

Heinz Tesar: Architetture

Architetto, Architetture

Heinz Tesar è un personaggio raro e prezioso nel panorama architettonico contemporaneo. Lo sviluppo del suo fare creativo, che lo ha condotto da un'iniziale ricerca artistica pura alla decisione convinta ed inesorabile di divenire architetto, è paragonabile all'esercizio continuo e metodico di un equilibrista che sperimenta sempre nuove forme e figure ginniche, mosso non dal desiderio di un successo mondano, ma da una forte necessità intrinseca di confrontarsi con se stesso nel momento del limite, del passaggio fra stato e moto. Tesar affronta sempre il lavoro progettuale come ricerca individuale, a cavallo fra progetto e prodotto. A qualsiasi scala di intervento la sua riflessione ragiona con l'esattezza del dettaglio poetico, con la precisione dell'essere lì in quel determinato momento e luogo. E' Tesar stesso che ci avverte di questa sua filosofia progettuale quando dice: "Affronto le cose partendo dall'esperienza personale, cioè non esamino soltanto i compiti postumi ma anche me stesso". Lo scavo su se stesso non è tuttavia solipsismo artistico o psicanalitico, ma presupposto per un fare più profondo e condivisibile: "L'architettura è da vedere a distanza verso il soggetto dell'architetto, pure se esiste ugualmente la vicinanza. L'architettura si obbliga verso l'oggettivazione. Essa non può permettersi vanità. La grazia ritrosa della modestia e della semplicità è di grande importanza per me. Il senso è un criterio essenziale per l'architettura. Quando l'architettura è da chiamare Baukunst dipende dalla sua qualità". E ancora, si deve "lasciare spazio al gioco, poiché le ideologie sono inutili". Il gioco si pone fra razionalità ed emozione, "che non sono contrapposte". Alla luce di queste affermazioni, è possibile individuare ciò che muove l'operare continuo e coerente di Tesar in un nucleo di pensiero umanistico espresso in forme barocche. Nel suo riflettere e assimilare egli è infatti un vero onnivoro, un architetto a tutto tondo, un creatore di spazi non specialistico o dogmatico, bensì coagulante in sé mondi diversi e necessari gli uni agli altri. E la sua architettura è sì ricerca della perfezione formale e della funzione, ma di taglio personale, empirica ed astratta al contempo, non legata a criteri prestabiliti o a funzionalità meccaniche. Empirica, ma non banalmente fisica: essa avviene nel suo porsi come un fare in parallelo rispetto al dato concreto, un cercare risposte in un mondo analogo nel quale muoversi per creare oggetti spaziali per la realtà nella quale invece abitiamo. E' una ricerca nella ricerca, un manierismo, ma di una maniera propria, ineffabile, completamente condivisibile con gli altri solo nel risultato reale, edificato, non nella sua temperie creatrice, che resta segreto intimo e gioia nascosta dell'architetto. Coerentemente con questo modo autonomo e lontano da qualsiasi volontà di emulazione o di confronto-sfida con altre poetiche, i parallelismi progettuali e poetici che volta per volta si stabiliscono con il lavoro di altri architetti non sono cercati, ma piuttosto naturalmente trovati per una comune affinità del sentire. E tali appaiono le analogie con l'immaginario di Hoffmann nella distribuzione compositiva delle parti formali; le convergenze con la sensibilità di Wright nella realizzazione di una spazialità circolare; la condivisione con l'atteggiamento di Loos nel rifiuto della decorazione applicata, dell'arte sull'architettura; o ancora, l'affinità elettiva di stato dell'animo che lo lega alla vicenda artistica di un personaggio singolare come Plecnik. E poiché si tratta di affinità poetiche tout-court, spesso molto più forti sono le analogie di movente che corrono fra Tesar e personaggi operanti in campi diversi dall'architettura, come avviene con l'inquietudine sensoriale di Rilke o con la grazia pesante di Handke: per Tesar, come per loro, compito dell'uomo è di dare identità alle cose attraverso l'atto del battezzarle con parole, e lo sforzo di nominarne le stratificazioni del senso con figure formali. Ciò che gli scrittori e i poeti fanno con la scrittura, Tesar lo realizza con il disegno e lo spazio: pone luogo a nuove cose semplici e ambigue al contempo, perciò interroganti, non contente di se stesse, aperte al confronto. C'è in Tesar uno stupore continuo della scoperta delle forme, degli spazi, delle tecniche, e la volontà di realizzare tale stupore per comunicarlo ed esperirlo fino in fondo.

Metodologia progettuale. Il tema e la sua forma

L'architettura di Tesar si pone sempre come esperienza tematica. L'analisi che egli pone in essere è chiaramente formale, di una figuralità sorpresa, fenomenologicamente attenta alle cose minute, operante nella pienezza dello sguardo. Tesar ha una visione esuberante dell'oggettività, perciò le sue architetture sono sempre variate, accentuate, contrappuntate. Il sentimento, la sensibilità multisensoriale in architettura sono alla base del suo atteggiamento da

progettista a tutto campo. Questo suo atteggiamento "barocco" lo preserva dal moderno ortodosso, dal pastiche postmoderno, dal dialetto vernacolare. Nelle sue architetture non esiste la neutralità, non c'è poetica del frammento, non autocompiacimento del disfacimento. Egli lavora sulla misura e la deformazione programmatica delle forme semplici che sono presenti a dire del tutto, testimoni del potenziale latente, esse stesse unicum. La geometria che egli persegue non è solo esatta e razionale: essa è biologica, ha una capacità intrinseca di crescita, di sviluppo, non per aggiunte successive, ma per maturazione progressiva. Le sue architetture lavorano su concavo e convesso come un soffio; i suoi edifici prendono fiato, respirano ritmicamente. L'architettura è vista da Tesar come dialogo vivo, continuo e collettivo con le persone e le cose. Essa si presenta come un complemento di casa, di luogo, di tempo, di causa e di modo: una risposta figurale precisa e calibrata ad una necessità qualsiasi. Alcuni temi sono comunque più frequentemente perseguiti e indagati.

Il concetto di stratificazione è uno dei nuclei chiave dell'operare di Tesar e si evidenzia nel trattamento delle pareti e soprattutto in quello degli spazi di collegamento. La scala e la rampa sono un momento cruciale della stratificazione: esse permettono la risalita, l'elevazione aerea, rendendo possibile la materializzazione del sogno del volo. Le scale sono un andare e un tornare, un viaggio cristallizzato. Tesar le realizza quasi sempre curve, dinamiche. La hall del Keltenmuseum di Hallein è un compendio di soluzioni diverse di questo sentire, legate fra di loro dallo spazio unitario che le contiene e che a sua volta è delimitato da un sistema complesso di muri sovrapposti, filtrati. Il rapporto fra materia e luce, e di conseguenza la corporeità della materia e dei materiali è un altro fra i temi più indagati da Tesar.

La luce come fonte di direzionalità luminosa. La luce come indicatrice di temporalità. Oltre alle varianti per la cappella di Herzogenburg, un altro momento di verifica di questo concetto è individuabile nell'ovale traforato della chiesa evangelica di Klosterneuburg. Non è un caso che i due progetti si riferiscano ad edifici religiosi: la luce è miracolo, trasformazione dello spazio in materia, in corporeità. La luce come indicatrice di materialità si ritrova anche nell'attenzione all'acqua, alle sue capacità riflettenti. Molti progetti dell'architetto austriaco si snodano sull'acqua o lungo i suoi bordi, e sempre in modo diverso: la sistemazione della città di Kapfenberg riconosce nella definizione dei limiti del fiume la soluzione al problema dell'identità del luogo urbano; il Naturmuseum di Berlino veleggia sopra l'acqua e vi si riflette completamente raddoppiandosi e creando così un alter-ego naturale di se stesso; anche gli edifici di Hallein, completamente terrestri se analizzati singolarmente, nel loro disporsi relativo si confrontano fortemente con lo scorrere del fiume che ne determina la giacitura.

Altro campo d'indagine è quello delle geometrie, nella ricerca di forma e controforma, di spazialità organiche d'invenzione e di memorie personali e collettive. Centro percorso, dominio: i progetti di Tesar irradiano una spazialità chiara e lieve su ciò che li circonda, evidenziando questa sua volontà di determinare spazi capaci di realizzare un loro paesaggio proprio. Spesso sono presenti esperienze contrapposte: cerchio e quadrato, scale con diverse geometrie, ecc. come avviene magistralmente a Klosterneuburg. Frequentemente la struttura degli elementi del progetto è triplice: due elementi a confronto, uno spazio di distacco e di formazione. E' ciò che avviene a San Gallo nella costruzione del rapporto fra vecchio e nuovo. Anche il progetto per la biblioteca universitaria di Amiens realizza un edificio tripartito che ha come cuore il vuoto della sala di lettura coperto eccentricamente e affiancato dai due vuoti minori degli atrii come un gioco di scatole cinesi.

Al mondo della geometria si collega quello della musica, intesa come proporzione invisibile ma percepibile, aria più o meno densa, più o meno in fibrillazione; l'architettura può rispondere a queste sollecitazioni dandovi sede fissa e visibile. E' il caso del progetto recente per una sala da concerti a Leipzig che opera letteralmente in questa direzione creando una spazialità tonda ed avvolgente, una cassa di risonanza per suoni ed emozioni. In altri casi, come nello Schottenportal di St. Jakob, il rimando è più indiretto, quasi d'ispirazione armoniosa. Qui è il progetto nel suo distendersi che si fa direttamente musica, gioco melodioso di forte e piano.

Il trattamento dello spazio fra gli edifici e di quello interno è per Tesar un altro dato fondante, che ha valenza formale e visibile quanto i volumi costruiti. Non è mai spazio di risulta ma volta per volta corte, hall, giardino, percorso luminoso. Il progetto per Pariser Platz e quelli per Hallein dimostrano chiaramente questa propensione per il vuoto formalizzato. E lo spazio luminoso della casa Sagmeister riesce a trasformare lo spostarsi in verticale in un'occasione di integrazione fra interno ed esterno.

Come per l'edificio singolo, anche alla scala urbana Tesar non si pone il problema in termini di norma astratta, ma sempre in chiave architettonica, edificatoria. Non affronta la concezione dello spazio urbano come entità a se stante, ma lo considera come ciò che sta fra gli edifici, e perciò da questo presupposto ne discende una metodologia progettuale che considera il fare luogo urbano principalmente come un fare cose per ottenere lo spazio che sta fra di esse. L'edificio per Dresda realizza nuovi ambiti collettivi per la città ponendosi in modo diretto e preciso in confronto fisico con ciò che lo circonda. Il progetto esteso per il Nordbahnhofgelände a Vienna al contrario attua una strategia estesa che si pone come metafora della città, affidando alla variazione delle tipologie e all'incontro di due sistemi opposti il compito di creare città. Il progetto per il Graben di Vienna estrapola lo spazio della lunga piazza dal contesto urbano, per lavorarlo e riposizionarlo sul posto carico di un nuovo significato non previsto dal contesto.

L'architettura di Tesar non rappresenta, ma è presenza diretta: realizza idee dell'abitare, fa apparire modi di stare in qualche luogo. Le descrizioni che Tesar fa dei suoi progetti sono volutamente terse e quasi asettiche, tese a dimostrare la funzionalità delle forme e non le forme stesse, che si devono invece sentire e far parlare direttamente. I temi vanno invece scoperti fra le righe, cercati oltre la loro attuazione fisica.

Metodologia progettuale. Spazio ipotetico, spazio concreto

La ricerca costante di una spaziale formale è alla base dell'intero operare di Tesar. Attraverso i "progetti programmatici" per luoghi ignoti, egli approfondisce ed indaga le valenze ontologiche di tale spazio. Si tratta qui di operazioni che non hanno una committenza al di fuori dell'architetto stesso, il quale si pone un problema deliberatamente astratto e cerca di portarlo a determinare una risposta reale visibile. Il progetto Calvario è del 1984: con esso Tesar tenta di definire una sintesi formale dello spazio rituale e delle sue valenze ritmiche attraverso la ripetizione e l'evoluzione spaziale di figure semplici lungo un percorso assoluto e metaforico come la superficie di una sfera. Altro momento d'indagine è il progetto per un grattacielo per luogo ignoto del 1990. Qui Tesar avverte la valenza eminentemente oggettiva dell'edificio alto, il suo essere necessariamente sempre fuori scala, e perciò risponde rilanciando, esasperando questa tendenza alla forma memorabile e sintetica. Assimilabile a questi esempi è il progetto per il Museo Naturale di Berlino del 1988, che pur avendo un luogo urbano reale col quale confrontarsi, decide di porsi come ricerca pura nel suo disporsi completamente sull'acqua, specchiato solo in se stesso.

I concorsi sono un altro momento di verifica, puntualizzazione dell'avanzamento del proprio riflettere. Sono questi i "progetti ipotetici", proposte realistiche o utopiche a quesiti esterni spesso posti con poca chiarezza. E così il progetto per il Graben di Vienna del 1990 come quello per lo Schottenportal di Regensburg del 1994 sono l'occasione per una enunciazione di due modi di essere del concetto di architettura come protezione. Il progetto per l'area della Nordbahnhof a Vienna del 1991 è invece il tentativo di riflettere su un mondo urbano come fenomeno complesso e bifronte a cavallo fra tipo e strada, in un gioco di variazioni invisibile ad uno sguardo superficiale dall'esterno, ma sperimentabile con l'abitare quotidiano. Qui il sistema urbano è attraversato, spiegato e vinto. Il progetto per la biblioteca universitaria di Amiens del 1991 è memore delle immagini di leggerezza della biblioteca di Labruster a Parigi: la casa delle culture è resa con un edificio lieve e flessibile. Infine, il progetto per l'edificio dell'Istituto Culturale Austriaco di New York del 1992 segna un ulteriore confronto col tema tipologico del grattacielo e con quello poetico dell'abitare verticale, risolto nella virtuosistica evoluzione della planimetria dei diversi pieni e vuoti ai differenti piani dell'edificio.

Oltre a questi momenti di pura ricerca e di risposta ad un tema ancora solo potenzialmente realizzabile, per Tesar è fondamentale il rapporto con il cantiere, con in costruire, non nella concezione dell'architetto tecnologo che ama il dettaglio come valenza a sé, o come dimostrazione di intelligenza e capacità realizzativa, bensì nella sua interpretazione come laboratorio, come dimostrazione fisica del lavoro e dello scambio reciproco che sempre deve avvenire fra idea ed abitare concreto. Il centro per l'infanzia di Vienna, la piazza Koloman-Wallisch a Kapfenberg, la casa Sagmeister di Bregenz, così come i progetti urbani per San Gallo, Hallein, Dresda, Berlino, fino alla chiesa evangelica di Klosterneuburg rendono omaggio a questo vissuto del cantiere, che è paragonabile al momento di discussione accesa che Tesar sente sempre il bisogno di instaurare ogni qual volta ha la possibilità di un rapporto personale con il committente: è la necessità di rendere matura ed evolvibile l'architettura, che vive nell'incontro costantemente cercato fra le idee e le loro occasioni di verifica edificata.

Metodologia progettuale. L'atto del vedere

Il metodo di lavoro di Tesar é emblematico di un approccio al mondo non solo mentale ma corporeamente presente con tutti i sensi. Quando progetta, la prima operazione che egli pone in atto é il nominare le cose attraverso complesse catene di parole che descrivono modi possibili di essere del progetto prima della sua formalizzazione. Poi Tesar passa via via dallo schizzo veloce all'acquerello, alla comunicazione orale col cliente, al disegno esatto, al modello prezioso in legno, fino alla realizzazione in cantiere. Il momento di emersione della forma spaziale avviene nel disegno, utilizzato come scrittura, come elemento di misurazione di un concetto. Il suo disegno si muove da sempre fra i due estremi del sensuale e dell'oggettivo; il suo ruolo é quello di trovare e fissare le comprensioni estreme dello spazio. Schizzi a china, fatti en plein air come impressione e sensazione; disegni ad acquerello successivi, realizzati in studio, come ricerca ulteriore, come verifica. I disegni di Tesar fluttuano sulla pagina bianca del taccuino e divengono momenti di enunciazione e di verifica di un possibile apparire dell'architettura. Ma é solo a partire dalla realizzazione del modello plastico che l'architettura inizia pienamente: il modello é spazio che esiste, é già architettura, la prima architettura, poiché é già luogo indipendente, concreto, esperibile. Un progetto esemplare di questo metodo operativo é il recente intervento per la Fondazione Herzogenburg. Il compito richiesto all'architetto é la realizzazione di una cappella pasquale per il complesso architettonico esistente. Nell'avvicinarsi al suo progetto Tesar ripercorre le vicende del progetto originale non terminato di Prandtauer e si pone dialetticamente come completamento di questo, in rapporto spaziale diretto con esso e visualmente legato alla città che lo circonda. Definita questa strategia generale insediativa, Tesar individua quindi il nucleo del lavoro come esplorazione del tema concreto del piccolo edificio religioso e delle sue variazioni. Un tema e sette progetti, sette risposte al problema del come catturare la luce, elemento cardine della simbologia pasquale. La metodologia operativa per giungere a ciò é quella tipica di Tesar: schizzo di intenti, disegno esatto, modello. Il padiglione é tematizzato come elemento minimo di ricorso alla geometrizzazione della protezione. Gli elementi base del fare architettonico non sono mai negati, ma sempre nuovamente reinterpretati fino a renderli quasi irriconoscibili. Il lavoro avviene per unicità, non é modulare o additivo. Questo progetto dimostra una volta di più come per Tesar l'architettura é sì un delicato e lento percorso linguistico, ma personale: benché debba essere compreso anche da altri non lo é mai fino in fondo. "L'architettura si obbliga verso l'oggettivazione... ma é solo soggettivamente oggettiva".