



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Stenografie del vuoto. Axel Vervoordt Tatsuro Miki

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Stenografie del vuoto. Axel Vervoordt Tatsuro Miki / F. Arrigoni. - In: FIRENZE ARCHITETTURA. - ISSN 1826-0772. - STAMPA. - 1/2012(2012), pp. 38-47.

Availability:

This version is available at: 2158/651389 since: 2016-02-07T22:52:32Z

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

FIRENZE architettura

1.2012



interiors



Periodico semestrale

Anno XVI n.1

Euro 7

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

Periodico semestrale* del Dipartimento di Architettura - Disegno Storia Progetto
 via San Niccolò, 93 - 50125 Firenze tel. 055/2055367 fax. 055/2055399
 Anno XVI n. 1 - 1° semestre 2012
 Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997
 ISSN 1826-0772
 ISSN 2035-4444 on line

Direttore - Maria Grazia Eccheli
Direttore responsabile - Ulisse Tramonti
Comitato scientifico - Maria Teresa Bartoli, Giancarlo Cataldi, Loris Macci, Adolfo Natalini, Ulisse Tramonti, Paolo Zermani
Redazione - Fabrizio Arrigoni, Valerio Barberis, Fabio Capanni, Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai, Alessandro Merlo, Andrea Volpe, Claudio Zanirato
Collaboratori - Eleonora Cecconi, Alberto Pireddu, Michelangelo Pivetta
Info-grafica e Dtp - Massimo Battista
Segretaria di redazione e amministrazione - Grazia Poli e-mail: firenzearchitettura@arch-dsp.unifi.it

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione
The Publisher is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization

Proprietà Università degli Studi di Firenze
 Progetto Grafico e Realizzazione - Massimo Battista - Centro di Editoria del Dipartimento di Architettura - Disegno Storia Progetto
 Fotolito Saffe, Calenzano (FI) Finito di stampare luglio 2012

*consultabile su Internet <http://www.arch-dsp.unifi.it/CMpro-v-p-34.html>

editoriale	Dedicato alla casa <i>Giovanni Fraziano</i>	2
interiors	Luigi Ghirri Giorgio Morandi Luce intensiva <i>Paolo Zermani</i>	4
	Luis Barragán Casa Barragán: un paesaggio interiore <i>Federica Zanco</i>	14
	Massimo Cacciari Libri senza abitante <i>Maria Grazia Eccheli</i>	28
	Axel Vervoordt - Tatsuro Miki Stenografie del vuoto <i>Fabrizio Arrigoni</i>	38
	Kazuyo Sejima "Einfachheit" <i>Eleonora Cecconi</i> House in a Plum Grove <i>Kazuyo Sejima</i>	48 55
	Giovanni Chiaramonte Gianni Braghieri Rivelazione intima di un'esperienza senza tempo - Conversando con Giovanni Chiaramonte <i>Carmelo Provenzeni</i>	56
riflessi	Rivisitando le case di alcuni maestri milanesi Una conversazione con Antonio Monestiroli <i>Caterina Lisini</i>	64
	Interni fiorentini e altre divagazioni - Un pomeriggio con Adolfo Natalini <i>Fabio Fabbrizzi e Francesca Mugnai</i>	72
	Casa de Vidro <i>Lina Bo Bardi</i>	80
	Amerika! Architettura e nomadismo <i>Michelangelo Pivetta</i>	86
ricerche	La casa ottomana e il savoir vivre... Introduzione a Sedad Hakki Eldem <i>Serena Acciai</i>	94
	La maison turque <i>Sedad Hakki Eldem</i>	96
percorsi	Lari borghesi <i>Paola Arnaldi</i>	102
	Abelardo Morell Sineddoche Morell <i>Andrea Volpe</i>	106
eventi	Galleria dell'architettura italiana Giovanni Michelucci - Le fotografie <i>Corrado Marcetti</i> Luciano Semerani - Viaggi nell'architettura <i>Gabriele Bartocci</i>	116 120
atlante	Fabrizio Arrigoni Alberto Baratelli Remo Buti Antonio Capestro Carlo Chiappi Francesco Collotti Antonio D'Auria Maria Grazia Eccheli Fabio Fabbrizzi Alessandro Gioli Adolfo Natalini Ulisse Tramonti Claudio Zanirato	124 126 128 132 134 136 138 140 142 144 146 148 150
letture a cura di:	<i>Andrea Donelli, Federica Arman, Francesco Collotti, Alessandro Cossu, Ulisse Tramonti, Dario Costi, Valentina Tessorolo, Serena Acciai</i>	152
english text		156

Axel Vervoordt - Tatsuro Miki

Stenografie del vuoto

Fabrizio Arrigoni

“Se guardo lontano non vedo né boccioli di ciliegio né foglie colorate;

Solo una modesta capanna sulla costa immersa nel crepuscolo d'autunno”

Fujjiwara no Teika (Shin Kokin Waka Shū)

Talvolta quando si cerca di comprendere un manufatto ciò che gradualmente si impone è il lungo filamento delle memorie che lo avvolgono e ciò prescinde la magnificenza culturale o sociale a esso attribuita; come un passo di monte dove numerosi sentieri convergono, l'opera è allora punto di incontro di tracce, di lasciti, di storie anche molto distanti tra loro. Nel caso di studio tale prerogativa ha valore massimo allorché essa appare esito maturo della *mondialità* se a tale dicitura affideremo, con Édouard Glissant, il senso delle molteplici interrelazioni e mescolanze che percorrono gli spazi della contemporaneità. Lo scritto che segue ne proverà solo una, tra molte, immaginando una genealogia lontana nelle geografie e nei tempi: finissimi legami sospesi nel vuoto/*sūnyatā*.

“per mezzo di un pennellino ricreare l'immenso corpo del Vuoto”

Wang Wei

Dodici vedute di una capanna coperta di paglia è un rotolo di seta conservato presso il Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, MO, catalogo 32.159/2. Il rotolo, 28 centimetri per circa 231, è solo un avanzo, ciò che resta di un racconto che doveva essere più esteso e che oggi appare scandito in quattro sezioni, in accordo a titolazioni con la scrittura dell'imperatore Li-tsung (regno 1225-1264). Il dipinto reca la firma

di Xia Gui (Hsia Kuei nella romanizzazione Wade-Giles); di questo autore conosciamo ben poco: originario di Qiantang, ora Hangzhou nella provincia di Zhejiang, in un arco di tempo tra il 1180 e il 1230 svolse la sua attività professionale presso l'Accademia di Pitura Hang-tcheou divenendo *daizhao* (letteralmente “funzionario in attesa di ordini”) e insignito della Cintura d'oro, massima onorificenza di corte. *Shan shui*, “montagna-acqua”, è la sineddoco che fissa il termine cinese per paesaggio; nell'opera in questione ciò è reso fedelmente per tramite di una “distanza piatta”, *p'ing-yuan*, e secondo la modalità di lettura doppia propria di questo formato. Parallelo allo scorrere della seta da una mano all'altra il viaggio intrapreso dall'osservatore alterna i profili dei rilievi alla distesa del fiume, determinando un generale andamento a sinusoidi pur nell'incertezza dei singoli episodi che lo attendono allo squadernarsi del nastro; se dall'insieme si transita alle quattro scene, *huaxin*, si può riconoscere una certa costanza della sintassi compositiva con la diagonale assunta risolutamente come asse su cui impostare l'equilibrio delle forze, dei vettori agenti. Un procedere che da cifra personale diviene patrimonio di scuola, formula metodologica, riscontrabile in altri autori e in Ma Yuan. *Le dodici vedute* sono pittura *shui-mo-hua*, ovvero pittura monocroma in inchiostro. Il tenace vincolo esercitato da una tecnica così ridotta nei suoi strumenti ha germogliato una sorprendente articolazione del *ductus*; al pari di altre tradizioni anche per i pittori della dinastia Sung meridionale il mestiere comprende lo studio e la realizzazione

degli stessi mezzi di produzione: è nota la cura di Xia nell'impiego di “pennelli spezzati” o la predilezione per setole ormai consuete, la cui grafia è impronta immanente del disfacersi, del trapassare. Da qui lo *t'sun* “a colpo d'ascia”, il tracciato secco, duro, perentorio e da qui la macchia, la nuance, lo spandersi libero dell'inchiostro diluito sulla tessitura del supporto. La seta è il campo su cui agiscono spinte opposte che mai trovano compimento: è linea, ovvero vocazione alla struttura stabile e al suo primo motore, il pensiero; è alone, ovvero fascinazione per l'evanescente, l'inatteso, l'impensabile. Dalle masse brillanti, dai neri concentrati quanto profondi del primo piano – giù nel basso le minute fenditure di una roccia o la chioma di un albero – al lento, progressivo, svanire del segno – lassù in alto una cima di monte o la barca di pescatori ormai persa nei vapori della nebbia – l'opera è come vivificata, ritmata dai ripetuti salti percettivi che la attraversano. Nel XIII secolo a tale procedere asimmetrico dal certo all'incerto, dal solido all'aereo, fu dato un nome: “quelli che dipingono un solo angolo su quattro”. Possiamo supporre che tale strategia sia stata adottata anche per meglio aderire al dato oggettivo, frutto di uno sguardo partecipe e «per una percezione profonda della natura» (E. Lee Sherman, *Chinese Landscape Painting*, 1954); tuttavia rimane un dato eccedente la stessa invenzione di una prospettiva atmosferica circa tre secoli prima delle teorizzazioni occidentali, o la preoccupazione per una mimesi sempre più sottile e raffinata nella sua ansia per il vero. Seguendo le chiazze cariche di chiaroscuro e i deboli, ve-



locissimi tocchi *mu-lu* che affollano i piani lontani si apprezza come essi si estinguono lasciando amplissime aree di non-pittura; è un passo doppio, un movimento in parallelo: la drastica selezione dei temi, degli spunti, compiuta sul ricco repertorio degli “antichi maestri” Tang è anche riduzione dello stesso dipingere, dello stesso operare dell’artista. Il passaggio dal pieno al vuoto non è solo allegoria, alchimia illusionistica, ma si dà direttamente nella spazialità fenomenica della tela, là dove alla rappresentazione succede la muta evidenza di un accadimento – la sparizione pittorica dell’orizzonte nella bruma, la sparizione della pittura *tout court*. In tal modo una ricerca iniziata per cogliere con sempre maggiore forza il *li* – l’energia sotterranea che come uno scheletro sorregge il mondo delle cose – è innanzitutto interrogazione, indugio sulle polarità visibile e invisibile, distinto e indistinto, esteriore e interiore. Pittura «tra c’è e non c’è», *ars* magistrale dell’Inespreso.

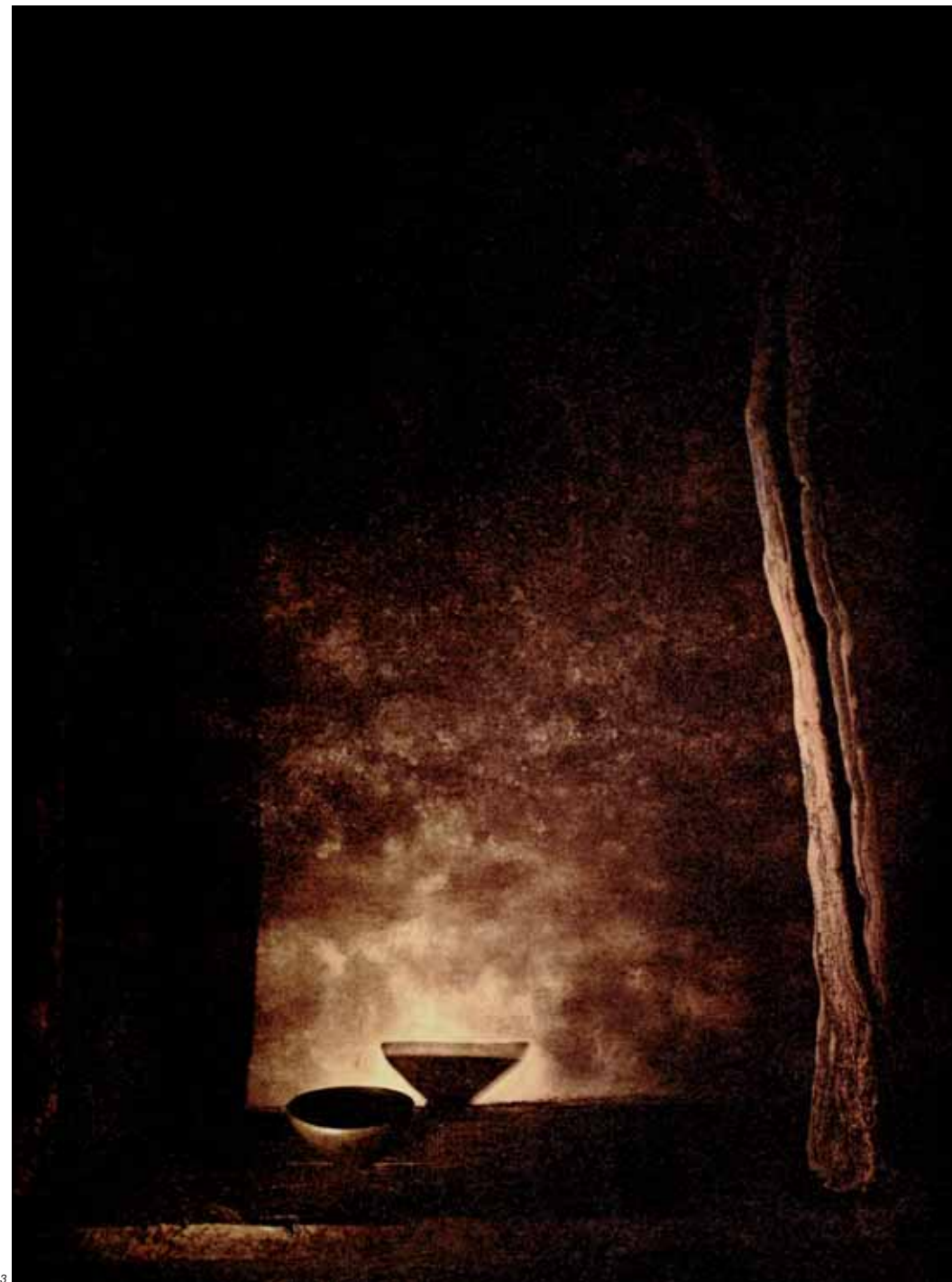
“Qui, Śāriputra, la vacuità è forma, la forma è vacuità”

Prajñāpāramitā –hrdaya Sūtra

Il Padiglione della Pioggia è sito nel parco del castello di s’Gravenwezel, dal 1984 residenza della famiglia del *connoisseur d’art* Axel Vervoordt. L’abituro è di dimensioni modestissime - circa 250x300x340 centimetri - ma nel comprenderne i motivi lo si deve intendere indissolubilmente partecipe del suo intorno e in armonia con esso - *shizen*. In tal modo il lago e il sentiero di accesso, i rododendri e le azalee, la possente faggeta e le radure ineriscono alla costruzione, ne sono fattori costitutivi secondo un intreccio che non può essere ridotto alla logica elementare oggetto-sfondo. L’artificio, qui, appare diretta trasformazione-manipolazione di ciò che l’universo naturale può donare: il fabbricare è dunque un processo che depotenzia i salti e le interruzioni palesi, consegnandosi nell’ordine della metamorfosi continua. I tronchi che accompagnano discreti il *détour* sono analoghi di quelli appena sbazzati che sostengono puntualmente la copertura, alle cui linee accidentate si adatta, con plasticità, il tamponamento grezzo di fango e terra. L’attacco tra le pietre di fondazione e i pilastri affiora sul piano di campagna, come da lunga consuetudine. Prototipi del padiglione sono il *sōan*, l’eremo isolato, e il *chashitsu*, la

stanza predisposta per il *chanoyu*, la cerimonia del tè. In un gioco sottile fatto di rimandi e di scostamenti il disegno rivela una comunanza non irrigidita nella ripetizione; una parentela, una discendenza che salva l’unicità e l’autonomia delle singole gemmazioni. La struttura specchia la sintassi distributiva: il recesso di entrata e uno stretto locale di servizio occupano un terzo della composizione; una densa ombreggiatura eccentrica rivela tale ordito sul fronte a settentrione. Una travatura squadrata segna con nettezza lo stacco dal suolo lasciando a una pietra isolata - *fumi-ishi* - il compito di rendere evidente la soglia, il punto di passaggio. Termina il costruito di facciata una panca di legno disposta sotto l’oggetto della falda; occasione per prolungare l’attesa è allusione del tradizionale *machiai*, la sosta dove i visitatori si preparavano all’ingresso. L’ambiente principale è raggiunto per tramite di un’unica porta ribassata al pari di ogni antico *nijiriguchi*; episodio tanto trascurabile quanto carico di significati e sottintesi, il taglio è come raddoppiato sul fronte opposto da una bucatina ordita sin dalla quota del pavimento. La stanza è un’area quadrata di lato 190 centimetri priva di arredi; non è scandita dalle geometrie di qualsivoglia tipologia di *tatami* ma il suo profilo può essere approssimato all’impiego di una doppia stuoia - misura propria della *wabicha* minima di Seno Rikyū (1522-91). Tre episodi la circondano: un camino, un armadietto a muro e il *tokonoma*. L’alcova presenta il fusto di una pianta di vite, lievemente scentrato, e il suo unico ospite è una ciotola brunita proveniente dall’Egitto predinastico: assieme determinano il luogo di massimo stimolo mentale dell’*honseki*. Il deciso smussamento degli angoli interni della nicchia intensifica l’idea dello scavo e rimanda al *murodoko* capostipite presente nella camera da té Tai-an a Ohyamazaki, Kyoto. La struttura lignea del tetto è lasciata a vista. Assente il *ro*, lo scasso predisposto per il fuoco, immaginato, viceversa, nei primi disegni di studio al centro del vano. Nel suo insieme possiamo notare una specifica tensione tra la scrittura progettuale - con i suoi portati di precisione, razionalità, controllo - e la fabbrica, intesa come occasione per rendere manifesta la sinestesia di ogni fenomeno mondano. Un traslato derivato direttamente dal *chadō* del XVI secolo, quando l’esatta, misurata danza dei gesti e dei movimenti del

maestro spiccavano da un universo fatto di materie intrise di patine, aloni, consunzioni: un incrocio di intenzionalità e caso, determinazioni e imprevisti. Il permanere algido della forma dirimpetto alla caducità «calda come giada» dell’evento. Dal periodo *Muromachi* (1393-1573) la letteratura artistica ha comunemente identificato i caratteri di austerità, rigore, rusticità quali principi ispiratori del *wabi* - «un attivo apprezzamento estetico della povertà» per Suzuki Daisetsu - associando poi a esso quello specifico sentimento della solitudine e della bellezza fuggevole che già nel Giappone del XII secolo i poeti pellegrini chiamavano *sabi*. È tuttavia opportuno rilevare come tale inflessibile concisione espressiva, *yohaku*, non si risolve in discredito del consistere materiale della cosa, quest’ultima mai ridotta o mortificata dal purismo del *disegno*. L’essenziale, in tale regione di senso, non potrà mai astrarsi dalla sostanzialità irripetibile di quel segno, di quell’inflessione di colore, di quel timbro del suono, di quell’odore, di quelle trasparenze e opacità, di quelle corruzioni: in tutto ciò il segreto della radicale intimità e compassione che pervadono l’*intérieur*. La *sukiya*, la camera da tè, fu detta da Kakuzo Okakura “dimora del vuoto”; un appellativo appropriato anche al Padiglione della Pioggia e, più in generale, all’eleganza disadorna, *sosō*, di molti spazi allestiti da Vervoordt. Polisemia dell’esperienza della vacuità: è prevalenza di luci mitigate, soffuse, portatrici di mille gradazioni di buio da cui emergono e dileguano rari, isolati oggetti; è la tinta esausta delle infinite tonalità grigie delle superfici che le stagioni consumano; è il non-detto, il non-completo, il non-perfetto mai emendabile; è consegnarsi alla ragnatela delle relazioni e delle dipendenze reciproche che, secondo vie misteriose, tessono il tappeto del reale; è cura di ciò che “come un sogno” non dura, dell’*instans*, del qui e ora transeunte, *ichigo-ichie*; è pausa, invito all’attenzione e all’esser vigile; è fra-mezzo, intervallo e apertura all’accoglienza e al ricovero; è la condizione, il fondo, la potenza da cui l’azione principia e la ricchezza, quieta e inapparisciente, da cogliere e preservare. In consonanza con la più decisiva delle intuizioni buddhiste è la comune nascita di essere e non-essere.







6

Axel Vervoordt - Tatsuro Miki
Padiglione della pioggia e castello di
's-Gravenwezel, Schilde Belgio, 2009
Fotografie di Laziz Hamani

Pagine precedenti:

1

Xia Gui, Chinese, act. 1180-1224
Twelve Views of Landscape (Shan-shui shih-erh-
ching), Southern Song Dynasty (1127-1279)
Handscroll, ink on silk Image: 10 3/4 inches x 8
feet 3 7/8 inches (27.31 x 253.67 cm)

2

Materie

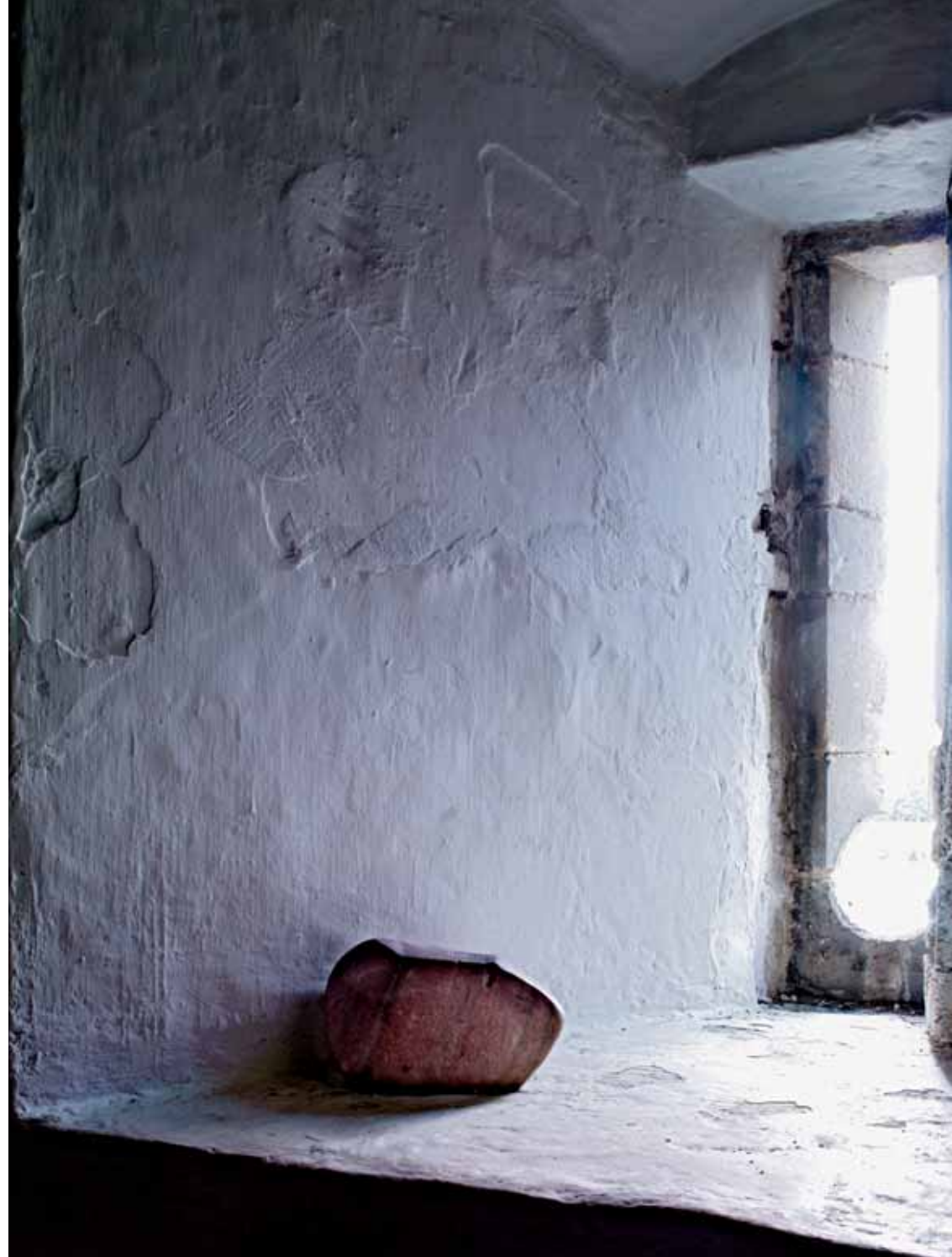
3 - 5

Padiglione della pioggia, interni

Questa pagina e successive:

6 - 9

Castello di 's-Gravenwezel, interni





Massimo Cacciari

Books without inhabitant by Maria Grazia Eccheli

(page 28)



It's a really narrow *cañe*, stretched between unmistakable Canal Grande glow, that has spread himself along neighbouring facades, and the campo, invaded by the whiteness of an istrian stone church facade that defied brick walls, with which Venice built its omission of the unsaid of its exigent shape. Built in brick also the synecdoche of a collapsed bell tower: a thick wall that seems to come out from houses.

A small wooden door with iron bars opens itself to an entrance room that, suspended between inside and outside (admitting that it is possible to distinguish it in Venice), and it composes in between a shelf, an umbrella, a light, and an undecipherable painting. *Scouta*, the sense of a secret staircase presence that generates a labyrinth in a sort of *raum-plan*: the

staircase, revealing historical land registers still in force, changes direction for three times, apparently looking for the longest path to come at book's home.

At the end, a landing with three doors... One time open the right one, I am welcomed by a threshold with the first books...

Once entered, the home, hermeneutically generated by the numerous and opposing windows light, it starts to tell his arrangement, his historical town alignments, and with the Cacciari's words also the historical connection with the eponymous and enigmatic church in the *campo*.

The house seems to embrace his destinies around an inner courtyard: a double bodied plan oriented south-east / north-west that characterised aeration and space. A perpendicular and offset corridor start finally to settle rooms and space in which -the philosopher, the aesthete, the politician, and the master of the house- starts to describe the long time use of the rooms sedimentation and its current form that became necessary. Rooms inhabit all along, Cacciari has assembled the "parts without preformed ideas... without a plan... I have assembled what I needed, gifts and beloved things... Libraries mark two seasons of my life: the older and well done one because my mother care for it, and the new one: less well built, without any design, decided with the carpenter. The important things was that it could be able to hold up the books and were cheap... I think that is a funny idea to let make the own home by an architect..."

Goethe spoke of sculptures that make thinking, anticipating its subjective arbitrariness... The paintings "even the pictures that you see are the ones that I like... the others are stacked..." hanged in short spaces "found" between uninterrupted walls of books, to the paintings is perhaps given the inexplicable task of summing up the daily life, of the way of the home that coincides with the arbitrariness and individuality of the choices... In fact they are the evidence of very intense venetian seasons that coincide with the autobiography. The "Cameval", restless white masks that stand out on gray-black strokes and other boxes with the familiar Emilio Vedova red lumps... A Luigi Nono drawing, whose score structure, reduced in intervals of mathematical lines, is revealed as fragment of musical homage to Carlo Scarpa and his "infinite possible...". Luigi Nono, Widow, Cacciari: how not to remember the Prometheus in the ark of Renzo Piano? An iconology that going on in the Fortuny, Marinetti and Prampolini that wind among the "good" drawings of Goya.

Walls made by books. But, what will never be the criterion of sequence and identification of the rooms? What ever will make necessary and not merely interchangeable: classifications and incommunicable (personal) choices? In short, would have already prepared the *locus* of the Aristotelian poetics manuscript? But, even assuming, how much it depends by their current arrangement? "... My rooms are just books... simply... the choice of silence, where I study and write..."

The room of silence hears and accepts the application of absolute peace. "Here live the books of philosophy and theology..." The phrase strikes deaf terror and determines like a sort of wait. The room, full of the north-west light that lives the small court "scouta", does nothing to disguise secret analogies: the placement of the desk, compared to the windows, evokes the Carpacchio Sant'Agostino... On a table is open a Panofsky's Thomas Aquinas; other tables are covered by books which, by strange objects and sculptures, are prevented from collapsing. Frequently needed and only two small portraits... "... are of Sebastiana Serena Nono, the Schoenberg's niece...". The libraries shoulders (their idiot less usable side), are covered and forced into a sort of atlas of affections: icons of angels, esoteric monuments but ordinary, pictures with old friends, his mother Glida...

A door connects the "creation room" with the franciscan style bedroom, which seems not to tolerate books.

In front of the "silence room", across the corridor, the literature room lives in the south light, it is flooded by the reflected light of a "calle" from which rises a vague clamor of languages of all races. The room is inhabited by the classics: Alberti, Kafka, Musil... "... I read here, seated and comfortable, without taking notes..." A sophisticated HI-FI transmits authors (the most listened: Mozart, Schubert and Schoenberg). The corridor also looks out the guest room where, by the piling up of libraries, are a sofa bed and a pair of mirror cabinets; to know to find, "... the old good parlor..." includes books, many of whom speak of untimely Venice.

Beyond a threshold, fitted by a dark and mysterious wooden chest, paratactic supplemented by a shelf (perhaps an old coat hanger, desert of guests, holding up

a piece of marble ring) is a sequence of open spaces (the father's old studio) that receives a refreshing shadow, as well as precious art books, books by Freud and Jung, whose fulfillment is the light of the terrace, suspended on the Canal Grande. At the path ended, all the rooms seem to find a meaning for lights, shadows, and the books seem to appeal to *dispositio* one another as in a "Lombard walking..." But for the exegete of an "A. Loos and his Angel", which is the sense of living? "... LIVING is a place that grew up with you, that bothers you least possible, that doesn't weighs you down, that you do not have to take care (like a loved one), which allows you to live, to do your job, to be comfortable... The house you should not bother, to let you play with confidence your offices... I must give concern, should be a place that accommodate without ask anything to you. As soon as the house goes down, I detest it. The taps...". Alvaro Siza has written a eulogy for maintenance, which is nothing but a frantic request to the rich lady to keep the "well designed" house working perfectly... After all, "... Andrea Zanzotto, in his monologue, describes how the house can become a nightmare..."

A gentle breeze fills the white curtains: in the book's home is well despite the heat carried by "Charon"... "The architects have forgotten these basic rules... there are no architect that read Vitruvius... All that a house need... orientation, ventilation, light and at least ten square meters of silence..." But then you would live a house of Loos? "... The houses of Loos were very nice because it was sensitive to all that matters..."

The books rooms are in the body of the town, their host can not live outside the history, see the sights without walking, without seeing the art, without listening to composing and stone fragments. It's more sure that all this can be summed up in the water: the first *raison d'être* of every city.

In the stair dim light a light of a window, filtered by a curtain, lights up the figure of Cacciari-Carmelo is at the last shot-which points, at the end of the descent, the white wall corroded by salt. "A Lucio Fontana... thus interprets my friend Francesco Dal Co...": the cramped and crumbling plaster is a symptom, but also in its way, a wish. It must survive, because Massimo was the mayor of "The Arabian Phoenix".

Axel Vervoort - Tatsuro Miki

The Rain Pavilion and Castle at 's Gravenwezel, Schilde, Belgium

Ciphers of Emptiness by Fabrizio Arrigoni

(page 38)



*If I look far off I do not see cherry blossoms
Or colored leaves;
Only a modest hut on the coast
Sunken in the autumn dusk*

Fujiwara no Teika (Shin Kokin Wakashū)
Sometimes when we seek to understand an artifact what gradually asserts itself is the long filament of memories that wind around it, and this goes above and beyond the cultural or social magnificence attributed to it. Like a mountain pass onto which many paths converge, the work is then a meeting point of traces, legacies, stories that can even be very distant from each other. In the case studied here, this prerogative has its greatest value when it appears as the mature fruit of *worldliness*, if we use this term, as Édouard Glissant did, in the sense of the multiple interrelations and blends that run through the spaces of contemporary life. The text that follows here will attempt only one among many, imagining a genealogy distant from geographies and times: slender ties floating in the void/sūnyatā.

Using a fine brush to recreate the immense body of the Void

Wang Wei

Twelve Views from a Thatched Hut is a silk scroll now in the Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City, MO, inv. no. 32.159/2. The scroll, measuring 28 cm by about 231 cm, is just a remnant, all that remains of a story that must have been longer and today appears marked off into four sections, denoted by the titles written in the script of the reign (1225-1264) of emperor Li-tsung. The painting is signed by Xia Gui (Wade-Giles Romanization Hsia Kuei). Little is known about this artist. Originally from Qiantang, now Hangzhou in Zhejiang province, between 1180 and 1230 he was active professionally in the Hang-tcheou painting academy, became a *dajhou* (literally "official in attendance") and was awarded the Golden Belt, the imperial court's highest honor. *Shan shui*, "mountain-water", is the synecdoche denoting the Chinese term for landscape; in the work in question, this is rendered faithfully by means of "flat distance", *p'ing-yuan*, and adopting the method of dual reading characteristic of this format. Parallel to the advance of the scroll as it unrolls, the viewer's eye follows an alternating silhouette of hills or mountains with the flat stretch of the river, creating an overall sinuous outline even in the uncertainty of what the next episode will bring. If from the whole we move to the four scenes, *huaxin*, we find a certain constancy in the compositional syntax, with the diagonal adopted resolutely as the axis on which to balance the opposing forces, the vectors in action. This is a way of proceeding that, starting as a personal style, became the mark of a school, a methodological formula which can be seen in other artists and in Ma Yuan. *The Twelve Views* are *shui-mo-hua* painting, that is to say painting in monochrome ink. The tenacious bond exercised by a technique so

limited in its instruments spawned a surprising articulation in the handling, the *ductus*. The same as with other traditions, for the painters of the southern Song dynasty their profession included the study and production of the materials needed for their work. Sources report the care Xia took in the use of the "split brush" or his preference for brushes whose tip had worn away, producing a line that is the immanent mark of dissolving, of going beyond. From this arises the "sun, hatchet stroke", the harsh, dry, peremptory line, and the splotch, the nuance, the freely spreading diluted ink seeping into the weave of the support. The silk is the field on which opposing thrusts act but are never resolved: it is line, that is to say a disposition for stable structure and its prime mover, thought; it is halo, that is to say a fascination with the evanescent, the unexpected, the unthinkable. From the shiny masses, the blacks, as concentrated as they are deep, in the foreground – down below, the minute silts of a rock or the leafy top of a tree – to the slow, progressive vanishing of the sign – up above, a mountaintop or a fishing boat lost by now in the mist – the work is as though enlivened, cadenced by the repeated leaps of perception that traverse it. In the thirteenth century this asymmetric proceeding from the certain to the uncertain, from the solid to the airy, was given a name: "those who paint only one corner out of four". We can suppose that this strategy was adopted also in order to adhere more closely to the objective given, the fruit of an involved eye and for a profound perception of nature (E. Lee Sherman, *Chinese Landscape Painting*, 1954); nonetheless it remains a given that goes beyond the invention of a type of atmospheric perspective some three centuries before this was theorized in the West, or the concern for an ever more subtle and refined mimesis in the thirst for artistic truth. Following the patches rich with chiaroscuro and the thin, rapid *mu-lu* touches of the brush which crowd the distant planes of the picture, we can appreciate how these fade out, leaving broad areas of non-painting; it is a *pas de deux*, a parallel movement – the drastic winnowing of the themes, the cues, effected on the rich repertory of the ancient Tang masters is also a reduction of painting itself, of the very work of the artist. The passage from solid to void is not only allegory, illusionist alchemy, but takes place directly in the phenomenological space of the canvas, right where representation is followed by the mute evidence of something that happened – the pictorial disappearance of the horizon in the mist, the disappearance of painting *tout court*. In this way a research initiated in order to grasp with ever greater force the *li* – the subterranean energy that like a skeleton supports the world of things – is first and foremost interrogation, dwelling on the polarity between visible and invisible, distinct and indistinct, exterior and interior. Painting "between now you see it and now you don't", the masterful ars of the Unexpressed.

Here, Śāriputra, emptiness is form, form is emptiness

Prajñāpāramitā – hṛdaya Śūtra

The Rain Pavilion stands in the park of the Castle of 's Gravenwezel, since 1984 the home of the family of the art connoisseur Axel Vervoort. The hut is very modest in size – about 250 x 300 x 340 centimeters – but to comprehend its motives one has to understand it as integrally taking part in its surroundings and in harmony with them – *shizen*. In this way the lake and the path leading to it, the rhododendrons and azaleas, the majestic beechwood and the clearings are inherent to the building; they are its constituent factors, interwoven in a mesh that cannot be reduced to the elementary logic of object and background. Artifice here appears as the direct transformation-manipulation of what the natural universe can give: building is thus a process that abates the obvious jumps and interruptions, yielding itself up to the realm of continuous metamorphosis. The tree trunks that discreetly line the path to the hut are analogous to the barely-hewn ones supporting the roof, while the rough earthen walls adapt to its rugged uneven lines. The join between the foundation stones and the supporting pillars emerges just above the ground line, in accordance with a long-standing custom. Prototypes of the pavilion are the *sōan*, the isolated hermitage, and the *chashitsu*, the room set up for the *chanoyu*, the tea ceremony. In a subtle play of references and shifts, the design reveals a pattern that is yet not rigid repetition: a kinship, a bloodline that preserves the uniqueness and autonomy of the individual offshoots. The structure mirrors the syntax of its distribution: the recessed entrance deck and a narrow storage room take up one-third of the composition; this interior layout is signaled by the pillars left visible on the north front. A square-hewn beam cleanly marks the break with the ground line, leaving to an isolated stone – *fumi-ishi* – the task of making evident the threshold, the point of passage. The structure of the front is completed by a wooden bench placed under the overhang of the roof; this occasion for prolonging the wait replicates the traditional *machiai*, the stopping place where visitors prepared their entrance. The main room is reached through the only door, low like every ancient *niriguchi*; a feature as negligible as it is charged with meanings and allusions. This cut is repeated, as it were, on the opposite side by a window placed flush with the floor line. The room is a square space measuring 190 centimeters on each side and devoid of furnishings; its layout does not replicate the geometry of any type of *tatami*, but its outline can be compared to the use of a double mat – the measure of the minimal *wabicha* of Sen no Rikyū (1522-1591). Three features surround the space: a fireplace, a cabinet in the wall, and the *tokonoma*. This alcove presents the trunk of a grapevine, placed somewhat to the side, and its only guest is a burnished bowl from pre-dynastic Egypt; together they form the *honseki's* place of maximum mental stimulation. The pronounced rounding of the inner corners of the niche intensifies the idea of digging out and echoes the original *muradoko* present in the Tai-an tea room at Ohyamazaki, Kyoto. The wooden structure of the roof is left visible. Missing is the ro, the hole prepared for the fire, imagined in the earliest design plans as located in the center of the room. Overall, one is struck by the specific tension between the plans drawn up – with the precision, rationality and control these entail – and the building itself, perceived as an occasion to make manifest the syntheses of every worldly phenomenon. It is a direct borrowing from the sixteenth-century *chadō*, when the precise, measured dance of the gestures and movements of the master

sprang forth from a universe made of materials imbued with *patnas*, halos, worn places: an intersection of intentionality and chance, planned and unexpected events. The rigid premeditation of form *versus* the feelingness, "warm as jade", of the event. Since the *Muramachi* period (1393-1573), art literature has commonly identified the traits of austerity, rigor, rusticity as the inspiring principles of *wabi* – "an active aesthetic appreciation of poverty" according to Suzuki Daisetsu – associating with it the specific sense of solitude and fleeting beauty that in Japan as early as the twelfth century the pilgrim poets called *sabi*. Nonetheless, it should be pointed out that this inflexible expressive concision, *yohaku*, does not consist in the discrediting of the material substantiality of the thing, which is never reduced or mortified by the purism of the *design*. The essential, in this realm of meaning, can never abate itself from the unique substantially of that sign, that shade of color, that timbre of sound, that smell, that transparency or opaqueness, that corruption: in all this lies the secret of the radical intimacy and com-passion that pervade innerness. The *sukuya*, the tea room, was called by Kakuzo Okakura "the dwelling of the void". This in an appropriate name also for the Rain Pavilion and, more generally, for the unadorned elegance, *sofō*, of many spaces arranged by Vervoort. Polysemy of the experience of emptiness: it is a prevalence of dimmed, diffused light, bearers of degrees of darkness from which rare, isolated objects emerge and dissipate; it is the washed-out tint of the countless shades of gray of surfaces worn by the seasons; it is the not-said, the not-complete, the not-perfect that can never be changed; it is giving oneself up to the web of relations and mutual dependences that, following mysterious paths, weave the fabric of reality; it is the care for what "like a dream" does not last, the *in-stans*, the here and now that is already gone, *ichigo-ichie*; it is *pausa*, invitation to be attentive and vigilant; it is the space between, the interval, openness to hospitality and shelter; it is the condition, the base, the power from which the action springs and the richness, quiet and unobtrusive, to be grasped and preserved. In harmony with the most certain of Buddhist insights is the common birth of being and non-being.

Translation by Susan Scott

Kazuyo Sejima

"Einfachheit" by Eleonora Ceccconi

(page 48)



On May 4, 1933 Bruno Taut visit the Katsura Imperial Villa, as he himself states him he remained *ebbro*.

During the visit he writes notes on this architecture so bare and pure, a set of drawings, words, short phrases, unrelated between them, flowing on the pages of a carnet as images in mind.

In sheet 11, opposite the middle Shoin, writes these words: "Life/itself/providing/ the simplest/forms/Shape/is/ nature/ house/tree,as/nodal points"

and on the same sheet with a few lines he sketch the mute facade of the closed veranda and a tree at his side. No decoration is hidden in this picture, only the relationship between the two dimensions of the landscape construction and tree,

part of the ideal landscape around the house generates its own sense of beauty of these places, continuous metamorphosis of lights and shadows.

On each page of the notebook natural elements, whether it be water, fence or tree, is always present in communion with the built of the villa, constantly present as a necessary part of the architecture of Japan, part of the house itself.

These impressions are not the only, also other Western travelers in front of Japan architecture have experienced the same emotions, each description of those who directly knew these architectures is composed of words almost disconcerting for these residential buildings are so close to earth, genuine, from the structures, to smallest utility, every part, was seen as a quest for unity.

Raymond Wright, Gropius, Le Corbusier or the same Taut, saw in the forms of Katsura and in residential architecture in general, the expression of some of the "innovations" that attempted to bring in the Western architectural culture of their own time: the structure modular based on the measurement of the *tatami*, the mobile partitions, the relationship between internal and external, simplicity.

The forms of this tradition in Japan find the opportunity to create a new architecture in the great natural upheavals such as the earthquake of 1923 or the destruction caused by World War II; distant scenery yet painfully present that shocked the reality of a nation that was able to find his own originality over combination between tradition and innovation that does not focuses on the repetition of formal characters or stylistic decorative premises, nor in the passive reproduction of western styles, but on a balanced relationship between common elements and individual expression. Persists today in contemporary construction a recovery critical and methodological of tradition which leaves out the symbol and search the lyric in the composition of materials and in the balance between the two-dimensional space of the building and the natural environment, a balance capable to be guided the glance inside to the outside without leaving it free to roam open spaces.

The "Plum Grove" where the project is located Kazuyo Sejima is an example of

Università degli Studi di Firenze - Dipartimento di Architettura Disegno Storia Progetto

Direttore - Ulisse Tramonti - **Sezione Architettura e Città** - Ulisse Tramonti, Alberto Baratelli, Antonella Cortesi, Paolo Brandinelli, Antonio Capestro, Fabio Fabbrizzi, Giovanni Pratesi, Andrea Ricci, Claudio Zanirato - **Sezione Architettura e Contesto** - Giancarlo Cataldi, Gian Luigi Maffei, Fabrizio Arrigoni - **Sezione Architettura e Disegno** - Maria Teresa Bartoli, Marco Bini, Stefano Bertocci, Giovanni Anzani, Barbara Aterini, Carmela Crescenzi, Cecilia Luschi, Alessandro Merlo, Paola Puma, Marcello Scalzo, Giorgio Verdiani - **Sezione Architettura e Innovazione** - Alberto Breschi, Antonio D'Auria, Flaviano Maria Lorusso, Marino Moretti, Laura Andreini - **Sezione I luoghi dell'Architettura** - Maria Grazia Eccheli, Fabrizio Rossi Prodi, Paolo Zermani, Fabio Capanni, Francesco Collotti, Alberto Manfredini, Giacomo Pirazzoli, Elisabetta Agostini, Mauro Alpini, Riccardo Butini, Michelangelo Pivetta, Andrea Volpe - **Sezione Storia dell'Architettura e della Città** - Amedeo Belluzzi, Ezio Godoli, Gabriele Morolli, Gianluca Belli, Mario Carlo Alberto Bevilacqua, Rosario De Simone, Riccardo Pacciani, Alessadro Rinaldi, Corinna Vasic Vatovec, Ferruccio Canali - **Centro di editoria** - Massimo Battista - **Centro di documentazione** - Laura Velatta - **Segreteria amministrativa** - Gioi Gonnella - **Amministrazione contabile** - Laura Cammilli, Cabiria Fossati, Lucia Sinceri - **Segreteria** - Grazia Poli