

NOTE SULL'OPERA DI PHILIP JOHNSON

di Massimo d'Alessandro

L'8 luglio 1967 Philip Johnson ha compiuto sessantun anni; da un anno è uscito un volume che raccoglie tutte le sue opere più importanti: è ormai un architetto famoso in tutto il mondo e merita dunque un omaggio così importante¹.

Il tentativo che si vuole compiere in questi brevi appunti di un riesame della sua opera è motivato tuttavia dal fatto che non sembra sia stato risolto, nonostante il continuo sforzo della critica più aggiornata, il nodo centrale che costituisce il fondamento della ricerca di Johnson. Infatti, l'opera di continuo rinnovata di questo architetto, vanificando quei tentativi critici che la relegavano nel ghetto della sterile imitazione di maniera, continua a mantenere — almeno da un certo punto di vista — un valore strettamente paradigmatico. Per di più, il ruolo che questo personaggio assume nella così tormentata e complessa vicenda architettonica di questo secondo dopoguerra è del tutto particolare: egli ha contribuito alla riduzione a stile, anzi, a « stile internazionale » del ricco bagaglio culturale del Bauhaus²; si è iscritto ad Harvard come studente nel 1940, e cioè all'età di trentaquattro anni, quando Mies, fuggito dalla Germania nazista, diviene preside della scuola; progetta la prima opera importante ad un'età di oltre quarant'anni, dopo essere « stato per tanto tempo un osservatore più che un creatore di edifici »³ ed in un momento del tutto particolare per la cultura architettonica mondiale. E non c'è dubbio che le ultime opere, specie se paragonate alle prime e più famose, richiedano un rinnovato sforzo critico. Del faticoso cammino percorso da questo architetto va tirata insomma, a questo punto, qualche conclusione.

¹ HENRY-RUSSELL HITCHCOCK, *Philip Johnson Architecture 1949-1965*, ed. Thames and Hudson, Londra 1966.

² La terminologia di « Stile internazionale » venne proposta da Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson per la prima volta nel 1932 con il libro: *The international Style Architecture since 1922*.

³ H.R. HITCHCOCK, *op. cit.*

Il programma culturale enunciato da Johnson è del tutto particolare, distaccato e senza ambizioni rinnovatrici:

« Non credo in una rivoluzione perpetua in architettura. Non lotto per l'originalità. Anche Mies mi disse una volta: "Philip, è meglio essere bravi che originali". Lo credo. Noi abbiamo, ed è una gran fortuna, il lavoro dei nostri padri spirituali su cui continuare a costruire »⁴.

Questa tesi veniva enunciata proprio quando quell'architettura, che definendosi razionalista aveva voluto legarsi ad un preciso bagaglio ideologico, sembrava invece — nella prassi produttiva — dibattersi tra le secche dei canoni professionali. Quello che si rivelava necessario era dunque la resa dei conti con quella cultura a cui ci si richiamava, e non più, questa volta, in termini ideologici, ma nelle specifiche categorie del discorso architettonico. E l'operazione di Johnson, posta nei termini in cui programmaticamente era stata enunciata, non poteva non portare proprio a uno studio di approfondimento specifico.

Ma non basta ancora: fin qui è chiaro che l'architetto si vuol porre su una linea culturale precisa, si definisce un « tradizionalista » e ritiene più importante capire a fondo una cultura piuttosto che tentare la facile strada delle avventure improvvisate. Ciò che sembra tuttavia decisivo rilevare è il modo in cui Johnson si appresta ad inserirsi in quella tradizione.

In una conversazione tenuta nel 1954 con gli studenti di Harvard, Johnson demitizza completamente la possibilità di fare architettura poggiandosi sulle famose « sette stampelle ». La storia, il bel disegno, l'utilità, il confort, l'economia, la fedeltà all'idea della committenza, la struttura non possono in alcun modo costituire la sostanza del problema compositivo. « Ci si culla nel credere che ciò sia architettura »⁵. Un discorso di questo tipo può apparire forse poco impegnativo e polemico, ma solo ad una lettura superficiale; in realtà a ben vedere in esso è contenuta una delle ipotesi sostanziali per una corretta lettura dell'operazione johnsoniana.

In sostanza, in un discorso di questo tipo viene programmaticamente negata la possibilità di una metodologia compositiva che trovi la necessaria verifica in parametri estrinseci alle categorie proprie della forma, che si sostanziano in una serie di analisi separate e autonome. Johnson afferma dunque di non credere proprio in quella metodologia degli anni trenta che non a caso egli aveva acquisito nella dimensione di « stile »; afferma in sostanza di non credere ad una *architettura di forma*⁶, pur accingendosi ad operare nel

⁴ P. JOHNSON, *Le sette stampelle dell'architettura moderna*, in appendice a: J.M. JACOBUS, *Philip Johnson*, ed. Il Saggiatore, Milano 1963.

⁵ *Ibidem*.

⁶ L'ipotesi critica della contrapposizione di un'*architettura di forma* ad una *architettura d'immagine* è stata approfondita in diverse sedi dal Tafuri. Ai nostri fini basti esemplificare le due posizioni metodologiche rispettivamente nelle figure di Gropius e di Le Corbusier: « Nei riguardi dei parametri di controllo della progettazione si può

preciso campo definito da quella stessa cultura, usando cioè gli strumenti che quella metodologia ha preparato e assumendo le tipologie che quegli architetti hanno scientificamente analizzato e puntualizzato.



fig. 1 - Residenza di Philip Johnson, Glass House, New Canaan, Connecticut, 1949.

Lo studio che Johnson conduce sulla casa unifamiliare dal 1949 al 1956 vive così, a questa scala, una problematica che esige di mettere in dubbio vent'anni di cultura architettonica. Nella Glass House, qualitativamente la più importante delle opere di quel periodo, l'estrema semplificazione dei dati permette il mantenimento di un equilibrio quasi glaciale; quello che resta evidente, comunque, è l'estremizzazione colta e distaccata solo di una

quindi dire che come Gropius si appoggia ad un codice linguistico — quello del De Stijl — rifiutandone la complessa costruzione istituzionale e rimanendo di conseguenza esposto a tutti i pericoli connessi all'empirismo, la fondazione linguistica di Le Corbusier si dirige verso quel totale assorbimento del casuale mondo dei fenomeni con tutta la sua irrazionalità, nella struttura di nuove dimensioni simboliche, che è, dopo tutto, uno degli obiettivi centrali delle ricerche del pensiero contemporaneo.

All'esaltazione dell'idea di *forma* vuota e disponibile, che sembra concludere la riduzione antisimbolica e antistorica del tardo Illuminismo, si oppone dunque — e il « caso » Le Corbusier non è che il più importante e sintomatico — un riscatto antiromantico dell'idea di significazione simbolica e per *immagini* ». M. TAFURI, *Le strutture del linguaggio nell'architettura moderna*, Conferenza tenuta presso l'Istituto universitario d'Architettura di Venezia nel 1966, in pubblicazione per l'ed. Dedalo.

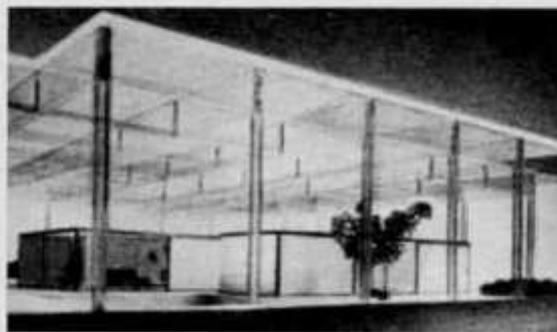
parte dei dati culturali dello stile internazionale: « In effetti la Glass House non è una casa, ma un mobile per soggiorno, di quelli a molti usi e molte destinazioni, portato ad una scala monumentale, e accuratamente, ma decisamente, posato sulla ben tesa *moquette* verde del prato: un "mobile singolo", ma non isolato dall'arredamento circostante »⁷. Quello che resta da chiarire nella collocazione critica di questa opera è che lo sforzo è concentrato unicamente sul piano stilistico, quasi a voler capire i limiti formali di una tipologia che viene accettata — giova ripeterlo — così come la cultura razionale l'ha consegnata.

Il procedimento è ancora più chiaro nelle opere successive. La zona soggiorno, la zona letto e quella degli ospiti sono i tre elementi che, assunti analiticamente appunto come tre elementi distinti ed autonomi, e nel proprio ambito risolti tradizionalmente, formano il supporto su cui l'architetto fonda l'operazione formale: operazione che d'altra parte si è dichiarata esplicitamente lecita solamente nel preciso campo delle categorie formali. In sostanza, in queste ville c'è il tentativo chiarissimo di restituire una dignità quasi monumentale all'opera architettonica, di creare insomma un'*immagine nitida e forte rinunciando però a quella parte dell'operazione architettonica alla quale specificamente compete la creazione della immagine: l'invenzione dell'organismo tipologico. La vecchia tipologia unifamiliare creata dal razionalismo, che Johnson usa, è al contrario il risultato analitico, frammentario, di una metodologia che programmaticamente rifiutava, con la rappresentatività, la cultura trasmissibile e accademica delle immagini, e cercava piuttosto di rendere scientifico il controllo della forma attraverso dati positivi e inconfutabili.*



fig. 2 - La Wiley House, a New Canaan, Connecticut, 1953.

fig. 3 - Burden House, progetto, Mt. Kisco, New York, 1956.



A verifica di quanto è stato detto si noti come nella Wiley House in un greve basamento di pietra sia dissimulata la zona letto per creare un robusto

⁷ J.M. JACOBUS, *op. cit.*

supporto — a livello formale, naturalmente — al perfetto prisma di vetro ed acciaio contenente i soggiorni. Nella Burden House, addirittura, i tre elementi sono messi in evidenza in quanto tali, senza che nessuno di essi rinunci alla propria autonoma unità in favore di un'organizzazione con gli altri; l'unità dell'edificio è recuperata da un enorme classicheggiante baldachino di vetro cubico che li racchiude tutti.

Non era certo, comunque, il tema dell'abitazione unifamiliare quello che avrebbe permesso a Johnson di trarre i frutti più preziosi del suo lavoro. Nel 1956 Philip Johnson è chiamato con Mies per il Seagram Building: sarà questa l'occasione che gli permetterà di organizzare il proprio studio con uno staff capace di far fronte a lavori della mole del Seagram; sarà questa, inoltre, l'occasione per poter essere di nuovo a contatto con il proprio maestro, dopo aver portato avanti da solo una problematica del tutto personale e autonoma. E certamente opere di maggiore complessità non potevano non rendere più evidente la crisi culturale che Johnson stava affrontando; d'altra parte, solo le implicazioni e i problemi che inevitabilmente organismi più complessi ponevano offrivano stimoli e spunti per proseguire in modo non sterile un discorso tanto impegnativo.

In questo senso, quella che da tanta critica è stata assunta come la « svolta » del 1956 nella produzione di Johnson, ha ben altro significato; e anzi, riconoscere una sostanziale continuità in tutta l'operazione sembra essere una ipotesi assai più proficua che tentar di attribuire a motivi di stanchezza, rispetto ad una linea accettata senza riserve, una frattura che in realtà non esiste. Da una parte infatti quella linea era stata assunta in modo del tutto parziale, e addirittura rinnegata nello svolgimento della metodologia compositiva, e dall'altra l'apparente svolta formale era dovuta all'applicazione di quelle medesime ipotesi culturali ad una diversa scala d'intervento.

Delle opere che vanno dal 1956 al 1964 in questi brevi appunti non si fa un'analisi; sembra infatti sufficiente il commento critico già fatto da altri, purché si riconduca il significato più profondo e l'origine di certe contraddizioni alla ipotesi critica qui formulata. Le opere a cui invece ci si vuole qui riferire sono le ultimissime, poiché il loro valore specifico conferma il percorso culturale delineato; l'alto livello qualitativo attribuisce poi a tali opere un'importanza assai rilevante nel momento attuale. A proposito di esse, infatti, sembra possibile dire che Johnson, grazie al prolungato sforzo di anni, mostra di aver acquisito la maturità culturale necessaria a superare una concezione contraddittoria dell'architettura. Che per un architetto formatosi alla scuola del più intransigente razionalismo l'eclettismo abbia costituito la tappa necessaria per un simile passaggio, è evidente non solo per chi studia queste opere dal di fuori, ma anche per lo stesso Johnson. Nel 1961 l'architetto chiude una sua polemica lettera diretta a Joedicke scrivendo: « Il pericolo, che Lei vede, di uno sterile eclettismo accademico non è un pericolo. Il pericolo è, all'opposto, nella sterilità della Sua Accademia del movi-

mento moderno »⁸. E infatti, col maturarsi dell'esperienza, quell'eclettismo doveva divenire rigoroso riferimento dell'immagine alla sua specifica cultura: « Man mano che Johnson usciva dalla atmosfera estetica relativamente chiusa delle sue prime opere, la sua visione si estendeva al passato, non a tutto il passato, ma a quegli aspetti di esso più adatti e utili ad un architetto che si stava trasformando da umile seguace in un leader accettato »⁹.

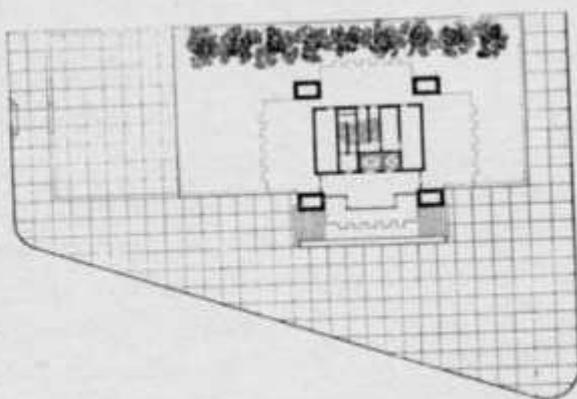


fig. 4 - H.L. Moses Institute, Montefiore Hospital, New York, 1965.

Henry L. Moses Institute (1965) è un edificio dall'impianto semplice ed estremamente rigoroso: una torre portata da quattro grossi pilastri cavi; tra questi, il blocco compatto rettangolare dei servizi; perimetralmente, sui quattro lati, incassati tra i pilastri, gli ambienti di ricerca. Le aperture di questi ultimi verso l'esterno non sono risolte da bucaure nel senso tradizionale della parola; l'increspatura della parete è una sapiente elaborazione del design, in quanto costituisce la precisa risoluzione tipologica di un rapporto interno-esterno, nel caso specifico degli ambienti di ricerca. I tubi vuoti per l'aspirazione, i ristretti bow-window di cristallo, si percepiscono non analiticamente ma globalmente, richiusi in un discorso che fa diretto riferimento al rigoroso impianto dell'organismo. Non sembra possibile definire

⁸ P. JOHNSON, *Lettera al Dr. Jurgen Joedicke*, in appendice a: J.M. JACOBUS, *op. cit.*

⁹ H.R. HITCHCOCK, *op. cit.*

« eclettico » questo edificio, ma piuttosto « rappresentativo », positivamente « accademico ». Johnson sembra aver recuperato la dimensione degli organismi sintetici, che gli era necessaria per un'« architettura d'immagine »: architettura che, su questo rigido supporto, ingloba ed assorbe la cultura storica dell'immagine stessa. « Si tratta ora di un riferimento interpretato liberamente, allusivo, preso da lontano. Questo atteggiamento verso la storia si oppone al rifiuto meccanicistico della storia da parte del puro funzionalismo degli anni '20 e di oggi »¹⁰.

Un altro elemento che viene chiarendosi nelle opere della più recente produzione di Johnson, è quello costituito dal ruolo che gli edifici vogliono assumere nei confronti della città e della natura. A verifica di questi appunti, se non fosse troppo lungo, si potrebbe fare una lettura della produzione di questo architetto attraverso i nessi che le sue opere creano con le preesistenze contestuali: dall'abile ambiguità della Glass House, in cui un volume pur bloccato ed antinaturalistico di fatto rispecchia la natura stessa e crea con essa una serie di nessi fatti di trasparenze e di riflessioni, alla chiusura verso l'esterno del Museum of Modern Art di New York, ove un raffinato paramento di mattoni preclude qualsiasi possibilità di rapporto nei confronti della città.

fig. 5 - Glass House, New Canaan, Connecticut, 1949.

fig. 6 - Museum of Modern Art, New York, 1964.



Alcune recenti affermazioni dell'architetto, nelle quali egli sembra voler enunciare il contenuto più proprio delle ultimissime opere, ci consentono di avvicinarci alla comprensione di questo aspetto della concezione johnsoniana.

¹⁰ P. JOHNSON, *Stile internazionale. Morte o metamorfosi*, in appendice a: J.M. JACOBUS, *op. cit.*

« L'architettura certamente *non* è creazione di spazio, certamente non è massa e organizzazione di volumi. Questi sono elementi sussidiari all'elemento primo che è l'organizzazione della "processione". L'architettura esiste soltanto nel tempo »¹¹.

Se in queste parole non è difficile rilevare la consueta carica polemica con cui Philip Johnson porta avanti le sue battaglie culturali, va però sottolineato, in primo luogo, il decisivo cambiamento di indirizzo della ricerca. La parola « processione » in questo contesto non è certo del linguaggio comune; essa riflette bene, comunque, sia la rarefatta quanto pericolosa atmosfera in cui vive questo personaggio, quanto, riferendosi al suo significato, « il senso del movimento progressivo e controllato da parte di chi usa e osserva la costruzione »¹². L'approccio al tema del rapporto tra l'edificio e la città è di tipo formale, e ciò non sembra casuale se si riflette sul modo in cui Johnson, in fondo, ha sempre affrontato la sua pur complessa problematica. Si è detto formale nel senso più restrittivo della parola; basti pensare, per esemplificare, allo studio quasi ossessivo dei percorsi di chi percepisce l'opera che è alla base delle continue variazioni planimetriche della stessa proprietà dell'architetto a New Canaan.

A scala assai maggiore l'ultimo e più proficuo risultato è il complesso del Kline Science Center a Yale. È un intervento delicato, tra le case ottocentesche della Hill house Avenue e gli edifici di diverse epoche del complesso universitario preesistente. Johnson focalizza il complesso sulla torre dei laboratori alta diciassette piani:

« Ciò che intendevo avere qui è spazio visto in movimento, un percorso con mutamenti di direzione e di obiettivi, uno scorrere di gente. Essenziale è per questo la chiarezza. Penso che non ci si possa confondere neanche per un momento, né, il che sarebbe peggio, annoiarsi del percorso. Si viene spinti verso l'entrata della torre »¹³.

La realizzazione suscita immediatamente polemiche; l'opera chiede una precisa presa di coscienza alla critica: e non è poco. Intervistato da *Progressive Architecture*, Vincent Scully ha detto: « È disposto in modo meraviglioso. Realizza due cose: culmina la Hill house avenue e lascia libera la sommità della collina »¹⁴. Ma se i commenti sull'impostazione planimetrica dell'intervento sono tutti favorevoli, il giudizio sull'edificio è meno concorde. « Non riesco a capire la genesi della forma di questo edificio (...); sfida tutti i canoni tranne sulla carta. Sulla carta sembra normale »¹⁵. Sono parole di Charles Moore e si riferiscono ad un edificio in cui il principio di Le Cor-

¹¹ cit. in H.R. HITCHCOCK, *op. cit.*

¹² H.R. HITCHCOCK, *op. cit.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ « Locus for gown, focus for town », *Progressive Architecture*, febbraio 1967.

¹⁵ *Ibidem.*

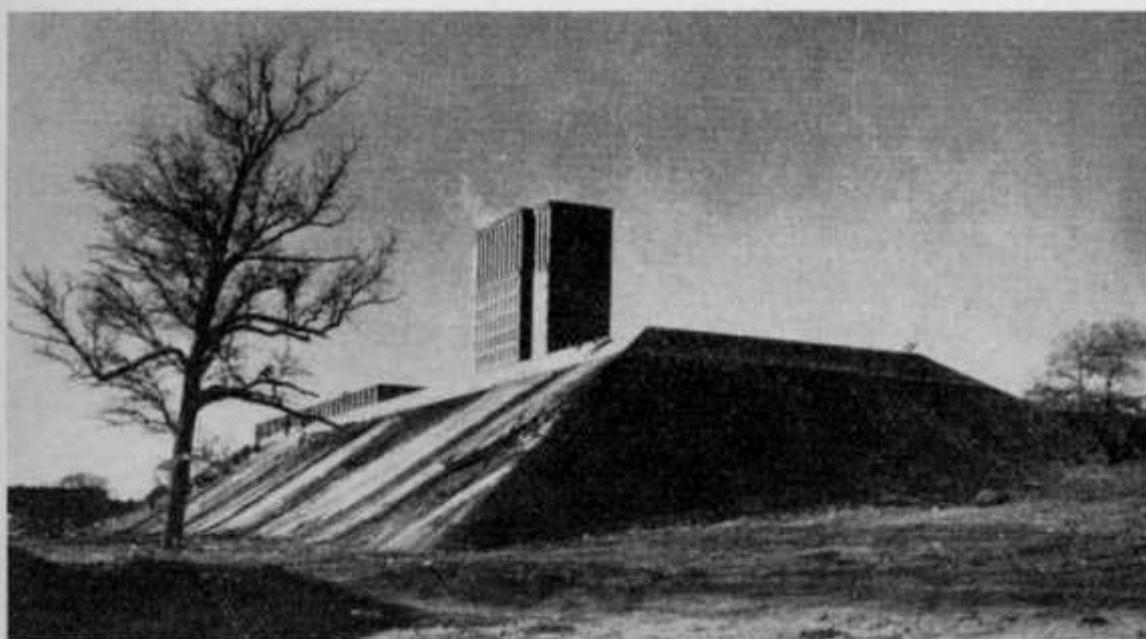
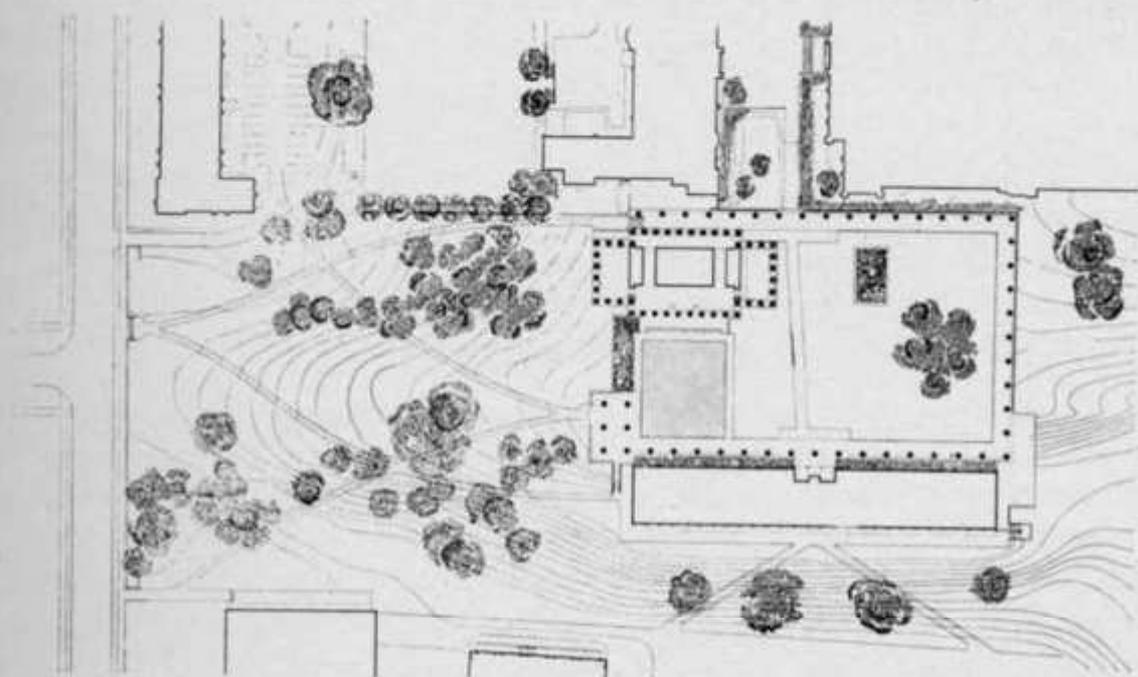


fig. 7 - Kline Science Center, Yale University, Connecticut, 1965.



busier « dall'interno verso l'esterno », sembra esser stato rovesciato completamente.

Ed infatti, in modo esattamente simmetrico al più lecorbusieriano degli architetti viventi — Louis Kahn — Johnson chiude perfettamente i suoi edifici esercitando, ove una problematica più profonda non riesca a risolvere il nodo compositivo, la sola capacità di un design che rischia continuamente di divenire autarchico. E si richiamava il nome di Kahn perché in quest'uomo, venuto alla ribalta nello stesso momento storico ed in età assai prossima a quella di Johnson, è rispecchiata appunto una posizione simmetrica ed opposta; ciò è evidente nella programmatica interruzione della progettazione lì ove il chiarimento metodologico non riesca a procedere, nella rinuncia ad una risoluzione formale compiuta dell'edificio quando questa non sia rigorosa conseguenza di un impianto di base.

Qui interessa comunque sottolineare non solo il fatto che nel particolare momento storico in cui Johnson inizia ad operare tale metodologia sembrava giustificata e forse necessaria, ma anche l'ampiezza delle implicazioni specificamente architettoniche che in questo modo venivano messe in evidenza. Nel caso del Kline Center l'impianto dell'edificio non è certo rivoluzionario; è comunque chiaro e sintetico, la sua immagine diviene il capace supporto delle raffinatissime elaborazioni di design dell'architetto.

Si vuole qui richiamare la tesi enunciata all'inizio di questi appunti proprio perché il significato storico della parabola culturale che pur in modo così incerto Johnson sembra saper concludere, appare in questo momento estremamente importante per una corretta lettura della sua ultima più qualificata produzione.

Quando la gloriosa cultura dei primi decenni del secolo mostrava di non essere più in grado di portare avanti l'elaborazione culturale se non in stanchi manierismi, questo architetto inizia dunque la sua faticosa verifica. Nascevano le prime opere più « scandalose » e provocatorie nella iniziale contraddizione, che era frutto del tentativo di attribuire un valore rappresentativo ad una metodologia che era intrinsecamente antirappresentativa, di rendere comunicatrice e trasmittitrice di valori una architettura che culturalmente tendeva ad annullarsi nel consumo immediato del fruitore; d'altra parte, quelle stesse opere dovevano poi apparire come il necessario passaggio per il superamento di una *impasse* così pesante.

La Sunken Hillside Gallery è l'ultima preziosa aggiunta alla tenuta di New Canaan. È un'invenzione semplicissima: su un forte spazio centrale si aprono tre contenitori circolari in cui sono raccolti i pannelli portanti le opere d'arte. L'ingresso è strettissimo e interrato, carica di valori emozionali la sensazione che provoca la sala a chi entra. Tre grosse colonne fanno da perno alla rotazione dei pannelli che offrono così infinite possibilità di mutare le opere esposte, e quindi l'aspetto stesso delle pareti.

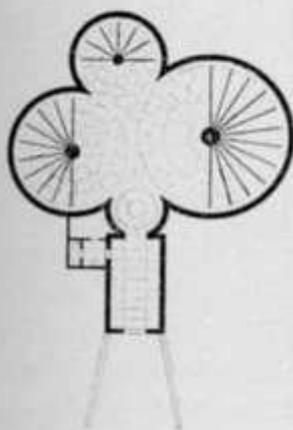


fig. 8 - Sunken Hillside Gallery, New Canaan, Connecticut, 1966.

È forse uno degli esempi più mirabili di equilibrio compositivo che Johnson abbia saputo raggiungere. Diviene quasi impossibile scindere ciò che è design dall'invenzione tipologica; i due momenti sono uno in funzione dell'altro, capaci di rafforzarsi reciprocamente senza prevaricarsi. Il valore plastico e cromatico delle stesse opere esposte si lega in modo indissolubile al valore architettonico dello spazio. Per datare e valutare la maturità di un tale risultato nella parabola compositiva dell'architetto, sembra utile richiamare a paragone un'altra opera: il Museo di Arte pre-Colombiana. Se qui

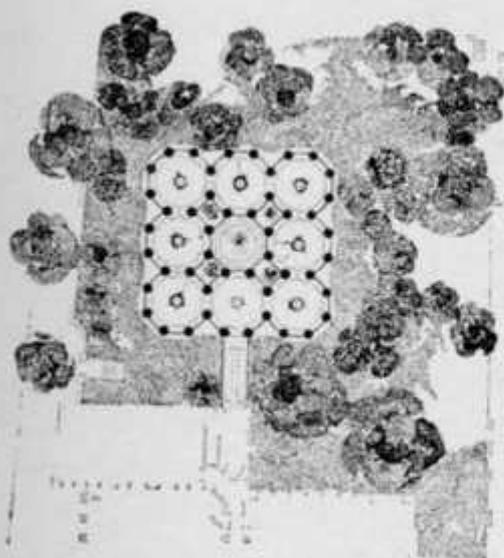


fig. 10 - Museum for pre-Columbian Art, Dumbarton Oaks, Washington D.C., 1963.

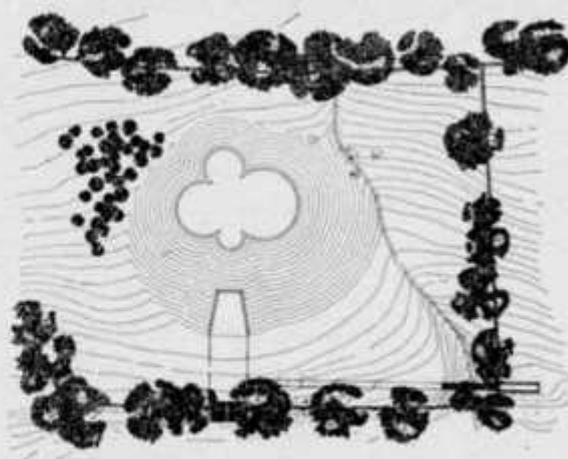


fig. 9 - Sunken Hillside Gallery, New Canaan, Connecticut, 1966.

infatti la geometria diviene l'unica legge di aggregazione di un elemento iterato indifferentemente, tanto da poter ridurre la logica compositiva alla mera logica geometrica, a New Canaan la geometria stessa nasce contempo-

raneamente dalla struttura di un preciso impianto tipologico e come controllo formale dello stesso.

Della Stazione di immigrazione di Ellis Island è noto poco più di un plastico; pur essendo necessario riservare un giudizio rigoroso ad una più completa elaborazione di progetto sembra comunque necessario spendere su questa opera qualche parola. Non è infatti possibile non rilevare in questo caso la distanza dai primi ambigui lavori: qui l'organizzazione tipologica diviene immagine carica di richiami e di memorie, capace di instaurare un preciso dialogo con la storia; dialogo che però avviene, ed è importante sottolinearlo, in quanto risulta metodologicamente necessario. Arricchisce e completa l'opera, dunque, senza nulla sottrarre al rigore compositivo della stessa.



fig. 11 - Stazione di immigrazione di Ellis Island, progetto, 1966.

fig. 12 - Torre di Babele, Peter Breughel il vecchio.

Johnson sembra aver superato, in definitiva, la polivalenza non risolta delle ipotesi culturali dei primi progetti; e ciò non solo è importante per l'interesse che la sua ultima produzione desta, ma soprattutto per il significato che la sua parabola produttiva mostra se letta attraverso la complessa vicenda del panorama architettonico americano.

Certo, queste sue ultime opere non sono miesiane; e ciò ha spinto a voler verificare la miesianità della sua prima produzione. Mentre il maestro tedesco perfeziona i suoi prismi di vetro incasellando in essi indifferentemente appartamenti o complessi giudiziari, e prova così, definitivamente, che, nell'ambito di una certa metodologia, mantenere un'immagine non può non implicare la rinuncia alla creazione dell'edificio come organismo, Johnson sembra ormai capace di abbandonare il pericoloso raffinamento di una metodologia così parziale, per approfondire una tematica assai più fertile.

E nella luce di questa problematica, che non ha dunque avuto carattere personale ma rispecchia una precisa contingenza storica, risulta assai più

chiaro, da una parte, il significato delle opere delle nuove leve, anch'esse cresciute alla scuola di Harvard ed anch'esse per diverse vicende pervenute ad un approfondimento che si va dimostrando risolutivo; dall'altra, il significato di un certo professionalismo, che, assunti i termini di una problematica a livello di gusto, in modo quindi mediano e sterile, non riesce da quella stessa problematica a trarre i frutti necessari per leggerne le implicazioni e superarne l'impasse.