affermando: «non siamo più interessati a imitare i tratti stilistici dei grandi nomi dell'architettura occidentale [...] e non ci importa tentare di distinguere o caratterizzare l'architettura occidentale da quella cinese, e neppure pensare in termini di generazioni. L'idea di creare qualcosa di veramente cinese al solo scopo di esibirlo in Occidente non ci riguarda [...] in questo senso, la “cinesità” non ha per noi alcuna importanza. Ci preme di più introdurre innovazioni concrete nel processo di costruzione. Potremmo, a un certo punto, stabilire un dialogo con la tradizione ed esplorare nuovi modi di usare materiali tradizionali, ma non si tratta di una condizione indispensabile» [Grima 2008, p. 42].

In questo scenario, nel 2007 – appena un anno dopo le distopie dei primi “paesaggi fantasma” di Yang e un anno prima di essere incluso in *Instant Asia*, importante pubblicazione-vevtrina dei futuri protagonisti dell'architettura mondiale provenienti da Cina, Corea del Sud e Giappone – il giovane architetto Zhang Ke [8], classe 1970, avvia un corpus coerente di progetti situati in paesaggi estremi della Cina rurale, a Linzhi, provincia autonoma del Tibet. Questa esperienza gli consente di intraprendere concretamente la propria personale ricerca – collocabile tra le cornici tematiche del regionalismo critico [Frampton 1983] e del pragmatismo critico

[Xiangning 2016; 2018; 2023] – contribuendo alla costruzione di un *modus* odierno cinese.

Attraverso una riconfigurazione del paesaggio, operata a partire dalla realizzazione di una infrastruttura diffusa, costituita da un rilevante numero di edifici civili sparsi sul territorio, intesi come “punti di pressione” architettonici attenti a imporre un'impronta minima sui luoghi e collocati in aree strategiche; il lavoro di Ke nella provincia di Linzhi, oltre a favorire la riattivazione economica e sociale di un paesaggio in crisi, si offre come un caso di studio esemplare del concetto di agopuntura architettonica [9], da indagare per la sua potenziale replicabilità indirizzata alla rigenerazione del paesaggio delle aree interne in abbandono.

Mettere in forma l'esperienza

Non assumendo che il cantiere possa essere preciso, Zhang Ke, sviluppa una «progettazione in fasi, dove la seconda copre gli errori della prima e la terza quelli della seconda» [Fung 2018]. A questo proposito, nel corso di una *lecture* tenuta ad Harvard [Ke 2016], accettando per le sue opere una “logica visiva dell'imprecisione”, descrive il suo atteggiamento progettuale come “design della tolleranza”, risultato di una “continuità protetta” piuttosto che “progettata”; da ottenere lasciando molta libertà agli operai nel definire i dettagli delle sue opere. Per far questo, dice: «devi conoscere i contractor e sapere quali sapienze costruttive puoi trovare nei luoghi e metterle a frutto nel

Fig. 3. *Namchabawa Contemplation (vista d'insieme)*. Crediti: Chen Su.



progetto» [Ke 2016] [10]. Le apparecchiature murarie degli edifici di Linzhi sono un caso esemplare di questo metodo: emerse a conclusione del cantiere, «impossibili da disegnare a tavolino!» [Ke 2016] [10], sono in effetti state tutte “disegnate in opera” dagli operai del villaggio vicino, famosi per la loro abilità nel taglio e montaggio delle pietre dei “mani” [11].

Questo atteggiamento, descrivibile come un «mettere in forma l'esperienza» [Pasqualotto 2001a, p. 57; 2001b, p. 15], avvicina la ricerca di Zhang Ke al *modus* antico cinese, già fondativo del pensiero tradizionale e archetipo dell'arte pittorica Shan-Shui [12].

Una modernità indigena quella dei progetti di Ke in Tibet, che ambisce a essere «estremamente contemporanea senza gridarlo» [Ke 2016] [13]; dove i tratti somatici del nuovo

– quindi i caratteri, i materiali e il modo di lavorarli e posarli – derivano da quelli autoctoni – epurati dagli accenti vernacolari grazie a una semplificazione geometrica tesa alla astrazione degli exempla del Moderno – perché convinto che «nonostante la tensione verso una sua affermazione globale [...] l'architettura è ancora una pratica molto locale, dopo tutto» [Ke 2016] [13].

Lungo il Grand Canyon del fiume Yarlung Tsangpo

«L'uomo nobile trova la propria gioia
[nella] montagna e [nell'] acqua».
[Confucio, Dialoghi, VI, 21, p. 109]

Fig. 4. Yarlung Tsangpo River Terminal (quinto prospetto e rapporto col fiume). Crediti: Chen Su, Wang Ziling.



L'area di Linzhi si trova nel sud-est della Regione Autonoma del Tibet in Cina, ai piedi del Namchabawa, una montagna di 7.782 m s.l.m., nei pressi del Yarlung Tsangpo, il fiume che scorre alla quota più alta al mondo.

In questo territorio, in poco più di cinque anni, ZAO/standardarchitecture è riuscito a costruire una costellazione di edifici di piccole e medie dimensioni – Namchabawa Contemplation (2008); Yarlung Tsangpo River Terminal (2008); Tibet Namchabawa Visitor Centre (2008); Niyang River Visitor Center (2010); Grand Canyon Art Centre (2011); Yarlung Tzangbo River Hostel (2013); Niang'ou Boat Terminal (2013) – che, rispondendo alla richiesta di potenziare la vocazione turistica locale con nuove strutture ricettive [14], si sono distinte per la qualità costruttiva e per la comprensione profonda delle possibilità che risiedono nell'interazione tra architettura e caratteristiche indigene del luogo. Il progetto del paesaggio di Ke nella sua serie tibetana è un *ensemble* di elementi autonomi; diversi per orientamento, relazione che la sezione stabilisce col sito, per le geometrie che ne governano la composizione in pianta, e per la *dispositio* dei volumi o delle parti che li compongono.

I sette “pezzi”, di cui almeno quattro sono architetture fluviali mentre le altre sono collocate nell'entroterra, si differenziano tra loro per dimensioni – gli spazi interni variano tra i 400 e i 7.500 mq – e approccio insediativo; mentre tutti sono accomunati dall'uso totalizzante della pietra locale in facciata e nelle parti pavimentate, rifiniti con infissi e dettagli in legno e interni semplicemente intonacati.

Il Namchabawa Contemplation (fig. 3) è un intervento a volume zero, ottenuto dalla ridefinizione di un pianoro preesistente, posto in prossimità di un antico e robusto gelso, vecchio di milletrecento anni. Ripavimentato con ghiaia bianca, su cui stagliano massi megalitici e nuove

panche ricavate da blocchi tagliati a “spacco di cava” disposti su due file, questo spazio di contemplazione posto lungo una strada panoramica, costruisce lo spazio ideale da cui contemplare il salto di scala delle vicine vette e prendere coscienza del paesaggio.

Il Yarlung Tsangpo River Terminal (fig. 4) è un imbarcadero situato vicino al piccolo villaggio di Pai Town. Il suo semplice volume a L si eleva dal terreno come una rampa abitata che avvolge una serie di pioppi, scendendo poi ai vari livelli del fiume che in un anno varia di ben 8 m. Il programma funzionale molto semplice – bagni pubblici, biglietteria, sala d’attesa e una hall, utilizzabile come foresteria – è risolto con percorsi e terrazze che seguono le curve di livello, accompagnando i visitatori dalla riva del fiume fino al belvedere in copertura, sospeso sull’acqua.

Il Tibet Namchabawa Visitor Centre (fig. 5) si trova a Pei Town, su un pendio tra il fiume a nord e la vetta di Namchabawa sullo sfondo a est, accanto alla strada che porta all’ultimo villaggio, Zhibai, nel profondo del Grand Canyon del Yarlung Tsangpo. È un centro di accoglienza per i visitatori che viene utilizzato anche come centro civico, cisterna e centrale termica della comunità locale, oltre che come base di rifornimento per gli escursionisti. L’edificio è concepito come una serie di muri di pietra incastonati nel pendio, ruotati rispetto alla strada di accesso parallela al fiume, in direzione della valle. Per gestire la complessità funzionale richiesta, l’edificio è stato impostato su un sistema di volumi di differenti altezze, realizzati con muri a piombo”, spessi un metro, in cemento rivestiti in pietra locale.

Il Niyang River Visitor Center (fig. 6), è un piccolo centro di accoglienza turistica, situato presso il villaggio di Daze, lungo il cammino di Mirui; strada turistica che collega il Tibet alla provincia di Sichuan. Fiancheggiando il fiume Niyang, nei 20 km che portano al Canyon del Brahmaputra, si arriva a questo padiglione isolato. Si presenta come un grande masso irregolare e poroso, scavato in copertura e sui lati da cinque profonde cornici aperte su altrettanti orizzonti. Il cortile centrale collega quattro aperture, che ospitano funzioni differenti: una biglietteria, uno spogliatoio per il rafting e i servizi igienici. La costruzione impiega e sviluppa tecniche costruttive tradizionali tibetane: le murature sono portanti, in pietra di forte spessore; la copertura è ottenuta con due orditure di travi di diversa dimensione e rivestite da uno strato monolitico di 15 cm di argilla, nel rispetto della tecnica Aga.

Il Grand Canyon Art Centre (fig. 7) si trova a 2.900 m di altitudine, all’ingresso di Pai Town, di fronte al Tibet

Fig. 5. Namchabawa Visitor Center (vista d’insieme del prospetto nord-ovest).
Crediti: ZAO/standardarchitecture.

Fig. 6. Niyang River Visitor Center (vista d’insieme e rapporto col fiume).
Crediti: Chen Su.

Fig. 7. Grand Canyon Art Centre (vista d’insieme e rapporto con le montagne).
Crediti: ZAO/standardarchitecture.



Namchabawa Visitor Centre. Il sito si affaccia sulla montagna Duoxiongla a sud e sul fiume Yarlung Tzangbo a nord; il Namchabawa è visibile a est. Visto da lontano, l'edificio ricorda una cava in abbandono o un deposito di massi dormienti staccatisi dalla montagna. Identificabile col tipo a "piastra e torri", la composizione a due piani del *plan libre* espositivo si basa su una griglia poligonale irregolare.

Il Yarlung Tzangbo River Hostel (fig. 8), situato lungo il pendio del fiume, vicino a Pai Town, nei pressi del River Terminal realizzato nel 2008, è l'intervento più esteso e di difficile inserimento ambientale dei sette. Più di 7.000 mq di superficie coperta ospitano cento camere e servizi comuni, distribuiti su quattro differenti quote, in nove corpi alti un piano ciascuno. I volumi, coperti da terra, arbusti e rocce, visti dal fiume si presentano con facciate convesse, le cui vetrate continue, arretrate nell'ombra, sono sopraffatte da una fascia in pietra di forte spessore; mentre il quinto prospetto riprende le morbide geometrie irregolari delle vicine risaie terrazzate. Nelle parole del progettista «visto da lontano, l'ostello scompare come alcune foglie sottili che galleggiano lungo il fiume» [Zhang 2015] [15].

Il Niang'ou Boat Terminal (fig. 9) è un tentativo felice di decostruire un programma complesso distribuendolo nel paesaggio, su un dislivello di 29 m, e presentandolo come un pezzo di *land art* [16]. È un percorso zigzagante in cui ogni torsione forma una piattaforma, che serve non solo

come transizione tra le circolazioni, ma anche come pausa di contemplazione. Tagliato in due parti dall'autostrada, la rampa alta organizza il parcheggio, i dormitori per il personale, gli uffici, le sale conferenze e il teatro, formando un'ampia piattaforma a 3.000 m di altitudine, guidando lo sguardo del visitatore verso il magnifico incontro dei fiumi. Nella rampa bassa, che si conclude con una banchina accanto all'acqua, si trovano la biglietteria, i bagni, la sala d'attesa, la mensa e la cucina. Il corpo principale del terminal è costituito da un'intelaiatura in cemento, riempita da macerie e pietre raccolte nei pressi del sito.

Queste architetture si caratterizzano per una certa modernità "arcaica" e una sensibilità topografica di matrice quasi geologica. Sono edifici che cercano di radicarsi ai luoghi, non riscrivendo i caratteri vernacolari, spaziali o distributivi, di preesistenti exempla locali, ma privilegiando il dialogo con la orografia attraverso una attenta rifondazione delle modalità di attacco al suolo.

Disegnare col paesaggio

In architettura, il modo di rappresentare il paesaggio in modo operativo – nello specifico relazionarsi tra suolo-edificio-contesto – trova nella sezione trasversale il suo strumento di elezione.

Fig. 8. Yarlung Tsangpo River Hostel (quinto prospetto e rapporto col fiume). Crediti: Wang Ziling.



Se con la sezione frontale, di fatto, si mostra il “volto” nuovo dell'esistente e solo parzialmente si colgono le misure e i rapporti tra le cose che compongono il quadro “piatto” e distante del paesaggio; con la sezione trasversale la linea di terra restituisce i caratteri e le qualità dei luoghi permettendo al progettista di comprenderle nel progetto. Attraverso la sezione trasversale, in grado di tenere insieme con precisione le scale del paesaggio nel suo sviluppo altimetrico e quella dei singoli edifici, il progettista riesce a controllare le misure e i rapporti tra le parti e il tutto, e stabilire con esattezza le modalità con cui insediarsi e costruire.

Osservando i casi di studio di Linzhi come una unica opera collettiva è possibile ricavare una tassonomia delle diverse strategie insediative sperimentate dall'autore al fine di costruire un utile strumentario per il progetto di architettura nel suo modo di radicarsi alla terra (fig. 10). Cinque sono le modalità individuabili.

Con l'incastro emergente o “affioramento verticale” si saldano fabbrica e terreno, tenendoli distinti; in modo da scoprire i volumi e renderli visibili secondo una logica figura-sfondo. L'orientamento del costruito rispetto alle curve di livello è necessariamente determinato, e quindi da determinare caso per caso, dalle condizioni ambientali specifiche, ma privilegiando una giacitura contro-falda si può più efficacemente confermare la iniziale volontà di esaltare l'architettura.

Con l'incastro sporgente o “affioramento orizzontale” si può scomporre il volume della fabbrica per adattarlo alla pendenza del terreno, facendolo risultare come una geometrizzazione fuori scala della orografia. In questo caso la giacitura lungo-falda, parallela alle curve di livello, permette all'edificio di integrarsi al terreno, arrivando nei casi estremi a nascondersi.

Con la “Sospensione” si solleva il corpo di fabbrica, per guadagnare un punto panoramico inedito sul paesaggio, e, disegnando una maggiore permeabilità al piano di imposta, caratterizzare con straordinari spazi terzi, inter-esterni, l'attacco a terra dell'edificio.

Con la “Sovrapposizione” che può diventare nei casi più radicali quasi un “ricalco” o “somialtanza per contatto”, l'edificio si definisce a partire da percorsi o grandi vuoti trovati in situ, andandoli a geometrizzare, trasformandoli in volumi e conseguentemente ad abitare. In questa modalità l'orientamento è soggiogato al segno da ricalcare e il rapporto con l'esterno è una conseguenza e non una imposizione. Questa modalità, come visto nel caso del Niang'ou Boat Terminal, ma, se considerata al suo “grado zero”, identificabile

anche con il Namchabawa Contemplation, può essere raccontata anche come forma di land art architecture.

Con “l'appoggio su un piano” si può descrivere la modalità base del rapporto edificio-suolo. La più semplice tecnicamente ma non altrettanto nella definizione planimetrica, visto che, libera da vincoli, può godere di libertà che spesso l'architetto avverte come complicazioni. La estrema articolazione del Niyang River Visitor Center o del Grand Canyon Art Centre risulta infatti indebolire la chiarezza dell'insieme, fin troppo corrotta da irregolarità ingiustificate o difficili da cogliere, al di là di una facile, ma rischiosamente arbitraria, analogia con le forme di natura.

Dall'analisi di questa ricerca di ZAO/standardarchitecture si deduce dunque che ogni architettura che ambisca a stabilire un confronto armonico con paesaggi naturalistici di pregio, deve, o può, partire da una di queste modalità, confermandone coerentemente i caratteri a tutte le scale del progetto; cercando di non aggiungere dettagli architettonici, se non necessari, e di operare una semplificazione estrema della geometria, così da ridurre l'impronta autoriale e, di conseguenza, tentare di realizzare un'opera temporalmente indefinibile, “trovata nel” e non “imposta al” luogo.

Fig. 9. Niang'ou Boat Terminal (vista d'insieme). Crediti: Wang Ziling, Song.



Forme di incompiutezza

«I teorici della pittura cinese – tanto diffidenti nei confronti di ciò che si compie in una forma particolare, e che non “evita” la realizzazione completa – sembrano portati a insistere sull’importanza della non-saturazione, tanto che come esergo per la loro arte possono scrivere: “Bisogna che, in alto come in basso, vi sia del vuoto e della mancanza e che ai quattro lati vi sia un distanziamento che lasci passare, in modo tale che l’oggetto della rappresentazione possa restare libero-svincolato-a proprio agio”» [Jullien 2004, p. 11].

L’opera di ZAO/standardarchitecture in Tibet richiama questi principi antichi nella misura in cui i suoi frammenti di paesaggio sono sì sempre definiti e riconoscibili, ma mai del tutto conclusi (fig. 11).

Oscillando tra i concetti di incompiuto, mutevole e incompleto o deteriorato, qualsiasi manufatto ci ricorda: che «nel dispiegarsi dell’esperienza temporale sarà praticamente impossibile eludere il senso dell’incompiutezza» [Harrison 2017, p. 7]; che Architettura è opera mai finita, nella sua metà d’ombra, e sempre mutevole nel suo dialogar col Sole; che la quarta dimensione, entrando nel progetto senza soluzione di continuità ne governa il destino, e sempre ne prefigura la rovina. Questa ultima, condizione apparentemente deprecabile e da evitare, secondo uno dei maestri del Novecento rappresenta invece una qualità essenziale dell’architettura. Come è noto, Louis I. Kahn sosteneva infatti che le architetture dovevano essere progettate in modo da poter diventare buone rovine, dando ragione, in maniera forse inconsapevole, a chi ha

detto che «in fondo, ogni costruttore non edifica che un crollo» [Yourcenar 2014, p. 55].

Del lavoro qui presentato, interessa la categoria dell’incompiutezza consapevole. Tre sono le forme che, risolte come “collaborazioni”, Zhang Ke utilizza per “non saturare” il progetto col proprio conio di autore, e, così facendo, lasciare le sue architetture “libere e a proprio agio” di completarsi nel tempo; tempo che può essere quello incerto del progetto, il tempo frenetico della costruzione o anche quello paziente delle ere geologiche che plasmano il paesaggio.

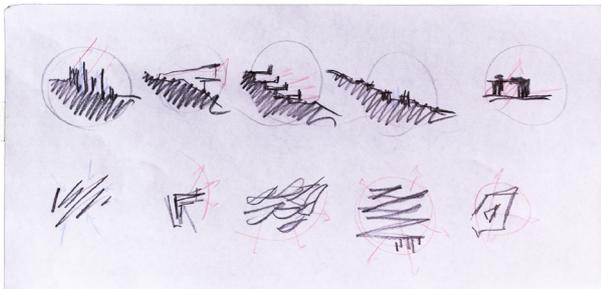
Come già evocato, Ke lascia volentieri al cantiere, e alla collaborazione attiva delle maestranze, la possibilità di completare “in opera” il disegno delle apparecchiature murarie e quindi il volto delle sue architetture.

Nella scelta dei materiali, sottomettendo le proprie eventuali volontà all’ascolto delle preesistenze, seleziona per le sue architetture solo quelli locali. Realizzando con pietra di forte spessore tutte le superfici esterne dei vari progetti, cerca consapevolmente la felice collaborazione col tempo “grande scultore” [Yourcenar 2023], che corrompendo le superfici litiche, scalfendole o patinandole, ne esalterà le qualità al fine di sublimare l’architettura nel paesaggio.

Altro stratagemma è quello di avere un approccio collettivo [Kögel 2015, p. 2] alla progettazione, programmaticamente aperto a influssi esterni. Nel caso specifico di questa esperienza pluriennale in Tibet, Zhang Ke ha condiviso le decisioni sul da farsi con studi europei e colleghi cinesi – Embaixada collabora al Niang’ou Boat Terminal; Zhao Yang al Niyang River Visitor Center – e con importanti istituti locali: il Tibet Youdao Architectural Design Institute è citato nei crediti di tutti gli edifici, insieme alla China Academy of Building Research Architectural Design Institute; quest’ultima, nel caso del Yarlung Tzangbo River Hostel è sostituita dal Jizhun Fangzhong Architectural Design & Research Institute. Collaborando, Zhang Ke diluisce la sua impronta autoriale; ibridando le proprie visioni con quelle di altri, corrompe il suo conio, ottenendo comunque un esito di grande forza espressiva ma riuscendo ad astrarlo così tanto da farlo sembrare senza nome e quindi “aperto” e “svincolato” e accessibile (fig. 12).

Ricordando, con Jean Luc Nancy, che «non si determina la finalità di un luogo (è l’errore di tanti urbanisti, paesaggisti, architetti). Si può solo lasciare che il luogo si disponga per le sue possibilità. Si può dare spazio al luogo. Questo si chiama abitare, oppure contemplare» [Nancy 2007, p. 81], il metodo di Ke è testimonianza concreta di come questa “finalità” si possa tradurre con efficacia in progetto architettonico.

Fig. 10. Studi delle modalità di radicamento in sezione; studi di impianto planimetrico (elaborazione grafica dell’autore).



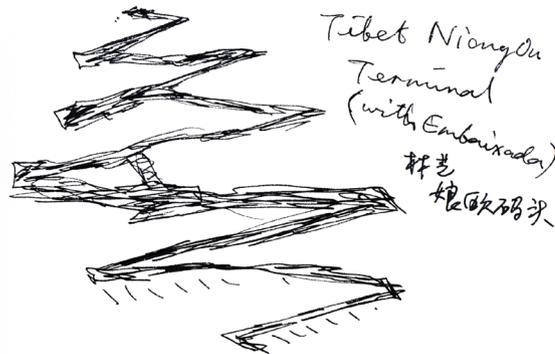


Fig. 11. Zhan Ke, edotipo di studio. Crediti: ZAO/standardarchitecture.

Fig. 12. Zhan Ke, edotipo di studio. Crediti: ZAO/standardarchitecture.

Ringraziamenti

L'autore ringrazia Zhang Ke, titolare dello studio ZAO/standardarchitecture, e i suoi collaboratori per la cortese disponibilità al confronto e per aver concesso l'uso del materiale iconografico.

Note

[1] Si veda il sito dell'artista: <<https://www.yangyongliang.com/phantom-landscape/6ynbiqfqr0e4nx5ds52mewikxtlv0>> (consultato il 10 luglio 2024).

[2] Si veda: <<https://www.yangyongliang.com/phantom-landscape/6ynbiqfqr0e4nx5ds52mewikxtlv0>> (consultato il 10 luglio 2024).

[3] «Dipinti assomigliano alle opere degli architetti» [Shu 2013, p. 31].

[4] A titolo di esempio: Wang Ximeng, Thousand Li of Rivers and Mountains, 1113. The Palace Museum, Pechino (Cina).

[5] A titolo di esempio: Dong Yuan, Along the Riverbank, ante 962. The Metropolitan Museum of Art, New York (USA).

[6] A titolo di esempio: Li Cheng, Luxuriant forest and distant peaks, X secolo. Liaoning Provincial Museum, Shenyang (Cina).

[7] Si vedano in particolare le serie di *Weng Fen Sitting on the Wall* e *Bird's Eye View*.

[8] Bachelor all'Università Tsinghua di Pechino e Master alla Harvard Graduate School of Design dell'Università di Harvard a Cambridge, Massachusetts (USA), Zhang Ke nel 2001 fonda a Shanghai lo studio ZAO/standardarchitecture. Visiting Professor presso la Harvard Graduate School of

Design; è risultato vincitore del Premio Aga Khan per l'architettura nel 2016, grazie al progetto di rinnovamento dei micro hutong di Pechino chiamato Micro Yuan'er Children's Library and Art Centre, Beijing. Nel 2017 è stato insignito della Medaglia Alvar Aalto. Nel 2024, in occasione della Biennale di Venezia, ha esposto i suoi lavori in una sezione monografica allestita presso le Corderie dell'Arsenale.

[9] La declinazione "architettonica" della metafora dell'"agopuntura", pratica della medicina tradizionale cinese, usata in questo scritto per definire la strategia di progettazione diffusa di piccole architetture civili, a servizio della comunità e dei flussi turistici, realizzate nel territorio del Namchabawa da ZAO/standardarchitecture, vuole indicare una variazione rispetto alla più conosciuta tecnica della "agopuntura urbana", codificata dall'architetto e sociologo finlandese Marco Casagrande [Casagrande 2010]. È interessante notare come questo modus operandi, che Zhang Ke attua ma che non battezza pienamente, è stato ripreso e codificato da DnA - Design and Architecture di Tiantian Xu nel corso di una esperienza successiva, svolta a partire dal 2014, a servizio delle comunità rurali della valle del fiume Sonyang e pubblicata in seguito da Hans-Jürgen Commerell e Kristin Feireiss [Commerell, Feireiss 2020].

[10] Si veda: <<https://www.youtube.com/watch?v=yxg-A9vU1xo>> (consultato il 10 luglio 2024).

[11] «“Mani” significa pietra o pietra preziosa, ed è un termine che identifica diffuse costruzioni che i tibetani innalzano per rendere omaggio al Buddha» [Chiorino 2011, p. 51].

[12] «Paesaggio si dice in cinese “montagna(e)-acqua(e)” (shan-shui), o “montagna(e) e fiume(i)” (shan-chuan); anche in cinese moderno, pittura di paesaggio si dice shan-shui-hua» [Jullien 2004, p. 165].

[13] <<https://www.youtube.com/watch?v=yxg-A9vU1xo>> (consultato il 10 luglio 2024).

Autore

Simone Barbi, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze, simone.barbi@unifi.it

Riferimenti bibliografici

Arbasino, A. (15 settembre 1998). Pechino una città piena di mostri. In *La Repubblica*, p. 40-41.

Bucci, F., Vercelloni, M. (2011). Note per una fenomenologia. In *Casabella*, n. 802, pp. 21-22.

Casagrande, M. (23 novembre 2010). *Urban Acupuncture*: <<http://thirdgenerationcity.pbworks.com/f/urban%20acupuncture.pdf>> (consultato il 14 novembre 2024).

Chiorino, F. (2011). Tibet, terra fragile. In *Casabella*, n. 802, pp. 51-55.

Commerell, H. J., Feireiss, K. (2020). *The SongYang story. Architectural Acupuncture as Driver for Rural Revitalisation in China. Projects by Xu Tianjin, DnA_Beijing*. Zurich: Park Books.

Confucio (2006). *Dialoghi* (a cura di T. Lippiello). Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

Frampton, K. (1983). Prospects for a Critical Regionalism. In *Perspecta*. The Yale Architectural Journal, Vol. 20, pp. 147-162.

Fung, S. (15 novembre 2018). *Recent Projects in Rural China*: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZjhM5slhK8k>> (consultato il 10 luglio 2024).

Grima, J. (2008). *Istant Asia. L'architettura di un continente in trasformazione*. Milano: Skira.

Harrison, T. (2017). *L'arte dell'incompiuto*. Castelveccchi: Roma.

Ke, Z. (14 novembre 2016). *Aga Khan Program Lecture: Zhang Ke, Rethinking Basics: From Tibet to Beijing and Beyond*: <<https://www.youtube.com/watch?v=yxg-A9vU1xo>> (consultato il 10 luglio 2024).

Kögel, E. (Ed.). (2015). *营造 Contemplating basics. ZAO/standardarchitecture, Beijing. Catalogue of the exhibition*, 31 January - 26 March 2015. Berlin: Aedes.

Jullien, F. (2004). *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*. Costabissara: Angelo Colla Editore.

[14] Il cliente dei sette interventi è il Tibet Tourism Holdings.

[15] *Yarlung Tsangpo River Hostel*, Tibet: <<http://www.standardarchitecture.cn/Index/Index/details/id/162.html>> (consultato il 10 luglio 2024).

[16] Si veda la descrizione che ne fanno i coprogettisti nel loro sito: <https://www.embaxada.net/design/niangou-boat-terminal_40> (consultato il 10 luglio 2024).

Li, X. (21 aprile 2016). *GSD Talks | Innovate: Xiangning Li*: <<https://www.youtube.com/watch?v=bPkLqn7th6Y>> (consultato il 10 luglio 2024).

Nancy, J. L. (2007). *Narrazioni del fervore. Il desiderio, il sapere, il fuoco*. Bergamo: Moretti&Vitali.

Pagnano, N. (2022). Esperienze di regionalismo critico. In *FAMagazine. Ricerche e Progetti sull'Architettura e la Città*, n. 61, pp. 65-79: <<https://doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n61-2022/927>> (consultato il 14 novembre 2024).

Pasqualotto, G. (2001a). *Yohaku. Forme di asceti nell'esperienza estetica orientale*. Padova: Esedra.

Pasqualotto, G. (2001b). *Estetica del vuoto*. Venezia: Marsilio.

Shu, W. (2013). *Building a different world in accordance with principle of nature*. Paris: Éditions Cité de l'architecture & du patrimoine / École de Chaillot.

Xiangning, L. (2016). From “Experimental Architecture” to “Critical Pragmatism”: Contemporary Architecture in China. In *Architecture and Urbanism*, n. 546, pp. 8-13.

Xiangning, L. (2018). *Contemporary Architecture in China: Towards A Critical Pragmatism*. Mulgrave VIC: The Image Publishing Group Pty Ltd.

Xiangning, L. (2023). Critical pragmatism: Architecture as Reflexive Individuals in Contemporary China. In J. Zhu, C. Wei, L. Hua (Eds.). *Routledge Handbook of Chinese Architecture. Social Production of Buildings and Spaces in History*. Part IV, Chapter 30, pp. 491-507. New York: Routledge.

Xue C. Q. L., Ding, G. (2018). *History of Design Institutes in China: From Mao to Market*. New York: Routledge.

Yang, Y. (2006). Phantom landscape: <<https://www.yangyongliang.com/phantom-landscape>> (consultato il 10 luglio 2024).

Yourcenar, M. (2014). *Come l'acqua che scorre. Tre racconti*. Torino: Einaudi.

Yourcenar, M. (2023). *Il Tempo, grande scultore*. Torino: Einaudi.