La casa "per il piacere" o il piacere dell'architettura : appunti su una piccola casa di Diener & Diener nella città vecchia di Basilea

Autor(en): **Steinmann, Martin**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Archi : rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica = Swiss review of architecture, engineering and urban planning**

Band (Jahr): **- (2011)**

Heft 6: **La trasformazione e il riuso degli edifici**

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-323168

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Das Haus «für das Vergnügen» oder das Vergnügen der Architektur
Notizen zu einem kleinen Haus von Diener & Diener in der Basler Altstadt

Martin Steinmann* foto Richters Christian

La casa «per il piacere» o il piacere dell'architettura

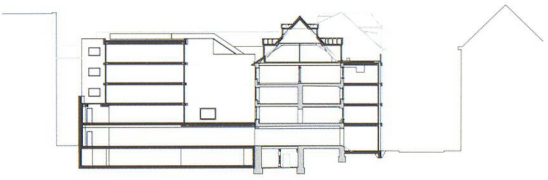
Appunti su una piccola casa di Diener & Diener nella città vecchia di Basilea

«Le sensible est ce par quoi sujet et objet s'identifient, ce que Merleau-Ponty appelle chair [...]. Etre chair [...], là s'origine peut-être le plaisir.»
Mikel Dufrenne, *Le Plaisir esthétique.*

Il compito che mi sono assegnato per questo saggio consiste nel parlare di un edificio e, al tempo stesso, del metodo adottato per farlo. Questo implica il doversi limitare agli aspetti dell'oggetto che il metodo in questione permette di cogliere; nel mio caso, sono aspetti legati alla percezione estetica dell'edificio, altre forme di percezione – quella tecnica, per esempio – ne sono escluse. Ciò che, in altri termini, m'interessa è l'apparenza dell'oggetto ed il sentimento che esso risveglia. Se dovessi attribuire un nome al mio metodo, lo chiamerei «approccio fenomenologico». Esso si appoggia principalmente sugli scritti del filosofo francese Mikel Dufrenne (1910-1995)[1] nei quali egli sviluppa l'idea che la percezione estetica delle cose è essenzialmente determinata da degli *a priori*.

Un approccio fenomenologico

Qualificare il mio approccio come «fenomenologico» significa ridurre le cose a ciò che è immediatamente offerto ai sensi – in questo caso alla vista –, ossia delle forme e dei colori, dei *qualia* e non dei significati. Il mio saggio si riconduce dunque ad una lunga ricerca consacrata all'effetto che producono le cose «al di qua dei significati», ovvero prima che esse diventino segni. A questo proposito, Etienne Souriau ha, nel suo libro *La Correspondance des arts* (1947), stabilito la distinzione tra forme primarie e secondarie nelle opere di varie arti[2]. Con le prime egli intende i colori, le forme, i suoni, le parole, etc. in quanto fenomeni; con le seconde ciò che le prime rappresentano, per esempio la sedia che forma i diversi gialli ne *La Sedia di van Gogh* del 1888. Questo quadro ha così una duplice esistenza, da una parte attraverso ciò che esso presenta, cioè dei colori – o, per riprendere l'espressione di Rudolf Arnheim, la struttura delle forze visive che essi formano –, dall'altra attraverso ciò che esso rappresenta, ovvero una sedia, per l'appunto.
La questione, che qui si pone, è di sapere se è possibile non vedere la sedia in quanto sedia. Souriau scrive a questo proposito: «L'interpretazione figurativa s'impone a tal punto che è necessario un certo sforzo per cancellarla, e per considerare il tratto come un puro arabesco ed apprezzarlo esteticamente come tale».[3]
Per «arabesco» s'intende, in questo contesto, la forma liberata dal suo statuto di segno – in termini fenomenologici: la forma stessa – e, con essa, l'effetto liberato dal significato legato agli oggetti.



Sezione longitudinale

Planimetria

Pianta quarto piano | Pianta terzo piano | Pianta piano terra

Ciò che vale per la rappresentazione pittorica di una sedia vale, a fortiori, per la sedia che abbiamo davanti a noi, ovvero si tratta di sapere in che misura siamo in grado di vederla come un oggetto che va oltre l'uso che ne possiamo fare – e che ne costituisce il significato –, ovvero come un oggetto estetico.[4] La questione è altrettanto essenziale in architettura. Tenterò dunque di approfondirla attraverso il caso di una casa che Diener & Diener hanno costruito negli anni 1999-2005 nella città vecchia di Basilea. La casa si trova in Bäumleingasse al numero 14. Solo alcune case di questa viuzza, che sale tracciando una leggera curva, permettono di riconoscere le strette parcelle dell'epoca gotica. In alcuni punti, due o tre di loro, sono state unite, già molto tempo fa, per formarne una più grande.
Le forme delle finestre rivelano che sono state rinnovate nel tempo; per il resto, difficilmente si può parlare di «architettura» al loro riguardo.
Costituisce un'eccezione il tribunale di Johann Jacob Stehlin, costruito negli anni 1858-59 poi ampliato nello stile rinascimentale, adatto ad un edificio destinato a rappresentare – con le sue forme secondarie – l'ordine borghese dominante.

La casa «per il piacere»

La casa numero 14 interrompe il fronte edilizio della Bäumleingasse: da lontano, si direbbe una breccia murata con qualche trave. Avvicinandosi, ci si accorge che la stretta parcella è effettivamente costruita, ma la casa, di quattro piani, è leggermente arretrata rispetto all'allineamento. Le travi vanno da un muro mediano all'altro; esse si compongono in realtà di un cemento tinto nella massa di colore rossastro e formano una sorta di schermo staccato dalla casa – qualunque sia il nome che si voglia dare a questo elemento che altro scopo non ha, se non precisamente quello di chiudere il fronte della strada. Dietro questi elementi – che continuerò, in mancanza d'altro, a chiamare travi – si staglia un pilastro alto quattro piani, che appartiene al suddetto schermo. La facciata propriamente detta si compone di finestre, con telai in legno, che vanno dal pavimento al soffitto; al piano terra si trova a destra una porta in legno per la casa e a sinistra un'altra in vetro per l'attività commerciale.
Come è possibile che Diener & Diener, conosciuti per il loro atteggiamento rispettoso del luogo, abbiano qui proposto una facciata vetrata? Come è possibile, d'altro canto, che il servizio dei monumenti storici abbia approvato una tale facciata? Le travi, in realtà, nulla cambiano al fatto che il fronte formato dalle case in pietra ne risulta interrotto. La risposta ci sarà data dalla storia della parcella: la casa che vi si trovava – e che si trova ancora – fu costruita nel 1460, dopo un incendio. Nel 1777, viene menzionata, in seguito ad un cambiamento di proprietario, sotto il nome di Haus «zum Vergnügen», casa «per il piacere».[5] Essa presentava a quel tempo un arretramento di diversi metri rispetto

all'allineamento, che si era nel frattempo modificato. È per tale motivo che il negozio del piano terra fu, nel 1874, ampliato fino alla Bäumleingasse; in seguito, un fotografo vi installò sopra il suo studio, costruito in vetro e metallo. La casa gotica restò ciononostante all'ombra delle sue vicine. Tale era la situazione al momento in cui gli architetti furono incaricati di concepire una nuova costruzione sulla parcella.

Un primo progetto, che data del 1999, prevedeva la demolizione della casa «per il piacere». La nuova abitazione avrebbe dovuto mantenere l'allineamento. La facciata sulla Bäumleingasse avrebbe dovuto essere in cemento: una leggera piegatura avrebbe dovuto dividerla in due parti di larghezza diversa, con delle finestre anch'esse di diverse dimensioni. (La piegatura avrebbe dovuto riflettere l'organizzazione interna della casa).

L'esecutivo cantonale approvò la demolizione della casa gotica, nonostante essa fosse una delle più antiche del quartiere. Gli ambienti della protezione del patrimonio vi si opposero, inducendo Diener & Diener ad elaborare un secondo progetto che integrava la casa esistente. Il suo arretramento di 5,70 m rispetto alla strada ha permesso di disporre, sul fronte, dei locali che quasi si allineano alle altre case. La facciata gotica delimita questi ambienti sul retro; le vecchie finestre e le loro cornici rosse sono state conservate; è soprattutto la sera, quando la luce è accesa, che è possibile vederle attraverso le nuove finestre. La nuova facciata, essendo anch'essa arretrata rispetto alla strada, lascia intravedere, pur essendo in vetro, le trasformazioni che la città ha conosciuto nel corso del tempo. Se, ad un primo sguardo, può sembrare che essa violenti la storia, questa facciata ne risulta al contrario la sua depositaria.

Il fatto che la facciata in questione misuri solamente 7,40 m di larghezza non vuol dire che la casa sia piccola. Conosciamo le parcelle strette ma molto profonde della città gotica, che includono, tra i corpi dell'edificio sul fronte e sul retro, corti progressivamente occupate da atelier ed altro. Il numero 14 in Bäumleingasse ne è un esempio. Se Diener & Diener hanno restaurato ed ampliato secondo le regole dell'arte i piani superiori del corpo dell'edificio sul fronte (il piano terra era stato troppo alterato dalle trasformazioni successive effettuate da un passato recente), hanno invece demolito il corpo dell'edificio sul retro per sostituirlo con un nuovo volume. Tutto ciò – la casa «per il piacere» in quanto costruzione utilitaria – non è tuttavia il soggetto del mio articolo. Si tratterà dunque solo della facciata che dà sulla strada, quella che è in qualche modo divisa in uno strato di cemento e uno di vetro. Saranno discusse più precisamente le due categorie di forme summenzionate e i due modi di vedere che ne derivano.

1984, situazione prima della trasformazione

Stato attuale

La forma architettonica in quanto *forma rappresentativa*

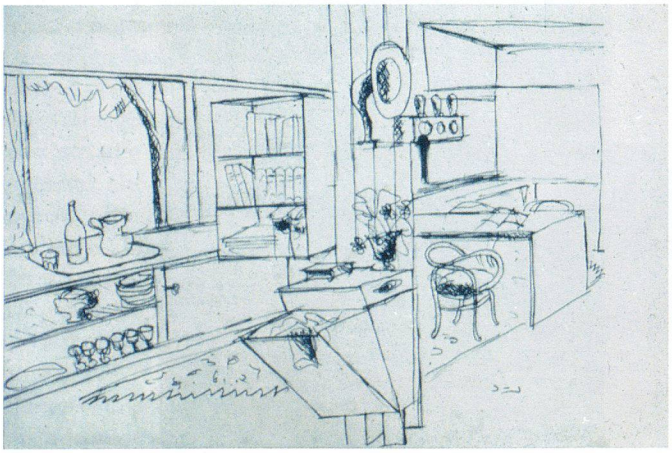
La ragione d'essere di una sedia – ritorno a questo esempio – risiede nella sua funzione pratica, ragione per la quale noi vediamo la sua forma, attraverso la nostra esperienza, in quanto forma secondaria. Per vederla in quanto forma primaria, dobbiamo fare astrazione della sua funzione e – per riprendere la formula di Souriau – vedere nel segno l'arabesco. Bisogna sapere però se ciò è possibile. Per quanto riguarda l'architettura, la cui ragione d'essere risiede anche nella sua funzione pratica, l'interrogativo si pone costantemente. Le Corbusier lo ha abbordato nella sua risposta a Karel Teige: «L'architettura comincia al di là della macchina». Quando si tratta della sua funzione, noi percepiamo una casa in modo abituale, in quanto «macchina per abitare». Ci possiamo interessare a questo proposito alla macchina in quanto costruzione, o a ciò che la macchina fa o permette di fare, ovvero alla sua destinazione d'uso. In tal modo possiamo vedere i pilastri della case Loucheur. come delle cose composte da due profili metallici a forma di U, come delle cose che portano dei solai o ancora come delle cose che indicano l'«età della meccanizzazione». In tutti questi casi, i pilastri trovano la loro ragione d'essere in una funzione che noi vediamo in loro perché la conosciamo. Da questo punto di vista, i pilastri rappresentano la loro ragione d'essere e sono, per questo motivo, delle forme rappresentative.

In architettura si è spesso posta la questione della rappresentazione nel senso corrente del termine. Pensiamo ad esempio ai pilastri in cemento che imitano i tronchi, o ai tronchi che, in un gioco tra presentazione e rappresentazione, servono da pilastri nel Kunsthal di OMA a Rotterdam. Ma se diciamo che dei pilastri rinviano alla loro funzione, è possibile allora parlare, in architettura, anche di rappresentazione nel senso in cui questi pilastri rinviano a qualche cosa di esterno alla forma in quanto dato sensibile, ovvero a ciò che Adolf Loos chiamò la «ragione della forma». In questo modo si risolvono due delle difficoltà che pone un approccio fenomenologico degli edifici: da un lato, diventa possibile distinguere in essi le due categorie di forme che possiamo chiamare rispettivamente «*prestative*» e *rappresentative*,[6] e dall'altro lato distinguere, su questa base, due categorie di effetti: un effetto diretto, prodotto dalla forma, ed un effetto indiretto, prodotto da ciò che la forma comporta a livello d'esperienze.

Queste riflessioni riguardano anche la casa «per il piacere», nella misura in cui possiamo vedere la sua facciata in due maniere diverse: da un lato, come una struttura di forme secondarie, secondo il senso che ho attribuito in precedenza a questo termine, in relazione cioè alla funzione degli elementi che noi conosciamo a partire da altri edifici – da questo punto di vista, si tratta di segni –, e dall'altro come una struttura di forme primarie. La sua facciata esterna si compone di cinque elementi in cemento: quattro travi ed un pilastro. La nostra percezione si scontra tuttavia ben presto con la constatazione che questi elementi non hanno una ragione d'essere costruttiva che corrisponda a tali termini, e che essi non rappresentano nemmeno una tale ragione d'essere: non sono «l'immagine della costruzione», per riprendere la definizione che Hans Kollhoff ha dato della tettonica. Il pilastro non porta le travi, non fa altro che toccarle, anche se ne è legato per motivi statici. Di fatto, gli elementi rimangono isolati ed evocano una costruzione di De Stijl. Tale riferimento sarebbe tuttavia estraneo all'opera di Diener & Diener.

Ricerca paziente

È d'obbligo qui ricordare la ricerca alla quale gli architetti si dedicano da molto tempo. Essa riguarda la forma e la costruzione delle facciate. I loro primi edifici esprimevano una certa idea dell'«architettura della città». Erano facciate «pesanti», spesso in mattoni o in cemento, che (si) portavano e rendevano visibile la co-



Le Corbusier, interno della Maison Loucheur

Interno con fronte dell'edificio antico

struzione in senso tettonico. In questa ricerca è spesso accaduto che gli architetti formulassero per la prima volta le loro idee in piccoli edifici, grazie alle condizioni più semplici ma anche più radicali che essi offrivano – a cominciare dall'hotel Metropol, il primo lavoro di Roger Diener. È per questo motivo che tali edifici mi sono particolarmente cari, come la casa Kohlenberg[7] e adesso quella della Bäumleingasse.

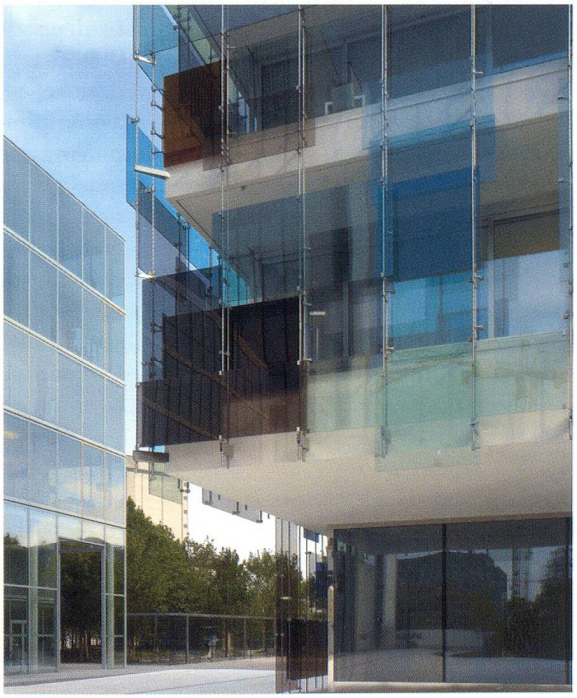
Nel 1998, gli architetti costruiscono a Lucerna, dietro l'hotel Schweizerhof, il loro primo edificio dotato di facciate vetrate. Le teste delle solette, ricoperte da un intonaco grigio, si staccano come un «resto» tettonico dalle superfici composte a volte da un vetro trasparente e a volte da un vetro grezzo, il quale non lascia vedere, se non in modo sfocato, ciò che vi è dietro. Il concetto di queste facciate è stato senza dubbio ispirato dalla casa Domus che Rasser & Vadi hanno costruito nel 1959 nella città vecchia di Basilea, non soltanto perché essa offre l'immagine di un'architettura dove sono messi in opera questi due tipi di vetro, ma anche perché Diener & Diener l'hanno rinnovata nel 1984, fatto che ha permesso loro di associare in questa immagine esperienze tecniche ed estetiche. Negli edifici progettati in seguito, la loro ricerca architettonica percorre ancora delle strade conosciute: il vetro grezzo serve da rivestimento di facciata. Ciò cambierà completamente nell'edificio costruito negli anni 2002-2005 per Novartis, il Forum 3.

Gli spazi di questo edificio presentano finestre che vanno dal pavimento al soffitto e si estendono attraverso larghi balconi davanti ai quali sono poste delle lastre di vetro colorate di diversi formati. Il vetro è presente dunque in due strati e con due funzioni distinte: da un lato sotto forma di finestre e, dall'altro, sotto quella di elementi di facciata.[8] Questa differenziazione rappresenta un passo decisivo nel campo delle facciate a doppia pelle: essa permette di dissociare le diverse funzioni della facciata. In questo caso, i grandi spazi aperti richiedevano grandi finestre; si trattava dunque di un criterio pratico al quale le facciate dovevano rispondere. D'altra parte, queste dovevano – nel senso di un criterio semiotico – esprimere lo statuto dell'edificio, che rappresenta in qualche modo l'insegna del sito Novartis.

Nelle facciate si sovrappongono sempre molteplici funzioni e l'architettura tenta di trasformare le nécessita tecniche in necessità artistiche. Qui, tuttavia, Diener & Diener, hanno radicalmente dissociato le due, assegnando le diverse funzioni ai diversi strati. Lo strato-segno si conforma a delle regole che sono altre rispetto a quelle costruttive. Esso è ovviamente costruito, ma la ragione della sua forma non risiede in tali regole. Roger Diener riteneva che essa si ponesse, di fatto, fuori dal campo di competenza dell'architetto, ed è per questo motivo che ne confidò l'incarico a Helmut Federle, un artista. La differenziazione degli strati che ne risulta rende visibili le diverse funzioni della facciata. Uno strato esterno in vetro trasparente, simile a quello interno, sarebbe invece stato banale; tutti conoscono le facciate il cui strato esterno ha per funzione di ridurre il rumore.

Sembra allora che la casa «per il piacere» occupi nell'opera di Diener & Diener un posto ben preciso. Gli architetti vi hanno lavorato nel 2001, nello stesso periodo dell'edificio Forum 3. Possiamo dunque dedurre che è nuovamente in un piccolo edificio che

Sede della Basilesa Assicurazioni, Basilea 1993



Novartis Forum 3, Basilea 2005

essi hanno sperimentato per la prima volta la scissione della facciata in due strati di funzione – e dunque di costruzione – diversa. Ciò rende questa casa un'opera paradigmatica. Questa scissione trova la sua origine nella convergenza tra la ricerca generale di Diener & Diener sull'essenza di una facciata – e sulla forma capace di esprimerla – e la storia del numero 14 della Bäumleingasse. In questa storia trovano a loro volta origine i mezzi attraverso i quali lo strato esterno compie la sua funzione: i cinque elementi in cemento rossastro.

Forma vs funzione

Ho nominato «travi» i quattro elementi orizzontali che segnano i solai della casa. I nomi rinviano alla funzione delle cose; ora, questi elementi non hanno una funzione tecnica, essi si sottraggono alla nostra esperienza, ragione per la quale non si sa bene come chiamarli. Delle travi? Ciò mi fa pensare all'osservazione di Paul Valéry secondo la quale, nel linguaggio ordinario, le parole sono – in quanto forme – sostituite da ciò che esse significano una volta che sono state comprese. Dufrenne la formula così: «[...] comunemente noi ci serviamo del linguaggio come di un mezzo che si annienta in un certo modo nell'uso che se ne fa: è il senso quello a cui miriamo attraverso le parole e senza fermarci ad esse»[9]. Ciò si applica anche allo sguardo ordinario: anche lui mira alla funzione delle cose in quanto loro significato. Siamo quindi confusi da quegli elementi dei quali non capiamo il significato.
In altri termini, la facciata minerale si sottrae alla sua sparizione dietro una spiegazione tecnica. Sul piano della funzione pratica, i suoi elementi sono in qualche modo esenti dall'obbligo di avere un senso: come vedremo, è in quanto forma che essi ne hanno. La situazione è diversa sul piano storico, del quale ho già parlato. La scissione della facciata in uno strato di vetro e uno di cemento corrisponde alle specificità del luogo. Il cemento colorato degli elementi dello strato esterno rimanda tra l'altro al grès rossastro caratteristico di Basilea e chiede di essere considerato come tale. Bene. Tutte questi motivi non riguardano tuttavia il fatto che i cinque elementi in cemento ci destabilizzano poiché non legittimati da alcuna funzione tecnica. Ci costringono dunque a cercare un'altra funzione: quella che essi compiono in quanto forme che risvegliano dei sentimenti, ovvero in quanto forme «presentative».

«Die Architektur weckt Stimmungen»

Una delle idee fondamentali del libro di Souriau è che anche le forme secondarie devono essere considerate come forme primarie. In quanto tali, esse suscitano dei sentimenti che, nelle vere opere d'arte coincidono con quelle suscitate dalle forme rappresentative.[10] «In effetti essi [i sentimenti] giocano un grande ruolo in tutte le arti, dove la scienza [...] di evocare con delicata précisione tale o tale altra *Stimmung*, tale o tale altra qualità affettiva, è di grande importanza».[11] Ciò ricorda il passaggio di *Architecture* dove Adolf Loos scrive: «L'architettura suscita delle emozioni. Il compito dell'architetto è quello dunque di suscitare emozioni appropriate».[12] Egli utilizza tuttavia la parola *Stimmung*, che designa il sentimento, «e in tutti i casi questo sentimento nel quale si compie la percezione non è emozione, è conoscenza», precisa Dufrenne.[13]
Ciò che suscita dei sentimenti, non sono tuttavia gli elementi in se stessi, è la struttura delle forze visive che essi formano. In un saggio apparso in *matières* 3, ho detto a questo proposito che la parola « forze » descriveva le forme e i colori come comportamenti – parliamo ad esempio dei pezzi di legno diritti o distesi: L'ho scritto a proposito di un'opera di Carl Andre e lo posso dire anche a proposito della casa «per il piacere». In altri termini, e come lo scrive Arnheim, noi percepiamo l'espressione come comportamento di una struttura di forze visive.[14] Se noi vediamo l'espressione in questo modo, è perché abbiamo noi stessi dei comportamenti e percepiamo di conseguenza le cose secondo delle nostre proprie catégorie fisiche e psichiche. Nelle diverse versioni di un albero che Mondrian. ha dipinto nel 1909-1912, noi sentiamo, guardando i rami, rispettivamente le linee che li rappresentano, una forza che si dispiega. Questa forza non risiede però in queste linee, ma in noi, in quanto sentimento che precede l'esperienza: essa determina in quanto a priori affettivo ciò che noi vediamo.

Gli a priori affettivi

Questi a priori sono obiettivi, essi costituiscono l'oggetto indipendentemente dal soggetto. Ed essi sono soggettivi, nella misura in cui il soggetto deve già conoscerli per riconoscerli. Se noi possiamo sentire le fughe di Bach – più precisamente la struttura delle forze percepite che le formano – come serene, scrive Dufrenne a più riprese, è perché abbiamo già un'idea della serenità prima di ascoltarle. Tali idee, tali sentimenti «in attesa» caratterizzano dunque sia il soggetto che l'oggetto: noi facciamo, in presenza delle cose, l'esperienza di qualche cosa che è in noi; ed è proprio perché questo qualche cosa è in noi che ne facciamo l'esperienza in presenza delle cose – tale è la relazione reciproca tra soggetto ed oggetto che sottende gli a priori affettivi. L'intenzione, che gioca un ruolo così importante nella fenomenologia, consiste quindi nel fatto che noi percepiamo le cose conformemente a questi a priori: le fughe suscitano una *Stimmung* che ci è inerente, ma questa *Stimmung* determina ciò che noi sentiamo nelle fughe – in questo caso una certa serenità.
Gli a priori affettivi determinano il senso delle cose che noi percepiamo: «L'a priori è nell'oggetto un senso che [...] lo costituisce, ed è nel soggetto un sapere di questo senso». Essi sono di natura elementare, ragione per la quale Dufrenne ne parla come di «forme elementari del senso».[15] Ed essi sono di natura generale.

Noi portiamo in noi stessi un'idea generale della serenità, alla quale danno una forma particolare la fuga che ascoltiamo o la casa che guardiamo – la casa «per il piacere», per esempio. È d'altra parte proprio – per dei motivi che restano da precisare – che tale idea si delinea attraverso questa *Stimmung*, così come l'idea di serenità attraversa quale filo rosso tutta l'opera di Diener & Diener. Essa costituisce i loro edifici in quanto senso ed agisce – trasformando la *Stimmung* in significato, ovvero razionalizzandola – a partire dall'idea secondo la quale la città, che è luogo della collettività, non tollera l'agitazione. Heinrich Tessenow ha espresso lo stesso concetto a proposito dei colori: per lui, l'esterno degli edifici doveva essere grigio, essendo il grigio il colore della collettività.[16] E penso sia un colore calmo, sereno. Per verificare ciò che al momento è ancora un'ipotesi, dovremmo studiare la facciata della casa «per il piacere» in maniera più dettagliata di come l'abbiamo fatto fino a qui: bisogna descriverne le qualità – affettive – degli elementi che compongono gli strati in cemento e in vetro, ed analizzare il rapporto che esse intrattengono.

La costruzione dell'effetto

Gli elementi orizzontali della facciata minerale assumono la forma di travi. Essi appaiono come degli elementi isolati perché si distinguono, a causa del colore, dai muri mediani, e suggeriscono, attraverso le loro proporzioni, un movimento moderato da un lato all'altro. Quello in alto è legato, sul retro, al parapetto di una terrazza che forma una specie di cornice.
Paragonato alle travi, la cui altezza è di 0,47 m, l'elemento verticale della facciata, largo 0,20 m, appare fine. Date le sue proporzioni, è difficile parlare di pilastro, soprattutto perché, come abbiamo visto, non porta nulla. Esso si allunga su quattro piani e suggerisce, passando dietro le travi, un movimento rapido e leggero verso l'alto, dove viene fermato dal parapetto. Quest'ultimo contiene, con i muri laterali, l'insieme di queste forze in maniera tale che l'impressione di serenità precedentemente menzionata appare marcata da una certa tensione. Quando Roger Diener dice dei suoi edifici che sono come animati da un leggero movimento, egli descrive esattamente questa aspirazione ad un equilibrio vivente.
Dato che la forma degli elementi non è delucidata dalla loro funzione o, più precisamente, dal fatto che ne possiamo capire la funzione, e che essa non è dunque altro che forma, la facciata permanente minerale produce – davanti alla pellicola della facciata in vetro – questo effetto che tento di cogliere attraverso il termine di serenità. In effetti, questa facciata è semplice – ha bisogno di pochi elementi per suscitare questo sentimento di serenità – ed è grande. Invece di insistere sul fatto che la casa «per il piacere» è piccola, che misura solo alcuni metri di larghezza, la sua facciata riconcilia le scale molto diverse delle case confinanti, quelle dell'epoca gotica, intonacate di bianco, in alto alla Bäumleingasse e, in basso, quelle in pietra dei secoli posteriori. L'effetto che ne deriva è quello di avvertire questa facciata come ovvia, termine che forse – suggerendo un'altra sfumatura – esprime l'idea di serenità. (È possibile esprimere in una sola parola le sue molteplici sfumature? [17]). Il sentimento persiste d'altronde quando abbiamo capito come gli elementi rispondano al luogo, cosa essi fanno in quanto segni, non in quanto forme.
La disposizione degli elementi è tale da indurci a leggere la facciata come composta da più strati: le travi delimitano dei grandi vuoti orizzontali, la cui forma contrasta con quella verticale della casa nel suo insieme. Questi vuoti sono tuttavia suddivisi dal pilastro. Esso è spostato verso destra, ne risultano così due parti aventi proporzioni diverse e, dunque, delle tensioni. Si pensi ai quadri più recenti di Mondrian. dove spessi tratti neri mettono in moto un insieme di direzioni e tensioni che giungono, in fin dei conti, ad un equilibrio precario. I montanti della facciata vetrata suddividono poi nuovamente i due vuoti. Questa facciata è piegata verso l'interno, come nel caso del primo progetto. Essa sembra indietreggiare davanti a qualche cosa: la piega si situa esattamente dietro il pilastro. Qui, non vi sono montanti: i vetri sono incollati, in modo tale che si ha l'impressione che le finestre siano state piegate. Ma vi è comunque una suddivisione, prodotta dal riflesso del pilastro.

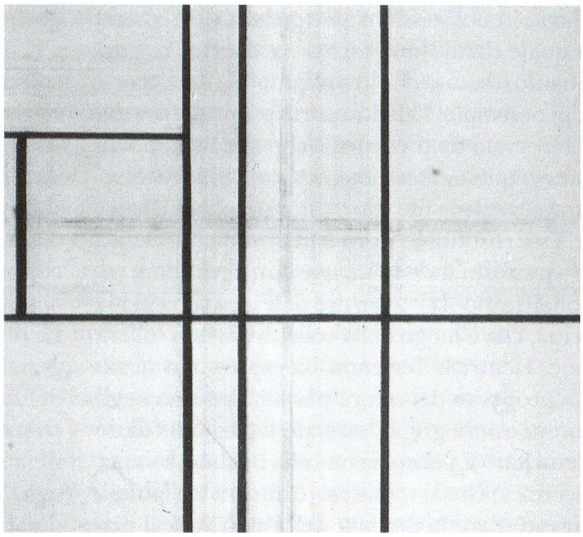
I riflessi

I riflessi sono dei protagonisti dell'effetto. Dato che la facciata è piegata verso l'interno, anche l'ambiente che si riflette si piega allo stesso modo. È particolarmente evidente per il tribunale, posto di fronte alla casa «per il piacere»: il suo impianto rigoroso appare frammentato, come in un quadro cubista. Questa scelta si può spiegare attraverso il fatto che la Bäumleingasse descrive in quel punto una leggera curva, messa in risalto dalla piega e dai riflessi che esso produce. Si può dunque considerare questo espediente come contestualista. Ora, anche se non è sbagliato, è troppo semplice. La piegatura ha un'altra ragione d'essere o, più precisamente, un altro effetto, ed esso è decisivo perché s'iscrive nella struttura delle forze percettive che forma la facciata nel suo insieme.
Dato che anche le travi si riflettono, ci si rende conto, alla rottura delle fasce scure nei vetri, che le due facciate sono separate: che quella minerale si trova davanti alla casa. Le travi appaiono a maggior ragione come fasce rigide che esse contrastano con il loro riflesso spezzato. E questa qualità si estende – in quanto sentimento di solidità o, secondo la formula di Arnheim, in quanto qualità percettiva – all'insieme della facciata permanente. Se confrontiamo questa facciata con l'albero di Mondrian, le linee che formano i suoi elementi non hanno la morbidezza delle

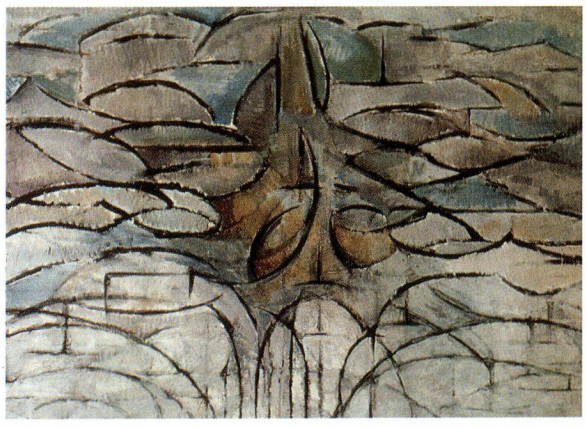
linee del quadro: esse appaiono dure e rigide. Ora, il sentimento che esse suscitano non ha – come l'ho già evocato – una ragione d'essere tettonica, ma esso è suscitato solamente dalle forze visive formate da questa facciata che si trova, saldamente eretta, tra il tribunale e i suoi riflessi frammentati.

Il piacere dell'architettura

Come già menzionato in precedenza, noi percepiamo le forme in quanto comportamenti ; è per questa ragione che utilizziamo dei verbi per descriverne le qualità, che esse hanno un'espressione o, per dirla in un altro modo, che l'espressione può essere assimilata, come scrive Arnheim[18], ai modi di comportamento che si manifestano nell'apparenza delle cose. É la maniera di comportarsi – nel caso della facciata permanente, il suo modo di porsi – che attualizza l'a priori che nomino serenità. La facciata si eleva in modo calmo e deciso, e questo comportamento viene trasmesso, in quanto sentimento – sentimento fisico incluso – al passante. In questa facciata che egli vive in quanto espressione, egli vive anche se stesso, come lo scrive Hans Heinz Holz [19] e come sostiene la teoria degli a priori: le qualità affettive di un oggetto, che noi nominiamo la sua *Stimmung,* implicano una certa relazione «da sé a sé».[20] La serenità è la *Stimmung* della casa «per il piacere» e il passante l'identifica come tale. Per un momento, la distanza che lo separa da ciò che egli vede – quella tra soggetto e oggetto – è abolita. Si può considerare questo momento come un ritorno alla percezione delle *cose stesse,* a quella percezione immediata che rimanda alla fenomenologia. L'obiezione che si può sollevare è lampante: non possiamo fare astrazione della nostra esperienza, inoltre, il nostro sguardo è impregnato di ciò che abbiamo già visto e, in senso più ampio, della nostra cultura.[21] Tuttavia ciò non rimette affatto in causa l'importanza degli a priori e dei sentimenti che ad essi corrispondono. «Con [il sentimento], è l'esperienza primaria che si approfondisce, cioè che risuona più profondamente nell'uomo».[22] Non si tratta nemmeno di un semplice ritorno ad un'esperienza primaria. La percezione implica uno scambio tra soggetto e oggetto. In questo scambio, l'uomo non assume solamente dei nuovi a priori, che lo rendono sensibile ad altri aspetti delle cose, ma anche il ricordo di a posteriori, di esperienze fatte, che danno alle cose un maggiore impatto. L'uomo ritorna al tutto, ma in modo tale che «per un momento non si afferma; si mette a disposizione dell'oggetto [...], ritrovando così l'innocenza del cominciamento, o almeno quella del ricominciamento».[23]
Questo momento è il germoglio dal quale si spiega il piacere dell'architettura.



Piet Mondrian, *Composition*, 1935



Piet Mondrian, *Le Pommier en fleur*, 1912

Questo testo è la versione ridotta di un saggio che verrà pubblicato in *Matières 10*, Losanna 2012.

* Architetto, critico e saggista, Professore Onorario EPFL

Note

1. Tra le opere di Mikel Dufrenne che trattano degli a priori in quanto basi dell'esperienza estetica, citerei, oltre al sua *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), *La Notion d' «a priori»* (1959) e *L'inventaire des a priori – recherche de l'originaire* (1981)
2. Etienne Souriau, *La Correspondance des arts*, Parigi, edizione del 1969, pp. 117. Questa distinzione appare nei suoi scritti a partire dal 1925. Anche se Souriau non ha pubblicato nulla ne *L'Esprit Nouveau*, il suo pensiero ha fortemente influenzato la rivista.
3. Etienne Souriau, *La Correspondance des arts*, op. cit., p. 119.
4. Martin Steinmann, «Augenblicklich», in *matières* 3, 1999, pp. 55-65.
5. Uta Feldges, «Das Haus «zum Vergnügen» an der Bäumleingasse 14 in Basel», in *Jurablätter*, n. 7, 1996, pp. 109-113.
6. Al posto della distinzione tra *figurativo* e *non figurativo*, Souriau utilizza anche i termini di *rappresentativo* e *presentativo* (*La Correspondance des arts*, op. cit., p. 89). Estendo qui queste nozioni, à titolo di prova, ai mezzi con i quali l'arte opera.
7. Si veda Martin Steinmann, «Le regard producteur», in *FACES* 41, 1997, pp. 7-10.
8. Si veda Martin Steinmann, «Fenster, Gläser», in Ulrike Jehle (éd.), *Novartis Campus* – Forum 3, Basilea 2005, pp. 18-21.
9. Mikel Dufrenne, «De l'expressivité de l'abstrait», in op. cit., p. 206.
10. Colui che contempla un quadro figurativo non si rende spesso conto «che una grande parte della sua emozione [...] deriva da un gioco sapiente di forme e di colori, che formano una sorta [...] di melodia fenomenale [...]». Etienne Souriau, *La Correspondance des arts*, op. cit., p. 96.
11. Ibid., p. 113. Souriau fornisce in seguito numerosi esempi di Stimmungen che le arti possono suscitare al di là della rappresentazione.
12. Adolf Loos, *Architecture*, Parigi 1979, p. 227 (testo originale del 1909, pubblicato in *Trotzdem*, Insbruck 1931, p. 109).
13. Mikel Dufrenne, *L'inventaire...*, op. cit. p. 37
14. Martin Steinmann, «Augenblicklich», in *op. cit.*, pp. 55-65.
15. Mikel Dufrenne, *L'Inventaire des a priori*, Parigi 1981, p. 9.
16. Heinrich Tessenow, «Die äussere Farbe unserer Häuser», 1925, riedito in Heinrich Tessenow, *Geschriebenes*, Braunschweig 1982, pp. 45-51.
17. Come scrisse Souriau, la lingua esprime i sentimenti «attraverso delle etichette vaghe». Si dice triste come si dice bleu; bleu è un'espressione vaga, che designa diverse sfumature di blu. La stessa cosa vale per i sentimenti, «ed ecco perché qualsiasi sfumatura precisa in questo campo sfugge all'annotazione verbale». Etienne Souriau, *L'Avenir de l'esthétique*, Parigi 1929, p. 189.
18. Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen*, Berlin 1978, p. 448.
19. Hans Heinz Holz, *Der ästhetische Gegenstand*, Bielefeld 1996. Alla pagina 30, l'autore scrive: «Faccio l'esperienza di ciò che sono, non in me stesso, ma in qualche cosa d'altro, l'opera».
20. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., volume 2, p. 544.
21. Si veda Bruno Reichlin, «Réponses à Martin Steinmann», in *matières* 6, 2003, pp. 32-43. «Il soggetto che il sentimento apre all'oggetto non è un soggetto nudo; la sua cultura lo riveste», riconosce Dufrenne. Per essere aperto al senso, l'uomo deve mettersi completamente in gioco, con anche la sua cultura. «Ma allora come parlare di a priori? La cultura è acquisita e non gli lascia spazio e per chi l'ha acquisita, essa sostituisce il mediato all'immediato». Nonostante tutto, Dufrenne si attiene all'a priori. «E in effetti, una cultura è esattamente [...] un'apertura su alcuni volti del mondo». L'uomo impara dunque dalla sua cultura ben più che delle norme, «egli impara degli a priori: impara ad essere disponibile per questi volti del mondo. L'a priori culturale agisce in lui come a priori soggettivo». Mikel Dufrenne, *L'Inventaire des a priori*, op. cit., pp. 307-310.
22. Mikel Dufrenne, op. cit., p. 295.
23. *Ibid.*, p. 296.

Am Fall eines Hauses in der Altstadt von Basel werden die zwei Formen der Wahrnehmung untersucht, die man als ästhetische und als «technische» Wahrnehmung unterscheiden kann. Dabei geht der Text von der Aussage des Philosophen Mikel Dufrenne aus, dass es sich bei dem, was wir das Verstehen einer Sache nennen, darum handle, «zu verstehen, was als Empfindung schon verstanden ist». Die These, die dem Text zu Grunde liegt, lautet also, dass das Empfinden die Spur legt, welcher das folgt, was wir gewöhnlich mit Verstehen meinen.

Das Haus steht auf einer schmalen, gotischen Parzelle an der Bäumleingasse. Von weitem denkt man an eine Baulücke, die mit Balken gesichert ist. In Wirklichkeit liegt das Haus ein weniges hinter der Häuserflucht zurück. Die Balken bestehen aus rötlichem Beton und bilden zusammen mit einer vier Geschosse hohen Stütze aus dem gleichen Material eine vom Haus abgelöste Kulisse - wie anders kann man diese «falsche», steinerne Fassade nennen? Die richtige Fassade aber besteht aus geschosshohen Fenstern in hölzernen Rahmen.

Wie kommt es, dass Diener & Diener in der Altstadt eine gläserne Fassade vorschlagen? Wie kommt es, weiter, dass die Denkmalpflege eine solche Fassade genehmigt? Für eine Antwort müssen wir die Geschichte der Parzelle betrachten: Das Haus, das darauf stand – und noch steht -, wurde 1460 gebaut, seit 1777 trägt es den Namen «zum Vergnügen». Da es mit der Zeit mehrere Meter von der Strasse zurücklag, wurden 1871 zur Baulinie hin ein Laden und darüber das Atelier für einen Fotografen aus Eisen und Glas angebaut.

Der Entwurf bezieht das Haus «zum Vergnügen» ein, indem er dieses mit einer Schicht fast bis zur Strasse hin erweiterte. Die gotische Fassade mit den rot eingefassten Fenstern bildet die hintere Wand der neuen Räume. Sie ist zu sehen, wenn dort das Licht an ist. Weil die neue, transparente Fassade hinter der Baulinie und hinter der genannten Kulisse liegt, deren Farbe an den Basler Sandstein erinnert, macht der Entwurf die Veränderungen erkennbar, denen die Stadt ausgesetzt war. Was im ersten Moment eine Verletzung der Geschichte scheint, ist im Gegenteil deren Bewahrung in der komplexen Erscheinung dieser Fassade.

In der Folge untersucht der Text die steinerne Fassade auf die Wirkung hin, die sie in der ästhetischen Wahrnehmung entfaltet, in einer Wahrnehmung also, welche diese Fassade zunächst als Form erfasst oder, mit Rudolf Arnheim, als «Struktur anschaulicher Kräfte», und nicht als Zeichen. Diese Struktur aber nehmen wir als Verhalten wahr. Es ist die Art, sich zu verhalten, welche die a priori *des Empfindens aktualisiert. Im Fall des Hauses von Diener & Diener ist es das gelassene, feste Stehen, das sich dem Passanten als affektive Eigenschaften der steinernen Fassade vermittelt. Diese Eigenschaften aber bedeuten eine Beziehung «von sich zu sich», wie Mikel Dufrenne schreibt: Gelassenheit ist die Stimmung des Hauses «zum Vergnügen» und wir erfahren sie an diesem Haus als unsere Stimmung. Für einen Moment ist so der Abstand aufgehoben, der uns von dem trennt, was wir sehen.*

In diesem Moment liegt der Keim, aus dem sich das Vergnügen an der Architektur entfaltet.