

FIRENZE architettura

1.2017



spostamento



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Periodico semestrale

Anno XXI n. 1

€ 14,00

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
Edward Hopper
Night Shadows, 1921
© Metropolitan Museum of Art



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

FIRENZE architettura

via della Mattonaia, 14 - 50121 Firenze - tel. 055/2755433 fax 055/2755355

Periodico semestrale*

Anno XXI n. 1 - 2017

ISSN 1826-0772 (print) - ISSN 2035-4444 (online)

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore responsabile - Saverio Mecca

Direttore - Maria Grazia Eccheli

Comitato scientifico - Alberto Campo Baeza, Maria Teresa Bartoli, Fabio Capanni, João Luís Carrilho da Graça, Francesco Cellini, Maria Grazia Eccheli, Adolfo Natalini, Ulisse Tramonti, Chris Younes, Paolo Zermani

Redazione - Fabrizio Arrigoni, Valerio Barberis, Riccardo Butini, Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai, Alberto Pireddu, Michelangelo Pivetta, Andrea Volpe, Claudio Zanirato

Collaboratori - Simone Barbi, Gabriele Bartocci, Caterina Lisini, Francesca Privitera

Collaboratori esterni - Gundula Rakowitz, Adelina Picone

Info-Grafica e Dtp - Massimo Battista - Laboratorio Comunicazione e Immagine

Segretaria di redazione e amministrazione - Donatella Cingottini e-mail: firenzearchitettura@gmail.com

Copyright: © The Author(s) 2017

This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License
(CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>)

published by

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

Firenze Architettura on-line: www.fupress.com/fa

Gli scritti sono sottoposti alla valutazione del Comitato Scientifico e a lettori esterni con il criterio del DOUBLE BLIND-REVIEW

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

chiuso in redazione luglio 2017 - stampa Bandecchi & Vivaldi s.r.l., Pontedera (PI)

*consultabile su Internet <http://tiny.cc/didaFA>

FIRENZE architettura

1.2017

editoriale	Conoscere, riconoscere e il disagio della scoperta <i>Carlo Olmo</i>	4
la strada	L'Autostrada del Sole e la Scuola italiana di ingegneria <i>Sergio Poretti, Tullia Iori, Ilaria Giannetti</i>	8
	Marte.Marte Architekten - Dell'intangibile movimento della pietra <i>Alberto Pireddu</i>	18
	Rino Tami - L'autostrada come problema artistico <i>Andrea Volpe</i>	28
	Gianugo Polesello - Porta e ponte a Padova est <i>Gundula Rakowitz</i>	38
	Luigi Ghirri - Alcune soste di Luigi Ghirri lungo la via Emilia <i>Gabriele Bartocci</i>	48
la sosta	Cappella di preghiera <i>Paolo Zermani</i>	56
	Stazione Rogers <i>Luciano Semerani</i>	64
	Patrimonio lasciato in strada. Riflessioni sulla conservazione delle architetture per la mobilità <i>Susanna Caccia</i>	72
	Jean Prouvé - Olio di macchina in libreria <i>Francesco Collotti</i>	82
	Costantino Dardi - Paesaggi platonici <i>Michelangelo Pivetta</i>	88
	Una grammatica di chiaroscuro. L'autorimessa in via De Amicis a Milano di Tito Bassanesi Varisco <i>Caterina Lisini</i>	98
	Ursula Schulz-Dornburg - Sulla strada <i>Fabrizio Arrigoni</i>	108
lungo la strada	Zaha Hadid Architects - Forme costruite e forme di natura in movimento <i>Adelina Picone</i>	120
	Realismo visionario. Mario Ridolfi progetto per il Motel Agip a Settebagni, Roma <i>Carmen Andriani</i>	128
	Architettura di comunicazione. Cavalli alati, cani a sei zampe e gatti selvatici lungo il "bordo stradale" <i>Susanna Cerri</i>	138
	Jorrit Tornquist - Il progetto cromatico della torre del Termoutilizzatore di Brescia <i>Matteo Zambelli</i>	146
	Imparare dalla strada. Autopia vs distopia <i>Ugo Rossi</i>	154
percorsi	Cryptoporticus. La rete delle strade diventa sotterranea a Villa Adriana, Tivoli <i>Giorgio Verdiani</i>	162
	Esistenze sul filo. Luoghi di passaggio e figure di donne nel cinema di Silvio Soldini <i>Chiara Tognolotti</i>	170
abitare mobile	Case su ruote <i>Fabio Fabbrizzi</i>	178
	Edoardo Gellner - Le tende di Corte di Cadore <i>Emiliano Romagnoli</i>	188
eventi	Lucca, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, 4 marzo - 25 aprile 2017 UNA STORIA D'ARTE. La fondazione Ragghianti e Lucca 1981-2017 <i>Alessio Palandri</i>	196
	Trieste, Magazzino delle Idee, 23 aprile - 2 luglio 2017 "tu mi sposerai" - Opere di Gigetta Tamaro 1931-2016 <i>Enrico Bordogna</i>	200
letture a cura di:	<i>Eliana Martinelli, Francesco Collotti, Federico Coricelli, Claudia Morea, Giacomo Zuppanti, Emiliano Romagnoli, Renato Capozzi e Federica Visconti, Antonio Riondino, Giovanni Multari, Marco Falsetti, Claudia Sansò</i>	204

Ursula Schulz-Dornburg's visual mosaic, in surveying and archiving a little-known heritage of artifacts captures the essence of architecture through its founding values of protection, shelter and refuge. Unexpected buildings whose inventiveness and morpho-typologic richness constitute the vulnerated scene where farewells and returns occur, giving proof of a tenacious resistance to the forgetfulness of men and to the insults of the seasons.

Ursula Schulz-Dornburg

Sulla strada

On the road

Fabrizio Arrigoni

L'*ethos* della pittura è quello di una composizione, l'*ethos* della foto, quello di una deposizione: qui e ora – ossia laggiù, allora – si è deposto quel lampo, quel passaggio, la sua vestigia sensibile sull'orlo dell'insensibile. Qui e ora, questo deposito si propone.

Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Ritratti/Cantieri Architekturen des Wartens*, Architetture dell'attesa, è la titolazione del catalogo che fu di corredo alla personale di Ursula Schulz-Dornburg tenutasi presso l'Architekturforum Aedes West di Berlino nel 2004¹. L'esposizione venne poi riproposta l'anno successivo presso la Galleria Elke Dröscher di Amburgo e nel 2006 al Museum Ludwig di Colonia. Con la dicitura *Bus Stops* gli sviluppi della ricerca sono poi approdati nel 2014 per la prima volta negli Stati Uniti presso la Luisotti Gallery di Santa Monica, California, accompagnati da *Von Medina an die Jordanische Grenze*, Da Medina al confine con la Giordania, una campagna del 2002/2003 il cui fuoco tematico era costituito dal tracciato ferroviario di Hedjaz in Arabia Saudita.

Ursula Schulz-Dornburg è nata a Berlino nel 1938 ed ha studiato a Monaco di Baviera presso l'Institut für Bildjournalismus²; un soggiorno a New York sul finire degli anni sessanta la introduce alla produzione di autori quali Dorothea Lange, Walker Evans e Robert Frank, cioè la punta di diamante della fotografia di inchiesta sociale che con forza e pietas narrò l'America del New Deal, e massimamente ad Edward Ruscha, il cui *livre d'artiste Every Building on the Sunset Strip*³ con le sue "sequential planning" e gli "uncensored montage" avrà valore di esempio. Dal 1969 l'autrice ha fissato la propria residenza ed atelier a Düsseldorf; «Il mio lavoro è solo uno stare nel mondo. Io però devo andare e non solo stare»: la

The *ethos* of painting is that of a composition, the *ethos* of photography is that of a deposition: here and now – in other words, there, then – that lightning was deposited, that landscape, its perceptible legacy on the edge of the imperceptible. Here and now, this deposition is proposed.

Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Ritratti/Cantieri Architekturen des Wartens*, Architectures of expectation, is the title of the catalogue which accompanied the solo exhibition of Ursula Schulz-Dornburg held at the Architekturforum Aedes West in Berlin in 2004¹. The exhibition was presented again the following year at the Elke Dröscher Gallery in Hamburg and in 2006 at the Museum Ludwig in Cologne. With the title *Bus Stops*, the developments of her research reached the United States for the first time in 2014, at the Luisotti Gallery in Santa Monica, California, accompanied by *Von Medina an die Jordanische Grenze*, From Medina to the border of Jordan, a campaign from 2002/2003 whose focus was the Hedjaz Railway in Saudi Arabia.

Ursula Schulz-Dornburg was born in Berlin in 1938 and studied in Munich at the Institut für Bildjournalismus²; a period in New York at the end of the Sixties introduced her to the production of photographers such as Dorothea Lange, Walker Evans and Robert Frank, that is the spearhead of social investigation photography which with both strength and *pietas* narrated the United States of the New Deal, and especially to Edward Ruscha, whose *livre d'artiste, Every Building on the Sunset Strip*³, with his "sequential planning" and "uncensored montage" will be exemplary.

From 1969 the author settled in Düsseldorf; «My work is only a way to be in the world. Yet I need to go and not only be»: Wittgenstein's⁴ confession could be applied to Schulz-Dornburg: from the village



Le fotografie della raccolta *Bushaltestellen, Armenien, 1997 / 2011* sono riprodotte per gentile concessione di Ursula Schulz-Dornburg

Bushaltestellen, Armenien, 1997 / 2011
Armavir-Bagramjan, 2001
(Barytpapier 44,7 x 34,8 cm / gerahmt 70,6 x 59,6 cm)
© Ursula Schulz-Dornburg

confessione di Wittgenstein⁴ potrebbe valere anche per la Schulz-Dornburg: dal villaggio di Kurchatov, Kazakistan, a Kronstadt, Russia, dal confine tra Georgia ed Azerbaijan all'Iraq ed alla Siria, il viaggio è divenuto il mezzo per sondare i rapporti tra opere dell'uomo ed ambiente, tra le tracce dell'artificio e la cornice naturale che li contiene. L'oeuvre di USD è stata esposta, tra le altre sedi, alla Tate Modern di Londra, all'Istituto Valenciano de Arte Moderno, alla Galleria Giorgio Mastinu di Venezia, al Musée d'art moderne de la Ville de Paris, al Chicago Institute of Art, ed alla Corcoran Art Gallery di Washington, DC. Nel 2016 Schulz-Dornburg ha vinto l'Aimia AGO Photography Prize, noto anche come Grange Prize, il più prestigioso premio di fotografia contemporanea del Canada. *Bushaltestellen*, Fermate dell'autobus, è la sigla di una ricerca visuale condotta in Armenia in un arco temporale di quattordici anni, tra il 1997 ed il 2011. Il precipitato è una collezione di cinquantatré stampe in bianco nero su carta baritata rigorosamente presentate in un medesimo formato (stampa ai sali d'argento; 44,7 x 34,8 cm / con cornice 70,6 x 59,6 cm). L'autrice così ricorda l'inizio dell'avventura: «In 1996, I decided to drive from the very north of Armenia, bordering on Georgia, to the very south, bordering on Iran. I was looking for old monasteries and hermitages. While searching, I drove over arid lands and found, to my great surprise, these strange ruins: bus stops in the middle of nowhere on the highlands. Passing by Gymri on the way to Armavir to find a famous hermitage from the 5th century, I again saw one of these strange bus stops, and I took the first image in a sequence, which became this ongoing series»⁵. Seppure progettate per sottostare alla ricorsività della serie ogni singola immagine raggiunge un autonomo, sottile, stato di equilibrio, una perfetta – seppur mai impositiva od eteronoma – compiutezza. Certamente è questa condensazione, questa condizione di coesione e solidarietà di ogni fattore espressivo che allestisce e salva la *Stimmung* di ciascuna di queste riproduzioni; tuttavia proveremo qui ad isolare alcune parole-guida quali veicoli per una più pertinente decifrazione, avendo comunque contezza dell'impiego strumentale di siffatto smembramento dell'insieme secondo elementi discreti.

La struttura

Le fotografie del ciclo hanno una comune, semplicissima, impostazione. L'apparecchio di ripresa – una Hasselblad montata con un obiettivo 50 mm; in altri casi una camera Ixus (*Heroic Memories*, 2002; *The Kronstadt series*, 2002/2012) – è disposto in fronte e parallelamente al suo target in analogia a quello che potrebbe essere una proiezione ortogonale. La posizione del

of Kurchatov, Kazakistan, to Kronstadt, Russia, from the border between Georgia and Azerbaijan to Iraq and Syria, the voyage became the way to explore the relationship between the works of man and the environment, between the traces of the artifice and the natural frame that contains them. USD's oeuvre was presented, among other venues, at the Tate Modern in London, the Instituto Valenciano de Arte Moderno, the Galleria Giorgio Mastinu in Venice, the Musée d'art moderne de la Ville de Paris, the Chicago Institute of Art, and the Corcoran Art Gallery in Washington, DC. In 2016 Schulz-Dornburg won the Aimia AGO Photography Prize, known also as the Grange Prize, the most prestigious Canadian award for contemporary photography.

Bushaltestellen, Bus Stops, is the title of a visual research carried out in Armenia over a period of fourteen years, between 1997 and 2011. The result is a collection of fifty-three black and white prints on baryta paper rigorously presented in the same format (silver salt prints; 44,7 x 34,8 cm / with frame 70,6 x 59,6 cm). The artist recalls the beginning of this adventure thus: «In 1996, I decided to drive from the very north of Armenia, bordering on Georgia, to the very south, bordering on Iran. I was looking for old monasteries and hermitages. While searching, I drove over arid lands and found, to my great surprise, these strange ruins: bus stops in the middle of nowhere on the highlands. Passing by Gymri on the way to Armavir to find a famous hermitage from the 5th century, I again saw one of these strange bus stops, and I took the first image in a sequence, which became this ongoing series»⁵. Although planned as part of a series, every single image reaches an autonomous, subtle, state of balance. A perfect – although never commanding or heteronomous – completeness. It is certainly this condensation, this condition of cohesion and solidarity of every expressive element which prepares and saves the *Stimmung* of each of these reproductions; we will, however, attempt to isolate here some guiding words as vehicles for a better interpretation, well aware of the instrumental use of this dismemberment of the whole into discrete elements.

The structure

The photographs in this cycle have a simple, common layout. The camera – a Hasselblad with a 50 mm lens; in other cases an Ixus camera (*Heroic Memories*, 2002; *The Kronstadt series*, 2002/2012) – is placed in front and parallel to its target in an analogy of what could be an orthogonal projection. The position of the objective is barycentric and its height coincides more or less with that of a possible observer. The seductions of virtuosity or



mirino è baricentrica e la sua altezza coincide grossomodo con quella di un plausibile osservatore. Del tutto ignorate le seduzioni del virtuosismo/spettacularizzazione, siano essi di ascendenza tecnologica che di affabulazione. Da August Sander la realtà, *l'hic et nunc*, «ha folgorato il carattere dell'immagine»⁶ ed un'esplicita inclinazione descrittivo-documentaria («Das Wesen der gesamten Photographie ist dokumentarischer Art...») o di neutrale fedeltà al referente circola tra queste stampe: «in order to work today, it is important for artists to be realistic and have several options whereby they can support themselves, in order to be fully immersed in life»⁷. Di conseguenza del tutto assenti le prospettive oblique, gli effetti di primo piano, le sfocature controllate, il gioco dei riflessi, il dettaglio estrapolato, l'astrazione graficizzante, il colore; tuttavia pur in siffatto *milieu* di critica alla «fotografia soggettiva» il ciclo non coincide affatto con «lo sviluppo» di stampo becheriano⁸. Rispetto alle congelate tassonomie dei coniugi Becher, Schulz-Dornburg non esita infatti ad introdurre la figura umana o il fortuito accidentale, ma soprattutto includere un più generale tenore emozionale ed una consapevolezza dei luoghi dove cade l'evento⁹.

L'aperto (news from nowhere)

«It's most important for me to find these special structures in barren areas with the possibility of working with the horizon, with very special light, and with time to capture a balance between the object, landscape and myself. By standing in front of the object, my inner eye begins reading it on multiple levels»¹⁰. Al pari della grande pittura anche questa costellazione di immagini è sorretta dall'incrocio e dalla tensione generata tra oggetto e sfondo – la polarità tra ciò che sovviene e ciò che dilegua. Una sintassi sostanzialmente immutata nell'intero repertorio, i cui salti e discontinuità, se rintracciabili, sono principalmente dovute al posizionamento della camera da ripresa e mai dal disconoscere la trama dei rimandi e dei contrasti tra proscenio e fondale. Dunque, ancor prima che reportage o indagine su singoli manufatti o ricerca di formule linguistiche, in gioco sembra essere quell'immensa tovaglia pietrosa contro cui le cose sono gettate – implicitamente ridotte a divenire inadeguati strumenti di misura e comprensione di quell'illimito che fugge ovunque attorno a loro. La linea dell'orizzonte secca la ripresa in mezz'ora: «the horizon is my basic coordinate in space. It divides earth and sky, above and below. It is a delineation and, as a border, it establishes a zone of transition, of being "between"»¹¹. Può capitare che talvolta una misera baracca, un traliccio, il fusto di un lampione, o una palazzina fatiscente si frappongano e ne ostacolino la piena percezione; assai più

the spectacular are completely ignored, whether technological or of the imagination. From August Sander the reality, the *hic et nunc*, «has transfixed the character of the image»⁶ and an explicit descriptive-documentary inclination («Das Wesen der gesamten Photographie ist dokumentarischer Art...») or a neutral fidelity to the referent circulates among these prints: «in order to work today, it is important for artists to be realistic and have several options whereby they can support themselves, in order to be fully immersed in life»⁷. As a consequence of this all oblique perspectives are absent, as are all close-up effects, controlled out-of-focus, reflections, extrapolated details, abstraction or colours; yet, although critical of «subjective photography», the cycle does not coincide at all with the Becherian style⁸. Unlike the frozen taxonomies of the Becher spouses, Schulz-Dornburg's photographs in fact do not hesitate to introduce human figures or the fortuitous or accidental, but especially a more general emotional element and an awareness of the places in which the event takes place⁹.

The open (news from nowhere)

«It's most important for me to find these special structures in barren areas with the possibility of working with the horizon, with very special light, and with time to capture a balance between the object, landscape and myself. By standing in front of the object, my inner eye begins reading it on multiple levels»¹⁰. As with great paintings, also this constellation of images rises from the meeting and the tension generated between object and backdrop – the polarity between what comes to mind and what vanishes. A substantially unchanged synthesis in the entire repertoire, whose jumps and discontinuities, if traceable, are mostly due to the placing of the camera and never to the lack of knowledge of the plot of cross-references and contrasts between proscenium and backdrop. Thus, rather than a reportage or inquest on individual buildings or a search for linguistic formulas, what seems to be at play is that immense stony tablecloth against which things are thrown – implicitly reduced to becoming inadequate instruments for measuring and understanding that boundlessness which extends all around them. The line of the horizon divides the shot in two: «the horizon is my basic coordinate in space. It divides earth and sky, above and below. It is a delineation and, as a border, it establishes a zone of transition, of being "between"»¹¹. Occasionally a miserable shack, a trellis, a lamppost or a decrepit building will interpose and obstruct the full perception; far more often the line that extends between earth and sky would be easily graspable if not for the fact that everything seems to drown in the



spesso il filo steso tra terra e cielo risulterebbe facilmente afferrabile se non fosse che il tutto pare affogare nell'indistinto di polveri luminescenti o nascondersi dietro i profili di lontanissimi rilievi.

«It is this union of the arts, mutually helpful and harmoniously subordinated one to another, which I have learned to think of as Architecture, and when I use the word to-night, that is what I shall mean by it and nothing narrower. A great subject truly, for it embraces the consideration of the whole external surroundings of the life of man; we cannot escape from it if we would so long as we are part of civilisation, for it means the moulding and altering to human needs of the very face of the earth itself, except in the outermost desert»¹². Dalle recinzioni disciplinari di fine ottocento alla solitudine siderale dei planiti suprematisti, dai prometeici earth works nordamericani agli immaginifici collages delle neo-avanguardie radicali il deserto è stato pensato e sentito come l'ultima alterità ancora ipotizzabile ed accessibile: l'onticamente altro (mineralogico, geologico, fossile) in guisa di medium capace di chiarificare, in negativo, le intenzioni ed i codici dell'artefice.

Le architetture (the lay of the land)

All'interno della precisa macchina di cattura predisposta dall'artista ciò che muta è l'oggetto che occupa il primo piano, il protagonista della vicenda. Si tratta di architetture di piccole e piccolissime dimensioni immaginate e costruite per proteggere la sosta di viaggiatori in attesa. È del tutto congetturale l'ipotesi che queste marginali occasioni professionali siano state interpretate ed affrontate da una pleora di anonimi tecnici come risorsa per sperimentazioni strutturali e di linguaggio altrove assai più difficilmente esperibili. Databili tra gli anni settanta ed ottanta del secolo scorso, vale a dire gli anni in cui il paese attraversava quella che poi fu definita la stagnazione brezhneviana, squadernano un'inattesa molteplicità di motivi e tipologie; certamente attorno a questi manufatti si carica l'energia accumulata da quel vuoto – da quell'*eternità sospesa* – che li cinge determinando un prodigioso effetto di risonanza che lo scatto si preoccupa di fissare: «I looked at how man-made structures interact with the landscape and how the two coexist». *Res ipsa loquitur*: ma cosa dicono questi modesti artefatti, che storia narrano, cosa sembrano custodire o salvaguardare. Innanzitutto la loro fattura: cemento armato, laterizio, ferro piegato e battuto; poi la loro dimensione: da quella di una stanza con loggia a quella ampia poco più di un ombrello da spiaggia; ed è proprio nei filiformi telai, sghembi e senza più coperture, che alberga più evidente lo sforzo dell'architetto di mettere in opera una possibilità di riparo, di rifugio, di asilo (la cui marca simbolica

indistinct nature of luminescent dust or to hide behind the outlines of far-away elevations.

«It is this union of the arts, mutually helpful and harmoniously subordinated one to another, which I have learned to think of as Architecture, and when I use the word to-night, that is what I shall mean by it and nothing narrower. A great subject truly, for it embraces the consideration of the whole external surroundings of the life of man; we cannot escape from it if we would so long as we are part of civilisation, for it means the moulding and altering to human needs of the very face of the earth itself, except in the outermost desert»¹². From the enclosing of fields at the end of the 19th century to the spatial solitude of Suprematist *planiti*, from the promethean North-American earthworks to the highly imaginative collages of radical neo-*avant-gardes*, the desert has been thought and felt as the last conceivable and accessible otherness: the ontically other (mineralogical, geological, fossil) as a medium capable of clarifying, in negative, the intentions and the codes of the artificer.

Architectures (the lay of the land)

Within the precise photographic apparatus placed by the artist what changes is the object in the foreground, the protagonist of the event. These are small and very small architectures imagined and built for protecting the rest of waiting travelers. The hypothesis that these marginal professional opportunities may have been interpreted and addressed by a number of anonymous technicians as a possibility for structural and linguistic experimentations, difficult to find elsewhere, is merely a conjecture. Built between the Seventies and Eighties of the 20th century, that is at the time when the country was undergoing what was later defined as the Brezhnevian stagnation, they present an unexpected variety of styles and typologies; certainly these buildings are charged with the energy accumulated by that emptiness – that *suspended eternity* – that surrounds them, creating a prodigious resonance effect that the shot fixes: «I looked at how man-made structures interact with the landscape and how the two coexist». *Res ipsa loquitur*: but what do these modest buildings say, what stories do they tell, what do they guard or safe-keep. First of all their construction: reinforced concrete, bricks, corrugated and rammed iron; then their sizes: from that of a room with a loggia to that only slightly larger than a beach umbrella; and it is precisely in the spindly, crooked and roof-less structures, that the efforts of the builder to provide a shelter, a refuge, a sanctuary (whose original and effective symbol is the roof, the surface that protects the head) are more evident. A project as old as it is outdated, radically dismantled from the



quanto effettiva più originaria è il tetto, la superficie che scherma la testa). Un progetto antico quanto inattuale, radicalmente smantellato dalle logiche della *surmodernité* e che tuttavia, in tali estreme resistenze ed attriti, scova un'ultima, sussurrante voce¹³.

Gli spolia (a journey through the past)

Lo stato delle cose ritratte è "il dopo", al termine di qualsivoglia *rilucente opulenza d'impresa* (J.L. Nancy). Sulla soglia della fine eppure ancora fortunatamente connesse alla vita quotidiana dei loro ospiti, ai bisogni cui dovettero *ab initio* provvedere. Vulnerate, sfregiate, abbandonate non appartengono tuttavia all'ordine del segnale (*Wink*) o della rovina, quanto a quello della durata («I think about the transience of shelter a lot»). Più che l'estinzione dell'artificio nel pacificato dominio del naturale, la fotografia registra i processi di sfaldatura, di erosione indefinita cui sono soggette le forme ed al contempo l'ansia e la caparbia dell'*architetonico* nell'aderire al suo scopo, al suo mandato di arte applicata: «to me, they are heroic architectural monuments to the everyday. Often, I would find exceptional women in them, standing in concrete and iron surroundings, seemingly having inherited the heroic promise of Socialism, while still carrying its unfulfilled burden». Da ciò l'inevitabile comparsa dei viaggiatori, la prova concreta di un tenacissimo abitare (anche nel viaggio, anche nella motilità generalizzata dove «l'uomo abita *en passant*»¹⁴). Ripetizione dei gesti, delle posture, degli sguardi. Donne, uomini, bambini talvolta in piedi talvolta su sedute improvvisate o su panche e sgabelli; i volti rivolti verso la strada o verso un punto fuori dal quadro, oppure verso l'obiettivo che li sta mirando. Qualche animale, un cane per esempio, o una cosa da poco come una borsa gonfia, un bagaglio scuro: le magre impronte che la vita dissemina sul suo cammino, «the people in these photographs look as if they were starting out on a journey from a deserted planet to a continent of invisible cities. Their gestures of waiting possess an element of calm unpretentiousness that lies beyond the empty pathos of structural shapes»¹⁵.

La luce (everything is illuminated)

Sonnenstand, Posizione del sole, è un ciclo partorito negli anni ottanta la cui prima scintilla fu l'osservazione del tragitto dei raggi solari nel buio cavo di alcune rustiche cappelle cristiane nella Spagna musulmana del X secolo; da quel preludio seguì un lavoro interamente dedicato al connubio, al con-essere di architettura e *lumen*¹⁶. Tuttavia anche se non programmaticamente posta come tema la luce è consustanziale ad ogni impresa della Schulz-Dornburg e dunque anche in *Bushaltstellen*. È una luce

reasons of the *surmodernité* and which yet, in those extreme resistances and frictions, discovers a last, whispering voice¹³.

The loot (a journey through the past)

The state of the things portrayed is "the after" at the end of any *bright opulence of an enterprise* (J.L. Nancy). Close to the end and yet still fortunately connected to the everyday life of their guests, to the needs which they had *ab initio* to fulfill. Vulnerated, defaced, and abandoned, they do not yet however belong to the order of the signal (*Wink*) or the ruin, as much as to that of the duration («I think about the transience of shelter a lot»). Rather than the extinction of the artifice in the pacified dominion of the natural, photography registers the processes of splitting, of the undefined erosion to which forms are subjected, and at the same time the anguish and the obstinacy of the *architectural* in endorsing its purpose, its mandate as applied art: «to me, they are heroic architectural monuments to the everyday. Often, I would find exceptional women in them, standing in concrete and iron surroundings, seemingly having inherited the heroic promise of Socialism, while still carrying its unfulfilled burden». From this the inevitable presence of travelers, the concrete proof of a very tenacious dwelling (also in the voyage, in the generalised motility in which «man dwells *en passant*»¹⁴). Repetition of gestures, postures, gazes. Women, men, children some standing up, and others sitting in improvised seats, or on benches or stools; facing the road or looking toward a spot outside the frame, or at the lens that it looking at them. Some animal, such as a dog, for example, or some simple thing like a full bag, a dark piece of luggage: the meagre traces left by life on its way, «the people in these photographs look as if they were starting out on a journey from a deserted planet to a continent of invisible cities. Their gestures of waiting possess an element of calm unpretentiousness that lies beyond the empty pathos of structural shapes»¹⁵.

The light (everything is illuminated)

Sonnenstand, Position of the sun, is a cycle that originated in the Eighties, whose first spark was the observation of the rays of the sun in the dark concavity of some rustic Christian chapels in 10th century Islamic Spain; from that prelude followed a work entirely devoted to the union, the being-together of architecture and *lumen*¹⁶. Although not programmatically set as a theme, light is consubstantial to every one of Schulz-Dornburg's endeavours, and therefore also to *Bushaltstellen*. It is a light which remains more or less constant from shot to shot and which rarely permits the presence of brief shadows and which, however, does not allow



che si mantiene grossomodo costante da ripresa a ripresa e che raramente lascia comparire brevi ombre portate e che comunque non fa sprofondare nulla nel buio indecifrabile. Una luce solida, ferma, ubiqua e che pare corrodere ciò che sfiora nell'istante che lo rende visibile. Una luce che apparenta tra loro cielo e terra, resi oramai una modulazione del colore bianco: ed è in questo alone granulare e diffuso che umanità e cose avanzano alla presenza nel mistero che solo la massima chiarezza può garantire.

¹ Ursula Schulz-Dornburg, *Architekturen des Wartens/Architectures of Waiting: Photographs*, con testi di Kristin Feireiss, Hans Jürgen Commerell, Matthias Bärmann, Walther König, Köln 2007 (seconda edizione).

² Per una bibliografia sull'autrice cfr.:

<https://portal.dnb.de/opac.htm?query=ursula+schulz-dornburg&method=simpleSearch> (05/17).

³ Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966. Libro auto-prodotto in offset lithograph (seconda edizione 1971) 7 1/8 x 5 3/4 x 3/8 in.; foglio steso: 7 1/8 x 297 in.

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Movimenti del pensiero. Diari 1930-1932/1936/37* a cura di M. Ranchetti e F. Tognina, Quodlibet, Macerata 1999; p. 93.

⁵ Becky Rynor, *An Interview with Ursula Schulz-Dornburg*, «NGC Magazine», September 08/2016.

⁶ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in «Die literarische Welt» 1931 (trad. it. di E. Filippini, *Piccola storia della fotografia*, in Id. *Opere complete IV. Scritti 1930-1931*; p. 479). Su A. Sander cfr.: Id., *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Transmare Verlag/Kurt Wolff Verlag, München 1929 (trad. it. *Uomini del ventesimo secolo*, Abscondita, Milano 2016).

⁷ Becky Rynor, *An Interview...*, op. cit.

⁸ Su questi temi cfr.: Stan Neumann, *Photo: La nouvelle objectivité allemande*, Arte France, Camera lucida productions, Le Centre Pompidou, 2011.

⁹ Sul rapporto con i Becher e la cosiddetta "Düsseldorfer Photoschule" è la stessa Schulz-Dornburg a precisare: «We started at the same time, we are the same age, yes, but I am absolutely different. The only thing [we have in common] is perhaps the very formal approach – how they isolated a form without clouds, to [emphasise] the physical impact of it, this was maybe an influence. But for me there was more influence from America, I think. There were many encounters that determined the vocabulary I needed in order to find my bearings»; in: Liz Jobey, *Ursula Schulz-Dornburg: photographing the architecture of the past*, «The Financial Times», April 28/2017. Esulando da una valutazione di tono stilistico-formale sussiste in effetti un dato che accomuna questi autori; per vie diverse infatti il mondo da essi catturato e fermato è un universo materiale sull'orlo della scomparsa, del dissolvimento: penso si possa attribuire a ciò quel senso della perdita che attraversa, secondo modalità dissimili, sia le *anonymous sculptures* europee che gli sperduti *man-altered landscapes* orientali.

¹⁰ Becky Rynor, *An Interview...*, op. cit.

¹¹ *Ivi*.

¹² William Morris, *The Prospects of Architecture in Civilisation*, conferenza al London Institution, 10 Marzo 1880, poi in Id., *Hopes and Fears for Art. Five Lectures delivered in Birmingham, London and Nottingham 1878-1881*, London 1882; pp. 169-170.

¹³ Un tratto pienamente compreso dall'autrice che fa derivare la particolare predilezione nei riguardi dell'*architetonico* alla sua infanzia spesa in tempo di guerra quando i rifugi coincisero con la stessa speranza di sopravvivenza: «We would stay in them, sometimes overnight, when the bombing of Breisach or Freiburg came near [...]. So caves were always shelter for me, they were something that I lived with. I think that's why I find all this so interesting. You go through the world, and you find these little houses, little shelters...»; in Liz Jobey, *Ursula Schulz-Dornburg: photographing...*, op. cit.

¹⁴ Jean-Luc Nancy, *La ville au loin*, Éd. Mille et une nuits, Fayard, Paris 1999 (trad. it. *La città lontana*, a cura di P. Di Vittorio, Ombre corte, Verona 2002; p. 58).

¹⁵ Jan Thom-Prikker, *Architecture of Waiting. Photographs by Ursula Schulz-Dornburg*, Goethe-Institut, (translation G. Skuse), Bonn, October 2006.

¹⁶ Parte di questa ricerca in: Ursula Schulz-Dornburg, *Light of photography. Silence of architecture / Luz de la fotografía. Silencio de la arquitectura*, con testi di Kosme de Barañano; catalogo dell'esposizione: Auditorio de San Francisco de Ávila, Junta de Castilla y León, Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León, 2008.

anything to get lost in an incomprehensible darkness. A solid, fixed, ubiquitous light which seems to corrode what it brushes the moment it makes it visible. A light that relates heaven and earth, which have become shades of the colour white: and it is in this diffused and granular halo that humanity and things appear to the presence of the mystery which only the greatest clarity can guarantee.

Translation by Luis Gatt

¹ Ursula Schulz-Dornburg, *Architekturen des Wartens/Architectures of Waiting: Photographs*, with texts by Kristin Feireiss, Hans Jürgen Commerell, Matthias Bärmann, Walther König, Köln 2007 (second edition).

² For a bibliography of the author see:

<https://portal.dnb.de/opac.htm?query=ursula+schulz-dornburg&method=simpleSearch> (05/17).

³ Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966. Self-produced book in offset lithograph (second edition 1971) 7 1/8 x 5 3/4 x 3/8 in.; folio: 7 1/8 x 297 in.

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Movimenti del pensiero. Diari 1930-1932/1936/37* edited by M. Ranchetti and F. Tognina, Quodlibet, Macerata 1999; p. 93.

⁵ Becky Rynor, *An Interview with Ursula Schulz-Dornburg*, «NGC Magazine», September 08/2016.

⁶ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in «Die literarische Welt» 1931 (Italian translation by E. Filippini, *Piccola storia della fotografia*, in Id. *Opere complete IV. Scritti 1930-1931*; p. 479). On A. Sander cf.: Id., *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Transmare Verlag/Kurt Wolff Verlag, München 1929 (Italian translation *Uomini del ventesimo secolo*, Abscondita, Milano 2016).

⁷ Becky Rynor, *An Interview...*, op. cit.

⁸ On these topics cf.: Stan Neumann, *Photo: La nouvelle objectivité allemande*, Arte France, Camera lucida productions, Le Centre Pompidou, 2011.

⁹ On the relationship with the Bechers and the so-called "Düsseldorfer Photoschule", Schulz-Dornburg herself declared: «We started at the same time, we are the same age, yes, but I am absolutely different. The only thing [we have in common] is perhaps the very formal approach – how they isolated a form without clouds, to [emphasise] the physical impact of it, this was maybe an influence. But for me there was more influence from America, I think. There were many encounters that determined the vocabulary I needed in order to find my bearings»; in: Liz Jobey, *Ursula Schulz-Dornburg: photographing the architecture of the past*, «The Financial Times», April 28/2017. Aside from a stylistic-formal assessment, there is in fact something that unites these authors; through different paths the world captured and fixed by them is a material universe on the brink of disappearing, of dissolution: I believe this can be attributed to that *sense of loss* which characterises, in different manners, both the European *anonymous sculptures* and the isolated and Oriental *man-altered landscapes*.

¹⁰ Becky Rynor, *An Interview...*, op. cit.

¹¹ *Ibid*.

¹² William Morris, *The Prospects of Architecture in Civilisation*, conference at the London Institution, 10 March 1880, as well as in Id., *Hopes and Fears for Art. Five Lectures delivered in Birmingham, London and Nottingham 1878-1881*, London 1882; pp. 169-170.

¹³ A completely understood trait of the author, who believes her particular predilection for the *architectural* derives from her wartime childhood when *shelters* meant survival: «We would stay in them, sometimes overnight, when the bombing of Breisach or Freiburg came near [...]. So caves were always shelter for me, they were something that I lived with. I think that's why I find all this so interesting. You go through the world, and you find these little houses, little shelters...»; in Liz Jobey, *Ursula Schulz-Dornburg: photographing...*, op. cit.

¹⁴ Jean-Luc Nancy, *La ville au loin*, Éd. Mille et une nuits, Fayard, Paris 1999 (Italian translation *La città lontana*, edited by P. Di Vittorio, Ombre corte, Verona 2002; p. 58).

¹⁵ Jan Thom-Prikker, *Architecture of Waiting. Photographs by Ursula Schulz-Dornburg*, Goethe-Institut, (translation G. Skuse), Bonn, October 2006.

¹⁶ Part of this research in: Ursula Schulz-Dornburg, *Light of photography. Silence of architecture / Luz de la fotografía. Silencio de la arquitectura*, with texts by Kosme de Barañano; exhibition catalogue: Auditorio de San Francisco de Ávila, Junta de Castilla y León, Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León, 2008.



ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >