

Alcune indagini e riflessioni intorno a *City of Composite Presence*

NICOLA BRAGHIERI

Eppure, l'aspettativa che ci sia un qualche contenuto etico nel progetto qui proposto, prima ancora che si arrivi al testo, viene subito bruciata dall'illustrazione alla seconda pagina dell'occhiello (che dire: un libro con due occhielli?). Quest'illustrazione [...] è intitolata *City of Composite Presence*, nel logoro stile accademico generalmente utilizzato per promuovere qualsiasi banalità unicamente grazie al suo bell'aspetto (Banham 1980, p. 192).

L'impietosa recensione, pubblicata nel marzo del 1980 sull'*Architectural Review* in occasione della riedizione di *Collage City*, si riferisce all'immagine presente nel frontespizio dell'opera. Si tratta di *City of Composite Presence*, una pianta di città assemblata con frammenti tipologici di celebri complessi monumentali. Reyner Banham impiega la figura, divenuta immediatamente icona e chiave di lettura di *Collage City*, come pretesto per sferrare un caustico attacco all'opera intera di Colin Rowe e Fred Koetter (Fig. 1).

Approccio contestualista e analisi morfologica

L'illustrazione è composta nel 1976 da Hans Kollhoff, il quale si trova alla Cornell University come assistente integrato nell'Institute for Architecture and Urban Studies. È a Ithaca tra il gennaio del 1975 e la fine del 1977, grazie a una borsa di scambio accademico assegnata dal DAAD¹ su incoraggiamento e appoggio di Oswald Mathias Ungers (Dahan 1989, p.129) che, chiamato negli Stati Uniti da Colin Rowe nel 1968, aveva rivestito l'incarico di direttore della scuola di architettura fino all'anno precedente. I due si erano conosciuti nel dicembre del 1967, in occasione del simposio sulla "Teoria dell'architettura", organizzato da Oswald Mathias Un-

¹ *Deutscher Akademischer Austauschdienst*, istituzione tedesca di sostegno agli scambi accademici e culturali tra Germania e la comunità internazionale.

gers alla Technische Universität di Berlino (Pampe 1968). Il drammatico clima di contestazione che aveva accompagnato il congresso sarà l'occasione che spingerà definitivamente Oswald Mathias Ungers a lasciare la Germania per gli Stati Uniti.

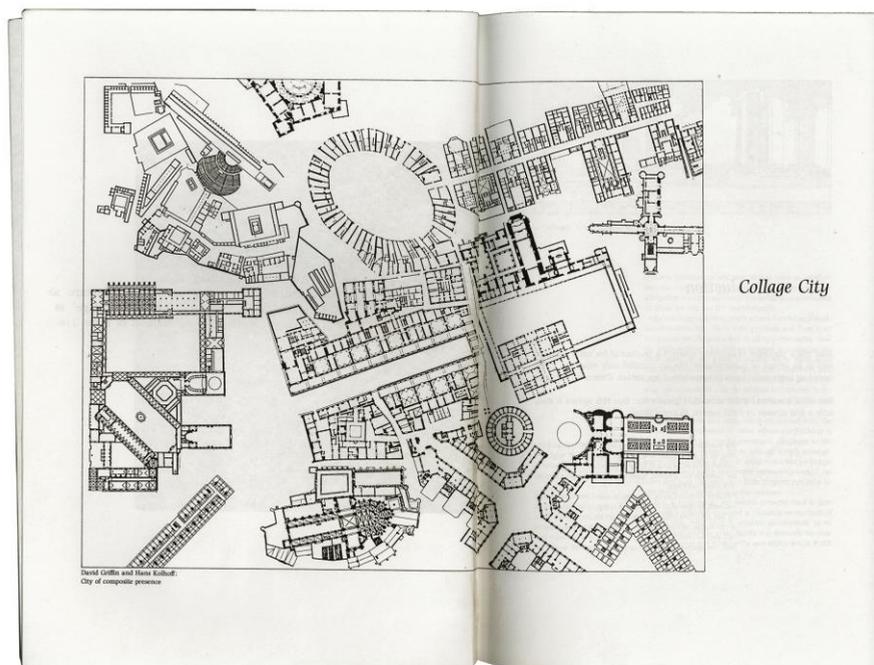


Fig. 1: David Griffin e Hans Kollhoff, *City of Composite Presence*, 1976

All'arrivo di Hans Kollhoff alla Cornell, i rapporti tra i due professori si erano già irrimediabilmente deteriorati². Sull'antagonismo tra le due personalità e sull'atmosfera elettrizzante che si respirava in quegli anni a Ithaca si è costruita un'aura mitologica della quale una consistente letteratura si è occupata³. È proprio grazie al clima del dipartimento di archi-

² cfr. Kollhoff, H., *Eine aufregende Übung*, [intervista di Sébastien Marot e Florian Hertweck], in Hertweck, F. e Marot, S. (a cura di) (2009), *Die Stadt in der Stadt*, Lars Müller, Baden, pp. 156-57.

³ Riassumono Kenneth Framton e Alessandra Latour: «intorno al 1971, l'attrito tra Rowe e Ungers portò a una scissione, che divise la scuola in due campi: la fazione di Rowe, orientata a una reinterpretazione umanistica di Le Corbusier e Camillo Sitte, e la fazione di Ungers, i cui interessi oscillavano da una storia del Movimento Moderno che stabilisse una base

tettura della Cornell, allo stesso tempo entusiasmante e confuso, che prenderà corpo la tavola oggetto della critica sarcastica di Reyner Banham. Hans Kollhoff si trova infatti in un ambiente accademico caratterizzato dalla presenza di due forti personalità che rappresentano, a loro modo, due differenti maniere di intendere l'architettura. Le differenze sono sia caratteriali che culturali (Kollhoff 2007). Colin Rowe, con approccio tipicamente anglosassone, prescrive, per quanto attratto dalle digressioni eclettiche e dal pensiero filosofico, una lettura applicata dei fenomeni, finalizzata alla loro traduzione diretta nella pratica compositiva. Oswald Mathias Ungers, di formazione tedesca, è avvezzo a una riflessione concettuale e argomentativa alla quale fa seguire un progetto che, come fosse la verifica razionale di un sistema generale, mira ad applicarne sperimentalmente i caratteri teorici. Fin dal suo arrivo, l'insegnamento è caratterizzato da alcuni temi ricorrenti che indirizzano il programma didattico e il metodo pedagogico: "trasformazione" e "assemblage", dunque "morfologia della *Gestalt*" e "coincidenza degli opposti", "incorporazione", o la figura de "la bambola nella bambola", "assimilazione", quindi "adattamento al *genius loci*" e, infine, "immaginazione", con implicito riferimento al *Die Welt als Wille und Vorstellung* di Arthur Schopenhauer (Ungers 1981). È da Colin Rowe che Hans Kollhoff mutuerà l'attitudine all'osservazione operativa del tessuto della città storica, la disposizione alla costruzione di un repertorio iconografico capace di riempirne ogni interruzione e, soprattutto, l'analisi critica verso il modernismo. Sarà invece da Oswald Mathias Ungers, al quale resterà legato per molti anni, che assumerà il primato ontologico del concetto sulla prassi e del sistema sul dettaglio. *City of Composite Presence* è la sintesi grafica di questi due differenti approcci.

Ogni settimana, ognuno dei due professori teneva una lezione, trasformata dall'atmosfera della scuola in una sorta di contraddittorio a distanza. Hans Kollhoff, con la qualifica di assistente al *Students Underground Course*, è nel gruppo di Oswald Mathias Ungers e, parallelamente, frequenta le lezioni di Colin Rowe da uditore. Sono i corsi in cui Colin Rowe presenta i contenuti teorici e sperimenta con la didattica applicata l'impalcato di *Collage City*, che vedrà le stampe appena due anni dopo.

City of Composite Presence apparirà per la prima volta nell'edizione di *Collage City* stampata in forma di libro nel 1978 all'MIT, benché parti impor-

formale e operativa per una prassi radicale, a un orientamento più positivistico» (Frampton e Latour 1980, p. 29).

tanti fossero state anticipate già nel 1975, in un lungo articolo pubblicato dall'*Architectural Review* (Rowe 1975, pp. 66-73). Il disegno verrà accreditato anche a David Griffin, studente-assistente di Colin Rowe, del quale non vi sarà più significativa evidenza. David Griffin gioca il ruolo determinante di mostrare a Colin Rowe l'elaborato realizzato come esercitazione collaterale all'*Urban Design Studio*. Hans Kollhoff seguiva infatti il corso di progettazione urbana al fine di acquisire il titolo abilitativo, necessario per poter esercitare la professione di architetto negli Stati Uniti. La tavola è il prodotto di un'esercitazione didattica realizzata parallelamente al corso di Colin Rowe. Non è elaborata esplicitamente per *Collage City*, e non si tratta neppure di un lavoro eseguito nell'ambito della cattedra di Oswald Mathias Ungers. Questo è un presupposto fondamentale per comprendere la sua natura e importanza. Scriverà Hans Kollhoff nel 1990:

Dai miei scambi con Colin Rowe è nato un collage, che in seguito è finito nel frontespizio del suo libro *Collage City*. Ho usato esempi storici molto significativi, che si sono evoluti tra trama e oggetto, nonché tipologie che sono rimaste sole nel paesaggio, sotto forma di croce o quadrato, e trame che hanno formato figure tra loro.

Si trattava di dimostrare che sondare l'intero spettro artistico è molto più interessante che conformarsi esclusivamente a un'ideologia, che si tratti di modernismo rivoluzionario o contestualismo. Naturalmente, questo primo approccio morfologico si è sviluppato anche nel lavoro con Ungers. Fu allora che iniziai a insegnare con lui, prima alla Cornell e alle Summer Academies, in seguito come assistente a Berlino (Kollhoff 1990).

Benché venga pubblicata sul manifesto ideologico di Colin Rowe e ne diventi, forse non intenzionalmente, l'icona figurativa, *City of Composite Presence* assume e sintetizza le questioni fondamentali del dibattito di quegli anni sulla forma della città, sulla tipologia edilizia, sul rapporto con la storia, sull'eredità del Moderno e, non da ultimo, sulla pratica compositiva del progetto di architettura. L'adozione del disegno da parte di Colin Rowe mostra, per quanto si tratti di un'assunzione "retroattiva", la coerenza dell'elaborato con il suo discorso teorico e con i suoi canoni figurativi. *City of Composite Presence* innesca infatti esplicitamente il confronto dialettico tra *texture* e oggetto, sintetizzando in un'immagine la "logica delle contraddizioni" alla base dell'intera opera. Sono, tuttavia, ben evidenti le affinità e gli interessi che il giovane Hans Kollhoff rivolge verso altre visioni della città e del progetto di architettura. In primo luo-

go, il discorso del suo mentore, Oswald Mathias Ungers e, di non secondaria rilevanza, quello di Aldo Rossi e del gruppo di architetti pubblicati nel 1973 sul volume *Architettura razionale* (Rossi 1973):

...è stato soprattutto l'influsso di O. M. Ungers, che proponeva un'osservazione di tipo morfologico dei fenomeni urbani, nell'analisi e nel progetto, e di Colin Rowe, che suggeriva l'unità complementare di "solid and void" e la considerazione di "precedents", esempi o modelli tipologici, che mi ha permesso di raggiungere una più profonda consapevolezza dell'essenza della città europea. E c'era anche *L'architettura della città* di Aldo Rossi, e le sue lezioni a Ithaca, New York.

In queste felici circostanze nasce questo collage, una città di edifici isolati e di spazi pubblici, per così dire, che si sono addensati in una *texture*. Una città del moderno, se vogliamo, che asseconda la sua incapacità di produrre una *texture* nella poca inclinazione verso le convenzioni ma si serve, per le sue immagini, di stereotipi storici (Kollhoff 2003).

City of Composite Presence è uno strumento di comunicazione formidabile che, giocoforza, diviene presto il simbolo posto in grande evidenza del lavoro ideologico e intellettuale di Colin Rowe sulla città. In evidenza perché è l'unica immagine "originale" presente nel testo, in pratica l'unico progetto, come correttamente si deve definire, appositamente elaborato per l'opera. *Collage City* è difatti interamente costruita con tavole grafiche di analisi, i celebri *Figures/ground*, oppure immagini di repertorio tra loro messe in relazione di somiglianza o contrasto (Fig. 2). Sarà l'edizione in tedesco, energicamente adattata da Bernard Hoesli nei primi anni Ottanta, a introdurre ulteriori *collage*, fotomontaggi e composizioni realizzate *ad hoc* che, per quanto convenienti all'illustrazione del discorso autentico, non erano parte del *corpus* concepito originalmente da Colin Rowe e Fred Kotter. *City of Composite Presence* è, per questo, l'icona rappresentativa dell'opera, tanto da ricorrere come figura costante in ogni successiva ricorrenza o celebrazione⁴.

⁴ Nell'edizione monografica dedicata nel 1994 a Colin Rowe da "ANY", rivista bimestrale di critica edita all'MIT in seguito all'alienazione di "Oppositions", la tavola di Hans Kollhoff ritorna come presenza significativa, divenendo emblematicamente il fondo grafico, una sorta di carta da parati, delle pagine introduttive ai differenti capitoli che compongono il numero.

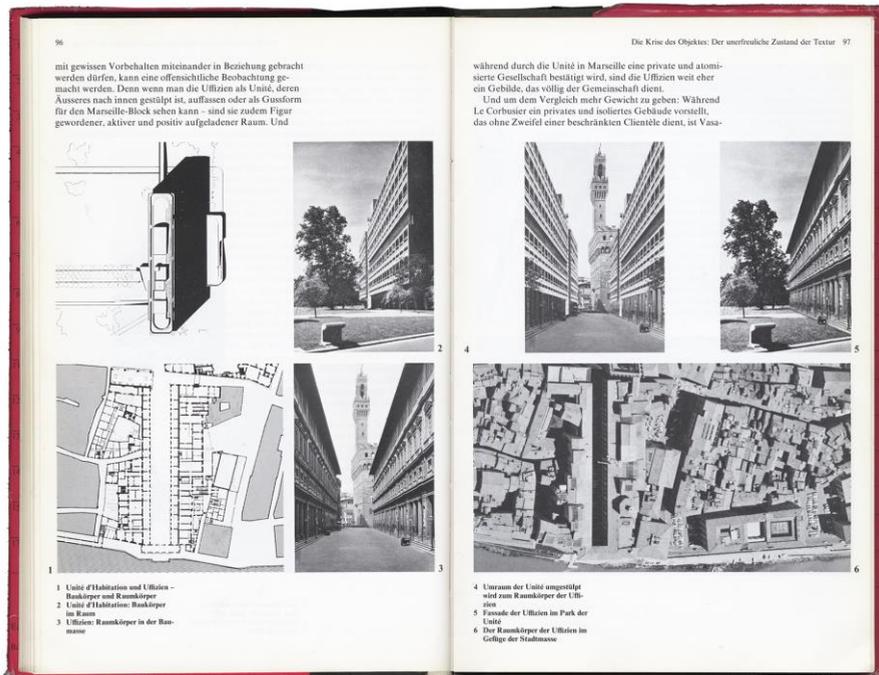


Fig. 2: Colin Rowe e Fred Koetter, *Collage City* (come inclusa nella versione in tedesco a cura di Bernard Hoesli per Birkhäuser), 1984

Esercizio pratico e metodo speculativo

Il lavoro viene composto durante il semestre didattico del 1976 attraverso l'assemblaggio di piante di edifici e parti di città esistenti o ritenute esistenti⁵. I frammenti sono fotocopiati da libri, ingranditi o ridotti in modo da apparire tra loro coerenti, successivamente ritagliati e incollati su un supporto bianco. Hans Kollhoff, per comporre la tavola, utilizza il repertorio di referenze dei due professori, arricchendolo grazie all'immensa biblioteca della Cornell. *City of Composite Presence* è infatti assemblato utilizzando le icone con le quali è costruito sia l'impalcato teorico di Colin Rowe, sia quello di Oswald Mathias Ungers. La presenza dell'*Unité d'Habitation*, libera come fosse una nave alla fonda, e degli Uffizi di Firenze, incastrati nel tessuto compatto della città immaginaria, è un

⁵ Salvo due frammenti non referenziati, tutti gli edifici sono riconosciuti esistenti. Pergamo e *Fonthill Abbey* sono ridotti allo stato di rovina.

omaggio evidente al repertorio iconografico di *Collage City*, con il quale è elaborata la teoria dei contrapposti “*space occupier and space definer*”. Altri elementi, quali la Strada Nuova di Genova e lo spazio composito del *Residenz* di Monaco di Baviera, sono gli “archetipi” autonomi sui quali lavora Oswald Mathias Ungers. L'approccio di Hans Kollhoff è tuttavia empirico: i frammenti sono selezionati per “l'appropriatezza” e per la rilevanza grafica alla realizzazione del disegno specifico. In pratica, la consistenza formale di ogni riferimento prevale sul valore simbolico e sulla funzione d'uso. La rappresentazione in pianta ha la forza peculiare di obnubilare la storia intrinseca di ogni edificio e di astrarre ogni elemento funzionale, al limite di divenire un modello schematico o un diagramma grafico. Grazie all'efficientissima macchina fotocopiatrice dell'*Institute for Architecture and Urban Studies*, dotata di una precisa funzione graduata di ingrandimento e riduzione, i singoli frammenti sono così trasformati al fine di apparire alla stessa scala⁶.

La composizione di “isolate presenze” si mostra così nelle sembianze di un rilievo tipologico di una città verosimile. Gli edifici appaiono mutualmente coerenti, come fossero parte di una composizione uniforme. L'effetto retorico di verosimiglianza è ottenuto grazie all'omogeneità della trama interna, che rappresenta la struttura muraria e che rimanda alla consistenza uniforme della campitura tratteggiata della rappresentazione classica dell'isolato. Nulla importa se ogni funzione originaria è perduta e se gli spazi interni sono ridotti a tessiture grafiche di riempimento. L'atto compositivo è così pratica empirica, finalizzata ad assemblare diversi elementi autonomi con l'esclusiva attenzione e cura al “far combaciare al meglio” ogni singola forma e, dunque, realizzare una tessitura graficamente controllata. È il caso della Via Nuova di Genova, che si innesta perfettamente, attraverso un varco tra i fornici, nella piazza dell'anfiteatro di Lucca, la quale a sua volta si allinea con il complesso degli Uffizi. Oppure della Galleria di Milano, che abbraccia la precisione elementare della *Narrenturm* di Vienna, in composizione “barocca” con l'esedra di Villa Madama... e si potrebbe continuare con molti altri esempi.

Il fondo neutro, bianco come il foglio di carta sul quale navigano i frammenti, sembra escludere il “contesto”. Escludendo il contesto, l'architettura afferma il suo carattere assoluto, svincolato da ogni condizione relativa e relazionale. L'oggetto diviene *texture* e definisce la sua struttura a

⁶ Nei primi anni Settanta le macchine fotocopiatrici disponevano generalmente di un sistema fisso di riduzione e ingrandimento che permetteva unicamente il passaggio tra i formati A3 e A4.

forma di città. Sono alcune isolate presenze a marcare la condizione inquietante dell'architettura ridotta alla condizione di entità autonoma. Queste presenze monumentali sembrano introdursi nella città dai margini, ma ai margini rimangono tuttavia ancora relegate, come un moderno protagonista in attesa di entrare in scena. Si tratta naturalmente dell'*Unité d'Habitation*, ma anche di Palazzo Farnese a Caprarola e di *Fonthill Abbey*⁷.

La composizione della tavola segue dunque la procedura della tecnica dell'opera d'arte, impulsivo ed estemporaneo *assemblage* di frammenti, più che l'impostazione teoretica prescritta da Colin Rowe nelle pagine del suo testo. La procedura, più che una semplice tecnica, è applicata direttamente a "figure astratte" che, benché rimandino ad architetture reali, ne hanno perso la dimensione sentimentale. Si tratta dunque di una procedura che nelle intenzioni può divenire strumento operativo del progetto, una specie di "prova d'autore" di composizione della città futura attraverso gli elementi dell'esistente. La mancanza di patina e l'uniformità della maniera in cui sono disegnati e, dunque, l'astrazione di ogni riferimento temporale, rendono l'esercizio "a-storicizzato" e depurato da ogni connotazione o adulterazione ideologica. Nel *collage* gli edifici, come fossero *objets trouvés* rinvenuti nelle profonde pieghe del repertorio personale, costruiscono scampoli assurdi di un territorio probabile, nel quale le frattaglie di tante differenti realtà tra esse parallele non assemblano una storia lineare, come fosse narrata attraverso l'abituale sequenza precisa di singoli fotogrammi. Come in un gioco di ruolo, essi dispongono molteplici racconti alternativi, strutturati dai rapporti casuali che di volta in volta s'instaurano tra loro. I racconti paralleli e circolari perdono valore come testimonianza precisa di un luogo geografico o di un tempo della storia, divengono visioni di un punto dalle coordinate imprecise e vaghe, fluttuanti secondo la direzione dello sguardo e del messaggio da inviare. L'architettura, fenomeno per sua natura complesso, prevede una lettura casuale e panoramica dell'opera. La città, forgiata da una procedura d'*assemblage* come immaginata da Colin Rowe e disegnata da Hans Kollhoff, è un fenomeno ancora più complesso, dove frammenti di pensieri e idee differenti, raffigurati tramite piante tipologiche di architetture monumentali, cozzano e si elidono in un trambusto millenario fuori dal tempo e da ogni successione logica. L'approccio è

⁷ *Fonthill Abbey*, forse unico edificio della composizione oggi accidentalmente relegato al ricordo e al mito, è il *Folly* progettato che James Wyatt costruisce nel Wilshire, nel 1796, per William Beckford e che degli Smithson immaginano di vedere dal Cottage di Upper Lawn.

evidentemente “Gestaltico”: la *texture* della città è differente dalla somma delle sue parti. La dimensione storica non è la sommatoria lineare degli avvenimenti. Vi è in questo anche una sorprendente meta-storia autobiografica che difficile è oramai oggi dimostrare, ma che ritorna a ogni analisi di dettaglio.

È altresì vero, e questo è un fatto altrettanto emblematico, che *City of Composite Presence* si discosta dalle convenzioni figurative, oramai canonizzate, dei due professori della Cornell. L'impostazione pedagogica del corso di Colin Rowe prediligeva, se non imponeva, l'uso del canone “Nolli”, dove il tessuto appariva come una massa piena, rappresentata dal fitto tratteggio convenzionale per il disegno delle mappe urbane, contrapposta al vuoto degli spazi pubblici, il bianco accecante del fondo, e mediata dalla presenza dei monumenti, raffigurati secondo la tradizione del disegno architettonico in pianta. La *Nuova topografia di Roma* di Giovanni Battista Nolli, disegnata per Benedetto XIV e terminata dopo un'imponente campagna di rilievo, è una presenza costante, al limite dell'ossessione, tra gli strumenti di lavoro di Colin Rowe. Al contrario, ma con pari ossessione, gli esercizi di Oswald Mathias Ungers imponevano, in evidente continuità con la tradizione “moderna”, una visione assonometrica, epurata dalle indicazioni tecniche e astratta dall'universo figurativo foto-realista che aveva caratterizzato la cultura espressiva dell'esperienza del *Team 10*.

Hans Kollhoff ha l'opportunità, grazie al suo statuto di assistente del corso “antagonista”, di sperimentare con dovuto distacco «sempre lo stesso esercizio noioso e ripetitivo»⁸ che imponeva Colin Rowe ai suoi studenti e che, secondo Oswald Mathias Ungers, «uccideva la scuola»⁹. Si allude alle esercitazioni elementari, di continuo reiterate secondo un metodo maieutico, per le quali non sono ammesse correzioni e critiche, non sono indicate direzioni giuste o sbagliate, con l'obbiettivo non di ottenere un risultato univoco ed esplicito, ma molteplici soluzioni tra loro spesso in contraddizione.

L'approccio pedagogico di Oswald Mathias Ungers era differente. Gli studenti erano tenuti a seguire rigidamente un metodo di progetto che, partendo dall'analisi degli elementi urbani, si concretizzava in un esito formale chiaro e riconoscibile. Hans Kollhoff aveva sperimentato attivamente l'approccio al progetto di Oswald Mathias Ungers, partecipando

⁸ Hans Kollhoff all'autore nel corso dell'intervista avvenuta il 5 novembre 2019 a Berlino.

⁹ In un'affermazione dello stesso Oswald Mathias Ungers, secondo quanto riportato da Hans Kollhoff all'autore nel corso dell'intervista citata del novembre 2019.

come assistente alla *Summerschool* californiana organizzata nell'estate del 1974 dai *Rats*¹⁰ per gli studenti dell'UCLA. Al seminario sono invitati Aldo Rossi, Massimo Scolari, Peter Eisenman, Cesar Pelli, Charles Moore, Leon e Rob Krier¹¹, parte consistente del gruppo presente alla *Triennale di Milano* dell'anno precedente.

L'utilizzo pratico del *collage* come strumento didattico, benché fosse parte del metodo pedagogico già sviluppato ad Austin dagli anni Cinquanta¹² (Fig. 3), non appare in maniera esplicita in alcun elaborato prodotto dal laboratorio di Colin Rowe alla Cornell. Le celebri tavole sul modello "*Figures/Ground*", tra le quali è presente la significativa pianta della città di Wiesbaden riprodotta sulla copertina di *Collage City*, sono in effetti delle analisi grafiche per la lettura del tessuto urbano esistente. L'elaborazione estrema del sistema "Nolli" conduce al disegno di tavole in cui con il gioco di contrasto bianco/nero raffigura quello tra vuoto/pieno, alla maniera dei cosiddetti "*Schwarzplan*" tecnici utilizzati dalle amministrazioni tedesche fin dagli anni precedenti la Seconda Guerra Mondiale. Tale sistema, che sarà l'oggetto di lavoro della tesi di Wayne Cooper, elaborata nel 1967 e pubblicata anni dopo (Cooper 1983, pp. 42-53), non assume alcun elemento operativo dalla tecnica espressiva del *collage* che, tuttavia, a partire dalla riproduzione della celebre *Nature morte à la chaise cannée* di Pablo Picasso, è l'espedito retorico sul quale è impostato l'intero manifesto di Colin Rowe. La dicotomia tra l'artificio teorico e lo strumento operativo è colmata sorprendentemente dalla sola tavola di

¹⁰ Diminutivo di *Rationalist*, il gruppo nato intorno a John Ruble, futuro associato di Charles Moore.

¹¹ A questo proposito si legga Marot e Hertweck (2009), nel quale è riportato il curioso episodio della visita a *Disneyland* organizzata da Oswald Mathias Ungers, alla quale Aldo Rossi, Leon Krier e Massimo Scolari, pur invitati, si rifiutano di partecipare e rimangono ad aspettare fuori dal cancello. Della visita tuttavia non c'è traccia nei *Quaderni azzurri* di Aldo Rossi. Di una visita ad Ithaca e Los Angeles, nel 1976, viene riportata una nota nel "Quaderno 19", mentre un'altra dell'inverno del 1977, con maggiori dettagli sugli incontri con Colin Rowe e Oswald Mathias Ungers, è menzionata nel "Quaderno 21" (Dal Co 1999).

¹² «Durante il caldo intenso [del Texas], Colin, Bernhard, Bob e io usavamo fare un gioco. Penso che lo abbiano inventato Colin e Bernhard. Si prendeva un grande foglio bianco di carta da disegno e ci si metteva a turno a disegnare delle piante di edifici reali o immaginari. Ad esempio, Colin cominciava con la pianta di villa Madama e dopo Bernhard vi si collegava con la villa Cage di Wright, ecc. Tutto ciò andava avanti per l'intera notte e alle prime luci dell'alba l'intero foglio era pieno di piante di edifici di diverse epoche alle quali si mescolavano molti ibridi. Alla fine Colin studiava il risultato con un'eccitazione diabolica. Con il senno di poi, chi avrebbe pensato che quei progetti classici, neoclassici, costruttivisti moderni, [e] contemporanei sarebbero stati i codici genetici dei mostri architettonici che seguirono?»: John Hejduk, citato in Caragone (1993), p. 324.

Hans Kollhoff che, grazie alla sua evidenza grafica, diviene l'unica prova non "retroattiva" utile a verificare l'efficacia del discorso stesso.

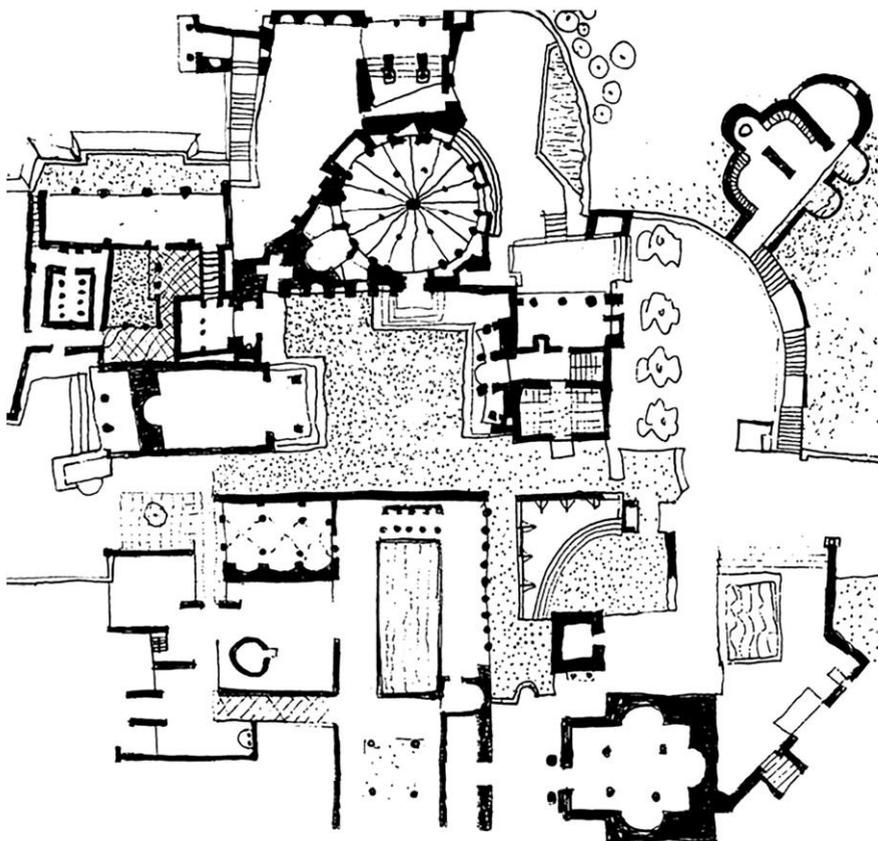


Fig. 3: Colin Rowe, John Hejduk, Robert Slutzky, Werner Seligmann, Lee Hirsche, Bernard Hoesli, Lee Hodgden e John Shaw, *Plan game*, 1955 ca

Frammenti di memoria e promessa di forma

Nel campo aperto di *City of Composite Presence*, il tessuto urbano prende il disegno equilibrato di un *pattern*¹³, come fosse uno sfondo senza soluzione di continuità, irregolare nei dettagli ma equilibrato nell'insieme. Un

¹³ Nel 1954, Kevin Lynch scrisse a questo proposito: «Una città è l'unità fisica e sociale caratteristica della civiltà. Possiede dimensioni, densità, grana, contorni e motivi», definendo "grana" «la trama della sua differenziazione funzionale», relativa alla sua complessità sociale (Lynch 1954, pp. 1, 11).

pattern teoricamente infinito e senza limiti, che esce da un quadro che non ha cornice né squadratura, nessun confine logico o grafico che delimiti e contenga i suoi frammenti alla deriva. Una sorta di approccio “a-prospettico”, medioevale, o forse ancora più antico. Non vi è composizione della tavola ma, tuttavia, prevale una chiara idea di città: inclusiva e auto-generativa, capace di assumere frammenti dal passato e di disporli in una “città novissima”.

Alla maniera delle tavole della *Città ideale*, la *City of Composite Presence* non dispone di altro elemento che dell'architettura: né il territorio, né la natura, nessuna presenza umana, nessuna infrastruttura, nessuna opera provvisoria. È il trionfo della costruzione sulla tecnica e sulla società.

City of Composite Presence è, pur ambiguamente, la raffigurazione della città dell'Utopia: per quanto si mostri imperfetta nelle sue forme, è congelata nella sua dimensione spazio-temporale. Da un lato è irregolare e aperta e, dunque, rifuggendo a ogni schematizzazione geometrica, si presta a possibili infiniti ampliamenti, modifiche e correzioni. Dall'altro, è apolide e atemporale, dunque si pone in una condizione “altra” rispetto allo svolgimento della storia delle idee e delle forme architettoniche. Stessa ambiguità che si riscontra nell'uso del frammento: da un lato esso mantiene integra la sua condizione originale ed è dunque riconoscibile, dall'altro, astraendosi dal contesto geografico e culturale, è privato del suo carattere originario. È la forza di questi contrasti e di queste ambiguità che rende *City of Composite Presence* non un “manifesto”, non l'illustrazione di un “manifesto”, ma uno strumento procedurale per l'architetto. Una macchina “promettitrice” di forme. È questo carattere operativo che ne ha preservato il valore autonomo all'interno di un'assai complessa composizione letteraria quale è *Collage City*. Lo stesso Colin Rowe, nell'introduzione avverte che

Il collage è un metodo che trae la propria virtù dalla propria ironia, poiché sembra essere una tecnica per usare le cose pur non credendoci, ed è anche una strategia che permette di affrontare l'utopia come immagine, di accettarla *in frammenti anziché in toto*. [...] La tecnica del collage [...] può essere un mezzo che ci consente di godere della poetica dell'utopia senza condannarci ai disagi della politica dell'utopia (Rowe e Koetter 1978, p. 149).

Nonostante le premesse, che Hans Kollhoff al tempo dell'elaborazione della tavola aveva solo in parte potuto conoscere, *City of Composite Presence* non riesce a raffigurare compiutamente il discorso “contestualista” di *Collage City*. In effetti, tradizione e Utopia, incarnate dalla coppia anti-

nomica e complementare del “teatro di memoria” e “teatro di profezia”, non trovano risoluta fisionomia nella città-palazzo che occupa interamente lo spazio della tavola. La città-palazzo assomiglia forse troppo alla Villa Adriana, modello prediletto del repertorio morfologico di Oswald Mathias Ungers. Villa Adriana, icona di architettura edificata nel nulla metafisico e composta da forme autoreferenziali, è essenza di una città allo stato monumentale, profondamente urbana, dove la complessità della struttura nasconde il fatto che è composta di soli *solitaires* e che, in realtà, nessun elemento connette nulla e nessun tessuto contestualizza niente. *City of Composite Presence* è dunque negazione sia del “tessuto”, sia del “contesto”, elementi fondativi del discorso di *Collage City* che, dalla sua posizione privilegiata di frontespizio, proprio lei avrebbe avuto la funzione di introdurre. Non è dato sapere cosa potesse aver scorto Colin Rowe nel lavoro del giovane Hans Kollhoff. Forse semplicemente la struggente bellezza del disegno e l'intenso fascino visionario del progetto. Esattamente come le disarmanti prospettive a linea fine del coetaneo Leon Krier, che avevano stregato prima James Stirling, poi Joseph Paul Kleihus e, infine, lo stesso Oswald Mathias Ungers.

Monumenti isolati e trama compatta

City of Composite Presence è, al contrario delle canoniche esercitazioni all'*Urban Design Studio* di Colin Rowe, un vero e proprio *assemblage* di tipologie monumentali, come tali rappresentate nella loro forma convenzionale in pianta. Benché la tavola segua precisamente il “sistema” figurativo sviluppato negli anni da Colin Rowe, appare tuttavia assai differente: Hans Kollhoff costruisce la sua “idea critica” componendo una città in cui gli spazi urbani sono generati attraverso l'accostamento di soli monumenti. La trama compatta della città storica, fondamento del discorso di *Collage City*, è quasi assente, se non come insignificante propaggine dei complessi monumentali che compongono la scena urbana, quasi frattaglie di città vivente rimaste attaccate allo scheletro archeologico del monumento. Si tratta, come detto, di una vera “città-palazzo”, scenografia ideale di una ben differente narrazione urbana. *City of Composite Presence* riproduce ostentatamente una “spazialità italiana”, dove il “palazzo monumentale”, che aveva affascinato Oswald Mathias Ungers e affascinava altri contemporanei europei (Fig. 4), è inserito in un tessuto compatto e complesso fatto di luoghi in transizione tra pubblico e privato, proprio quelli che avevano sedotto Colin Rowe. I palazzi di Roma e Firen-

ze, Villa Adriana e i Fori Imperiali, sono infatti esempi mostrati insistentemente nei corsi dei due professori.

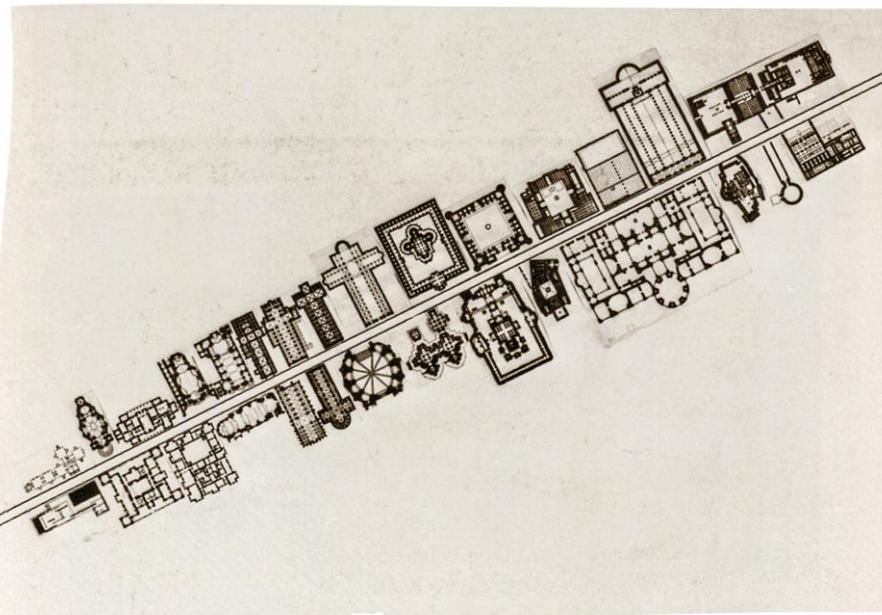


Fig. 4: Hans Dieter Schaal, *Le chemin de l'histoire de l'architecture*, 1970 ca

City of Composite Presence ha un debito diretto con il concetto di *poché*, assunto dalla cultura *Beaux-Arts* e base della metodologia didattica di Colin Rowe (Kollhoff 1990, p. 41). *Poché*¹⁴ è il termine tradizionale con cui gli architetti *Beaux-Arts* designavano la traccia del costruito al suolo e che, di conseguenza, definiva la procedura attraverso la quale è possibile leggere la modalità con la quale la massa edilizia si sviluppa e dove il singolo edificio si annulla come individualità per fondersi e dissolversi, più o meno in maniera casuale, nel tessuto urbano amalgamato. Gli spazi sono residuali e si presentano come figure di vuoti nella massa compatta del costruito, in pratica ribaltando la concezione del moderno per cui sono gli edifici, le *figures*, che generano gli spazi vuoti in un fondo neutro, o *ground*. Da qui la natura del fondo bianco, dunque vuoto, di *City of Composite Presence*, che dovrebbe contrastare con la tessitura piena, come

¹⁴ *Poché* deriva dal francese, è il participio passato di *pocher*, "mettere in una tasca". In gastronomia, il termine è conosciuto per *oeuf poché*, cioè l'uovo in camicia. L'analogia formale di un tuorlo compatto e un albume informe tutt'intorno è piuttosto evidente.

nella mappa di Giovan Battista Nolli, nella quale sono ritagliate le piazze, le strade, le corti e l'interno pubblico dei monumenti.

Benché *City of Composite Presence* sia composta nell'ambito didattico di Colin Rowe, si riconosce l'approccio che Hans Kollhoff ha appreso da Oswald Mathias Ungers che, alla «logica dell'assemblaggio predilige quella dell'accostamento»¹⁵. Il riferimento è all'approccio *morphologisch*, per il quale la logica del discorso deve seguire le differenti forme singole e non mirare a connettere gli episodi attraverso una *texture* generale. I frammenti composti tra loro in *City of Composite Presence* non sono i *solitaires* e neppure gli isolati uniformanti delle città analizzate da Colin Rowe, ma più verosimilmente sono delle "microcities" che solo episodicamente entrano in relazione diretta tra loro. Come fossero differenti "Inseln" perdute in un "grüne Archipel", esse mantengono mutualmente le distanze e quando entrano in contatto, lo fanno senza mai deformarsi o alterare la loro conformazione. Tuttavia, se le "microcities" di Oswald Mathias Ungers sono entità pure e autonome che si astraggono dall'essere parte di una qualsivoglia metropoli, come fossero suburbane "Stadtvilla", le unità minime di Hans Kollhoff sono isolati compatti che, grazie alla loro densità e al prevalere relativo del pieno sul vuoto, alludono direttamente, se non all'idea di città classica, all'idea classica di città. *City of Composite Presence* è infatti un accostamento di antichi frammenti che, invece di connettere e ricostruire un'antica *Forma Urbis*, secondo l'esercizio prescritto all'*Urban Design Studio*, giocano a comporre una città nuova, accostando tra loro luoghi drammaticamente familiari. Hans Kollhoff rifugge dal comporre un *puzzle*, o la consueta tavola di analisi sul modello "Figures/ground"¹⁶, per proporre un'originale riscrittura della complessità della città storica. In questo esercizio, in un gioco di "archeologia al contrario", l'architetto dispone il suo repertorio di frammenti in modo che essi mantengano sì il loro carattere originale e la loro forma autonoma, come le *Referenz* di Oswald Mathias Ungers, ma allo stesso tempo inneschino una sorta di "artificio combinatorio", capace disporre una forma urbana dall'aspetto tanto verosimile da sembrare reale.

¹⁵ Hans Kollhoff, nel corso dell'intervista con l'autore già citata.

¹⁶ L'immagine di copertina di *Collage City* è un lavoro grafico di Wayne Cooper, elaborato dalla fine degli anni Sessanta sul tema *Figures/ground*.

Metafore verosimili e prescrizioni retoriche

Collage City, grazie alla precisione e alla lucidità della tavola di *City of Composite Presence*, propone un modello urbano verosimile, un brano di città in cui parti conosciute, come fossero citazioni retoriche, costruiscono un insieme probabile in cui è possibile ritrovare in relazione tra loro gli elementi conosciuti della città classica: piazze, strade, monumenti solitari... L'approccio è fondamentalmente neo-aristotelico: lo scienziato-bricoleur, a cui si riferisce Colin Rowe citando Claude Levi-Strauss ne *Il pensiero selvaggio*, saccheggia il repertorio fornito dalla storia per assemblare nuove storie. L'approccio operativo, fondamentalmente pragmatico, svela una sorprendente attitudine ironica al riciclo continuo del materiale del repertorio, permettendo variazioni continue in un gioco apparentemente infinito.

Al contrario, l'approccio "neo-classico" di Oswald Mathias Ungers, per il quale anche la città diviene un dispositivo formale finito in grado di prescindere da ogni funzione pratica e da ogni tradizione culturale, sarà esplicitato solamente nel 1982 in *City-Metaphors* (Ungers 1982), il contro-verso *pamphlet* in cui l'autore finalmente definirà senza mediazioni e ambiguità il discorso sull'autonomia della forma. *City of Composite Presence* è tuttavia ancora ben lontana dall'approccio morfologico per cui grossi oggetti autonomi, *Großformen*, sono pronti a generare forme e divenire edifici in grado di sostituirsi alla città tradizionale. La città, per Oswald Mathias Ungers, non è il luogo delle relazioni e delle contraddizioni che affascinavano Colin Rowe e che sono ben presenti nelle "presenze composite" di Hans Kollhoff. Per Oswald Mathias Ungers, la città è lo spazio delle forme assolute e della risoluzione immutabile dei problemi. Il suo gruppo di assistenti lavora insistentemente sul rapporto tra la geometria astratta e la metafora formale, dunque in maniera concettuale e speculativa. Il modello perfetto è dunque la Berlino in decadenza e spopolamento della fine degli anni Sessanta, la Berlino in cui prenderà corpo il "*grüne Archipel*". Infatti, il tema su cui Oswald Mathias Ungers e il suo gruppo lavora da anni, con i seminari californiani su Los Angeles e quelli della Cornell su New York e Manhattan, troverà la sua forma conclusiva nelle esperienze a Berlino della *Südliche Friedrichstadt*, con la proposizione delle "*microcities*"¹⁷. Queste sono letteralmente intese come "metafore di comunità", cioè parti di città definibili nella loro identità

¹⁷ Anche definite, talvolta, "*minicities*", a seconda delle versioni.

specifica del tessuto, nella loro storia e autonomia sociale, dunque in aperta ed evidente contrapposizione al modello esclusivo ed escludente delle *gated communities* (Ungers, Koolhaas, Riemann, Kollhoff e Ovaska 1978, p. 88). Oswald Mathias Ungers organizzerà due seminari estivi a Berlino. Il primo è *The Urban Villa* e il secondo *The Urban Garden*. Da questi si sviluppa l'idea di *Berlin Grüne Archipel* e della *Die Stadt in der Stadt* come sviluppo di una possibile Berlino dell'avvenire, spopolata, svuotata smembrata. La metropoli diviene una sorta di "arcipelago urbano" nella "laguna verde" della natura. La prassi operativa è quella di identificare le aree da "salvare" e da valorizzare, non solo attraverso una loro ricucitura e integrazione, ma anche attraverso una parziale alienazione (Ungers, Koolhaas, Riemann, Kollhoff e Ovaska 1978, pp. 87-92).

Mentre Oswald Mathias Ungers lavora su Berlino e le metafore formali, Colin Rowe indirizza il lavoro sul rapporto tra oggetto reale e struttura, dunque sul fenomeno tangibile e sul progetto come pratica concreta. L'interesse verso il tessuto urbano nella sua dimensione evolutiva e relazionale, da intendersi come dicotomia tra tessuto e monumento, trova il suo modello perfetto nella "metropoli" eterna, di cui Roma, ma anche Parigi e Londra, rappresentano l'apoteosi. Il *collage*, secondo Colin Rowe, è uno strumento per sviscerare quelle relazioni che l'architettura razionalista aveva cercato di abbattere. È dunque in questi termini che *Collage City* si pone come critica aperta all'approccio che interessa Oswald Mathias Ungers, il quale le relazioni cerca di risolverle attraverso il loro superamento.

Mediazione conflittuale e approccio ambivalente

City of Composite Presence può essere letta come un tentativo estremo di mediare tra i due approcci in aperto conflitto. La pubblicazione della tavola in grande evidenza su *Collage City*, che troppo facilmente può essere liquidata come incidente o provocazione è, al contrario, una possibile chiave di lettura della conciliabilità tra i due discorsi. La tavola rivela l'esplicita volontà di Hans Kollhoff di smarcarsi dalle due posizioni radicali della Cornell al fine di elaborare una "terza via" personale. È infatti l'analisi di un vasto repertorio che interessa Hans Kollhoff, ben più che il conformarsi esclusivamente a un'ideologia, «si tratti di modernismo rivoluzionario o contestualismo» (Kollhoff 1990, p. 41). In maniera emblematica ritornano, nello stesso "campo urbano", l'approccio morfologico e razionale di Oswald Mathias Ungers, attento alla forma dell'oggetto, e quel-

lo contestualista di Colin Rowe, per il quale la città è una complessa struttura di rapporti spaziali e temporali, dove l'oggetto appartiene allo spazio pubblico, dunque politico e sociale. La dimensione "autonoma e assoluta", che trascende dal luogo e dunque dal contesto, trova un confronto dialettico con una dimensione "storicizzata" e carica di forza "poetica". Nella *City of Composite Presence* i frammenti architettonici che, come rilievi archeologici, non esprimono nel particolare alcuna volontà progettuale, ma marcano la loro autonomia formale, hanno paradossalmente la forza di ridefinire, quindi di alimentare, lo scorrere stesso della Storia. La forma della città non appare così né fossilizzata nella sua immagine storicizzata, né sconnessa dal gesto narcisistico del progettista. L'approccio di Hans Kollhoff è dunque ambivalente, non ambiguo. Le forme archeologiche dei monumenti, astratte nella loro rappresentazione tipologica, sono allo stesso tempo rigide ed elastiche, nel senso che si affermano come autonome e si adeguano entrando tra loro in contatto. La *City of Composite Presence* accetta l'approccio contestualista di Colin Rowe, dunque il legame con la tradizione e la storia, ma anche il lavoro di Oswald Mathias Ungers sull'autonomia della forma astratta da ogni condizionamento (Marot e Hertweck 2009, pp. 156-57).

Hans Kollhoff propone, attraverso il suo elaborato, un tentativo, forse inconscio, di trovare una sintesi possibile tra il neo-razionalismo esasperato dell'uno e la reazione neo-populista dell'altro. Nei due casi, si tratta di un'uscita dall'*impasse* del moderno, attraverso un'analisi critica, cinica in un caso, scettica nell'altro. *City of Composite Presence*, tanto quanto i progetti del gruppo di Oswald Mathias Ungers e *Collage City*, propone di fatto «un approccio 'moderno' nella struttura della città». Assume le due posizioni: nel primo caso attraverso l'inserimento violento di elementi tipologicamente estranei, capaci di generare essenzialmente conflitti e contraddizioni; nel secondo attraverso una sottile quanto impalpabile fascinazione per il mantenimento della struttura storicizzata di allineamenti e forme compatte. È in questi due approcci che si intravede la cesura culturale tra il metodo morfologico di Oswald Mathias Ungers e l'attitudine contestualista di Colin Rowe. Hans Kollhoff svela positivamente il lato "ambivalente" dell'architettura razionale che il suo professore, da tedesco, non può accettare, e sul quale il suo editore, da anglosassone, costruisce interamente la sua teoria architettonica, fino a divenirne il più acerrimo contestatore. L'approccio "moderno" in cui si trova a lavorare Hans Kollhoff assume come principio costitutivo del progetto il conflitto tra struttura, o forse meglio infrastruttura, e oggetto isolato. Tale ambi-

guità è esplicitata attraverso la sintesi tra la forma geometricamente controllata e gli elementi plastici. Il *collage* è lo strumento dialettico per mettere insieme, per mettere in scena si potrebbe dire, una *Einheit* figurativa. In questi termini sembra chiaro il rapporto tra la figura di *City of Composite Presence* e la funzione del *collage* come strumento prescrittivo¹⁸, che Colin Rowe sottolinea con enfasi nel suo manifesto. Attraverso l'espedito grafico e l'astrazione della pianta tipologica, oggetti e forme differenti, autonomi nel senso neo-classico del termine, costruiscono un tessuto unitario come quello della città storica; tessuto che Colin Rowe sublima nelle *Ground/figures* e nel continuo ricorrere a *La nuova topografia di Roma* di Giovan Battista Nolli. Il *collage* di Hans Kollhoff, se di *collage* alla fine si tratta, è assai lontano dal sistema "Warburg" delle referenze ordinate e dagli esperimenti dei *Texas Rangers* ad Austin, nei quali aveva avuto un ruolo fondamentale Bernard Hoesli. Proprio il Bernard Hoesli che, pochi anni dopo, taglierà impietosamente *City of Composite Presence* dall'edizione ETH di *Collage City*, istituzione dove, ironia della sorte, qualche decennio dopo Hans Kollhoff diventerà professore.

Città analoga e città composita

Hans Kollhoff non conosce Aldo Rossi direttamente, ne conosce tuttavia il lavoro attraverso Oswald Mathias Ungers. La prima occasione di ascoltare Aldo Rossi è al seminario *Das Pathos des Funktionalismus*, organizzato nel settembre del 1974 da Heinrich Klotz e Julius Posener all'*Internationales Design Zentrum* di Berlino (Klotz e Posener 1977, pp. 16–22), dunque prima di arrivare alla Cornell e di comporre *City of Composite Presence*. Benché non parli ancora l'italiano, Hans Kollhoff legge Aldo Rossi su "Controspazio" (Cepl 2003, p.12) e conosce il libro *Architettura Razionale*, edito in occasione della XV *Triennale di Milano* del 1973, nel quale sono pubblicati alcuni lavori di Oswald Mathias Ungers. La presenza all'esposizione di quest'ultimo, con alcuni progetti universitari tra i quali quello del giovane Jurgen Sawade, colloca Oswald Mathias Ungers in una differente famiglia "spirituale" rispetto a quella da cui proveniva – il *Team Ten* –, esperienza che andava, alla fine degli anni Sessanta, lentamente esaurendosi. A seguire, su iniziativa di Leon Krier, è organizzata una serie di

¹⁸ «Utopia come metafora e *Collage City* come formula: questi opposti, implicando sia le garanzie della legge che quelle della libertà, dovrebbero costituire la dialettica del futuro, in luogo della resa totale alle certezze scientifiche o alla mera stravaganza dell'*ad hoc*» (Rowe e Koetter 1978, p. 181).

presentazioni itineranti in diversi paesi nel mondo, con l'esposizione di alcuni progetti del catalogo della *Triennale*. La prima tappa è a Londra, patrocinata dall'*Architectural Association* e dall'*Art Net*, con il contributo dell'Ambasciata di Germania. All'esposizione sono abbinate alcune conferenze. Tra i relatori ci sono Massimo Scolari, Carlo Aymonino e Oswald Mathias Ungers, il quale propone l'emblematica lezione dal titolo vagamente provocatorio *Progetti come collage di tipi*. Sono infatti gli anni in cui Oswald Mathias Ungers si confronta accesamente con Colin Rowe, il cui lavoro teorico e didattico si era incentrato esplicitamente sulla pratica del *collage*.

Oswald Mathias Ungers, dopo l'esperienza della *Triennale di Milano*, partecipa attivamente al *Seminario internazionale di Santiago de Compostela*, organizzato nell'inverno del 1976 in Galizia. Il seminario è un momento centrale per il consolidamento dell'oramai folto gruppo di architetti che aveva trovato ne *L'architettura della città* e negli altri scritti di Aldo Rossi, oramai tradotti e diffusi universalmente, il manifesto concreto per una teoria della progettazione autonoma dalle derive professionali, dagli eccessi accademici e dalle stravaganze delle avanguardie degli ultimi decenni.

Aldo Rossi è negli Stati Uniti nel marzo del 1976, appena dopo l'esperienza di Santiago de Compostela. Al suo ritorno dagli Stati Uniti, il 31 luglio, presenterà alla *Biennale di Venezia* la tavola de *La città analoga*, alla quale avevano lavorato a Zurigo i suoi assistenti dalla primavera precedente. Nella stessa estate, all'ETH di Zurigo, Bernard Hoesli, direttore della sezione di architettura, prepara un corso opzionale di teoria con l'intrigante titolo *Wahlfach: Città Analoga und Collage City, so 1976*, che proseguiva i precedenti seminari *Collage City* e *Collision City* (Jansen, Jörg, Maraini e Stöckli 1992). Il manoscritto del testo *Architettura analoga*¹⁹, mai pubblicato nella forma originale in italiano e tradotto nella rivista spagnola "2C - Construcción de la Ciudad" (Rossi 1975, pp. 8-11) e, in inglese, nella rivista giapponese "A+U" (Rossi 1976, pp. 74-6), è ancora conservato nell'archivio del GTA dell'ETH di Zurigo. Nell'inverno del 1977 Aldo Rossi è nuovamente a Ithaca, dove partecipa alle critiche dei corsi di progetto e tiene alcune lezioni e conferenze, alle quali Hans Kollhoff ha occasione di assistere. Aldo Rossi incontra naturalmente Oswald Mathias Ungers e, più volte, anche Colin Rowe. Il 1977 è anche l'anno in cui Oswald Mathias

¹⁹ Che, a discapito del titolo, non contiene tuttavia la tavola omonima esposta alla *Biennale di Venezia*.

Ungers organizza il primo seminario estivo a Berlino, al quale Hans Kollhoff partecipa come assistente "sul campo". Nell'anno successivo saranno pubblicati *Collage City*, sotto forma di un libro. *La città analoga*, sotto forma di articolo per la rivista "Lotus International", era stata pubblicata due anni prima, quando era già uscita l'anticipazione di *Collage City* sull'*Architectural Review*. Nonostante le evidenti affinità, nessuno dei due fa riferimento all'altro.

Vi è tuttavia una sorprendente coincidenza, non solo temporale, tra *City of Composite Presence*, che Hans Kollhoff assembla per il corso di Colin Rowe, e *La città analoga*, che compongono Fabio Reinhart, Bruno Reichlin ed Eraldo Consolascio per Aldo Rossi. Oltretutto, solo qualche mese dopo che *Collage City* viene dato alle stampe negli Stati Uniti, Aldo Rossi e Colin Rowe hanno modo di confrontarsi in occasione della mostra *Roma Interrotta*, inaugurata ai Mercati Traianei nel maggio del 1978²⁰. Le due celebri icone di riferimento della fine degli anni Settanta hanno tuttavia finalità e caratteri assai differenti. Mentre *La città analoga* utilizza il *collage* come metafora ed espediente retorico per descrivere la forma urbana nella dimensione malinconica della memoria, *Collage City* si pone più pragmaticamente come vero e proprio strumento della pratica del progetto, in cui l'architetto, come un *bricoleur*, assembla con ironia la sua idea di città. In entrambi i casi, il *collage* risulta essere più che una semplice tecnica di rappresentazione grafica, ma piuttosto un'attitudine poetica e intellettuale a guardare le cose del mondo, a misurare la dimensione "dell'intorno e della memoria", a tramutare le idee in forme tangibili.

Il repertorio che alimenta il discorso teorico di Colin Rowe e Aldo Rossi è il materiale portante che costruisce le due opere teoriche e che, a sua volta, rappresenta la chiave per comprendere la tradizione figurativa e culturale in cui si inserisce il discorso stesso²¹. Tradizione che esplicitamente viene fatta risalire, alle stesse origini: Giovanni Battista Piranesi e Canaletto.

²⁰ Sulla base dei dodici quadranti della *Mappa* di Giovan Battista Nolli in cui è divisa la carta della città, sono messe in scena da 12 architetti invitati molteplici visioni architettoniche. I lavori sono pubblicati in Sartogo (1978).

²¹ Si veda l'immagine classificata come "Aldo Rossi, *Senza Titolo*, [1968]", pubblicata in Lampariello, B., *Processi Creativi del collage di Rossi: comporre e disporre*, in Rosellini, A. (a cura di) [in collaborazione con Casarini, A. e Malaspina, R. P.] (2020), *Collage di carta, collage digitale: concetti di architettura a confronto*, "piano b", vol. 4, n. 2, febbraio, p. 25, [online]. Disponibile su: <https://pianob.unibo.it/article/view/10528/10493>. [Ultimo accesso: 27 feb. 2020].

Città comica e città satirica

City of Composite Presence, nel comporre disordinatamente la città storica in un gioco continuo di contraddizioni e ambiguità, propone una serliana "scena comica". Al di là di ogni apparenza, *La città analoga*, nel comporre i frammenti di una memoria autobiografica con pittorica attitudine, presenta una differente "scena satirica". *City of Composite Presence* è la scena comica nella quale la città diviene il luogo instabile delle contraddizioni, dei conflitti e delle ambiguità e dove, benché lucidamente, l'architetto gioca il ruolo passivo di ordinatore di fronte alla forza dirompente e all'autonomia dei singoli frammenti. *La Città analoga* è l'introspezione infantile di un ritorno alle origini, a uno stato di natura individuale in cui il fatto collettivo è assunto a esperienza interiore e dove il quadrante di Cesare Cesariano viene ingabbiato come frammento nel mondo originario. La città classica, quella delle vedute rinascimentali e delle piante dei trattati, era stata l'ordinatissima "scena tragica", rappresentata solo qualche anno prima nella tavola prospettica dipinta da Arduino Cantafora per la *Triennale di Milano* del 1973, quella che Hans Kollhoff aveva potuto visitare solo attraverso l'incisione pubblicata nel libro *Architettura Razionale* (Fig. 5).

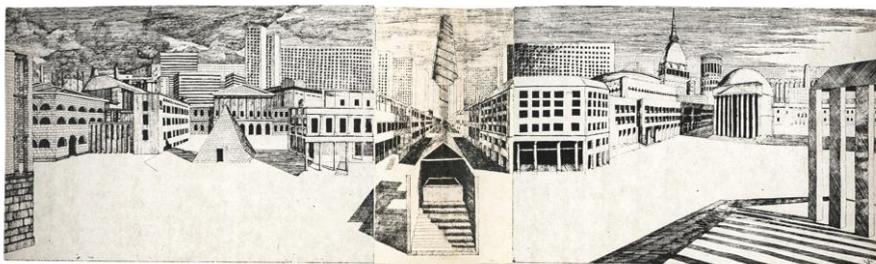


Fig. 5: Arduino Cantafora, *Studio per il quadro esposto alla XV Triennale di Milano, 1973*

Se la città immaginata dal gruppo di Aldo Rossi è costruita con un repertorio che si relaziona al catalogo dell'autore, dunque a referenze strumentali all'affermazione di un'idea di architettura in uno specifico immaginario geografico, quella immaginata da Hans Kollhoff è invece composta afferendo a un deposito infinito in cui molteplici forme, sotto le sembianze di *solitaire* o di *texture*, a seconda se rispondenti alle relative categorie, sono accostate in libertà grazie all'esercizio prescrittivo del *collage*. Ne *La città analoga*, il "fondo" è un amalgama di frammenti e superfici

che si fondono l'uno con l'altro, secondo una struttura complessa, strutturata per livelli in cui gli elementi del discorso sono disposti per strati (Fig. 6). Hans Kollhoff, attraverso la rigida convenzione del disegno tipologico, leviga i frammenti per allinearli allo stesso livello e così comporre una forma urbana tanto omogenea da rendere protagoniste ambiguità e contraddizioni. Aldo Rossi, con l'intento di mettere in scena un personalissimo "teatro della memoria", mantiene in forza il carattere eterogeneo delle parti. La città-territorio di Aldo Rossi diviene, paradossalmente, l'Arcadia ideale dei sogni infantili, in cui la forma geometrica regolatrice distribuisce armonicamente alla natura e alla costruzione il loro preciso ruolo nel grande gioco della storia. La città di Hans Kollhoff è la città-palazzo nella quale, tra le forme scomposte e l'assordante mancanza di vita quotidiana, regna l'assenza programmatica di Utopia e si compie il destino senza profezia.



Fig. 6: Aldo Rossi, *La città analoga*, 1976

Bibliografia

Banham, R. (1980), *Guess whose Utopia*, in "Architectural Review", vol. 167, no. 192, marzo, p. 192.

Bideau, A. (2013), *Wohnen als diskursive Leerstelle. Oswald Mathias Ungers in den 1960er- und 1970er-Jahren*, in "Candide— Journal for Architectural Knowledge", n. 7, ottobre, pp. 61–88.

Brausch, M. e Emery, M. (1996), *L'architecture en question: 15 entretiens avec des architectes*, Le Moniteur, Paris.

Caragonne, A. (1993), *The Texas Rangers: Notes from the Architectural Underground*, MIT Press, Cambridge MA e London.

Cepl, J. (2004), *Hans Kollhoff. Kollhoff & Timmermann architects*, Electa, Milano.

Cepl, J. (2007), *Oswald Mathias Ungers, Eine Intellektuelle Biographie*, König, Köln.

Copper, W. (1983), *The Figure/Grounds*, in "Cornell Journal of Architecture", no. 2, pp. 42-53.

Dahan, P. (1989), *Kollhoff. Architecture intérieure*, in "CREE", n° 229, aprile-maggio, p. 129.

Dal Co, F. (a cura di) (1999), *Aldo Rossi, I quaderni azzurri*, Electa/The Getty Research Institute, Milano.

Frampton, K. e Latour, A. (1980), *Notes on American Architectural Education*, in "Lotus International", n. 27, aprile, p. 29.

Gubler, J. (1983), *Dal collage al tessuto: la scuola di architettura del Politecnico di Zurigo*, in "Casabella", anno 47, dicembre, n°497, S. 40-9.

Jansen, J., Jörg, H., Maraini, L. e Stöckli, H. (1992), *Architekturlehren, Bernhard Hoesli an der Architekturabteilung der ETH Zürich*, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur GTA, Zürich.

Hurt, S. (1983), *Conjectures on Urban Form. The Cornell Design Studio 1963-1982*, in "Cornell Journal of Architecture", no. 2, gennaio, pp. 58-145.

Klotz, H., Posener, J. e al. (1977), *Das Pathos des Funktionalismus*, in "Werk-Archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst", n. 64/3.

Kollhoff, H. (1990), *Architektur contra Städtebau*, in "Arch +", n° 105-106, ottobre, p. 41.

Kollhoff, H. (2007), in "Learning from O.M. Unger's Symposium", maggio, T.U. Eindhoven, Eindhoven. Disponibile presso: https://www.youtube.com/watch?v=K6GCJZNu2_U, (film in tre parti). [Ultimo accesso: 10 feb. 2020].

Lampariello, B., *Processi Creativi del collage di Rossi: comporre e disporre*, in Rosellini, A. (a cura di) [in collaborazione con Casarini, A. e Malaspina, R. P.] (2020), *Collage di carta, collage digitale: concetti di architettura a confronto*, "piano b", vol. 4, n. 2, febbraio, p. 25, [online]. Disponibile su: <https://pianob.unibo.it/article/view/10528/10493>. [Ultimo accesso: 27 feb. 2020].

Lynch, K. (1954), *The Form of Cities*, in "Scientific American", vol. 100, no. 4, aprile.

Magnago Lampugnani, V. (1983), *Utopia assente. Frammenti per una storia critica*, in "Casabella", n° 487-488, pp. 8-12.

Marot, S. e Hertweck, F. (a cura di) (2009), *Die Stadt in der Stadt*, Lars Müller, Baden.

Neumeyer, F. (intro.) (1995), *Hans Kollhoff, Katalog zur Ausstellung in der Galerie Max Hetzler*, Ernst & Sohn, Berlin.

Ockman, J. (1987), *Architecture as Passion Play*, in "Casabella", n. 649, pp. 4-9.

Ockman, J. (1998), *Form without Utopia: Contextualizing Colin Rowe*, in "The Journal of the Society of Architectural Historians", #57, n. 4, dicembre, pp. 448-56.

Ockman, J. (2004), *Texas Stranger, Texas Rangers*, in "Archithese", n. 2, pp. 54-9.

Ortelli, L. (2010), *A proposito di Collage City*, in Marzo, M. (a cura di), *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, Marsilio, Venezia, pp.181-91.

Pampe, J. (a cura di) (1968), *Architekturtheorie, Internationaler Kongreß in Der TU Berlin 11. bis 15. Dezember 1967*, n.14, TU Berlin, Lehrstuhl für Entwerfen VI, Berlin, S. 132.

Petit, E. (2015), *Reckoning with Colin Rowe: Ten Architects Take Position*, Routledge, New York e Londra.

Rodighiero, D. (2015), *The Analogous City. The Map*, Editions Archizoom, Lausanne.

Rossi, A. e al. (1973), *Architettura Razionale*, Franco Angeli, Milano.

Rossi, A. (1975), *La arquitectura analoga*, in "2C - Construcción de la Ciudad", n. 2, aprile, pp. 8-11.

Rossi, A. (1976), *An Analogical Architecture*, in "Architecture and Urbanism", n. 56, maggio, pp. 74-6.

Rossi, A. (1976b), *La città analoga: tavola*, in "Lotus International", dicembre, n. 13, pp. 5-9.

Rossi, A. (1979), *My Designs and Analogous Architecture*, in Peter Eisenman (a cura di), *Aldo Rossi in America: 1976-1979*, IUAS New York, MIT Press, Cambridge MA, pp.16-9.

Rowe, C. (1975), *Crisis of the Object, Predicament of Texture*, in "The Architectural Review", n. 158, pp. 66-73.

Rowe, C. e Koetter, F. (1978), *Collage City*, MIT Press, Cambridge MA 1978; trad. it. Dazzi, C. (a cura di) (1981), Il Saggiatore, Milano.

Sartogo, P. (a cura di) (1978), *Roma interrotta*, Officina Edizioni, Roma.

Secchi, B. (2010), *Collage City*, in Marzo, M. (a cura di), *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, Marsilio, Venezia, pp.147-53.

Somol, R. E. (a cura di) (1994), *Form Work: Colin Rowe*, in "ANYone", n. 7/8, MIT Press, Cambridge MA.

Ungers, O. M. (1981), *Die Thematisierung der Architektur*, Niggli, Salenstein.

Ungers, O. M. (1982), *Morphologie / City Metaphors*, Walther König, Köln.

Ungers, O. M., Kollhoff, H. e Ovaska, A. (1977), *The Urban Villa: A Multi Family Dwelling Type*, Summerworkshop in Berlin, Cornell University, Studioverlag für Architektur, Köln.

Ungers O. M., Kollhoff, H. e Ovaska, A. (1978), *The Urban Garden: Student Projects for the Südliche Friedrichstadt Berlin*, Studioverlag für Architektur, Köln.

Ungers, O. M., Kollhoff, H., Ovaska, A. e Goehner, W. (1978), *The Urban Block and Gotham City: Metaphors and Metamorphosis*, Summerworkshop in Berlin, Cornell University, Studioverlag für Architektur, Köln.

Ungers O. M., Koolhaas, R., Riemann, P., Kollhoff, H. e Ovaska, A. (1977), *Die Stadt in Der Stadt: Berlin, das Grüne Archipel*, Studioverlag für Architektur, Köln.

Ungers, O. M., Koolhaas, R., Riemann, P., Kollhoff, H. e Ovaska, A. (1978), *La città nella città – Proposte della Sommer Akademie per Berlino*, in "Lotus International", n. 19, giugno.

Will, T. (1988), *Kontextualismus, Eine Stadt(um)baumethode*, in "Baumeister", n. 8, pp. 44-50.