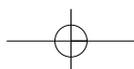
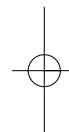
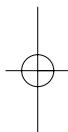
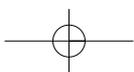
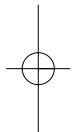
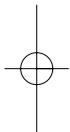
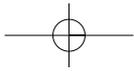
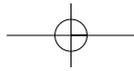


alberto alessi

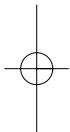
heinz tesar





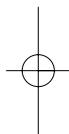
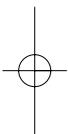


I QUADERNI DELL'INDUSTRIA DELLE COSTRUZIONI
collana diretta da Giuseppe Nannerini





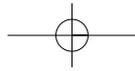
Collana a cura di Giuseppe Nannerini e Domizia Mandolesi
Sezione autori contemporanei a cura di Luca Galofaro



*Traduzione di
Progetto grafico di
grafica copertina di IAN press*

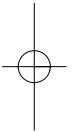
Edilstampa srl
Via Guattani, 24
00161 Roma
tel 06/84567403
fax 06/44232981
www.edilstampa.ance.it



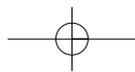


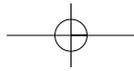
alberto alessi

heinz tesar

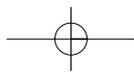
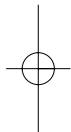


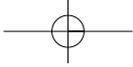
EDILSTAMPA
editrice dell'ANCE





a Mojca, Daria, Veronica, mia madre



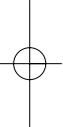


Sommario

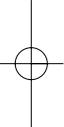
Architetture di idee ed emozioni. Un'intervista

Un architetto, le sue architetture

Gli spazi del meraviglioso
Progettare per luoghi vaghi
Il tema e la sua forma
Lo spazio ipotetico, lo spazio concreto
L'atto del vedere
Affinità emotive
Insegnare a vedere e sentire



PROGETTI ESEMPLARI



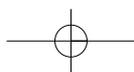
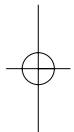
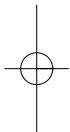
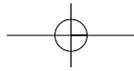
Museo Celtico a Hallein
Teatro cittadino a Hallein
Haus am Zwinger a Dresda
Chiesa evangelica a Klosterneuburg presso Vienna
Sede della Polizia urbana ed edificio commerciale a San Gallo
Sinagoga, Dresda
Parco nella serra, Rossauerkaserne a Vienna
Museo della collezione Essl a Klosterneuburg presso Vienna
Museo di Arte e Design a Ingolstadt
Il nuovo Rijksmuseum ad Amsterdam
Chiesa a Donaucity presso Vienna
Ampliamento del museo d'arte e naturale di San Gallo

ENGLISH TEXT

BIBLIOGRAFIA

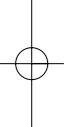
REGESTO DELLE OPERE



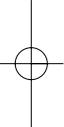




"Se pensato in astratto o immaginato, il punto è idealmente piccolo, idealmente rotondo. È un cerchio idealmente piccolo. Ma, sia le sue dimensioni sia i suoi limiti sono relativi. Nella sua forma reale il punto può assumere un numero infinito di figure: la sua forma circolare può diventare dentellata, può sviluppare un'inclinazione verso altre forme geometriche e, infine, verso forme libere. Può avere angoli acuti e inclinare verso il triangolo. E per il suo bisogno di una relativa immobilità può trasformarsi in quadrato. Le punte, in un contorno dentellato e strappato, possono essere piuttosto piccole, ma anche grandi e stabilire diversi rapporti fra loro. Qui non si possono fissare limiti, e il regno dei punti è sconfinato."
Wassily Kandinsky



"Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo"
Gio Ponti



"L'architettura inizia prima dell'architettura."
Heinz Tesar



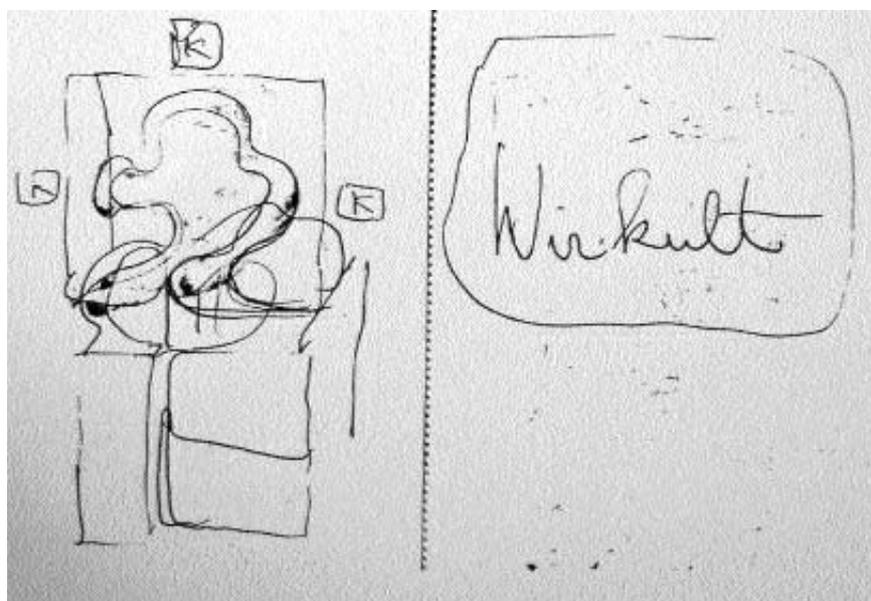


Architetture di idee ed emozioni

Intervista a Heinz Tesar, Campo dé Fiori, Roma

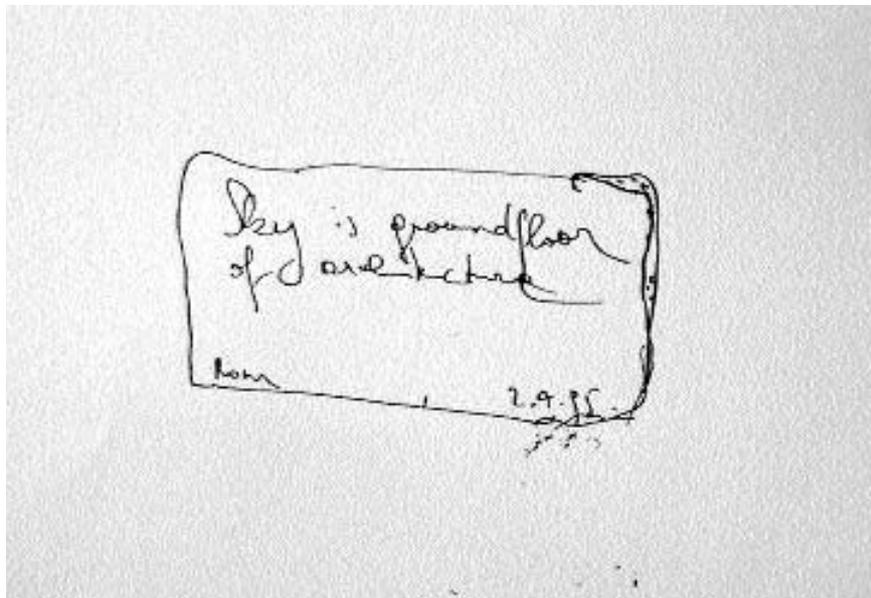
AA *Nel suo percorso poetico è riconoscibile un interesse iniziale per la ricerca artistica pura. Come è avvenuto il passaggio al fare "architettonico"? E quale ruolo ha giocato l'intenso periodo vissuto in Italia?*

HT I miei primi contatti con l'Italia iniziano a 14 anni. Allora io non sapevo ancora che avrei studiato architettura, anzi, ritenevo l'architettura un'espressione secondaria del fare artistico. Le prime forti impressioni italiane mi sono venute dalle pitture erotiche tombali di Tarquinia, dalle steli giacomettiane di Volterra, dal tono della terra di Siena, da villa D'Este. Vedere gli antichi mette sempre in atto riflessioni molto personali che vengono vissute come scoperta totale. E questo leggere individuale si è poi trasmesso anche nel mio vedere l'architettura come scoperta personale. Le sei settimane passate a Vignanello dallo scrittore Fritz Gordian sono state una sorpresa continua. Lui mi ha fatto vedere molte antichità, leggendomele come scoperte paesaggistiche, come atmosfere. Perciò ho sperimentato queste opere artistiche come vero paesaggio, quasi come natura. Come il Goethe del Viaggio in Italia. In seguito ho sviluppato una relazione con l'architettura molto personale, vivendola come scoperta ingenua, lontana da qual-



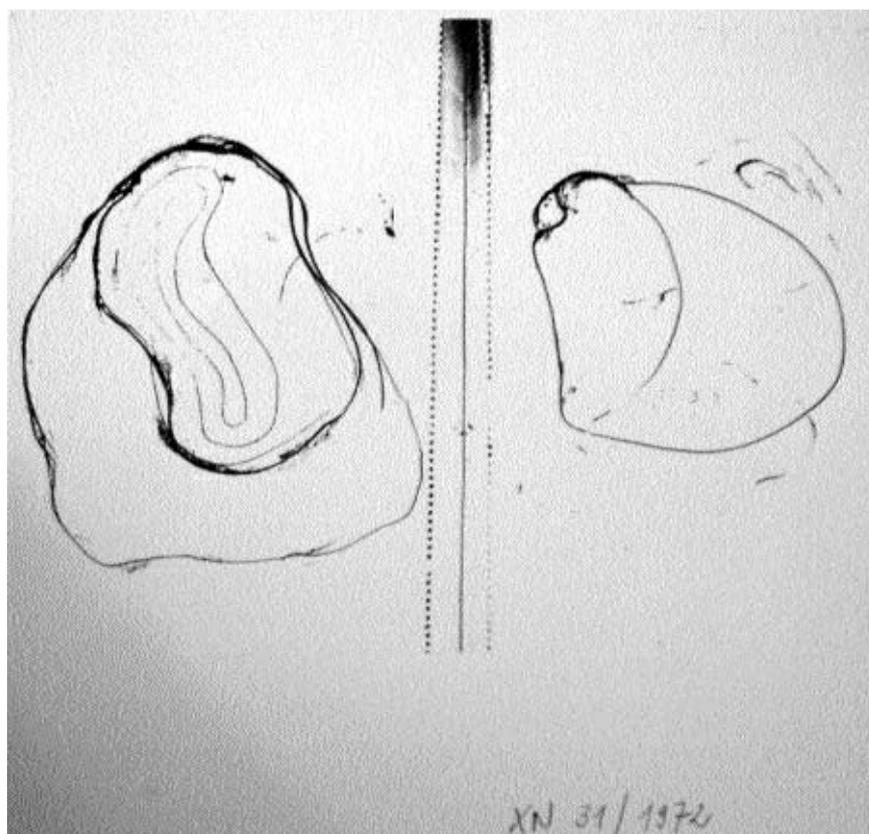
siasi lettura accademica storicistica. Perciò mi sento indipendente dagli Ismi: l'architettura è divenuta per me un brano di vita e penso che per tutti sia in fondo così. Gli etruschi, i dipinti tombali mi hanno portato a vedere le cose artisticamente, cioè come scoperta gioiosa. Dopo quel periodo facevo acquerelli e disegni sul campo, come un artista, cioè con l'interesse teso verso me stesso. L'architettura era ancora lontana, poiché appunto essa si compie oltre il se stesso del suo creatore. L'esperienza dell'arte e di me stesso ha inizialmente sviluppato in me un rifiuto verso l'architettura, ma poi ciò è lentamente cambiato, anche grazie al fatto concreto che da sempre ho dovuto e voluto vivere del mio lavoro e ciò non mi era possibile con la sola ricerca artistica. In architettura non esiste solo il corpo dell'artista, l'architettura comunica attraverso altri corpi oltre a quello di chi la progetta. E così ho cominciato con i miei Homotypen, ma è strano, ho sempre pensato che fossero architettura mentre per le altre persone erano arte pura, non architettura. Ho sempre ritenuto che fosse un fraintendimento. E quindi mi sono avvicinato lentamente all'architettura, indagando tutte le forme, in astratto e concreto, aprendole e guardando cosa portano. Poi col tempo è venuta l'esperienza, ciò che si sa e si conosce, e il mondo personale diviene sempre più architettonico, anzi più tettonico.

AA *Proprio i progetti Homotypen degli anni '60 sembrano consci delle ricerche di alcuni movimenti contemporanei come in particolare quello degli Architetti Radicali. Esiste un legame coerente? Quali architetti sentiva allora*



vicini al suo operare, e quali oggi ?

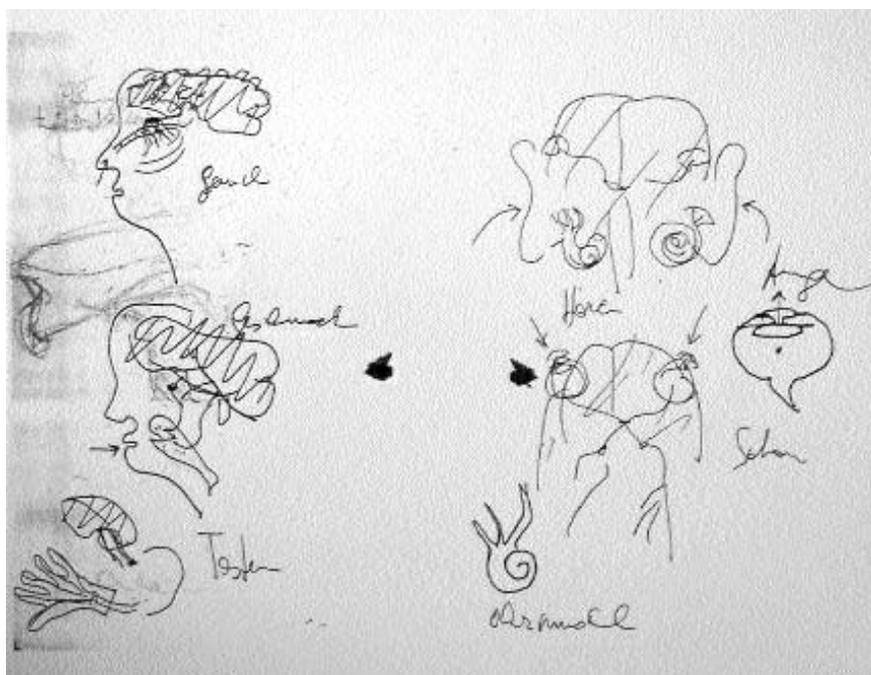
HT Lo strutturarsi è stato per me un processo di sviluppo da un nocciolo minimalista a una differenziazione dell'espressione. Più le cose si lasciano vicine a se stessi, anche fisicamente, e più si specificano. Ad esempio, se si dà a più persone un quadrato di 50x50 da elaborare, un architetto farà vincere il vuoto, mentre l'artista o il poeta fanno apparire toni. Perciò io sono stato da sempre affascinato dalle piccole architetture, più che dalla grande dimensione. Si può differenziare più facilmente. Il legame con gli altri architetti è molto personale. All'inizio Le Corbusier è stato il maestro, ha una misura nel suo fare, ma non è specializzato. Poi ci si confronta con gli altri della propria generazione. Con trent'anni ho riconosciuto e accettato che esistono molti altri architetti: all'inizio si sente la concorrenza, poi la gioia di sapere che altri fanno cose positive. Ma ancora a trent'anni la mia base mentale è rimasta aperta, comprensiva di architettura e di pit-



tura, soprattutto con Giacometti, Beuys, Tapiés. Gli architetti che oggi sento vicini sono vari: Rossi, da poco scomparso, è stato molto importante, ma lo ho vissuto criticamente, a distanza; ed avere distanza è importante, per rendere giustizia alle cose. Altri che sento in qualche modo simili al mio essere architetto sono Siza, o Baldeweg. Ma li sento come gioia di autori e non tanto come sorgenti per il mio fare. Non è possibile distaccarsi da se stessi, bisogna partire sempre da noi per il nostro operare. All'inizio è l'essere se stessi e il primo campo, poi si conosce il resto e si allarga il campo ma sempre portandoci appresso il nostro, che però talvolta si nasconde. Oggi c'è un forte culto delle star, anche in architettura, che trovo totalmente primitivo, ma che continua perché pochi sono in grado di concentrarsi su se stessi.

AA *Nel suo operare sembra di poter riconoscere un chiaro metodo di lavoro: dalle sequenze di parole, al disegno, al modello, e infine alla realizzazione. Tutto ciò si rispecchia in una forte coerenza di risultati nel corso degli anni. Questa coerenza è il frutto del metodo o il suo presupposto?*

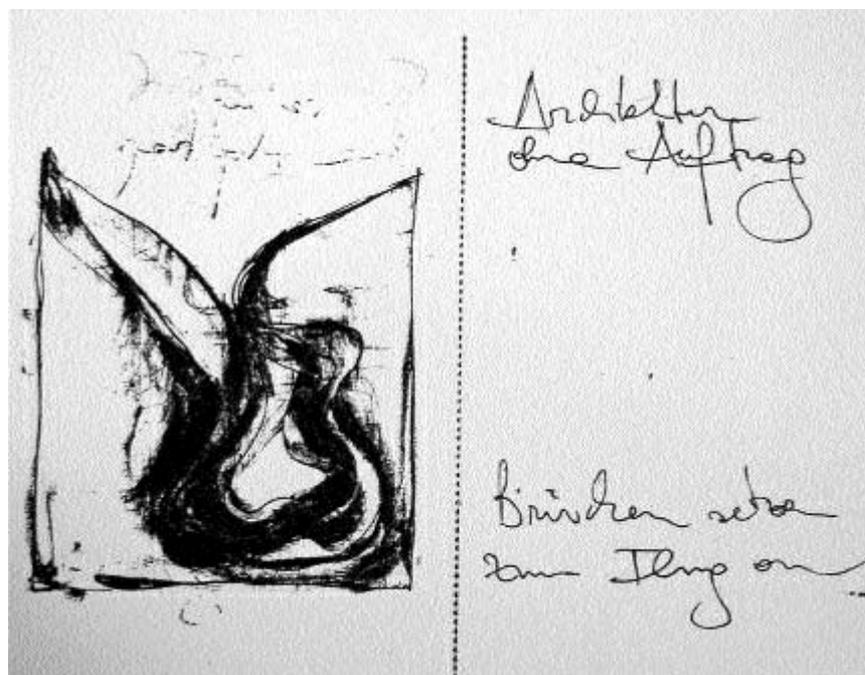
HT Io non ho un metodo prefissato, questa sequenza che lei ha elencato è una riduzione schematica. Il metodo non è un procedimento prefissato.



L'architettura esiste solo in seguito ad un diretto confronto col cliente e il luogo. La sequenza è una ricostruzione, non mi interessa. E' vero che ho un taccuino di schizzi, che uso continuamente, ma mi serve per annotare notizie, cose che sono in divenire. Vado in un luogo e ciò che mi viene in mente, anche non legato a ciò che vedo o devo progettare, lo annoto. Il lavoro è la composizione di tutti i secondi, ma non il lavoro concreto. Perciò non ho un metodo di lavoro definito. Ho un approccio, che è molto personale. E non voglio addossarlo ad altri, agli studenti, o ai collaboratori. L'annotare mi permette di mantenere la distanza dalle cose che è importante, poiché senza di questa si perde la capacità di vedere.

AA *Come inizia il processo progettuale? Qual'è il suo rapporto con il luogo che deve accogliere la sua architettura?*

HT La prima cosa che si prova con un incarico è la gioia, la gioia di poter fare qualcosa nel quale si può credere e che forse ha qualche significato. Da questa gioia discendono tutte le scelte. Perciò se devo fare un museo parto dalle mie esperienze con musei e spazi vissuti e non tanto dalla tipologia canonica. Questa è già intellettualismo. Ho bisogno di vedere direttamente il luogo, conoscerlo personalmente, esservi di persona. Un luogo è sempre più di ciò che se ne può dire.





AA *Quindi la presenza è un dato fondante. Come operano i sensi nel progetto? E cos'è il materiale?*

HT Dei sensi non si può discutere. I sensi devono essere presenti al momento del pensiero progettuale. I sensi sono dati, sono le nostre antenne verso il mondo che devono essere curate e allenate continuamente, come un atleta fa con i suoi muscoli. Di un luogo bisogna sentire molto, e sapere molto. Da questa base viene il primo pensiero progettuale, la prima emulsione che scaturisce dalle cose e dalla propria relazione con esse. In musica è il primo tono, in architettura è l'esperienza personale dello spazio. Musica e architettura sono legate: suono e vista sono le prime cose che escono dell'esperienza. I bambini spesso fanno esperimenti come non vedere, non parlare, non sentire: per me l'architettura è qualcosa vicino al sentire del bambino. Che deve essere allenata, ma è anche spontanea. Siamo un'unità, con un punto di vista variabile sulle cose.

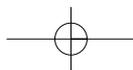
E il materiale. Nel 1978 per una lezione di un corso a Vienna, in chiusura di un lungo intervento ho scritto "...e alla fine non ho parlato di forme, corpo, luce, materiale, ecc. E come ultimo il materiale: può risuonare, riflettere, ci è vicino e può facilmente diventare il feticcio che nasconde le nostre incapacità di sentire veramente..." E' una risposta lontana all'attuale feticismo verso il materiale. E perciò devo dire che lo spazio continua a rimanere l'assoluto nulla, il vuoto, il galleggiante vuoto. Ed è questo ciò con cui si confronta l'architettura. Come per Michelangelo, all'inizio il corpo riempie tutto lo spazio, ma quando se ne toglie un poco lo spazio può apparire, ed è allora che entrambe sono visibili.

AA *Sembra di poter dire che non c'è spazio senza peso*

HT Non lo so, forse esiste, si dovrebbe chiederlo agli astronauti. Credo che una dualità sia necessaria sempre, ma non so dare una risposta teorica. Si deve esperirla.

AA *Quale significato attribuisce alla tipologia, nel suo gioco fra la forma e la sua deformazione?*

HT La forma iniziale è per me la forma semplice, e la forma semplice generalmente si deforma attraverso il processo. La forma semplice è anche un pensiero semplice. In ogni progetto c'è sostanzialmente un cuore forte di realtà e ciò è la forma semplice, che attraverso le necessità del luogo si contestualizza, si deforma e trasforma in una nuova forma necessaria. Il luogo e il tipo sono partner nel processo creativo, entrambi allo stesso livello. Ma la deformazione che avviene è nel senso della trasformazione, non del gioco manieristico: si crea una nuova forma da una partenza diversa. Sul discorso tipologico, l'esempio che mi sembra





più adeguato è quello di Kandinskij e delle forme differenti dei suoi punti: non esiste solo in punto rotondo. E ciò è un fatto: anche nelle cose più piccole esiste sempre figura, nei punti, negli insetti. E perciò io non ho problema ad utilizzare geometrie semplici, perché al loro interno c'è sempre figura, sempre più di ciò che sembra. Ma tutto ciò non è un gioco, è molto cosciente, mai autoreferenziale. Nel suo deformare, il luogo è l'agente che permette un nuovo lavoro su un tipo formale già sedimentato.

AA *Perciò lei non lavora a tematiche figurali quali la casa rotonda, la casa torre, o altre visioni modellistiche. E perciò i progetti per luoghi ignoti?*

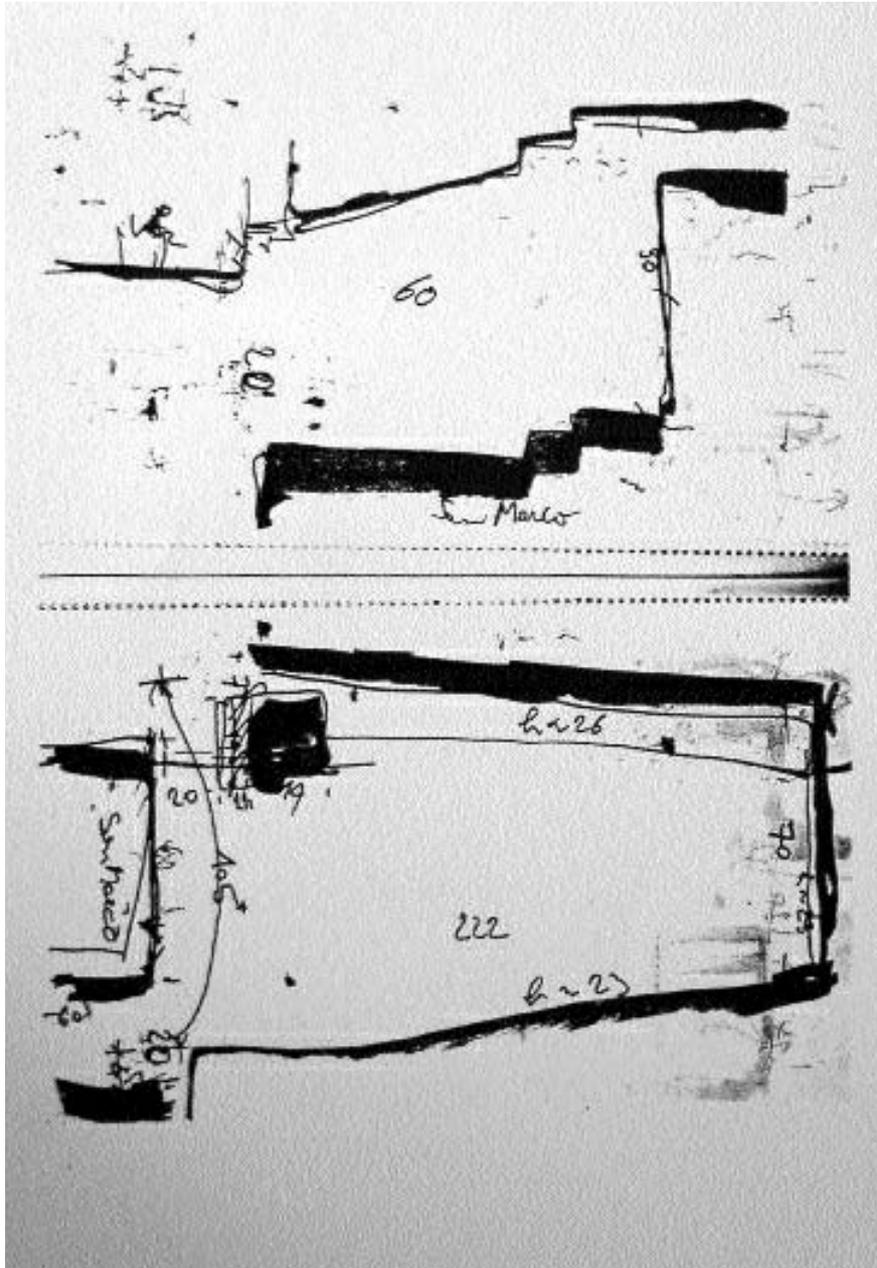
HT E' appunto lì che io mi permetto la riflessione pura sul modello, sull'immagine modellistica intellettuale. Lì non esiste altro committente al di fuori di me stesso.

AA *Quale può essere il legame fra la poetica individuale e il significato sociale dell'architettura? Come può avvenire la comunicazione attraverso l'architettura? Può passare attraverso la forma semplice, leggibile a più livelli di interpretazione?*

HT In ogni caso il punto di partenza di ogni architettura risiede nella dualità io/noi, nel modo più esistenziale. Il ruolo sociale dell'architettura è essenziale, ma non è direttamente traducibile in forme, quasi fossero degli Ismi automatici. Dei miei Homotypen, molto soggettivi, molto basilari, si è parlato molto, essi hanno subito una forte proiezione di parole, un forte incontro fra soggetto e realtà oggettiva. Non è il perché fondante, ma il riconoscimento che senza questo non può esistere. E' la stessa domanda: non il perché, ma il riconoscimento aperto che è così, e ciò permette alla parola di comunicare. Non si deve pensare alle forme come portatrici di conseguenze, ma al fatto che le forme parlano. Architettura è il pensabile: il fatto e il pensato. E tutte e due le categorie sono ugualmente importanti, fondanti. Il pensato e il fatto sono entrambe edifici per me, e perciò la domanda è in quale realtà slitta l'architettura, se è corporeamente qui o esiste come idea, come manifesto. Il manierismo sapeva tutto ciò. E' lo stesso in musica o in poesia: le cose dette, fatte o enunciate restano come reali.

AA *Un confronto individuale?*

HT Sì, sono sempre relazioni individuali quelle che si hanno, grazie al cielo. Gli artisti sono strumenti, e non solo, essi sono i fatti. Boullée diceva che l'architetto è uno dei pochi artisti che ha la possibilità di portare la natura all'interno del suo fare. Noi viviamo di luce, i materiali con i quali operiamo sono spesso naturali, il pigmento del colore è naturale, ma la relazione non avviene solo in modo



così diretto: la luce è materiale, tutta la luce, anche quella artificiale, lo spazio è materiale, la natura la prendiamo dentro le nostre delimitazioni.

AA *L'architettura e il suo rapporto con la novità, il progresso. Oggi pare si debba ottenere il nuovo a tutti i costi, sorprendere.*

HT Il progresso personale c'è sempre, è automatico, non volontario, è dato per il fatto di esistere. Io capisco che i giovani vogliono fare cose nuove, e penso che sia molto positivo, e d'altro canto ciò spesso non significa altro che riformulare continuamente i clichés esistenti, e ogni volta interessante è vedere come questi si sono deformati, quando sono regolati, e quanto nuove sono le nuove regole. Ma ogni volta che esistono nuove regole, ciò di cui si parla è già storia. Perciò è necessario essere distaccati, ironici: è bene fare cose nuove, ma non fini a se stesse, è bene farle perché necessarie. L'architettura è sedimentazione di tutto noi stessi. Se si deve fare un magazzino, è bene farlo funzionale ed onesto, chiaro, ma se si può portarvi dentro un raggio di luce, è architettura, è sedimentazione. Fare il nuovo per il nuovo, non è interessante, non sposta nulla. La necessità non è autoreferenziale, altrimenti si finisce in un cliché accademico. Si può dire che si vede tutto nuovo, ma non è esatto, è un poco troppo forzatamente ottimistico.

AA *Pensare al progresso costringe a porsi il problema del rapporto col tempo. Le compresenze del passato, il processo fra progetto e realizzazione, Cos'è il tempo per l'architettura?*

HT Il tempo si sistema nell'architettura, vi entra come protagonista. Ed inoltre, il tempo è il movimento dell'architettura. Edifici di epoche diverse sono qui contemporanei nei confronti del mio progettare oggi. Le ragioni iniziali sono sparite, restano solo gli oggetti, le tracce del fare. Il valore di un edificio è in grado di definire il suo essere limitato o senza tempo, e d'altro canto dice quanto soggettivo è il suo rapporto col tempo. Tempo interno e tempo senza tempo. Oggi gli edifici sono pensati per durare trent'anni, ma per me sono prodotti. Io divido fra architettura e prodotti. L'architettura non è un prodotto. Io credo nella durata dell'architettura. Gli edifici pubblici rispettano al massimo questo dato. I processi produttivi sono i presupposti ma non il risultato dell'architettura. Esistono due tempi per l'architettura, uno è quello del progetto e della realizzazione, l'altro quello della vita dell'edificio, nella quale il tempo deve essere integrato.

AA *Che rapporto ha con i suoi progetti realizzati?*

HT Per me sono finiti. Durante la costruzione si può ancora modificare qualcosa, ma poi bisogna accettare che per il processo progettuale sono terminati. Poi

vivono d'altro. E negli edifici realizzati si vedono gli errori fatti, la sottovalutazione della natura e dei suoi elementi, e la cura di chi li abita. E' bene fare edifici che hanno bisogno di poche cure, alcune sì, ma non troppe. E alla fine gli edifici migliori escono sempre allo scoperto.

AA *Attualmente, nella cultura architettonica pare di poter individuare due famiglie di progetti urbani. Da un lato quelli che intervengono sulla città lavorando nella grande dimensione, nell'estensione, facendosi città essi stessi, cosa che permette di creare un proprio mondo con proprie regole, totalmente disegnato; dall'altro l'alternativa è invece il lavorare con progetti che funzionano come magneti, che strutturando i loro campi o come campi essi stessi, lavorano sulla grande scala con densità. Qual'è il ruolo urbano dei suoi oggetti architettonici?*

HT L'esempio del magnete e del campo è molto adeguato; se vogliamo estenderlo, ogni corpo emana onde, forze, più forti se vicine e meno se lontane. La distanza è data anche dalla dimensione. E io credo che noi nell'architettura dobbiamo lavorare con queste forze magnetiche, che non esistono sulla grande dimensione, perché non abbracciabile completamente se non da lontano, cioè quando appare ridotta. Per me le città sono fatte da particelle di città, da tempi e volontà diverse. Non va dimenticato, nel continuo parlare odierno di città cablate e tempi reali che noi viviamo solo grazie alla distanza, della distanza. E la distanza si vive sono nella concretezza. Poiché non sappiamo volare, viviamo senza sapere cosa è l'infinito, ma vi tendiamo.

AA *La grossa dimensione di un edificio mette in gioco anche il rapporto fra architettura e velocità.*

HT Più veloce, più grande, più lontano, sono solo un aspetto della cosa. Io credo che non tutto debba essere risolto dall'architettura, non tutto deve essere messo in relazione con l'architettura. Per me la grande dimensione è interessante nel progetto urbanistico, non in quello dell'edificio, anzi, è soprattutto in un edificio piccolo che si può fare molto di ciò che a me sta a cuore. Nel grande si può fare molto di interessante, ma non altro che interessante. L'architettura come valore anche scultoreo, ma altro dalla scultura, è possibile nella dimensione minore, mentre alla fine ogni grande dimensione nell'edificio è sempre più piccola dell'estensione totale di ogni paesaggio e territorio che ci circonda. Linee, piste di atterraggio, non sono tanto paesaggi, quanto intellettualità, e sono molto relative.

AA *Eppure oggi capita spesso di dover fare un progetto per un luogo che*

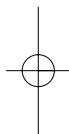


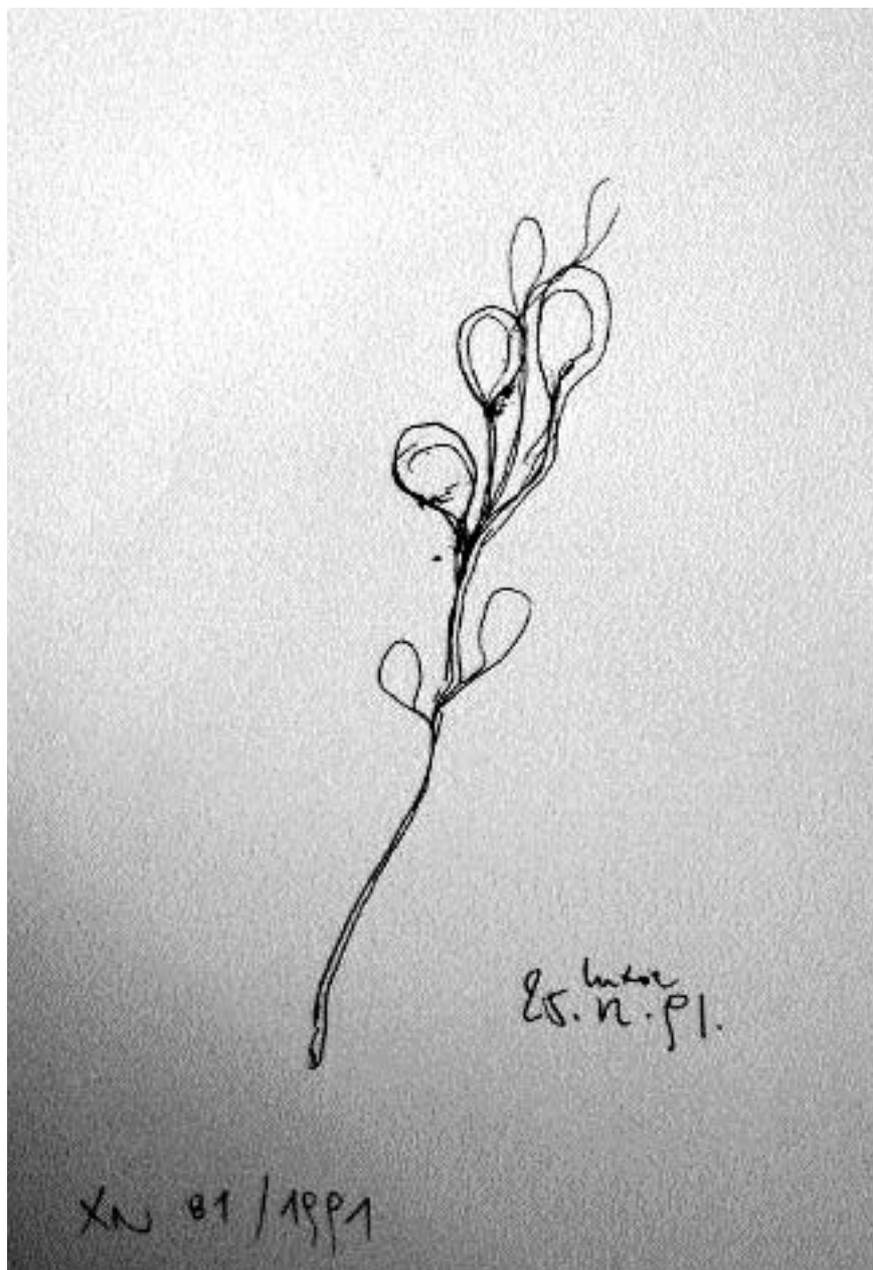
può essere visto solo velocemente, dall'autostrada, dal treno, volando con l'aereo, ecc.

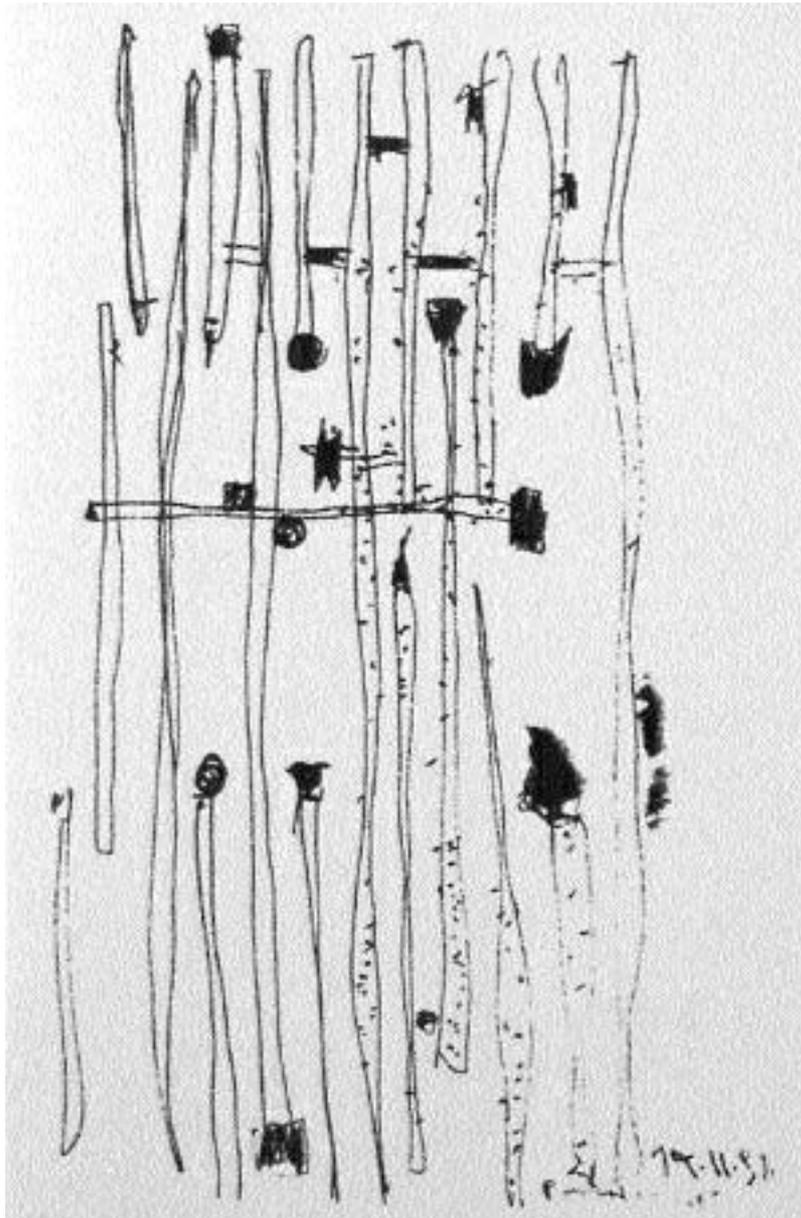
HT Ogni edificio si può esperire come statico o come movimento. Le due cose sono difficilmente sommabili. Le due situazioni esistono, ed il modo nel quale io reagisco progettualmente è un problema relativo alle priorità che mi do. E se io mi muovo lentamente attorno alle cose esperisco di più, più cose, anche se è pur vero che la visione dinamica e veloce può essere molto utile.

AA *Nella sua esperienza di insegnamento cosa ritiene sia possibile trasmettere del proprio fare architettura agli altri? Quanto è intelletto e quanto è spontaneità?*

HT Si può comunicare ciò che Giò Ponti dice, "Amate l'architettura", si può trasmettere la spontaneità. Perciò io insegno volentieri in piccoli gruppi. L'architettura è naif, spontanea, intellettuale, appartiene a tutti. Nella nostra differenza, siamo molto simili. Naif e intellettuali, le due cose sono compresenti. Solo il loro bilanciamento permette il procedere nel lavoro.







Un architetto, le sue architetture

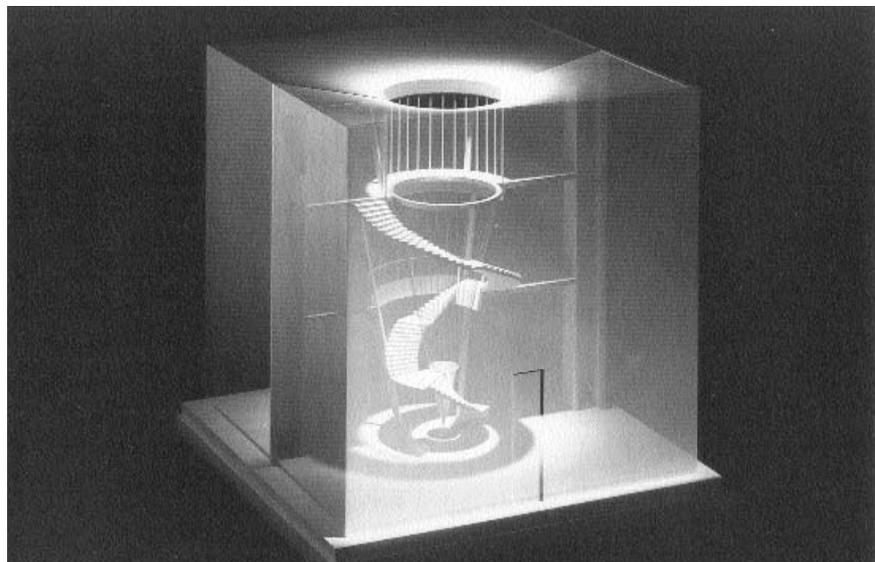
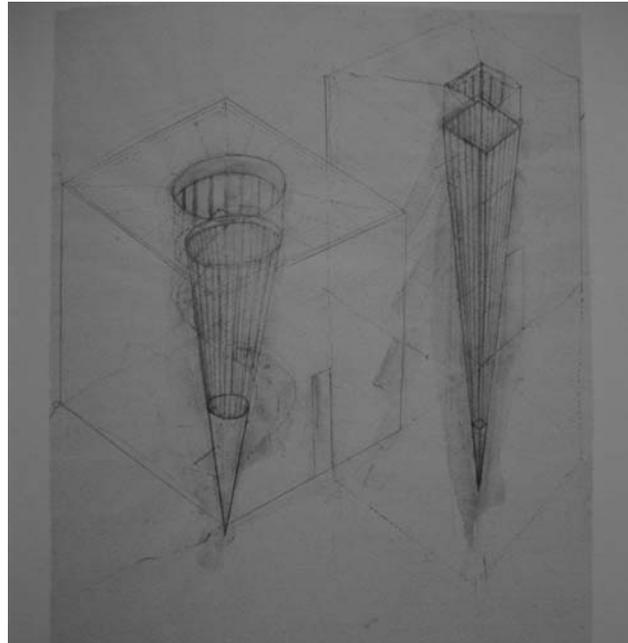
Heinz Tesar è un personaggio raro e prezioso nel panorama architettonico contemporaneo. Lo sviluppo del suo fare creativo, che lo ha condotto da un'iniziale ricerca artistica pura alla decisione convinta ed inesorabile di divenire architetto, è paragonabile all'esercizio continuo e metodico di un equilibrista 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 d'intervento la sua riflessione ragiona con l'esattezza del dettaglio poetico, con la precisione dell'essere là in quel determinato momento e luogo. È 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.

Gli spazi del meraviglioso. Stringhediparole, schizzi, modelli

Il metodo di lavoro di Tesar è 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 è il nominare le cose attraverso complesse stringhediparole che descrivono modi possibili di essere del progetto, prima della sua formalizzazione. Poi Tesar passa via via dallo schizzo veloce sui leggendarî piccoli quaderni arancioni, "all'acquerello rosa", 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 è 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 tac-

hallwandwandkörperantwort
 glashallehimmelhofasymmetrisch
 schwebehohlblockglasstein
 wandschichtschwebekopflageraummittenobjekt
 schichtwandraumkörperquaderdonaublickterrassenglacis
 leerraumlichtkirchenmuseumskulptur
 horizontalbügelmaalvertikalfensterbrückenbasispassau
 lufthöfelichtkubentransitorium



Museo preistorico, progetto per Monaco di Baviera

cuino e divengono momenti di enunciazione e di verifica di un possibile apparire dell'architettura. Ma è solo dalla realizzazione del modello plastico che l'architettura inizia a distaccarsi dal suo creatore: il modello è spazio che esiste, è la prima architettura, poiché è già luogo indipendente, concreto, esperibile. Gli schizzi, i disegni, le stringhe di parole, i modelli non riguardano solo l'architettura ma un modo di essere all'interno dell'architettura, sono il suo archivio dei "pensieri prima dell'architettura".

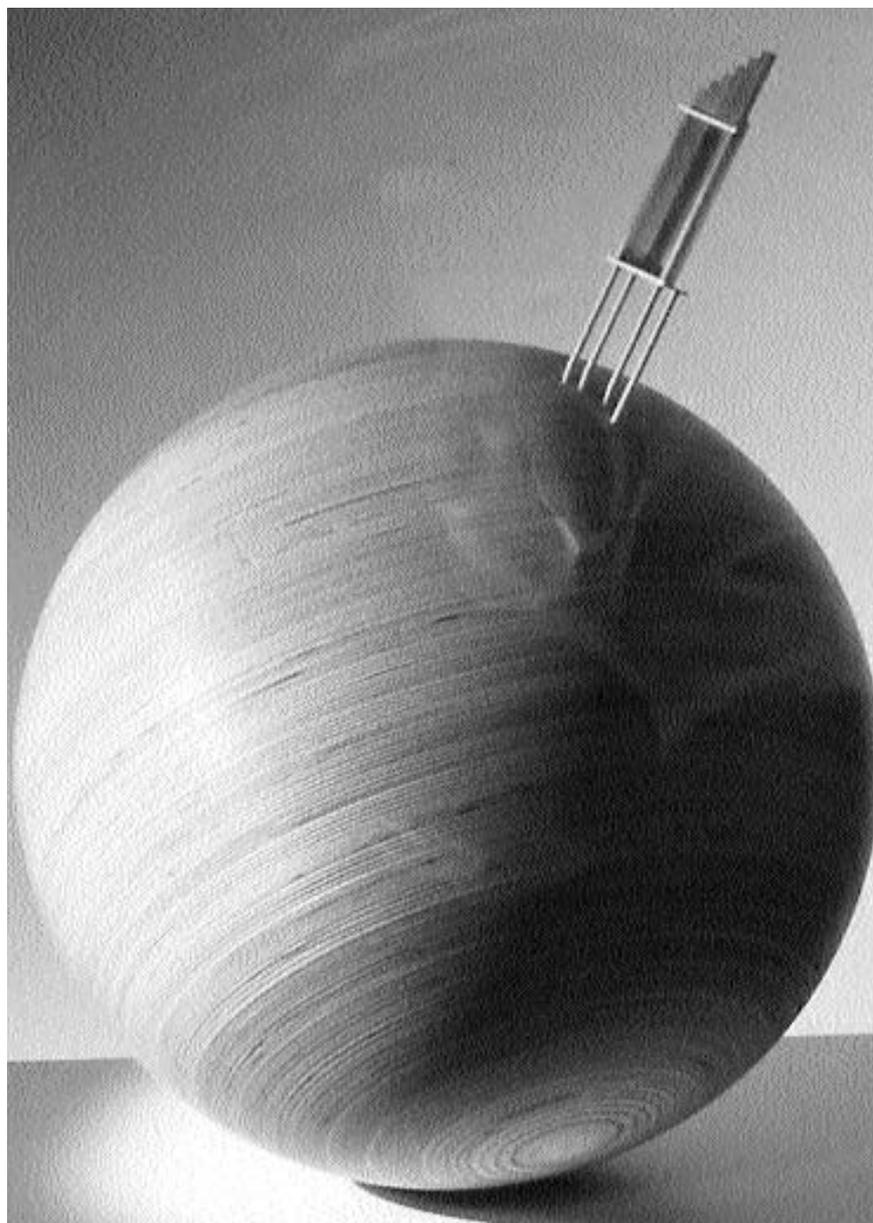
Progetti per luoghi vaghi

La ricerca costante di una spaziale formale è alla base dell'intero operare di Tesar. Attraverso i "progetti programmatici" per luoghi ignoti e vaghi 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.

Così, già il Naturmuseum di Innsbruck, del 1965, progetto di laurea, vede nella sequenza terra-prato-sabbia-acqua-aria la possibilità di prendere forma di un edificio contestuale proprio perchè introverso: un progetto chiuso in sé, la cui corte centrale resta intoccabile, inaccessibile, così che distanza e vicinanza si unificano.

Il progetto Calvario è una riflessione che accompagna Tesar dal 1976 al 1984: con esso 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, metaforicamente analogo alla superficie di una sfera. Posti su colonne-pilastri, snodati lungo una collina naturale o artificiale, gli elementi architettonici mettono in atto una salita spiraliforme che favorisce la meditazione, la passeggiata segnata/sognata dall'architettura. Assimilabile a questi esempi è il progetto per il Naturmuseum 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. La "riflessione sulle acque" Havel e Spree a Berlino si traduce in un addensamento di valori creato con nuove isole artificiali, di cui il museo è una variante, trasparentemente monolitica.

Altro momento d'indagine sull'essenza del fare e dare luogo è il progetto di



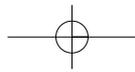
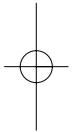
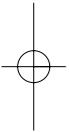
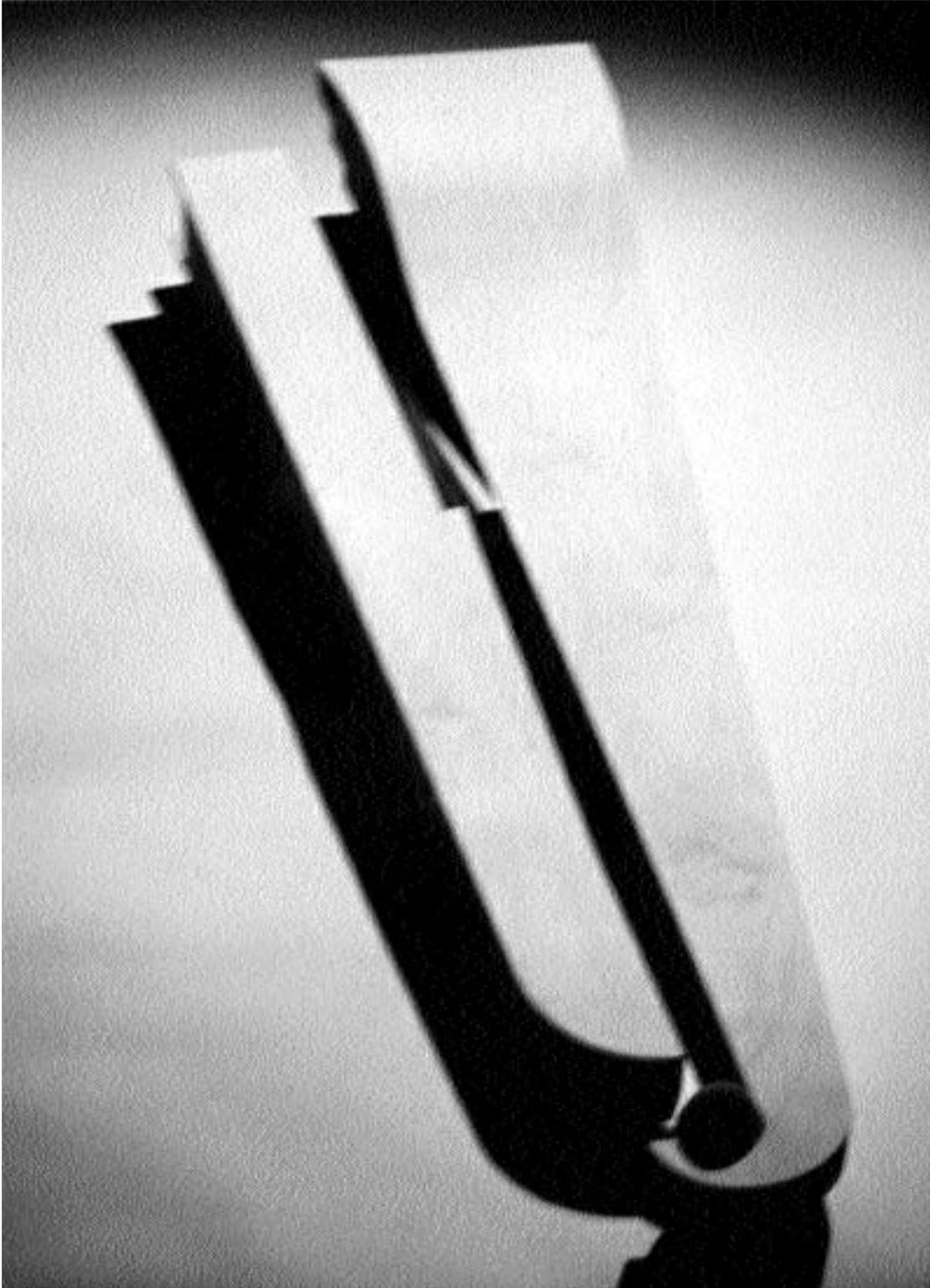
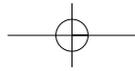
Calvario, progetto per luogo ignoto

un Grattacielo 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. anche per questo progetto è possibile immaginare posizioni, città. Tesar propone Chicago, sedimentato luogo verticale, oppure vicino all'acqua, così da operare nel riflesso fra sopra e sotto.

Il tema e la sua forma

L'architettura di Tesar si pone come esperienza tematica. L'analisi che egli pone in essere è chiaramente formale, di una figuratività 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.

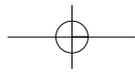
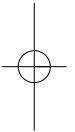
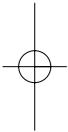
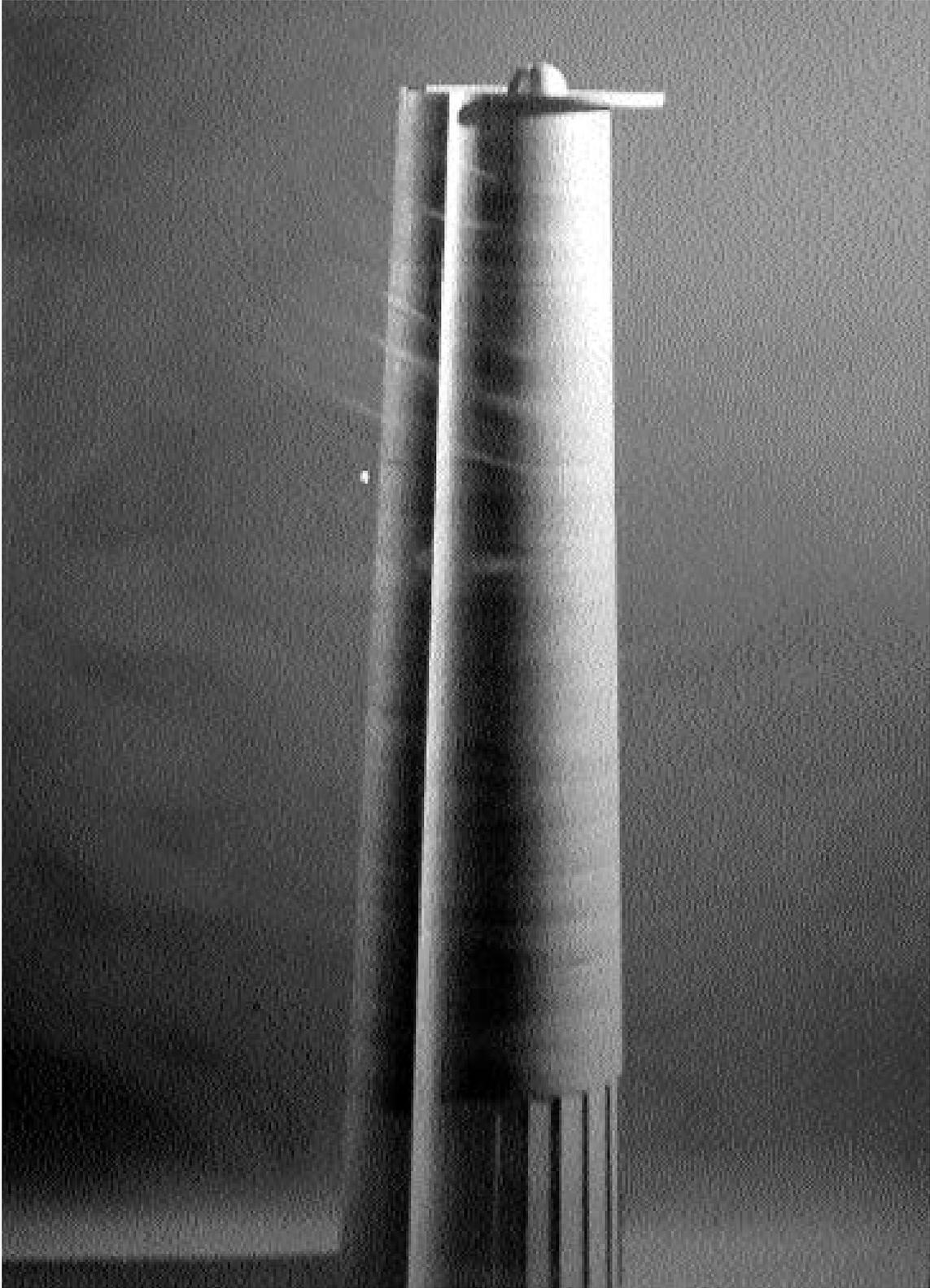
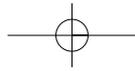
Alcuni temi sono più frequentemente perseguiti e indagati. Il concetto di stratificazione è uno dei nuclei chiave dell'operare di Tesar e si evidenzia nel trattamento delle pareti e soprattutto in quello degli spazi di collegamento. Fra il sopra e il sotto, la scala e la rampa sono un momento cruciale della stratificazione: esse permettono la risalita, l'elevazione aerea, rendendo possibile la Museo naturale, progetto per Berlino



materializzazione del sogno del volo. Sono un andare e un tornare, un viaggio cristallizzato. Tesar le realizza quasi sempre curve, dinamiche. Uno dei primi esempi è il progetto dello studio Gordian a Vignanello, in Toscana, del 1970. Omaggio a Fritz Gordian, alla sua casa toscana senza scale, ma verticale, il progetto realizza uno spazio sotterraneo circolare a $\frac{3}{4}$, mentre $\frac{1}{4}$ è aperto per la luce: qui, all'aria aperta e protetta alle viste esterne, è una vasca per il poeta.

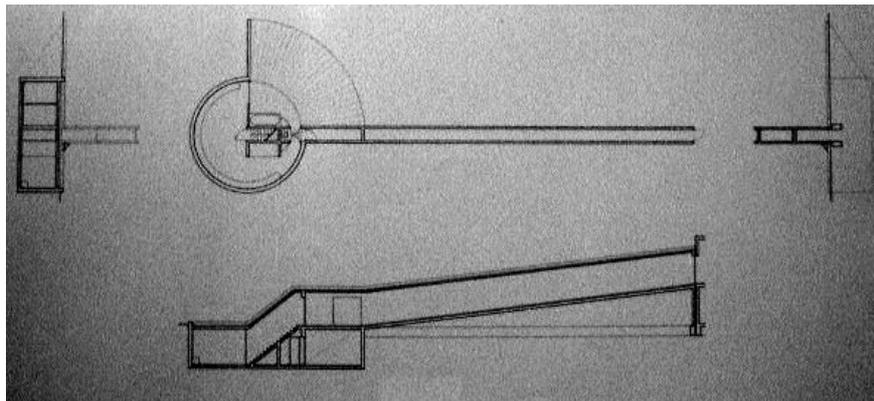
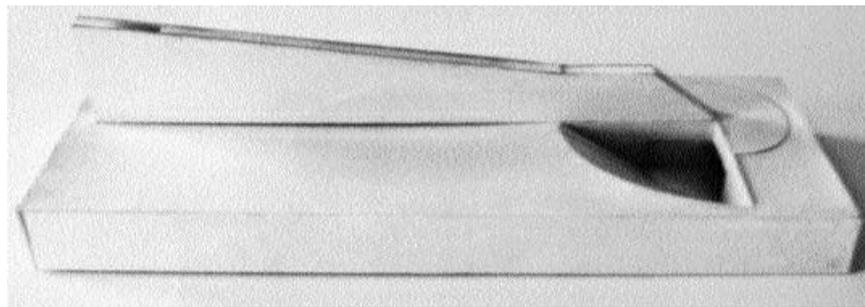
Stratificazione si trova anche nel progetto di ampliamento lo studio musicale Peer a Steinach am Brenner che risale al 1977. Un edificio su misura, un edificio sull'orlo del pendio. Tesar riempie lo spazio di forti inclinate nelle diverse geometrie e rende uno spazio contemplativo, in forte legame con il paesaggio, aperto alla sempre nuova scoperta visiva. E sonora. Dall'ingresso con seduta, si passa allo studio pentagonale che accoglie il pianoforte a coda: qui, il ritmo intenso delle travi alla viennese crea un valore acustico. Il balcone che vi si apre, appare irrazionale estensione della razionalità interna, ancora il nuovo con il vecchio.

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 luminose. La luce come indicatrice di temporalità. Questo è particolarmente forte nei progetti per edifici e spazi religiosi: la luce è miracolo, trasformazione dello spazio in materia, in corporeità. È il caso del progetto per la cappella per il chiostro della Stift Herzogenburg del 1996. Heinz Tesar non era d'accordo con i presupposti del progetto. Il rapporto chiostro/città è rimasto irrisolto fino ad oggi. Il compito richiesto all'architetto è 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. Il padiglione è tematizzato come elemento minimo di ricorso alla geometrizzazione della protezione. Gli elementi base del fare Grattacielo, progetto per luogo ignoto



architettonico non sono mai negati, ma sempre nuovamente reinterpretati fino a renderli quasi irriconoscibili. Il lavoro avviene per unicità, non è modulare o additivo. Questo progetto dimostra una volta di più come per Tesar l'architettura è sì un delicato e lento percorso linguistico, ma personale: benché debba essere compreso anche da altri non lo è mai fino in fondo. "L'architettura si obbliga verso l'oggettivazione... ma è solo soggettivamente oggettiva". Così la forma e le coperture variamente aperte, bucherellate, semplici, complesse, divengono lo strumento messo in campo per risolvere una conflittualità superiore. La cappella acquista il ruolo di strutturatore di gerarchie spaziali e simboliche.

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: il Naturmuseum di Berlino veleggia sopra l'acqua e vi si riflette completamen-



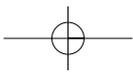
Studio interrato Gordian, progetto per Vignanello

te 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. Giochi pirotecnici tra luci naturali e luci artificiali, pareti perforate con spessori sottolineati dalle aperture, rigorosi dettagli sulla via della semplificazione formale, ombre giustapposte alle luci sono le costanti di una progettualità che ha fatto del proprio essere isolata, appartata, un momento di straordinaria autoriflessione, lontano dalle suggestioni del dibattito e solo attenta ai problemi del progetto ed alla rispondenza del progetto all'idea.

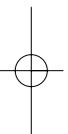
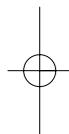
Particolarmente interessante è soffermarsi sulla sistemazione della città siderurgica di Kapfenberg, del 1989-92. Qui Tesar riconosce nella definizione dei limiti del fiume la soluzione al problema dell'identità del luogo urbano, e il suo progetto prevede l'intervento nei luoghi nevralgici della città e lungo il fiume. Un progetto triplice che doveva toccare la città vecchia, creare un nuovo centro e un collegamento con due edifici ponte. Unica realizzazione, la sistemazione della piazza Koloman-Wallisich, che si trova nella parte vec-



Ampliamento dello Studio musicale Peer, Steinach

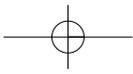


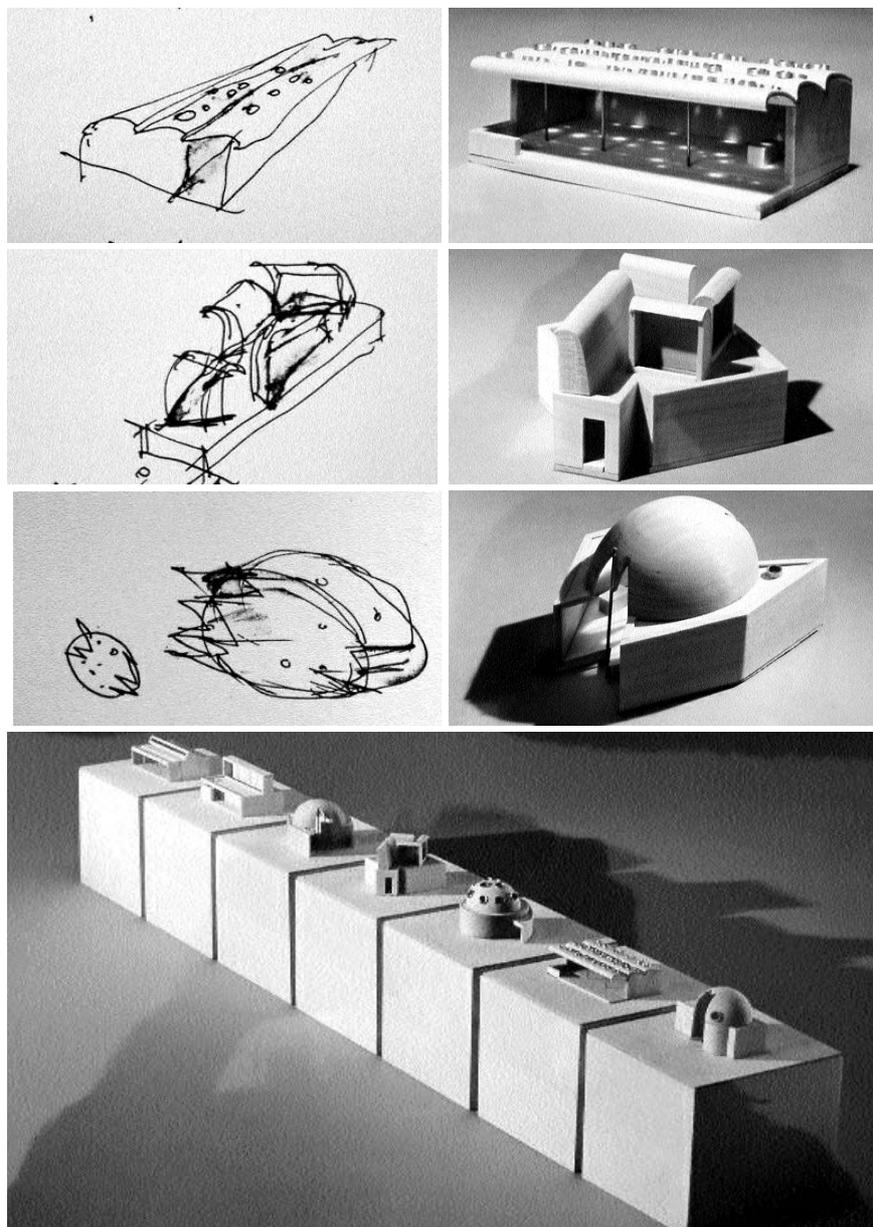
chia della città: edifici a due piani ne delimitano il profilo, e su essa si affacciano il palazzo del comune, molti negozi e vi si svolge un mercato settimanale. Il progetto parte dall'accettazione di questo uso quotidiano dell'estensione e lavora trattando il piano di calpestio come un paesaggio; la pavimentazione generale, in pannelli quadrati di granito, è il sottofondo per la parte centrale dove avvengono alcuni eventi. La linea di drenaggio è sottolineata dall'uso di una striscia di quarzo grigio fumo; lungo questa linea si dispongono gli oggetti di Tesar: una panca in pietra lunga 8 metri, una sfera-fontana realizzata con un monolite di pietra di 1,26 metri di diametro che galleggia su un getto d'acqua a pressione e un elemento verticale, la "Colonna della Luna", realizzata dalle grandi acciaierie della città con un semplice trattamento meccanico del metallo, che con i suoi 7 metri di altezza supera generosamente i tetti delle case che si affacciano sulla piazza. Tutto il sistema "arredato" della piazza è spostato su un fronte, così da dare due diverse percezioni dello spazio e dei suoi oggetti a chi lo percorre nelle diverse direzioni.



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 per una sala da concerti a Leipzig del 1996, 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





Progetti per la Cappella della Stiftung Herzogenburg

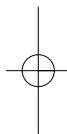


d'ispirazione armoniosa. Qui è il progetto nel suo distendersi che si fa direttamente musica, gioco melodioso di forte e piano.

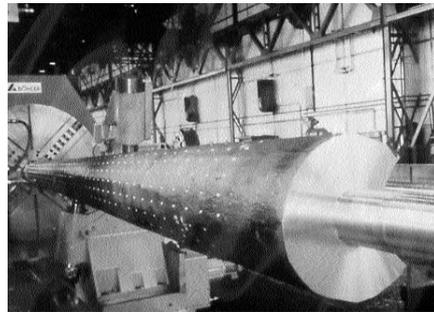
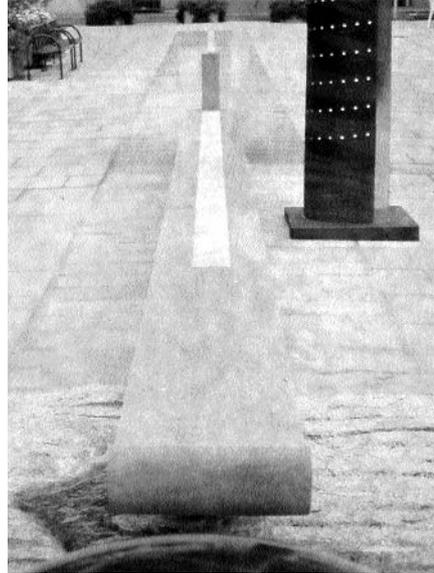
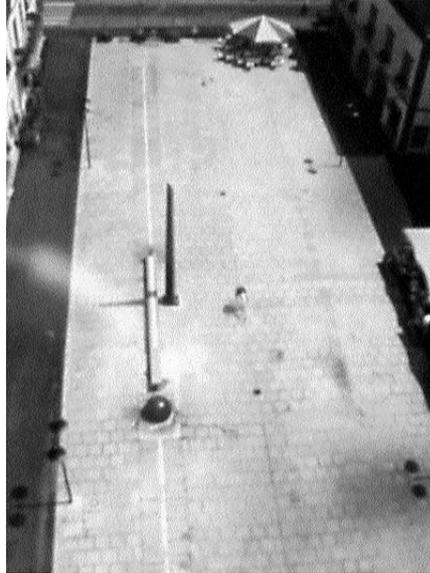
Il trattamento dello spazio fra gli edifici e di quello interno è per Tesar un altro dato fondante, che ha valenza formale e visibile quanto i volumi costruiti. Non è mai spazio di risulta ma volta per volta corte, hall, giardino, percorso luminoso. Il progetto per Pariser Platz e quelli per Hallein 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. La Haus am Zwinger di 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.



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. Tesar lavora partendo dall'idea base della coesistenza fra corpo monolitico in pietra e sequenza spaziale verticale fluida e vetrata. L'edificio prende fili e dimensioni dai grattacieli laterali, e nel salire arretra, per accentuare la verticale. Le piante sono una variazione continua di una spazialità obbligata, con due pareti cieche e due affaccianti sulla città. L'ACINY presenta due halls: la prima connette ingresso e biblioteca fra 1° e 2° piano; l'altra connette gli uffici fra l'8° e l'11° piano. Entrambe sono collegate fra di loro da un taglio vetrato verticale. Le funzioni si susseguono in verticale in modi diversi da sotto a



Piazza Koloman-Wallish, Kapfenberg

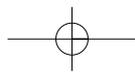
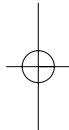
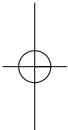
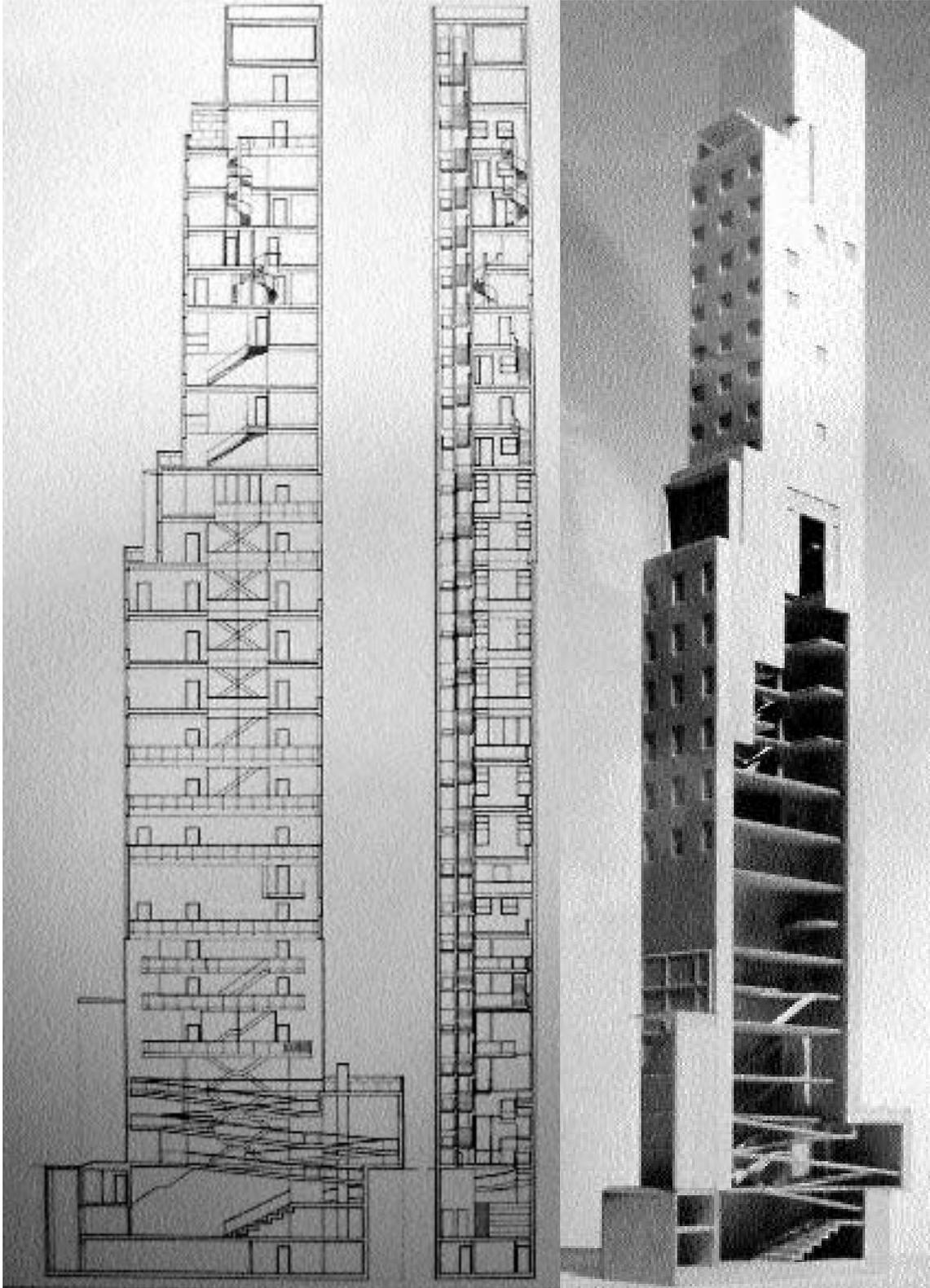
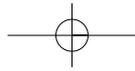
sopra. Ogni piano è un piano terra. Questo progetto è un compendio di soluzioni diverse di questo sentire, legate fra di loro dallo spazio avvolgente e continuo che le contiene e che a sua volta è delimitato da un sistema complesso e variato di piani sovrapposti e filtranti.

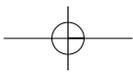
L'architettura di Tesar non rappresenta, ma è presenza diretta: realizza idee dell'abitare, fa apparire modi di stare in qualche luogo. Le descrizioni che Tesar fa dei suoi progetti sono volutamente terse e quasi asettiche, tese a dimostrare la funzionalità delle forme e non le forme stesse, che si devono invece sentire e far parlare direttamente. I temi vanno invece scoperti fra le righe, cercati dentro e oltre la loro attuazione fisica. Non è un caso che ricorra così frequentemente, tra le sue figure geometriche di riferimento, l'ellisse, figura sfuggente per eccellenza, forzato però, molto spesso, ad aprirsi sin quasi a "sospendersi" in forme fluenti ma tese in una dinamicità suggerita dalle implicazioni dei luoghi. Anche le spazialità interne sono sempre talmente indagate nella loro complessità da risultare delle mirabolanti casse di risonanza, per le funzioni per cui sono state pensate, ed anch'esse, molto spesso, sono costrette in movimenti a spirale. I temi sono forme. E non potrebbe essere altrimenti.

Spazio ipotetico, spazio concreto

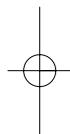
I concorsi sono un momento di verifica, puntualizzazione dell'avanzamento del proprio riflettere. Sono questi i "progetti ipotetici", proposte realistiche o utopiche a quesiti esterni spesso posti con poca chiarezza. Nel progetto per il Kloesterliareal a Berna, del 1981-84, si evidenzia l'importanza per il progetto di storia, topografia, disegno dal vero. L'architettura come dialogo che riflette i fatti del luogo e la sua storia e l'interpreta. L'esistente diviene parte del progetto a tutti gli effetti: i due ponti, l'Aare, le terrazze, il muro e la soglia paesaggio/città, in un palinsesto di interventi a più scale. Una promenade architecturale nella quale ogni edificio, ogni numero civico, è accuratamente dettagliato. Tesar stesso scrive che "Una parte importante del legame dialogico è il disegno del luogo, il disegno nell'attraversare la città, il lasciare passare la città attraverso le mani, concreto ed esoterico."

E così il progetto per il Graben di Vienna del 1990 si tratta di affrontare un Istituto Austriaco di Cultura, progetto per New York

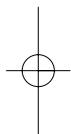




problema urbano concreto e quotidiano attraverso il ricorso ai morfemi della linea e punto che tentano di risolvere il Graben come totalità. Linea: un segno a terra, in pietra Labrador nero, marca tutta l'estensione del Graben e funge da scolo delle acque. Punto: una griglia coperta, riparo aperto che permette vari utilizzi per diverse manifestazioni, un elemento flessibile, a cavallo fra griglia, labirinto, bazar, tempio. Il tutto non calato dall'alto, ma vera interpretazione e memoria presente dell'evoluzione urbana. In questo luogo sorvegliavano due case, poi demolite che, un poco come la defunta spina di Borgo di fronte a San Pietro a Roma, bene definivano lo spazio pubblico, dandogli dei limiti chiari.

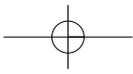


Questo del limite è un dato fondante anche del progetto per l'Alhambra di Granada del 1989. Qui si tratta di articolare il paesaggio esistente in una continuità a grande scala. Una valle tagliata da un muro, denso, spesso, che accoglie e divide. Accoglie la plaza Alhambra: un edificio ellittico senza finestre verso l'esterno, aperto sulla propria corte, vero e proprio luogo di incontro e centro nevralgico del sistema museale (Ticket, bar, postcards, cambiovalute, ecc.). Divide il giardino del XX secolo, asimmetrico, con giochi d'acqua e piante, dal parco principale per auto e bus. Un muro come orientamento, una passeggiata coperta, un muro a scarpa realizzato con un interno con scheletro di metallo. Un progetto di arte nel paesaggio, una piattaforma orientata sul paesaggio.



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. Un nuovo luogo urbano fra centro e nuovo centro, un progetto per creare nuova identità attraverso strutture urbane, strade nuove e no. Due strade nord sud portano al nuovo Leopoldspark. L'identità dell'area è rafforzata con il collegamento al Danubio. Infrastrutture, porticati e pedonalità. Nelle diverse parti urbane, diversi tipi: blocchi, corti, arcate, verde, padiglioni, e diverse funzioni: commercio, uffici, abitazioni da piano terra a salire verso i piani alti. Tipi e funzioni riconoscibili anche dal tipo di facciata e di affaccio. Il gioco delle aperture e chiusure verso il parco, le strade, ecc.

Il progetto per Pariserplatz 3 a Berlino è del 1995. L'edificio è sull'asse tra-



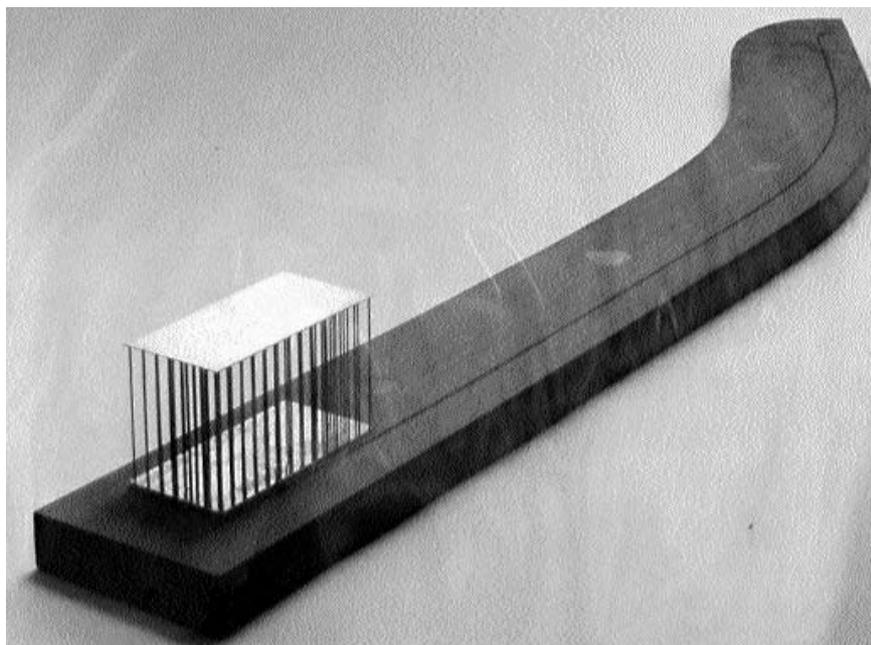
sversale della piazza, a sua volta parte dell'asse superiore che da Unter den Linden giunge fino alla Brandenburgertor. Il luogo forte individuato dal concorso, determina la composizione serrata dell'edificio, chiuso su se stesso e strutturato attorno a tre corti interne: il giardino con pergola verso la lieve hall di distribuzione, che funziona da ingresso sulla Pariserplatz; la grande corte degli spazi ad uffici, aperta verso il cielo con due muri lievemente curvi che



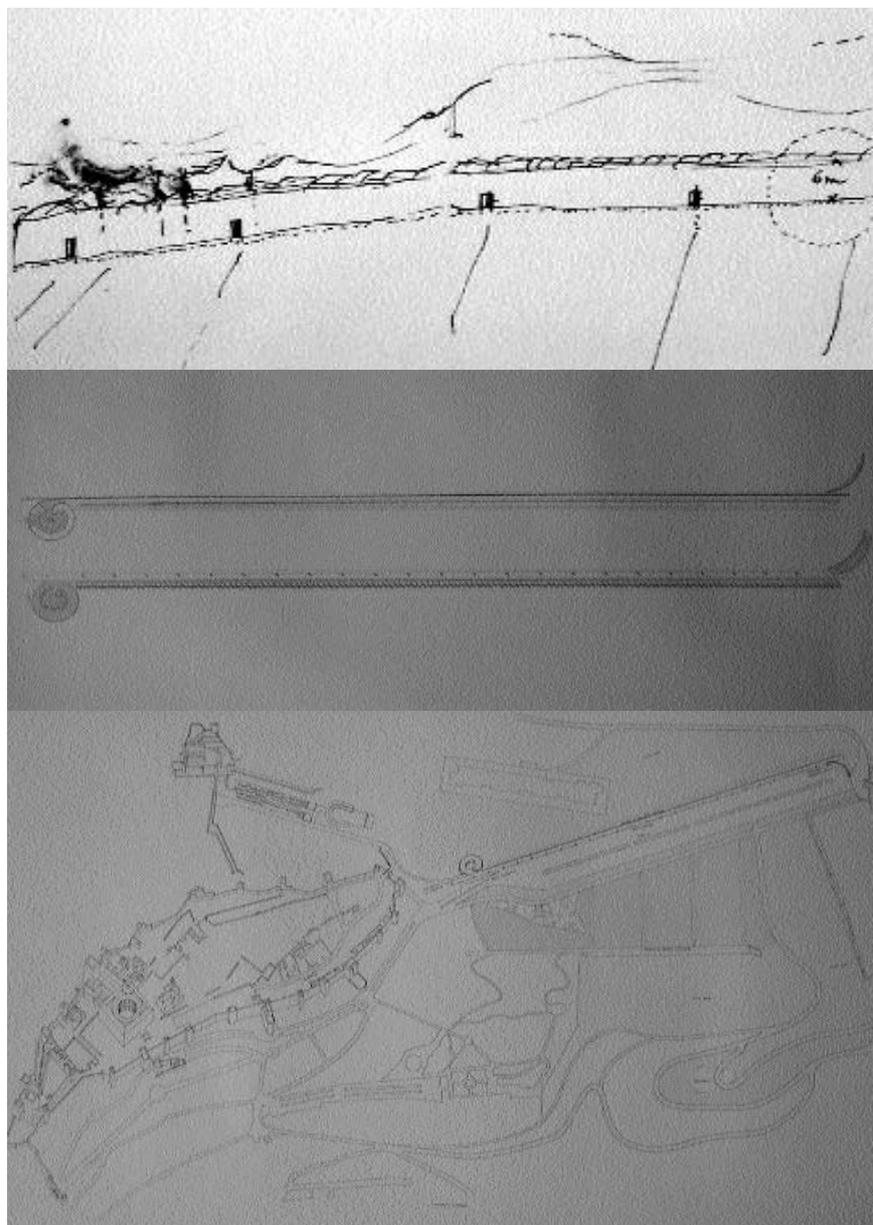
Kloesterliereal, progetto per Berna

ne variano il profilo austero; il piccolo spazio fra gli appartamenti e gli uffici che introduce una lama di luce fino al cuore dell'edificio. L'idea base è una chiara definizione delle altezze, di spazi con luce naturale, nelle quali l'architettura si definisce nelle strutture e potenzialità spaziali. Il metodo compositivo applicato lavora su strati di spazi e strati di facciate. La facciata simmetrica in pietra che si asimmetrizza attraverso il tetto, la figura dell'edificio e della porta che si uniscono. Nella scelta dei materiali si evidenzia una progressione verticale della definizione di lavorazione delle pietre di rivestimento. Base in granito, poi marmo grigio. Scrive Tesar che "le pietre non si possono ordinare, prenotare. Le pietre si possono e devono cercare."

Nel grande progetto per la Collezione di sculture del Bodemuseum a Berlino del 1996 e tuttora in corso, l'intero edificio storico è letto e trasformato in una bussola, radicato al suolo su cui sorge, come indicatore della struttura urbana dell'area. L'intervento di progetto insiste sulla direzionalità e sulla composizione a bracci del complesso: tutto è spazio espositivo, gli spazi interni come pure le corti incluse fra essi. La luce naturale è portata ad illuminare ogni

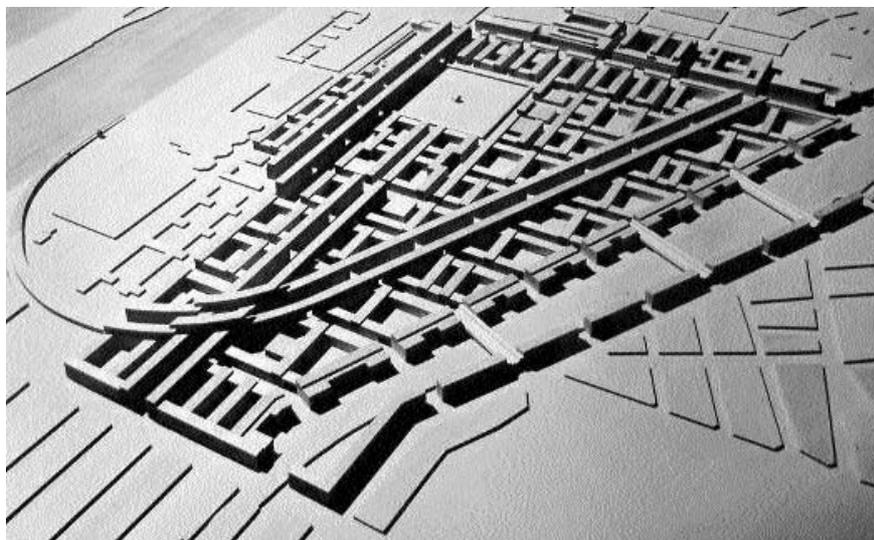
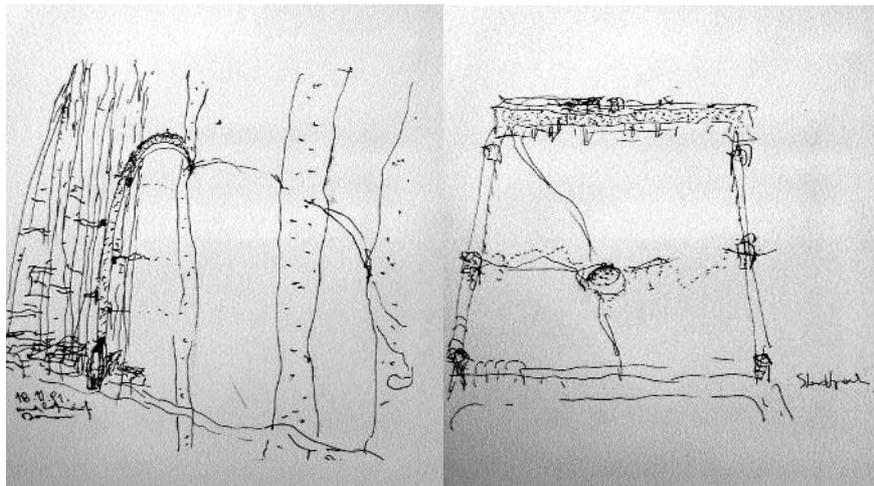


Nuova sistemazione del Graben, progetto per Vienna



Nuovo accesso all'Alhambra, progetto per Granada

luogo e in particolare è utilizzata per far emergere le sculture della nuova collezione, schermando tuttavia la vista diretta sull'esterno. Tutti gli spazi sono leggibili in sequenza, come relazioni fra corpi e spazio e luce. Le viste privilegiate sono di scorcio, accidentali.

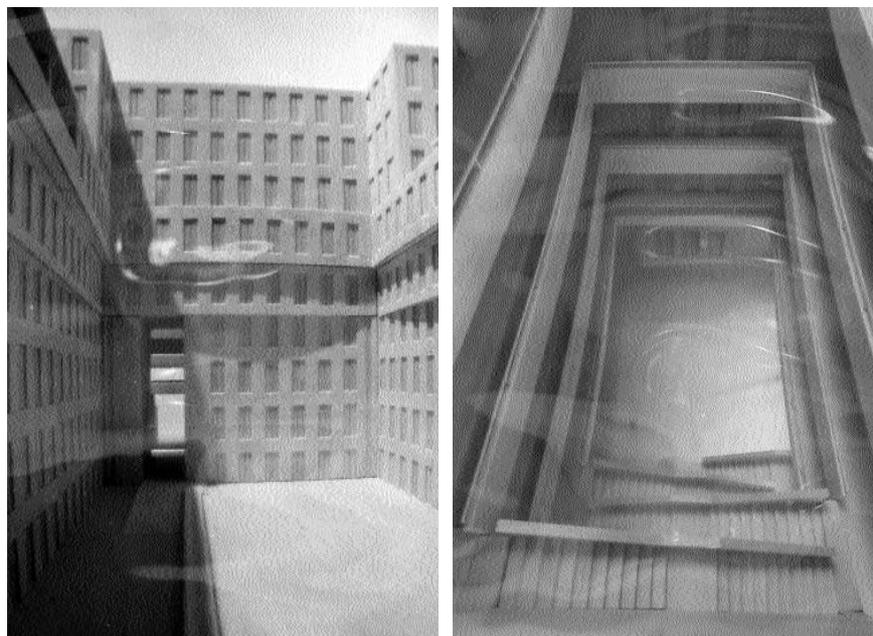


Sistemazione dell'area urbana della Nordbahnhof, progetto per Vienna

L'atto del vedere

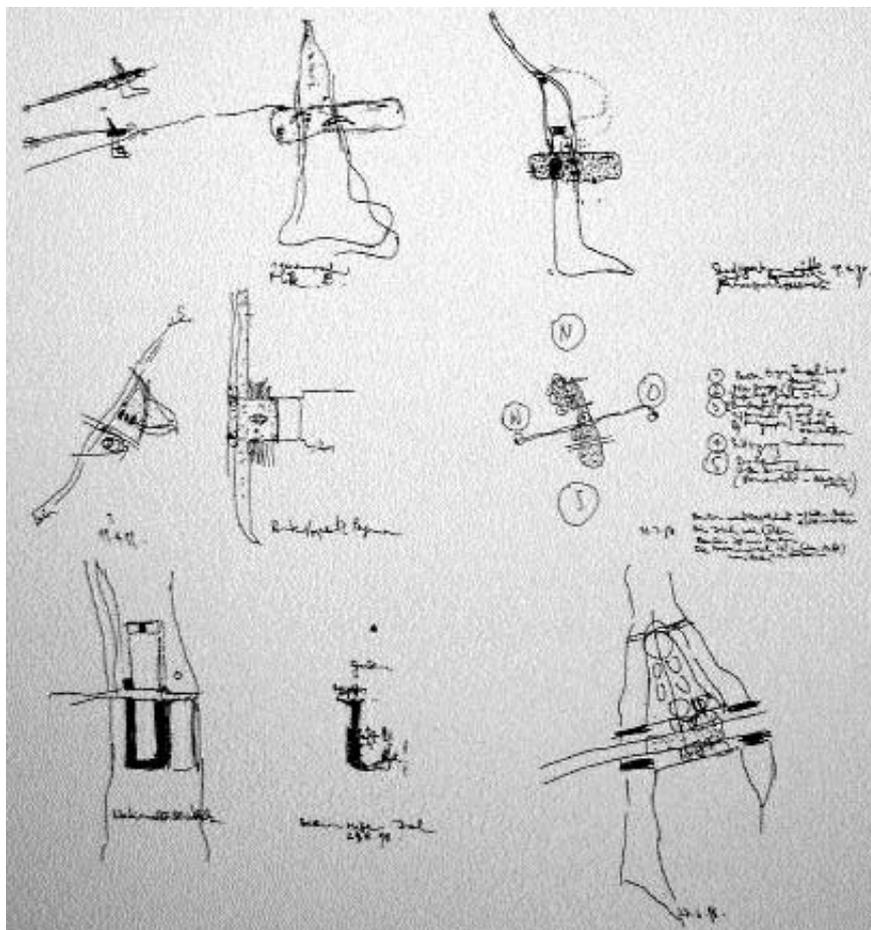
Oltre a questi momenti di ricerca pura e di risposta ad un tema ancora solo potenzialmente realizzabile, per Tesar è fondamentale il rapporto con il cantiere, con in costruire, non nella concezione dell'architetto tecnologo che ama il dettaglio come valenza a sè, o come dimostrazione d'intelligenza e 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. Le sue realizzazioni 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.

Il Centro per l'infanzia a Vienna costruito fra il 1984 e il 1990, fa parte di un intervento coordinato nel Wienerberg comprendente diversi edifici pubblici

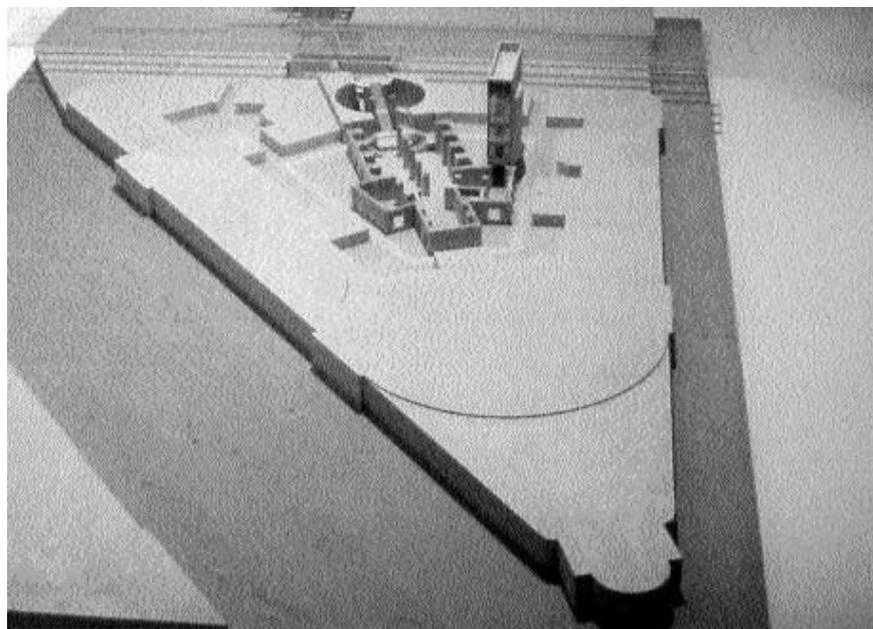
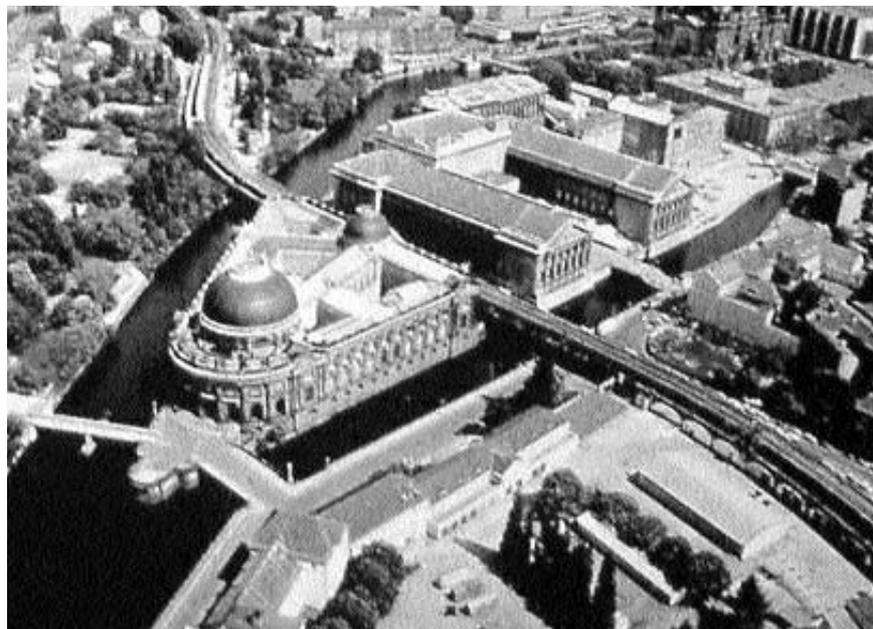


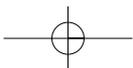
Edificio misto residenza-uffici a Pariserplatz 3, progetto per Berlino

quali scuole, una chiesa, alcuni negozi e residenze. L'edificio del Centro per l'infanzia si affaccia da un lato su una piazza, e dall'altro guarda verso un biotopo che deve essere protetto. Il progetto quindi si rapporta in maniera diversa sui due fronti. Verso la piazza si situa un edificio ad un piano con una piccola corte d'ingresso che collega il luogo pubblico aperto con l'atrio a doppia altezza dell'asilo. Da questo si giunge alle aule che si aprono verso il giardino e sono a doppia altezza. Una terrazza al primo piano offre la visione panoramica del biotopo. La realizzazione tecnica dell'edificio ha comportato il



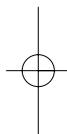
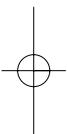
Sistemazione del Bodemuseum, Berlino





superamento del problema delle fondazioni su terreno cedevole, che sono state realizzate con una palificazione. L'edificio si presenta con pareti intonacate, e in cemento a vista. Le coperture curve hanno una struttura in legno a tetto freddo; esternamente sono coperte lamiera, mentre all'interno si chiudono con pannelli di gesso operato. Le finestre sono in legno e metallo, bianche. Le ringhiere in metallo dipinto chiaro, guidano dalla corte d'ingresso fino alla terrazza panoramica. Verso il giardino, un bris-soleil molto aggettante illegadrisce con le sue ombre il profilo dell'edificio.

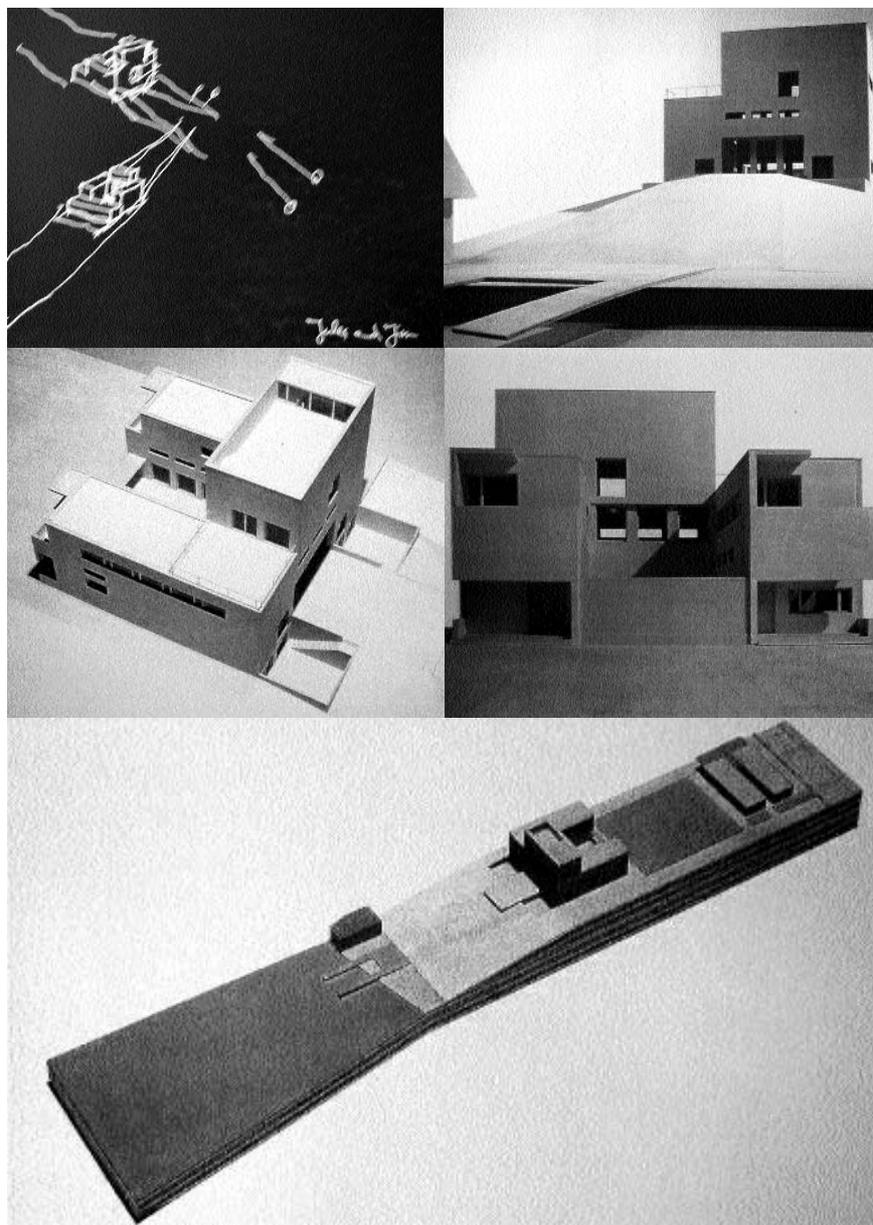
Nel progetto per la casa Sagmeister a Bregenz, del 1989-92, la fortuna è già nel sito. Il luogo è panoramichissimo, aperto verso la città e il lago di Costanza. Il primo progetto di Tesar è stato radicalmente modificato durante le discussioni che egli ha avuto e cercato con la committenza: si tratta di una situazione frequente per l'architetto per il quale è sempre fondamentale il rapporto diretto con il cliente, pubblico o privato. La casa è tripartita in tutte le sue dimensioni e presenta verso il lago una facciata convessa di soli 5,50 metri di larghezza. La casa è una invenzione per vedere, e concentra molti sforzi su questa veduta: da essa si vede e si è visti. La facciata si apre quindi progressivamente verso l'alto, per culminare nella completa apertura della copertura-terrazza. E da qui l'ombra stessa della casa diviene forma. All'ingresso due finestre sono poste come Lari a controllare chi entra e chi esce. Altro punto di forza della casa è la scala che dal piano inferiore conduce fino al tetto-terrazza. Questo spazio funge anche da presa di luce interna alla casa: l'esterno e l'interno coincidono. La facciata a monte è severa e chiusa in se stessa, solo un feritoia centrale la schiude. Le facciate laterali giocano con la geometria delle finestre. L'edificio è completamente intonacato.



Anche nel progetto per la Villa G sul Wannsee presso Berlino del 1999 Tesar si lascia guidare dal luogo, e dalle sue memorie. Il progetto si situa in una edificazione parcellizzata lungo il lago Wannsee. Il programma è diviso in due edifici, quello principale verso il lago e uno secondario verso la strada. La villa è un edificio ad atrio, le cui pareti sono alte e diritte verso nord e terrazzate verso sud. Lo spazio interno principale è di 7 metri di altezza, rivestito in betulla, mentre il resto è intonacato. La zona fitness con piscina è posta al piano interrato e prende luce da un'apertura tonda che inquadra il cielo. Tutto l'edificio è intonacato, appoggiato ad uno zoccolo di cemento a vista.

Il senso del costruire, della tettonicità inevitabile dell'architettura, vale anche



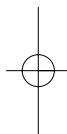


Villa G, progetto per il lago Wannsee presso Berlino



per i progetti non realizzati. La Biblioteca universitaria di Amiens del 1991 si pone come edificio pubblico autonomo, ma partecipante all'urbano. Qui vince l'orizzontalità, e la biblioteca, formalmente individuata diviene quasi uno zoccolo per la cattedrale vicina. Lo spazio pubblico delle strade entra in continuità nello spazio della sala lettura. La identificazione dell'edificio avviene anche attraverso la scelta dei materiali, cemento, tetto acciaio, vetro isolante, memori delle immagini di leggerezza della biblioteca di Labruste a Parigi: la casa delle culture è resa con un edificio lieve e flessibile.

Anche nel progetto per lo Schottenportal a Regensburg del 1994, la soluzione passa attraverso la fisicità del dato formale. Il tema è chiaro: proteggere il portale in pietra con un transitorium che rafforzi la situazione urbana e modifichi il tipo chiesa, celebrandone l'apertura al suo intorno. Una protezione e un nuovo ingresso, in uno spazio di 3 metri aperto su strada, con una porta scorrevole di vetro che, aperta, lascia la vista libera sul vero portale. Le aperture tonde sui lati permettono ai raggi di sole di illuminare il portale in modo speciale. Pareti in cemento a vista molto accurato. Distacco dal portale con una striscia di vetro. Lo Schottenportal mette in atto il concetto di architettura come protezione aperta. Una protezione proprio attraverso l'apertura. Il dialogo.

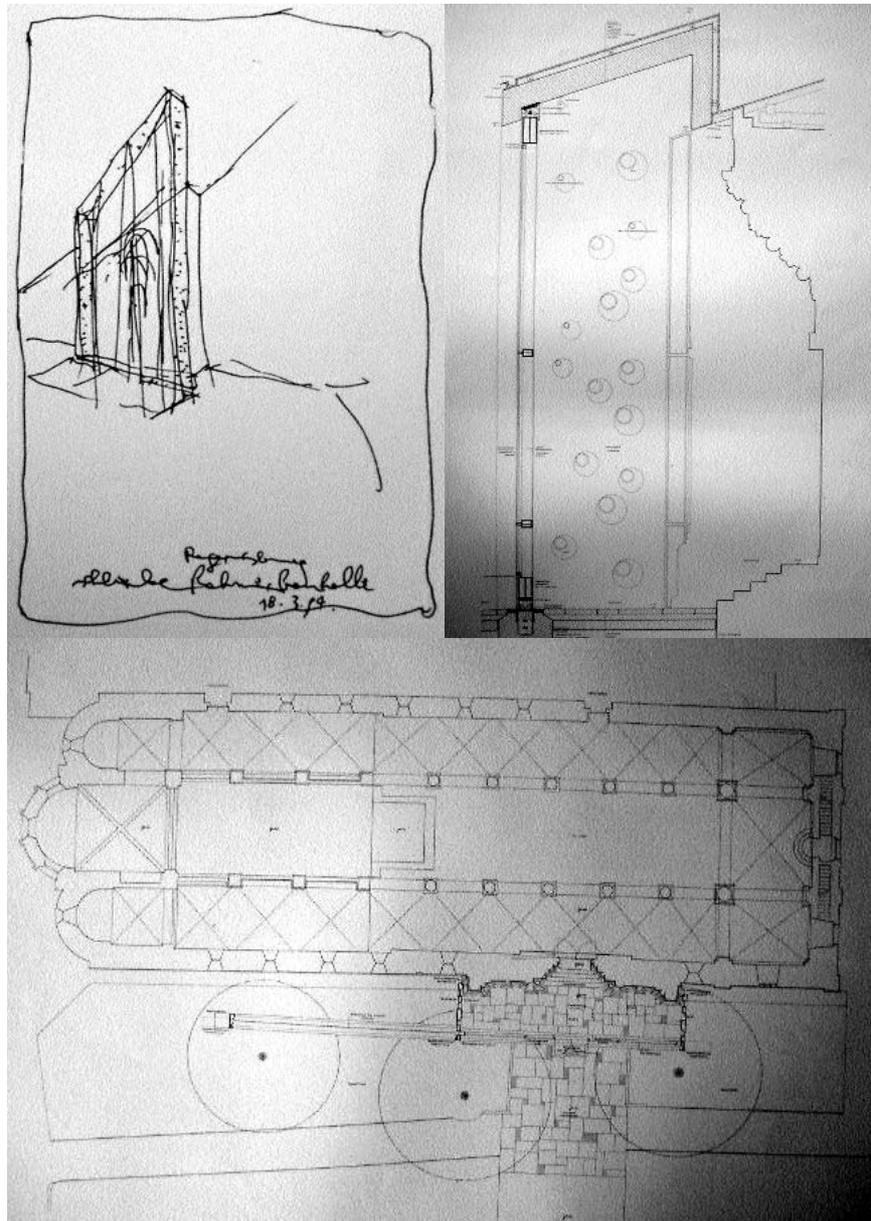


I progetti di Tesar sono uno strumento per catturare emozioni, espressi in eclettica coerenza. Per fare ciò elaborano un distillato di radici formali e spaziali, una continuità nelle analogie e contrasti, una corrispondenza asimmetrica ma presente fra interno ed esterno. La visione urbana, la scatola, il dettaglio, colore, suono, materiale, dimensione/proporzione. Su tutto, Tesar fa luce, la scolpisce, la costruisce attraverso l'ombra e la forma della materia sulla quale le permette di posarsi. In tal modo i suoi edifici fanno sempre dove si trovano: la luce li contestualizza, e nel far ciò li fa evadere dal mero funzionalismo. Sono lì, e non ci sono.

Affinità emotive

Coerentemente con questo modo autonomo e lontano da qualsiasi volontà d'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





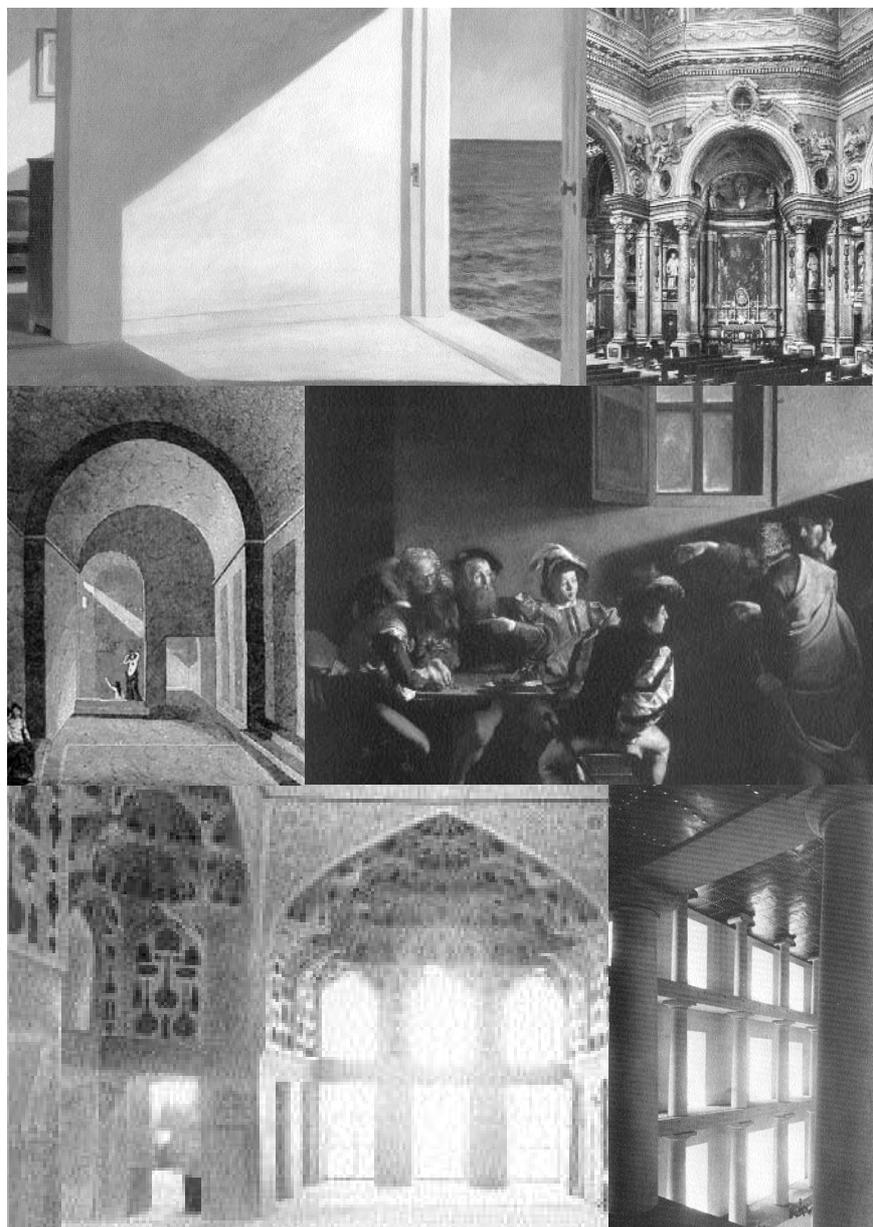
Protezione dello Schottenportal della chiesa S. Jakob, progetto per Regensburg

sentire. Come in ogni esistenza, l'elenco di punti di contatto e di sovrapposizione con la ricerca di altri sarebbe probabilmente infinito, ma alcune analogie fondanti, benchè spesso casuali, possono essere qui di seguito elencate, in ordine sparso: Kandinsky e la forma del punto; Klee e la musicalità delle immagini; Tessenow e l'etica del fare; Le Corbusier e il gioco con la luce; Plecnik e l'attenta cura; Gio Ponti e Amate l'architettura; l'Oriente, nel suo cercare la figura dell'ombra attraverso la luce; il Pantheon e il cielo mutevole; Palladio e la villa Malcontenta che rivendica una continuità costante fra dentro e fuori; Kahn e il suo Kimbell; Leonardo e la sua San Pietro; Guarini e le sue cupole; Villa Adriana e i suoi criptoportici; Borromini e la visione accidentale; Fischer von Erlach e le meraviglie del mondo; Giulio Romano e la Sala giganti palazzo Te; Hoffmann e la composizione pacata delle parti formali; Wright e la realizzazione di una spazialità circolare; Loos e Wittgenstein e il rifiuto della decorazione applicata, dell'arte sull'architettura, Haydn e la lieve drammaticità musicale. E non ultimi Edward Hopper, Seurat, Caravaggio, Rembrandt, Chardin e la loro luminescente ricerca materica.

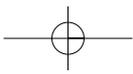
E poiché si tratta di affinità poetiche tout-court, spesso molto più forti sono le analogie di movente che corrono fra Tesar e scrittori, come avviene con l'inquietudine sensoriale di Rilke o con la grazia pesante di Handke: per Tesar, come per loro, compito dell'uomo è di dare identità alle cose attraverso 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. Elaborando così al contempo l'estraniamento e il contesto.

Insegnare a vedere e sentire

Dice Dietmar Steiner di H. Tesar: "E' un essere coerentemente solitario, che affina soltanto le esperienze e i motivi personali, conseguentemente dedito all'incarico del momento. Tesar ha la volontà incondizionata di dare forma a



Fascinazioni spontanee ed affinità emotive

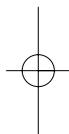


qualcosa, di creare qualcosa, e il processo della creazione di un'opera è sempre un personale confrontarsi con il luogo specifico, con il concreto incarico, e gli serve - e ciò è determinante - da esame di coscienza rispetto alla propria posizione soggettiva.”

E questo esame Tesar poi lo porta fuori da sé, nel suo essere docente, e nel dialogo con gli studenti, ai quali comunica la propria gioia di fare.



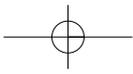
E agli studenti dice: "Architettura significa Baukunst (arte della costruzione). Ovviamente l'architettura è una delle arti. Essa però per me non è da comprendere con concetti usuali specifici per la professione. Definire l'architettura quale professione artistica lo ritengo una semplificazione, che porta a illusione e decorazione. L'architettura quale arte è in obbligo verso il luogo concreto e la sua realtà. Interessante ritengo tutto quello che Adolf Loos non annovera fra l'arte nell'architettura. Per lo sviluppo dell'architettura è importante per me "Amate l'architettura" di Giò Ponti, che mantiene validità in modo soggettivo attraverso il tempo. Il rischio creativo è presente in modo latente nel suo invito e aperto a sviluppi. Non si tratta di stabilire concetti, regole o fatti, che sarebbero specifici per la professione, ma piuttosto dell'incoraggiamento a un comportamento soggettivo, che tende ad una validità oggettiva. Disciplina professionale si abbina a un orientamento verso la ricerca, - un atto di balance, che può essere almeno chiamato artistico. Questo comportamento non dovrebbe essere scambiato per individualismo fine a se stesso. 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. Senso è un criterio essenziale per l'architettura. Quando l'architettura è da chiamare Baukunst dipende dalla sua qualità".



Qui di seguito vengono riportati i temi che Tesar ha volta per volta assegnato nelle diverse occasioni didattiche che ha avuto. Leggendo si nota una grande coerenza nella curiosità verso il confronto e il dialogo, con il luogo, con il mondo delle idee, con quello delle forme.

Cornell University, Ithaca, 1983. "Karmaliterplatz, Graz". Costruire sul contesto esistente. Elaborare un legame fra la città storica e il più grande giardino della città, lo Stadtpark"

ETH, Zurigo, 1986. "Progetto per lo Schipfe a Zurigo.". un'area intesa come



parte specifica della città, caratterizzata dal suo essere centro urbano e architettonico, lungo il fiume. Più che un progetto per funzioni, idee architettoniche come frammenti di città."

ETH, Zurigo, 1986. "Hotel Schottenring a Vienna". Un lavoro sul tipo, nel confronto con il Ring e i suoi monumenti. La necessità di un legame nella conoscenza del luogo."

ETH, Zurigo, 1987. "Filmstudios nel quartiere industriale Lacherenareal a Schlieren presso Zurigo". Una cinecittà in periferia, che permette il ripensamento del rapporto fra le funzioni che si susseguono e i luoghi che non mutano.

ETH, Zurigo, 1987. "Una nuova stazione dei battelli a Buerkliplatz, Zurigo." Lavorare la soglia fra il lago e la città. Pensare urbano, progettando oggettualmente.

Harward University, 1990. "Municipio di Regensburg". Individuare il senso del centro e del riferimento

TU Monaco di Baviera, 1991. "Speinshart/St. Barbara. Una piccola chiesa di campagna". Lavorare nel paesaggio, sul resto e la rovina. Paesaggio versus ecumene.

TU Monaco di Baviera, 1991. "Monaco. Piccola chiesa in città". Il senso interno di uno spazio di meditazione e il suo rapporto con il contesto artificiale costruito. Locale versus totale.

SommerAkademie Salisburgo, 1995. "Hallein, teatro cittadino sul fiume Sarzach". La città sul fiume, una particola urbana. La città sul fiume è la città dell'oggi, fatta di particole, fermenti, parti. Città sul fiume come città nel fiume. Nella metodologia didattica, all'inizio gli studenti realizzano progetti ipotetici per il rapporto città-fiume, validi in sé, oltre al luogo specifico. In questo modo si ottiene un bilanciamento fra il tipo ideale e le relazioni concrete con la necessità. La presenza sull'area di due edifici di Tesar stesso permette un dialogo fruttuoso e profondo fra docenza e studenti. Un'architettura Architettura definita come un calmo recipiente di aria, luce, corpo, materia, spazio. L'architettura inizia prima dell'architettura.

IUAV Venezia, 1999. "Ampliamento dell'Accademia delle Belle Arti, Monaco di Baviera". Le dinamiche di trasformazione della città, nell'esercizio sul rapporto di tensione fra luogo, città, topos e programma. L'architettura è interpretazione del contemporaneo, del passato, e della visione del futuro,



le sue radici si trovano nel tentativo di superare l'impossibile. Il Programma è articolato in più fasi: lezioni sui contenuti del tema; architettura come idea, schizzi/annotazioni/pensieri; il cantiere come esperienza e ambiente; costellazioni urbane; lavori di Tesar e lezioni su Schinkel, Semper, Loos e l'esempio della casa di Wittgenstein. Come prima esercitazione gli studenti analizzano un padiglione ai giardini della Biennale di Venezia e approfondiscono la conoscenza dell'architetto scelto. Come prima esercitazione progettuale, è richiesto il progetto libero per un atelier d'artista, inteso come preparazione al progetto principale. Il lavoro va fatto partendo dall'esperienza progettuale specifica del singolo, in un quadro di rapporti di tensione fra luogo, città, topos, e programma.

IUAV Venezia, 2000. "Una cappella a Dresda". Sul sedime di una cappella barocca della Sopheinkirche distrutta nella guerra, costruire un luogo di raccoglimento e memorie, non necessariamente legato alla religione. Il tema è quello della definizione di un luogo architettonico determinato e localizzato, formato da spazio, luce e aria. Non si chiede la ricostruzione della cappella storica. Ma si chiede di costruire comunque lì, dove essa si trovava.

IUAV Venezia, 2000. "Museo per la scultura del XX secolo". Citando Otto Weininger, "Lo spazio è la proiezione dell'io dal mondo della libertà a quello della necessità."

Accademia di Architettura di Mendrisio, 2001. "Scuola di Teatro a via Cusani a Milano". L'attenzione del progetto è all'utilizzo "funzionale/spirituale" della scuola, vero e proprio teatro nel suo comporsi ed essere vissuto dai futuri attori.

Accademia di Architettura di Mendrisio, 2002. "Scuola di teatro per mimi nell'area dell'ex-macello a Lugano". L'invisibile rimane una qualità del visibile. Chiarezza, equilibrio, provenienza della luce, energia dello spazio, distanza e vicinanza, misura, movimento e pace, separazione, direzione, proporzione e intonazione nell'ambiente, come pure l'attualità della ricerca stessa sono gli elementi architettonici essenziali su cui lavorare.

Tratto costante della sua progettualità, che si evince anche dai programmi didattici che assegna ai suoi studenti, è il rapporto fra l'idea iniziale del progetto e la sua forma conclusiva, in una sorta di inarrestabile lievitazione verso l'alto come se le sue opere aspirassero ad innalzarsi da una condizione troppo terrestre. In un testo didattico sulle Dinamiche di trasformazione della



città, Tesar scrive: “Esemplare per l'evoluzione e per la trasformazione della città. Voglio far vedere progetti e realizzazioni al livello urbano, al livello architettonico e al livello dell'oggetto artistico. Il movimento ha una sua velocità differente. Questo dipende dalla dimensione del progetto, ma più di questo dipende dall'atto di volontà della società. Questa è sempre più o meno frammentaria. Il pensiero dell'architetto è uno sviluppo continuo. Per l'evoluzione del suo lavoro, la continuità in sé è importantissima. È la premessa o la condizione sine qua non per la modificazione a strati. In maniera astratta, per

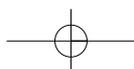
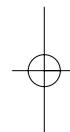
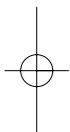


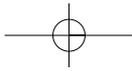


me le seguenti definizioni di architettura sono essenziali:

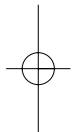
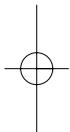
La concreta presenza del ricercare,
chiarezza, equilibrio, energia spaziale,
penetrazione della luce, strati, materiale e precisione,
misura, verticale/orizzontale e proporzione,
coincidenza con se stessi e disegno mentale.
Lo spazio costruito accoglie ogni direzione.
L'architettura inizia prima dell'architettura.

In conclusione, i processi progettuali dovrebbero evolversi dagli specifici mondi di esperienza dei singoli, in tensione con il luogo, città, topos e programma. E con gli altri singoli. L'architettura diviene quindi definita come contenitore armonico di aria, luce, corpo, materia e spazio. Per cui parole come senso/significato, bilanciamento, accessi alla luce, energia spaziale, distanza e vicinanza, massa, stratificazione, direzione, proporzione e atmosfera in sé, così pure come l'attualità della ricerca in sé, sono i concetti fondanti del fare architettura.”





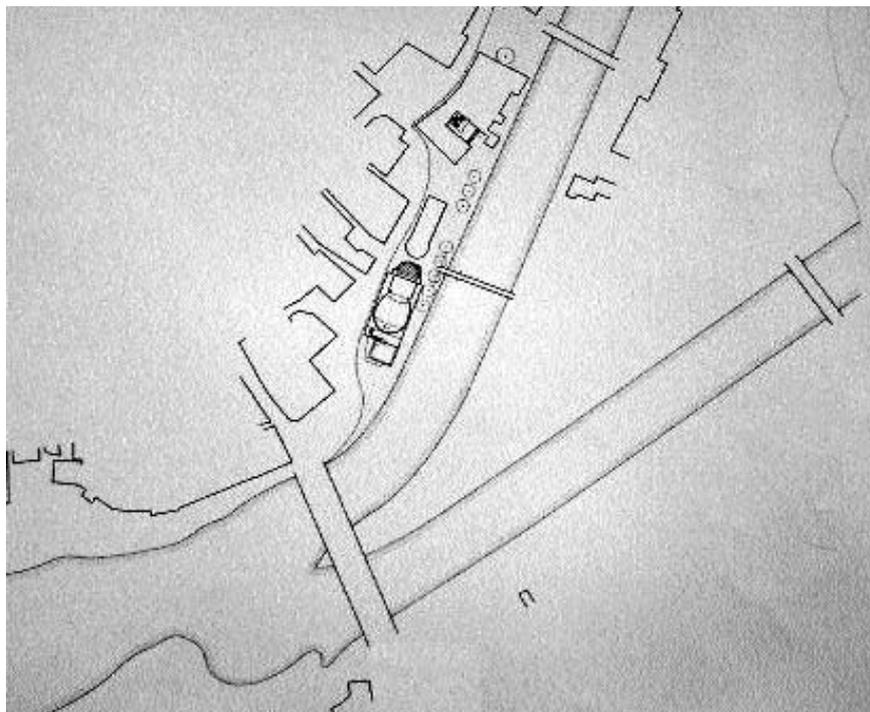
**PROGETTI ESEMPLARI
1991-2001**

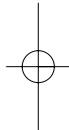
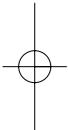
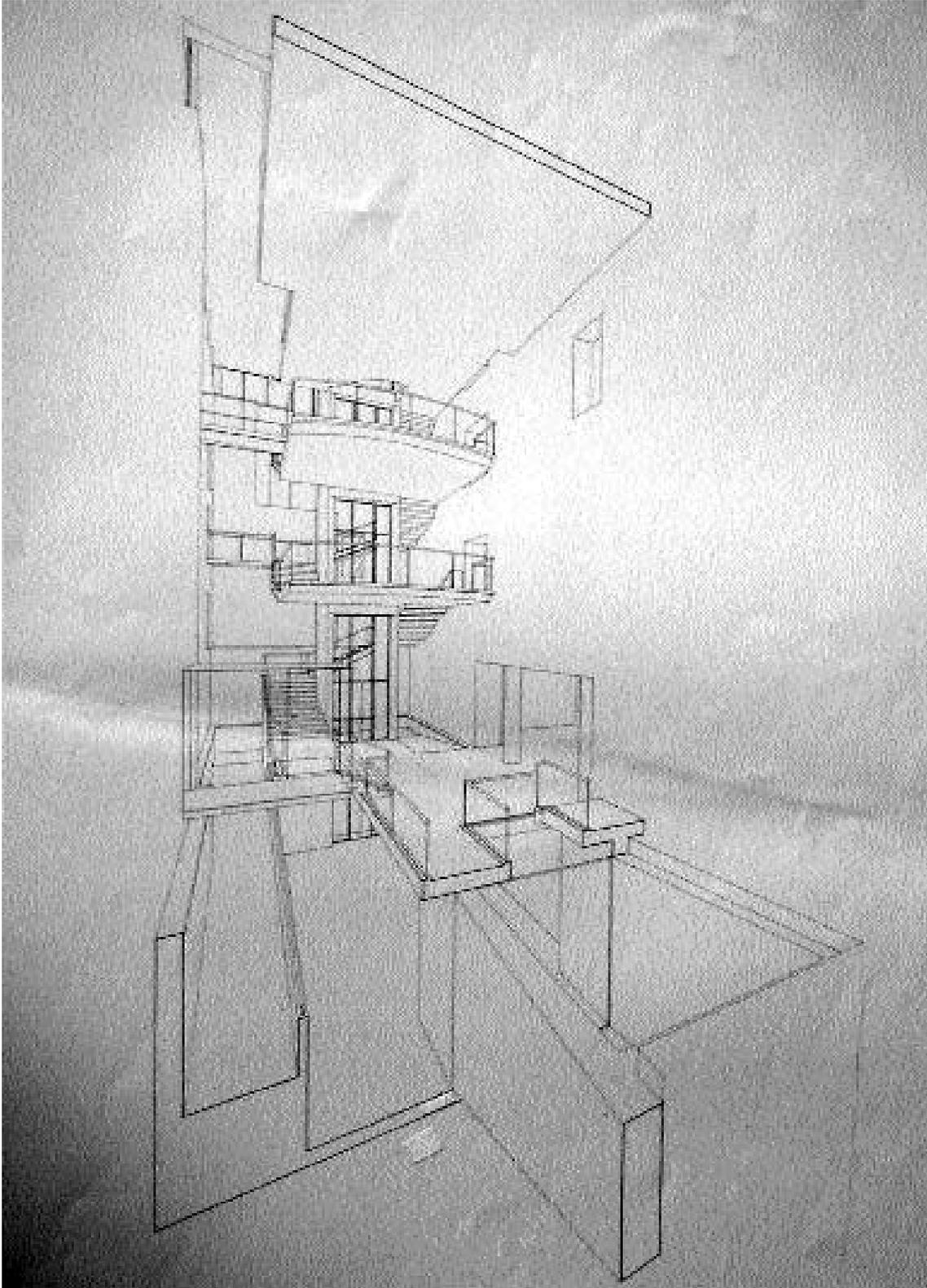
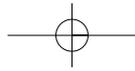


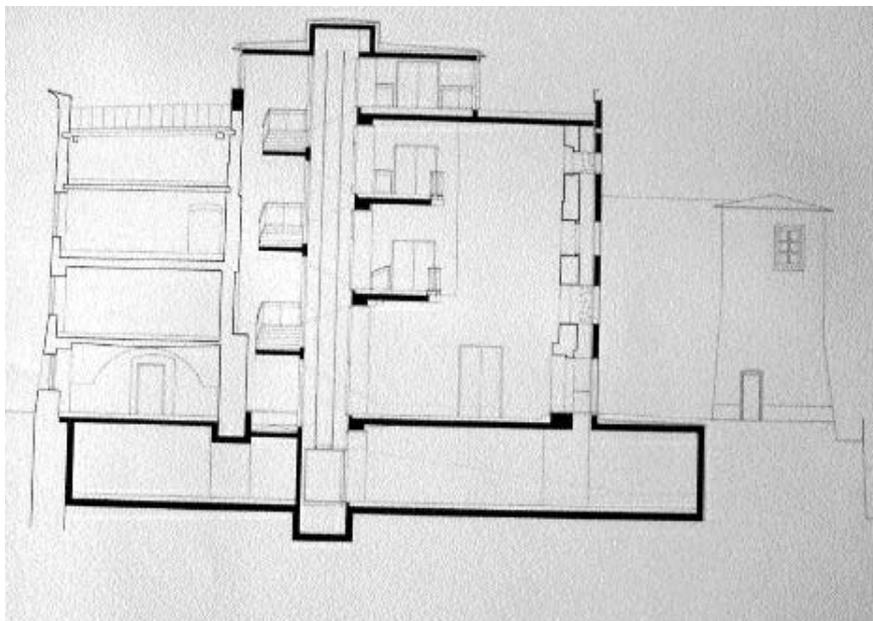
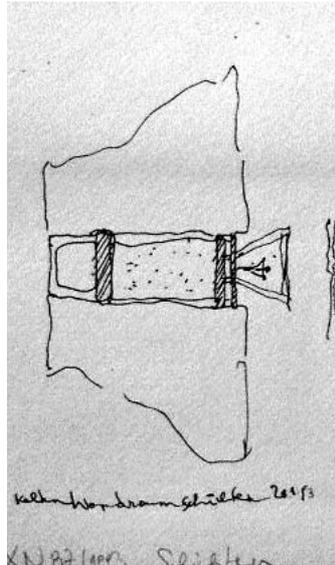
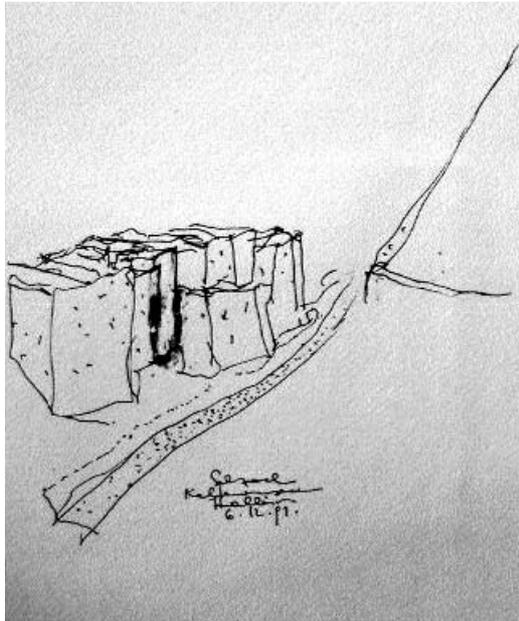
Museo celtico a Hallein, Austria, 1991-1994

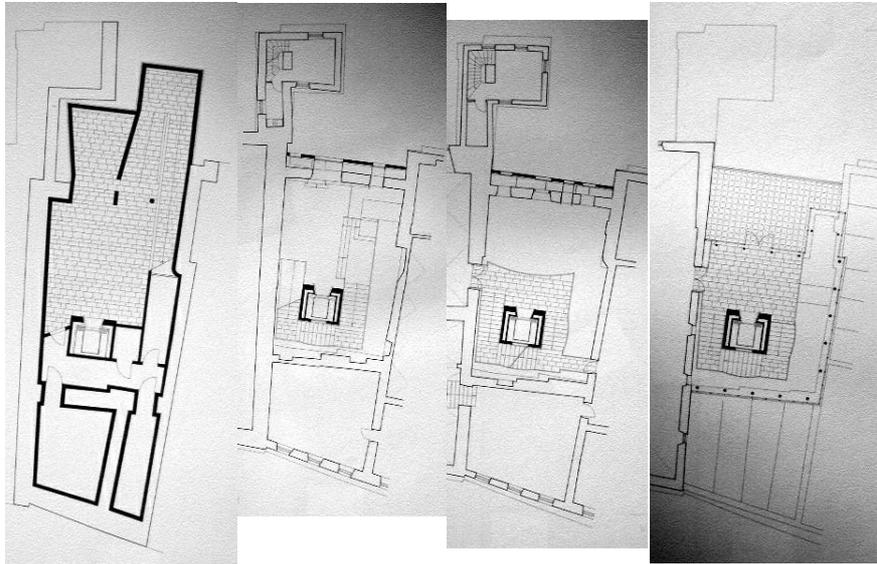
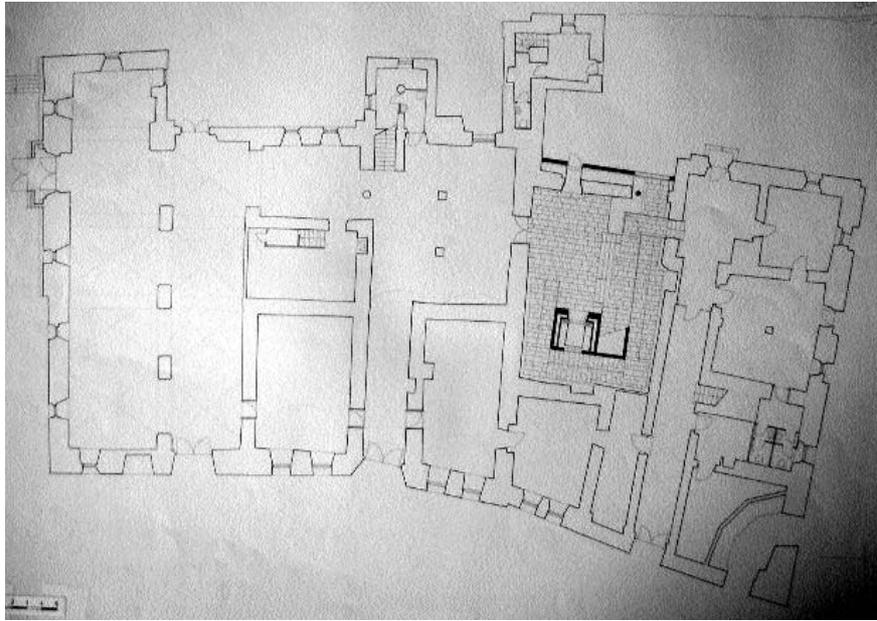
Celtic Museum, Hallein, Austria 1991-1994

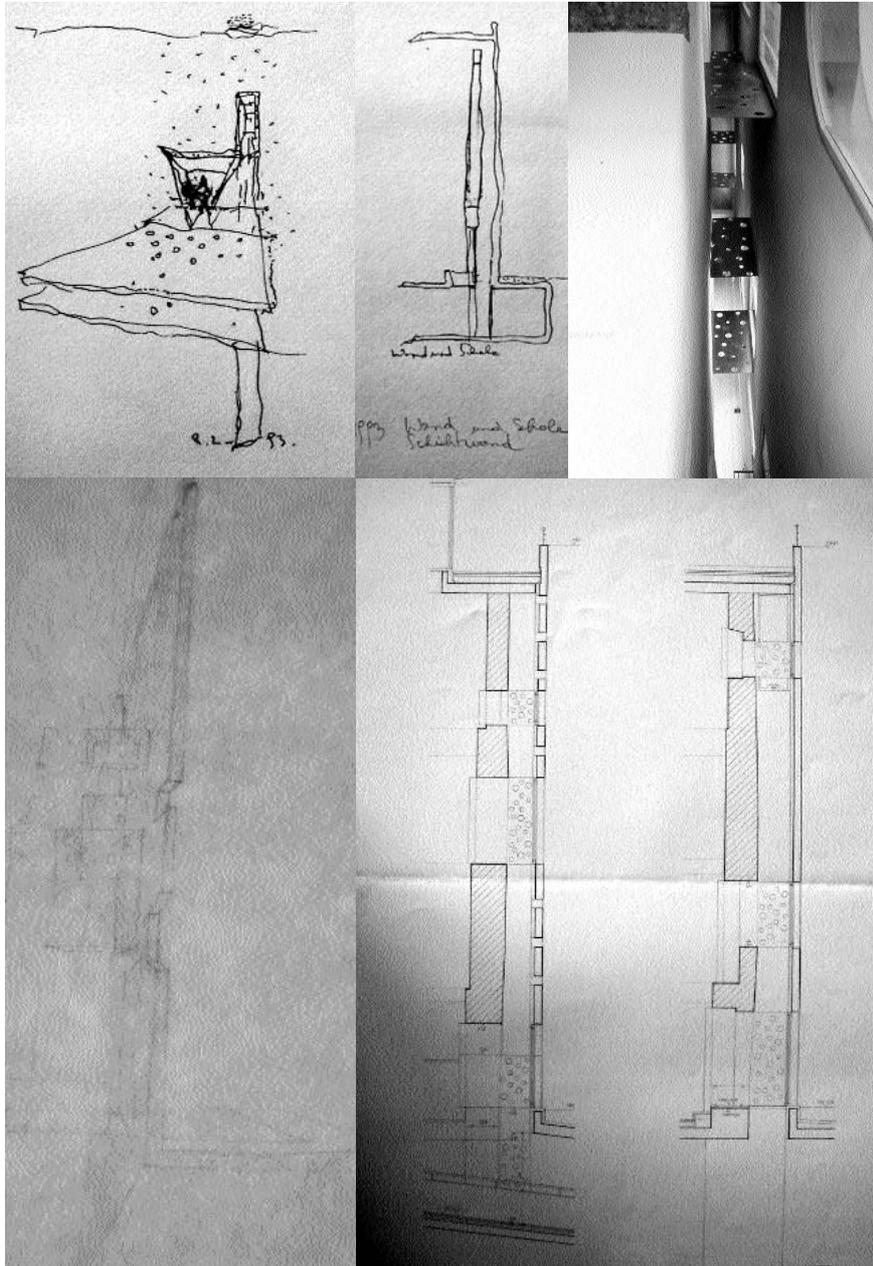
L'intervento realizzato è la prima fase di un progetto urbano più ampio che si collega all'edificio del teatro cittadino e con questo costituisce il richiamo per una passeggiata lungo gli argini del fiume Salzach. L'intera composizione spaziale è governata dalla stratificazione. Il centro del progetto è costituito dalla grande hall che indirizza il flusso dei visitatori e dal doppio muro che struttura il passaggio dall'interno all'esterno. La hall si trova nel punto di incontro fra due edifici storici, in una zona di filtro, di congiunzione. Partendo dal piano terra, una serie di scale e collegamenti visuali uniscono il sopra e il sotto, il davanti e il dietro, l'attraversamento. Nella sua capacità catalitica ricorda lo spazio centrale della maison la Roche di Le Corbusier. La realizzazione della hall ha comportato lo scoperchiamento del vecchio tetto; il ruolo statico giocato da questo nei confronti del muro antico è assicurato ora un nuovo muro esterno e da un sistema di piastre metalliche che legano quest'ultimo ai nuovi solai. Per comprendere il segreto di questo progetto è necessario camminarvi. Solo così l'edificio svela il suo vero contenuto: un'architettura come una cassa armonica realizzata in pietra.

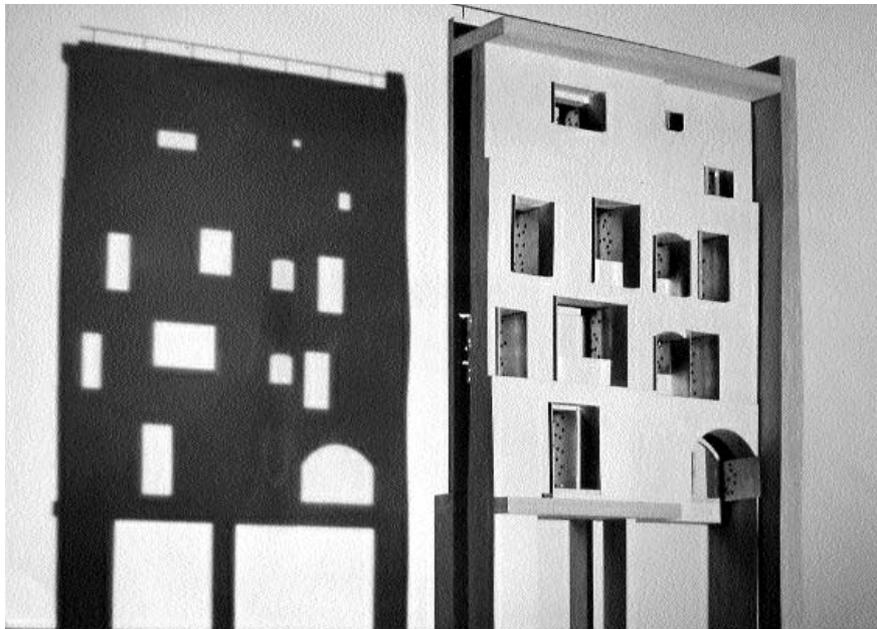
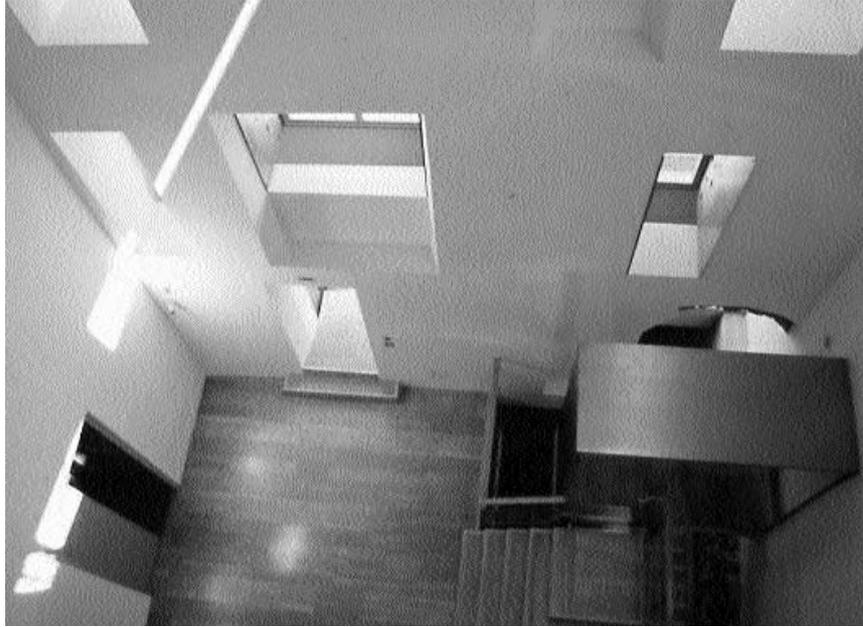


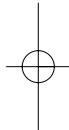
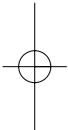
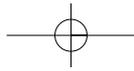


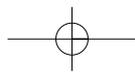
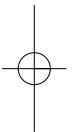
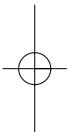
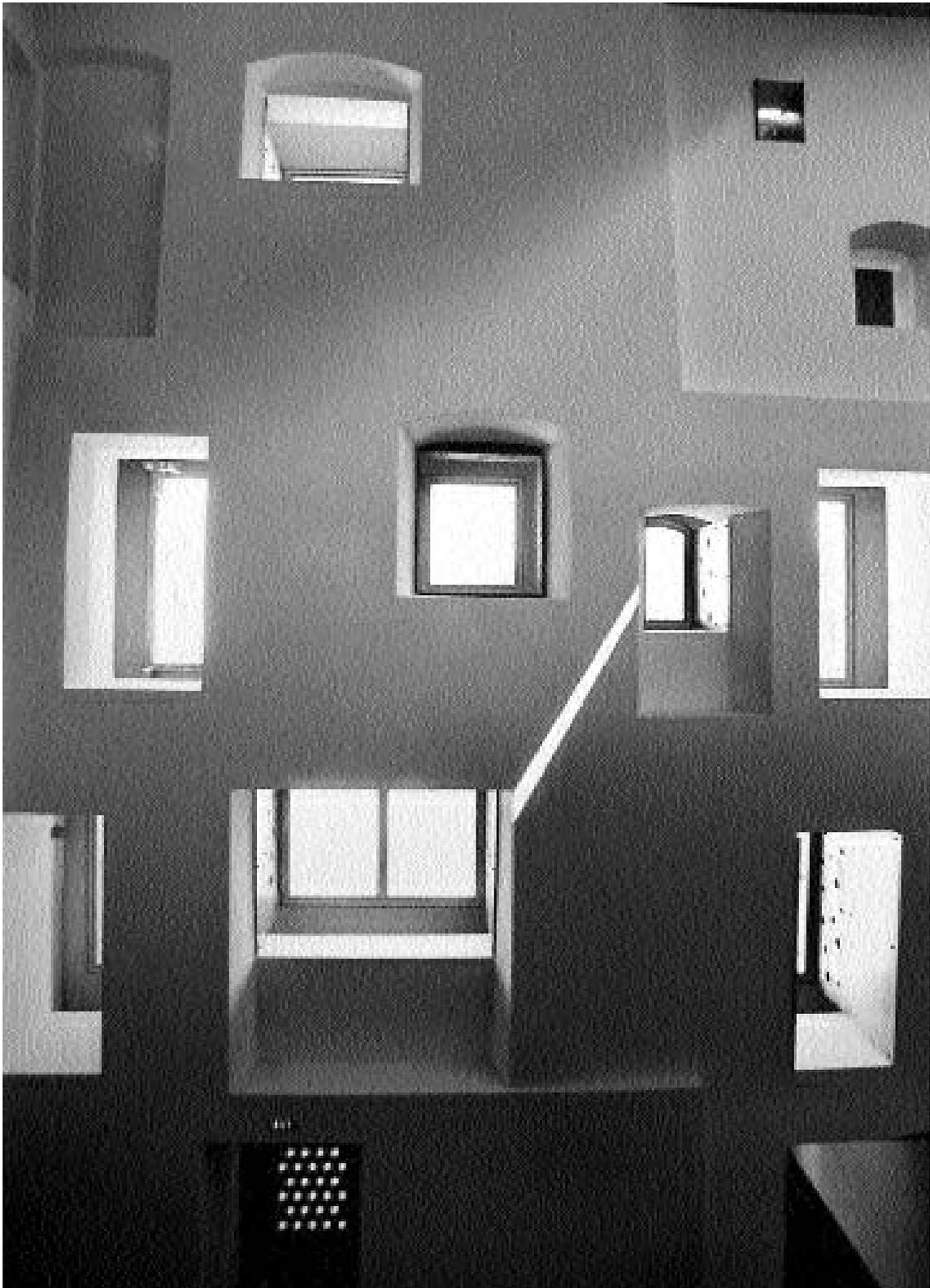
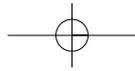






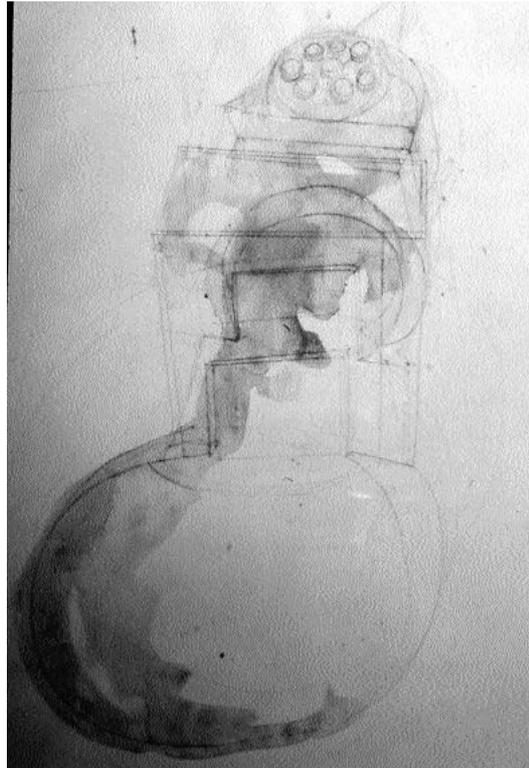


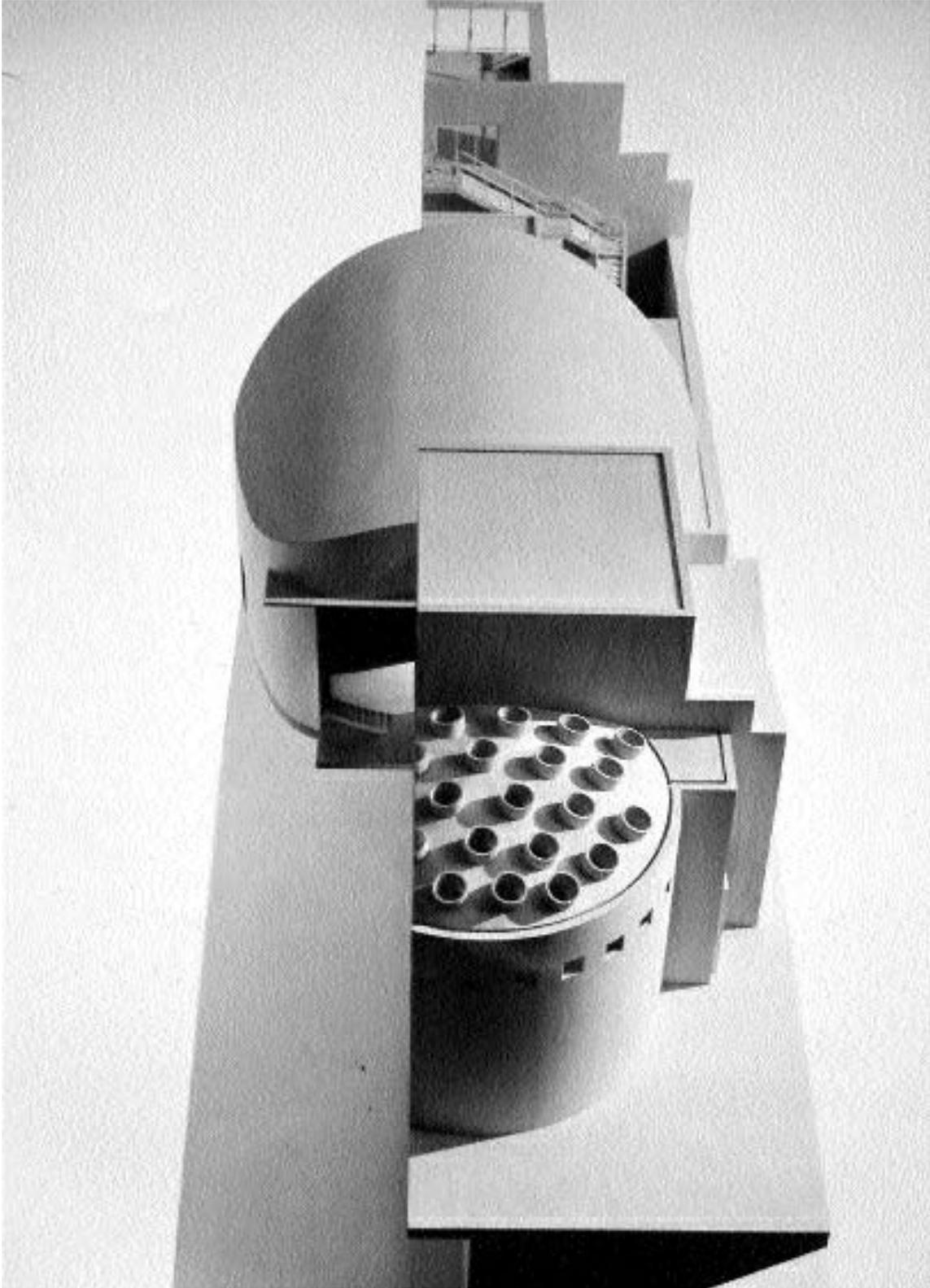


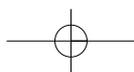
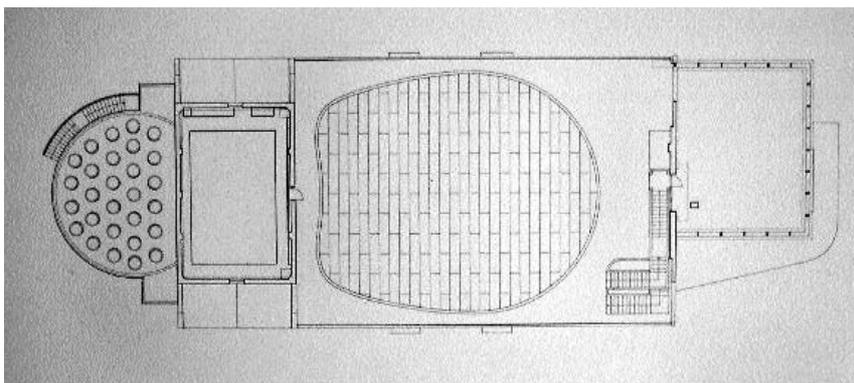
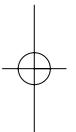
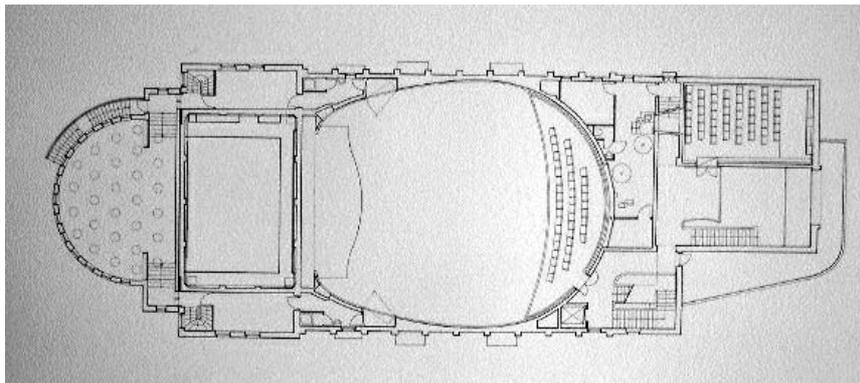
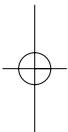
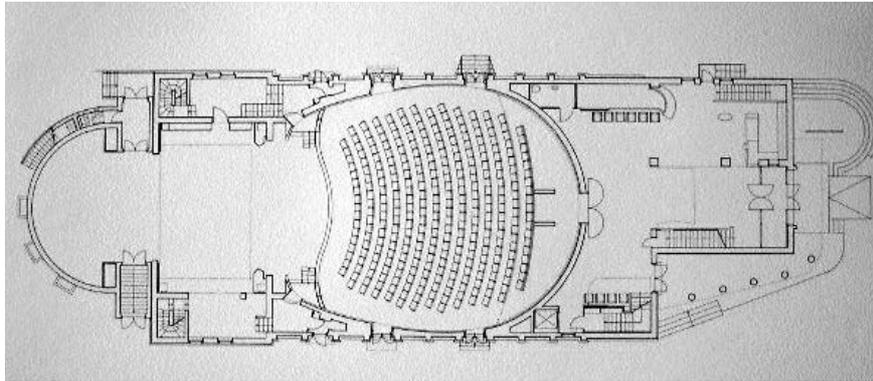
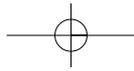


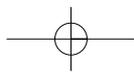
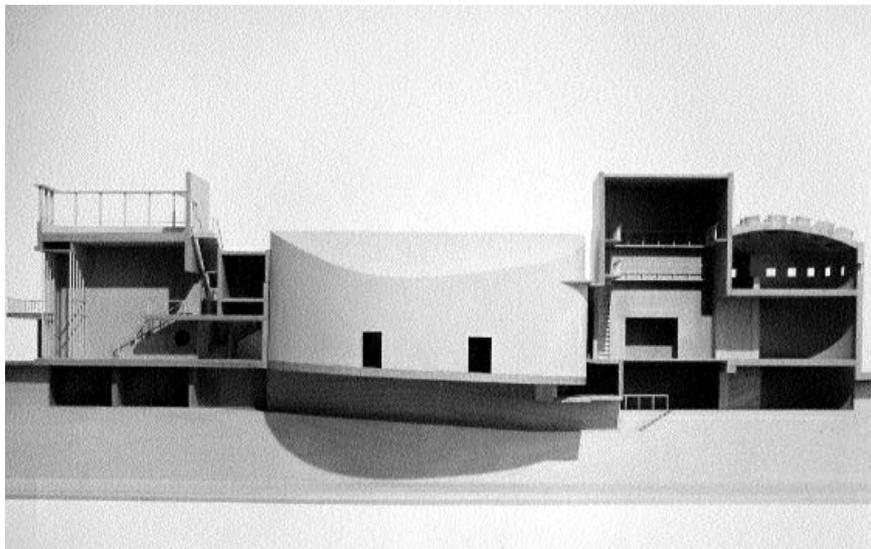
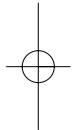
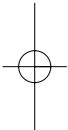
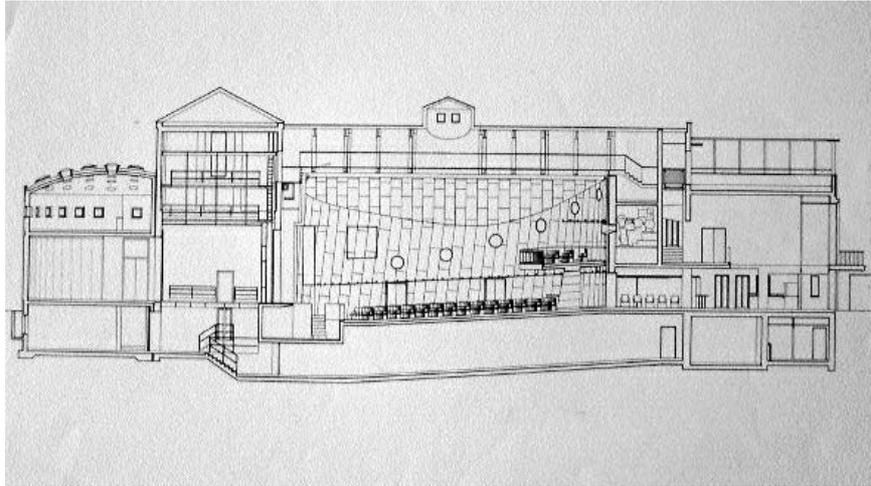
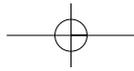
Teatro cittadino a Hallein, Austria, 1990-1993 **City Theatre, Hallein, Austria 1990-1993**

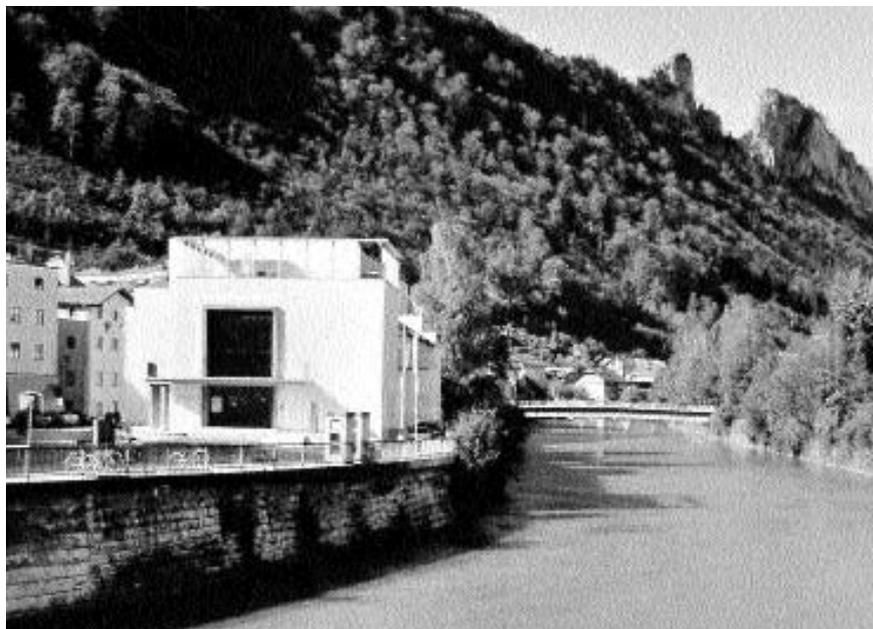
La ristrutturazione del vecchio edificio del teatro-cinema di Hallein è l'occasione per una ridefinizione del suo ruolo all'interno del sistema urbano della cittadina austriaca. L'edificio complesso diviene il perno dell'area limitrofa, collegandosi col vicino Museo celtico e con la futura scuola di musica che insieme con la parte curva del teatro dovrebbe divenire la porta di accesso all'isola Perner che proprio in quel punto di stende sul fiume Salzach. Il programma di ristrutturazione, molto dettagliato, richiedeva un ampliamento della sala e del foyer, un'apertura visiva verso il fiume, e un sistema complesso di spazio dietro le quinte con camerini, locali di prova, locali attrezzature e laboratorio. Inoltre, la facciata d'ingresso doveva avere la capacità di creare un nuovo spazio dal carattere chiaramente pubblico. Tesar si fa carico di queste aspettative e realizza un edificio caratterizzato da un continuum formale e spaziale fra interno ed esterno e fra le singole parti funzionali della composizione spaziale.

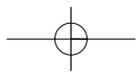
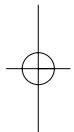
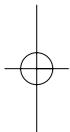
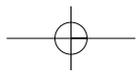






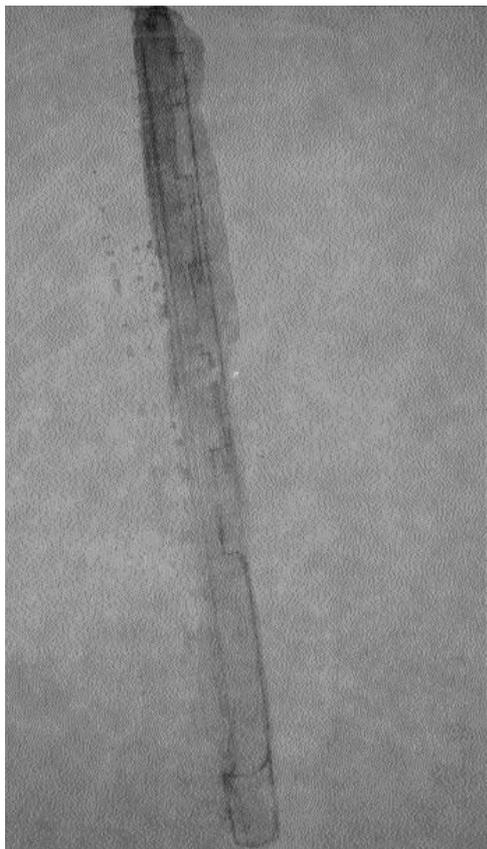


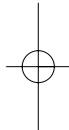
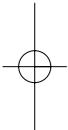
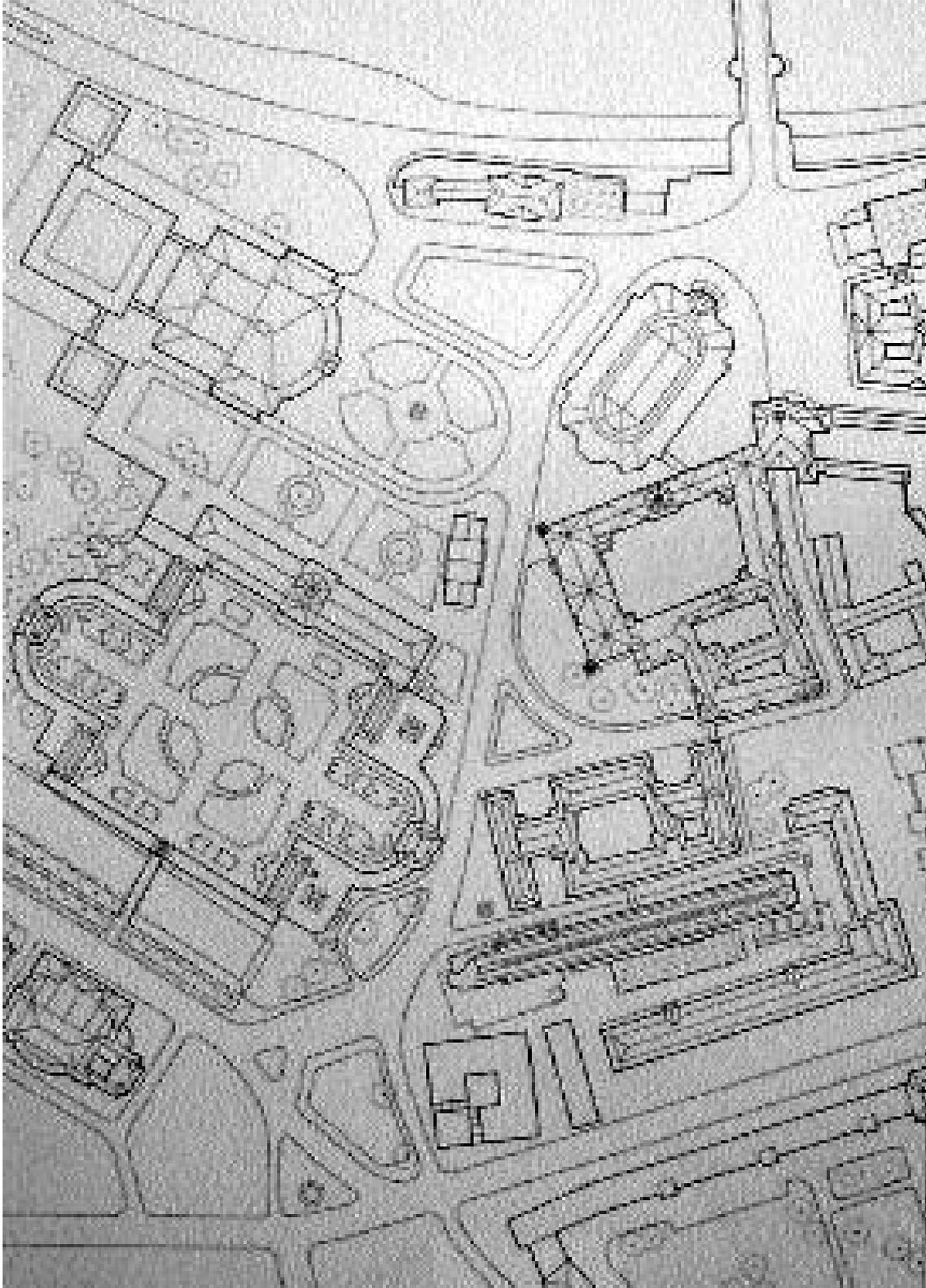
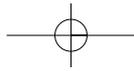


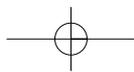
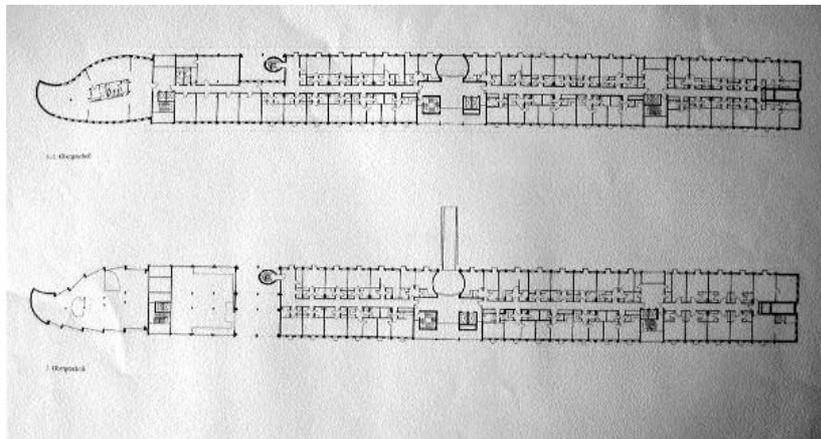
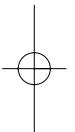
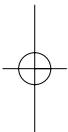
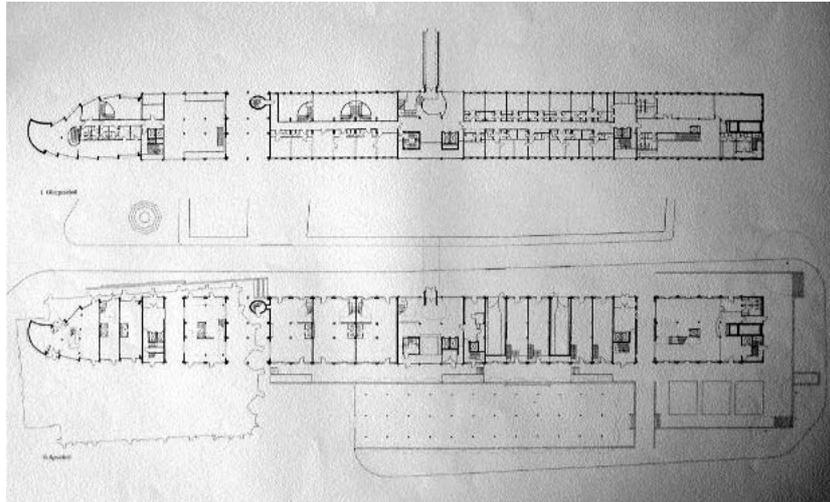
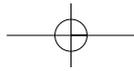


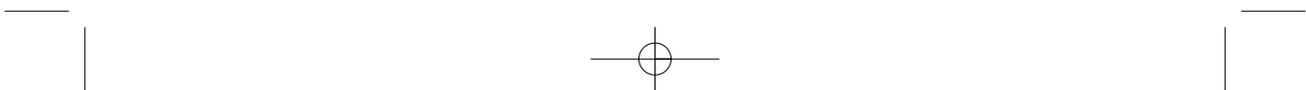
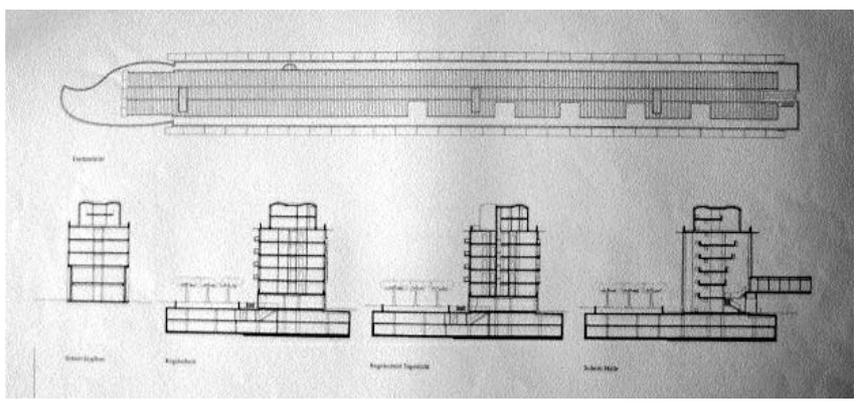
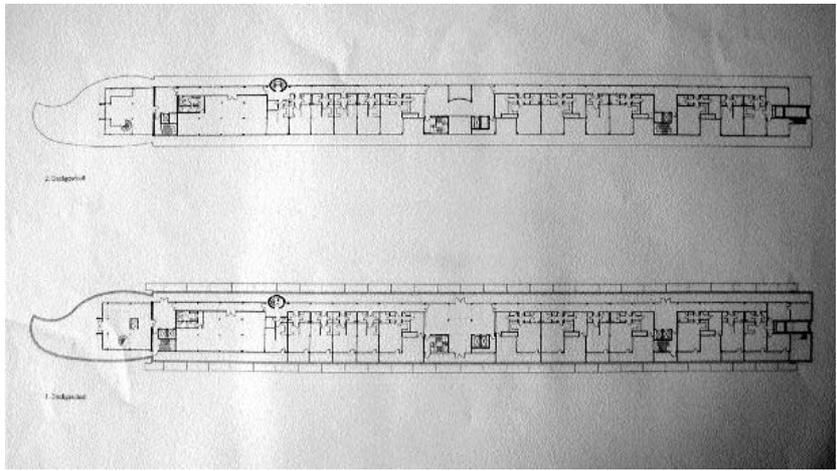
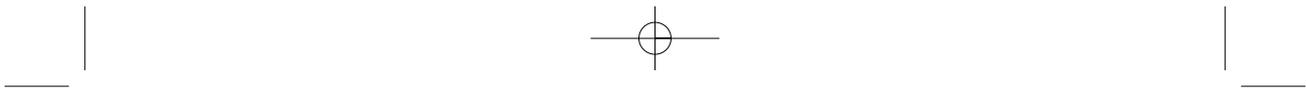
Haus am Zwingen, Dresda, Germania, 1993-2001
Haus am Zwingen, Dresden, Germany 1993-2001

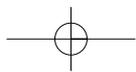
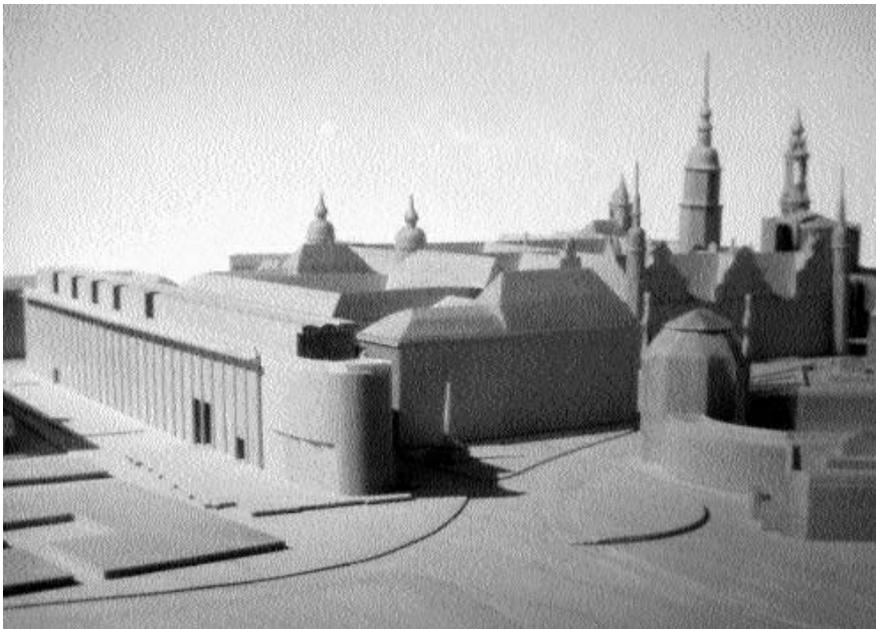
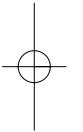
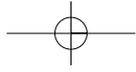
L'edificio prende le mosse dalla constatazione della specificità del luogo, data dall'architettura nelle sue forme e nelle sue dimensioni. L'edificio è isolato da un contatto diretto al suolo con le preesistenze, ma vi si confronta per dimensioni, e vi si raccorda con passaggi aerei, mentre le testate si muovono con una grossa libertà formale. Il ritmo dell'edificio, chiaramente verticale, si ricollega alle regole edilizie della città, ed è in funzione delle percorrenze locali. Urbanisticamente, l'edificio realizza il legame fra la piazza del teatro e quella della posta. La composizione ruota attorno alla hall centrale luminosa e leggera. Le altre funzioni interne sono invece flessibili. La struttura portante è in cemento armato rivestito in intonaco trattato a "cucchiaino"; gli altri materiali sono vetro e pietra.

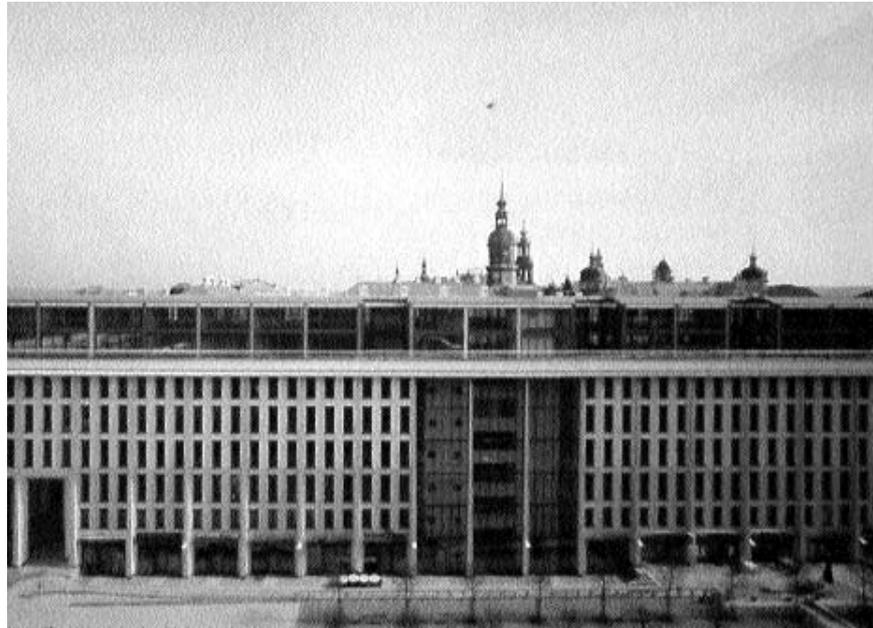






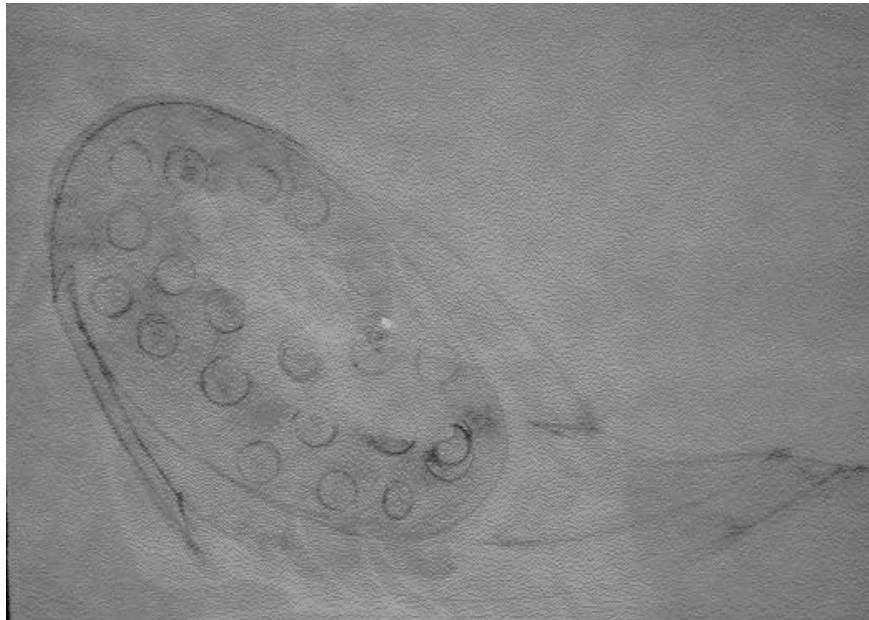


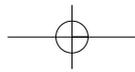
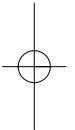
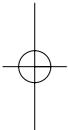
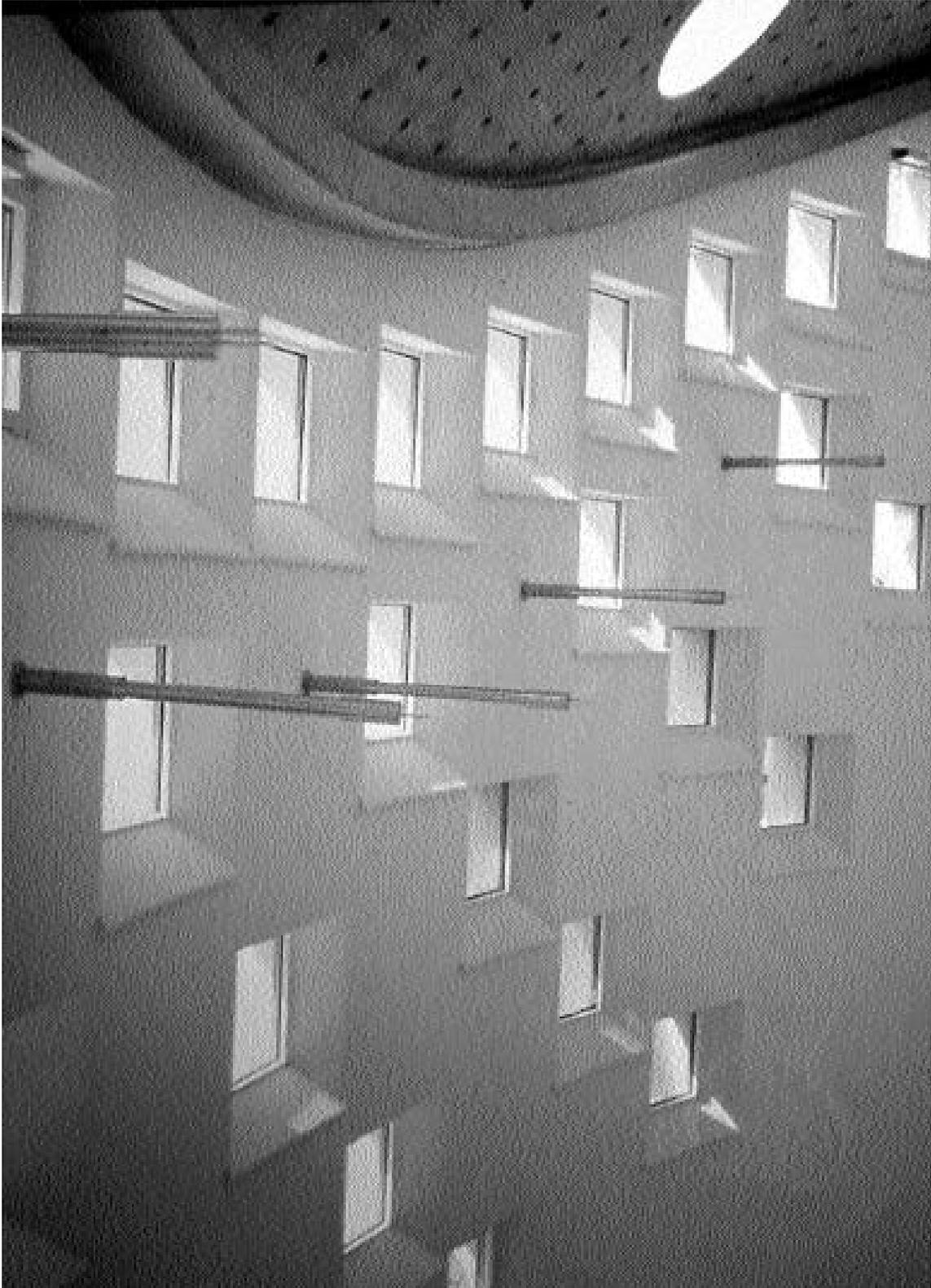
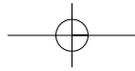


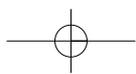
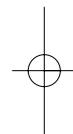
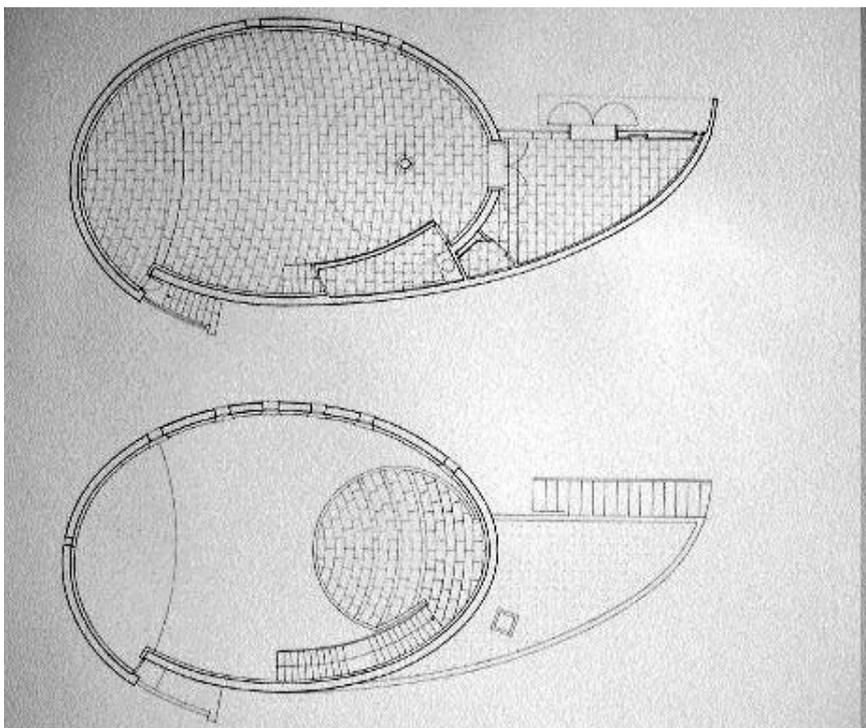
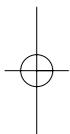
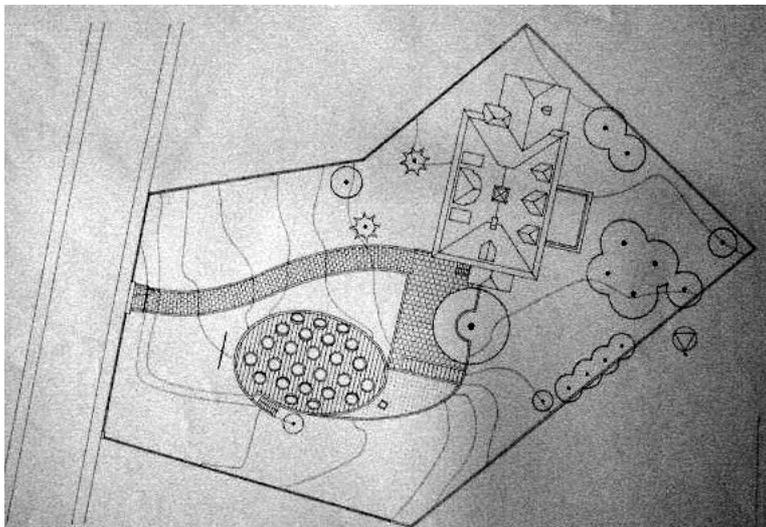
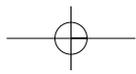


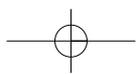
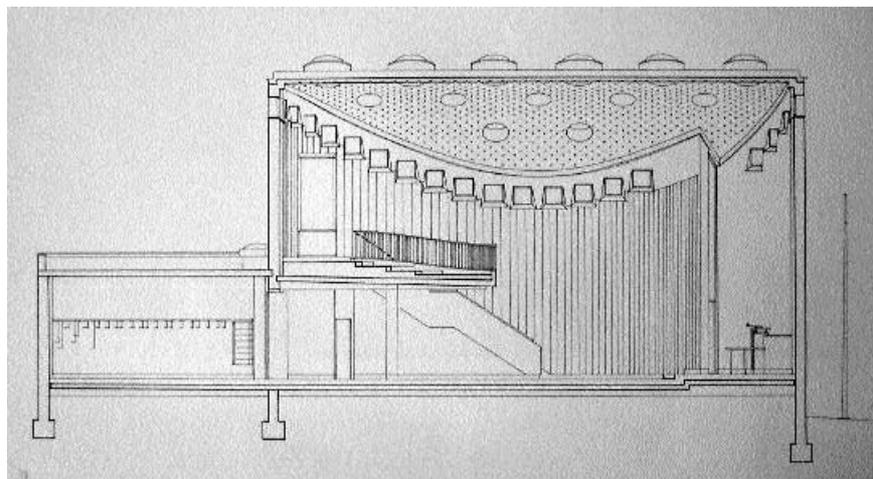
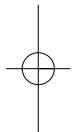
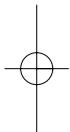
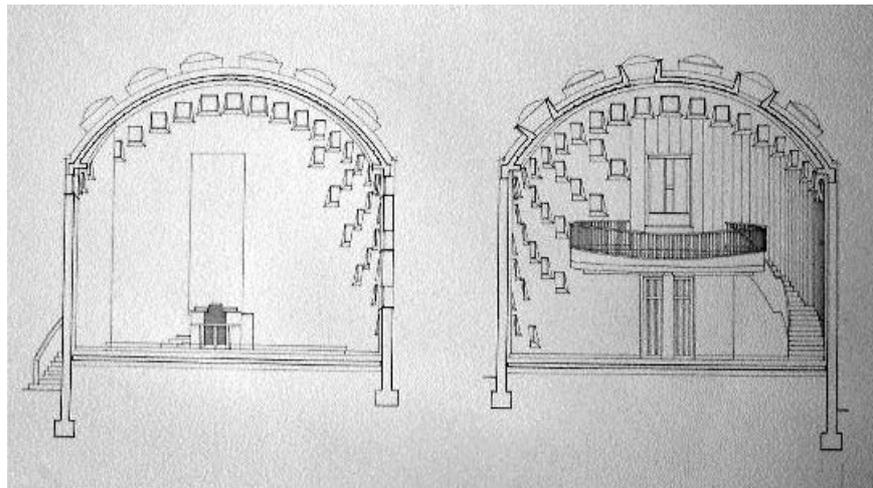
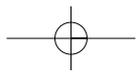
Chiesa evangelica a Klosterneuburg, Austria, 1993-1995
Evangelic church, Klosterneuburg, Austria 1993-1995

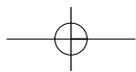
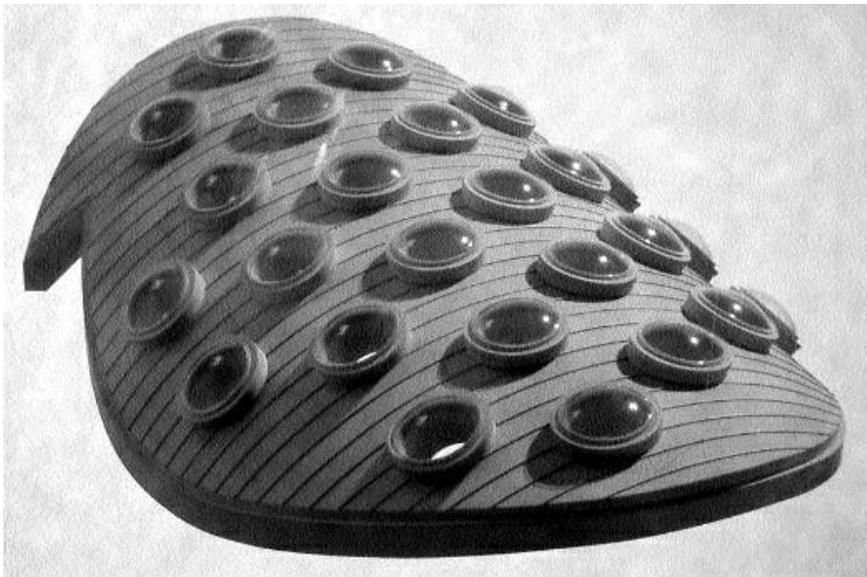
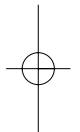
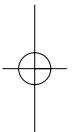
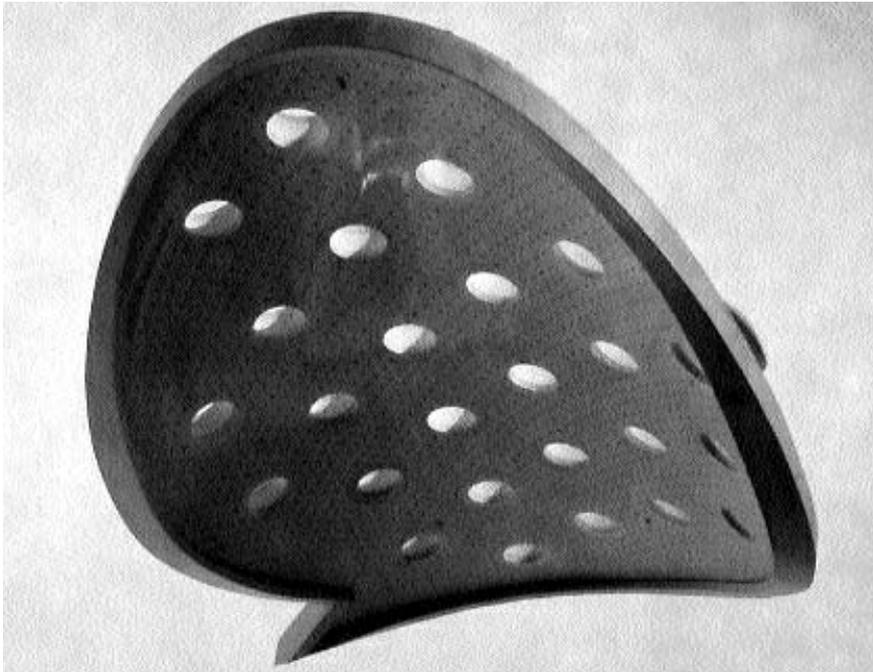
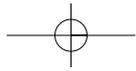
Tesar descrive questo incredibile edificio con distacco, oggettivamente: "Il concetto generale che sorregge il progetto è la creazione di un nuovo centro religioso nel paesaggio che si struttura armonicamente fra la nuova chiesa e la preesistente casa parrocchiale. I due edifici sono collegati da una piazza alberata. La forma ovale della chiesa è simbolo della comunità cristiana e inoltre permette di rispondere alle varie necessità delle diverse celebrazioni. L'altare e il tabernacolo sono rialzati di un gradino. L'organo è un mobile libero nello spazio. La chiesa è orientata esattamente est-ovest. La copertura è intesa come metafora del cielo; la luce arriva dall'alto, ma anche dalle pareti. L'abside riceve soprattutto luce laterale. Un foro nella parete opposta permette alla luce di colpire la parete con l'altare. I materiali usati sono intonaco, pietra, cemento, gesso, mattoni, legno, vetro. La copertura curva e in lamiera di zinco, le altre sono previste da ricoprire con muschio."

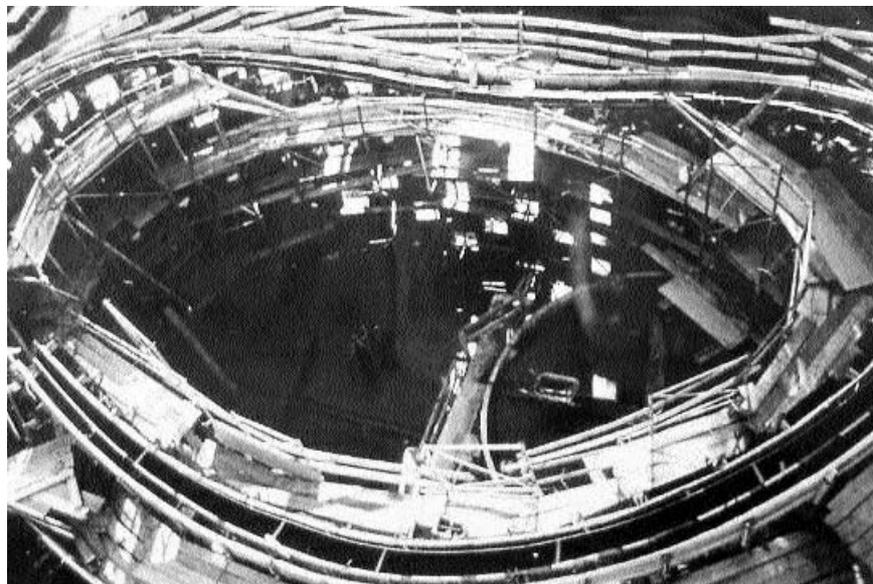
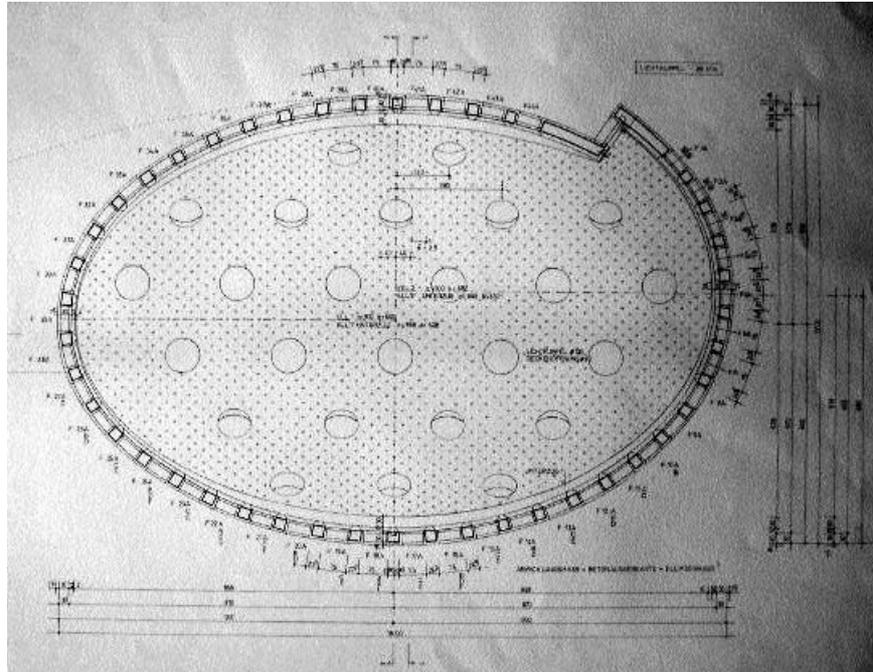


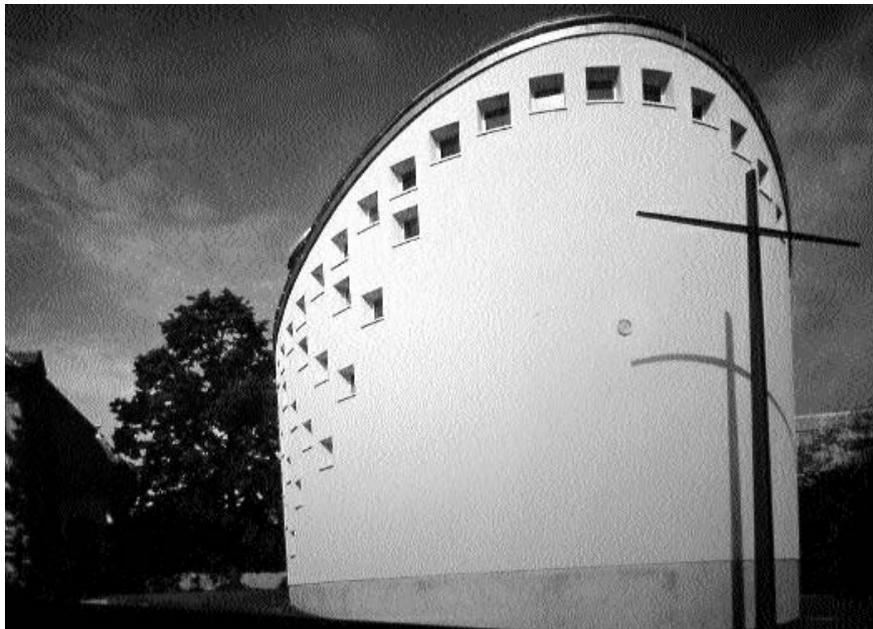
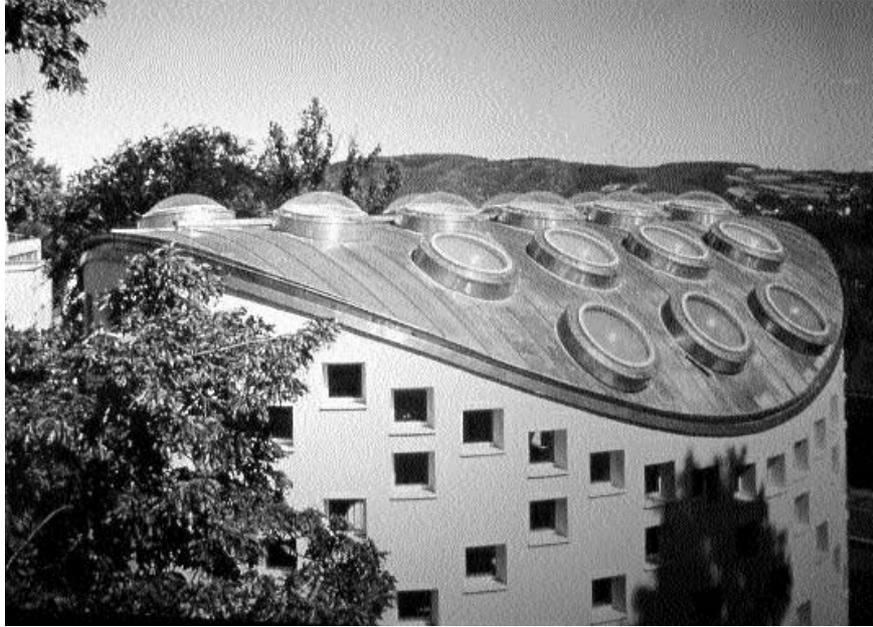


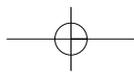
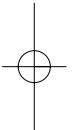
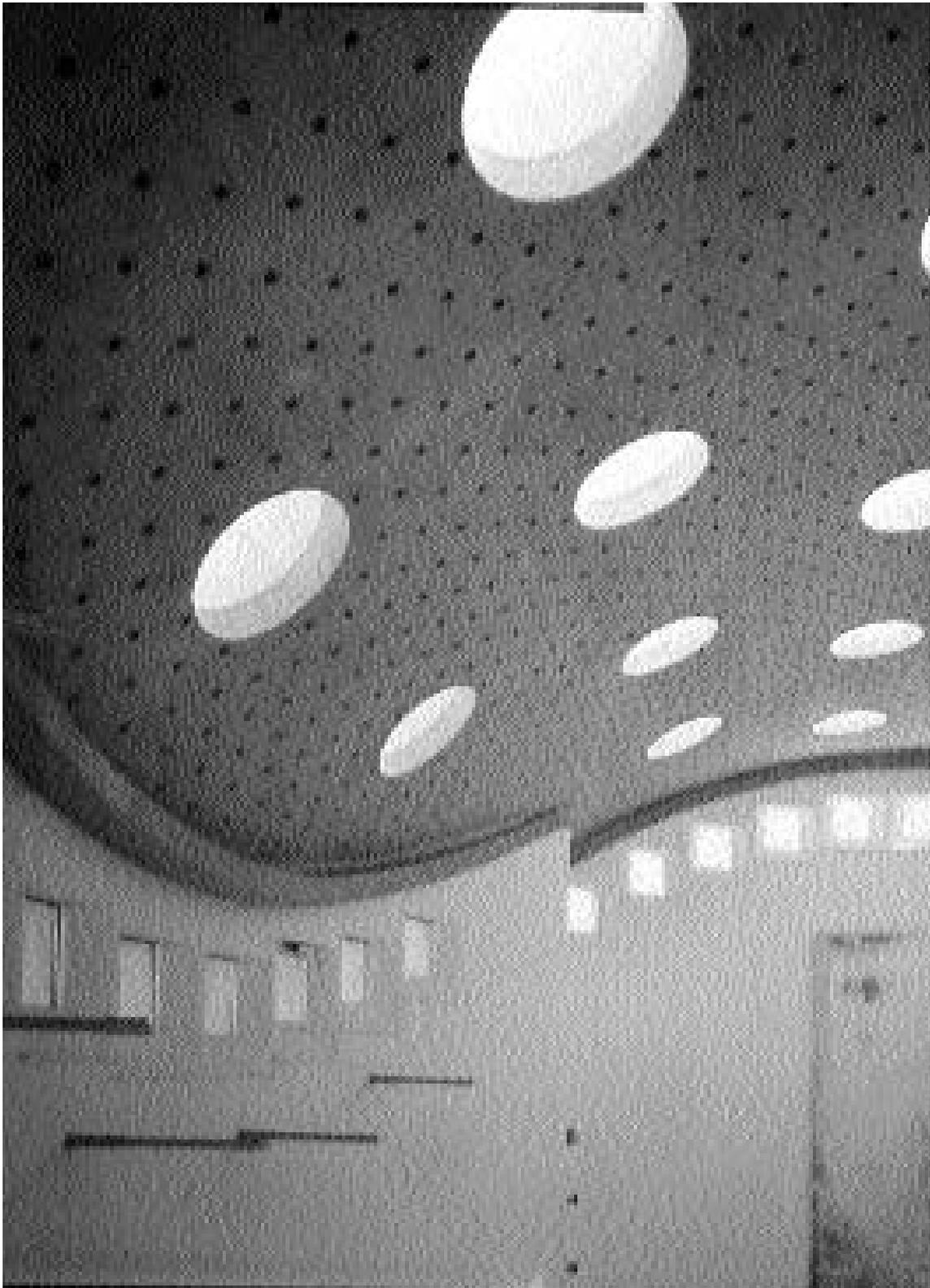
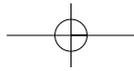






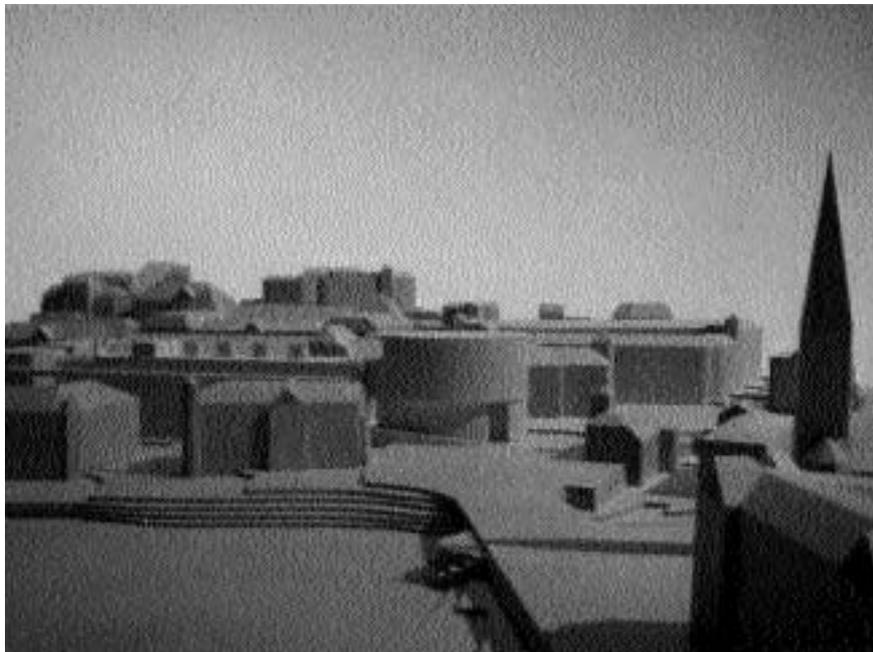


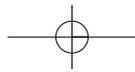
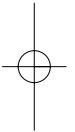
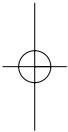
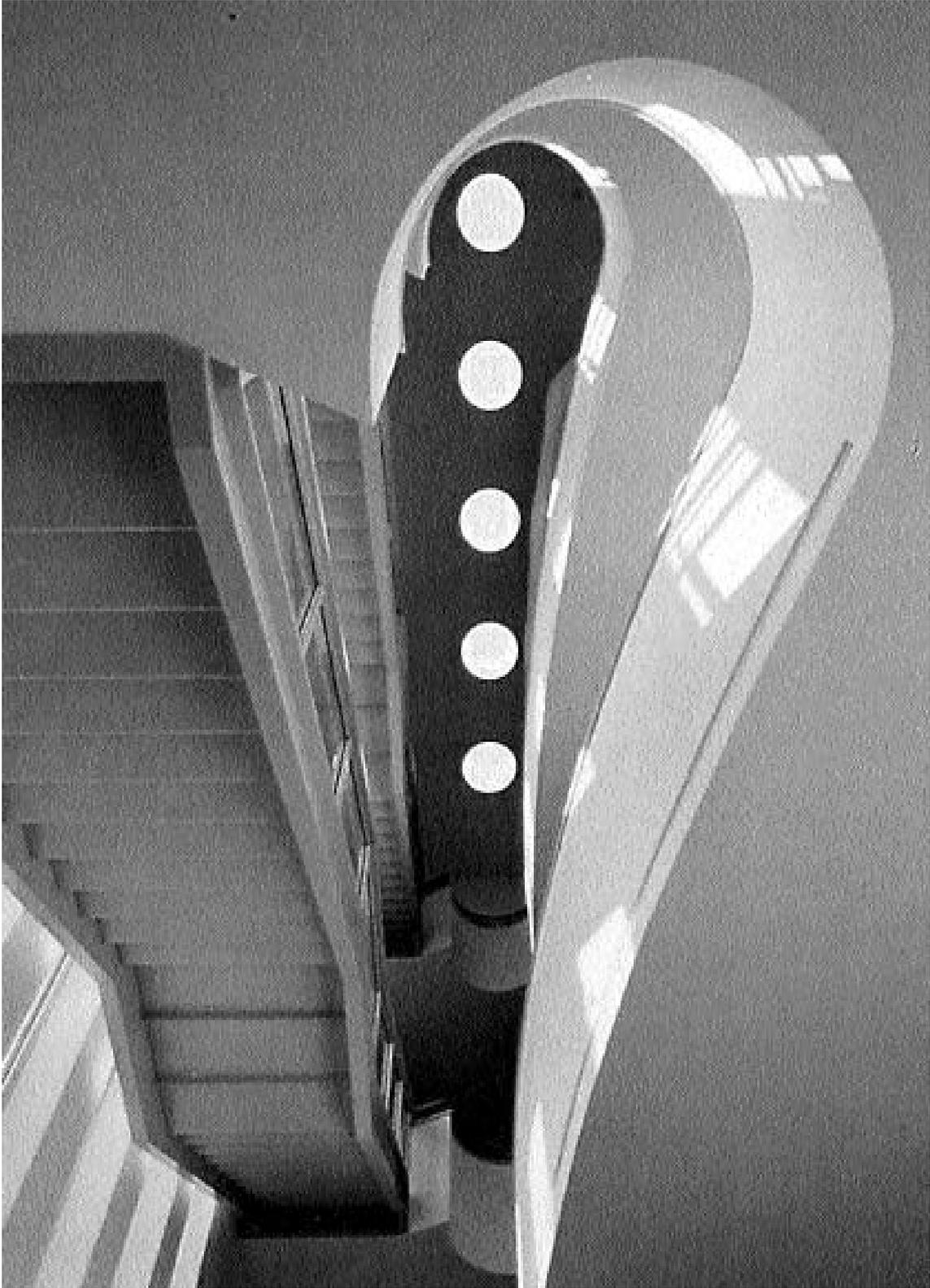
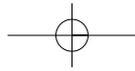


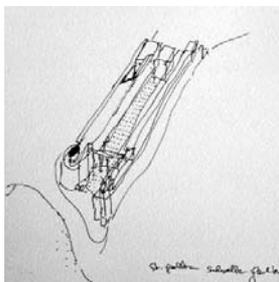
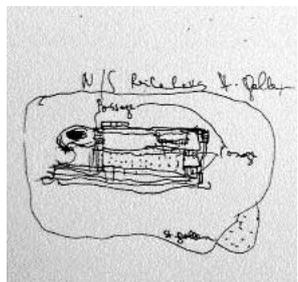
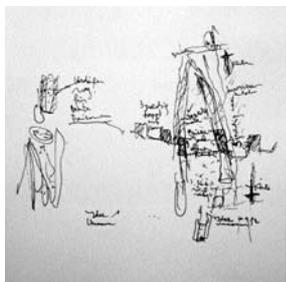
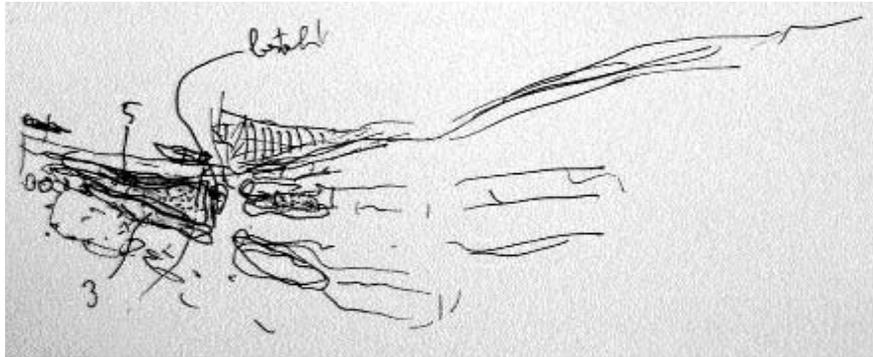


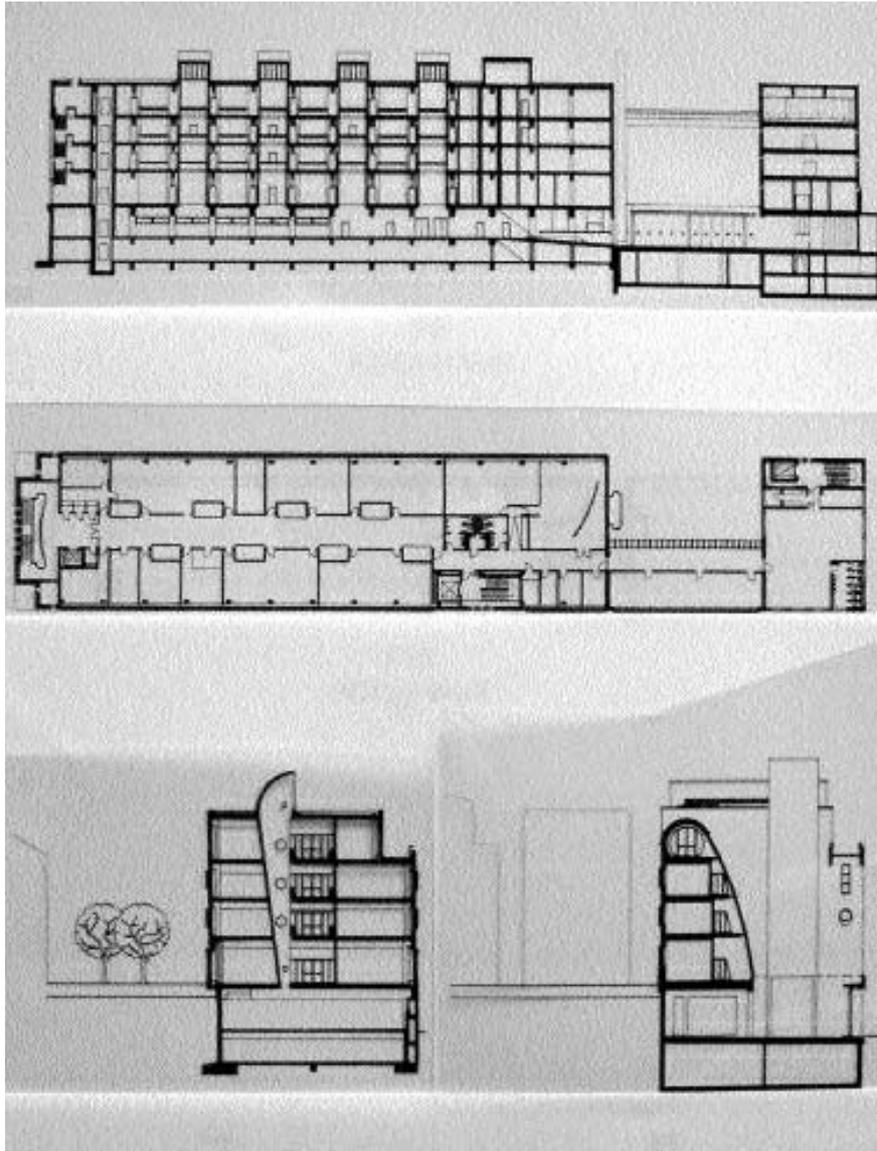
**Sede della Polizia urbana 1989-1999 ed edificio commerciale St. Leonard, Lagerhausareal di San Gallo, Svizzera, 2001-
Urban police headquarter 1989-1999 and St. Leonhard commercial building, Lagerhausareal in St. Gallen, Switzerland, 2001-**

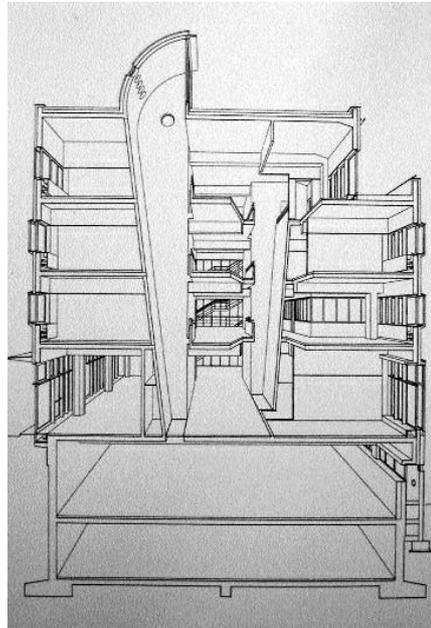
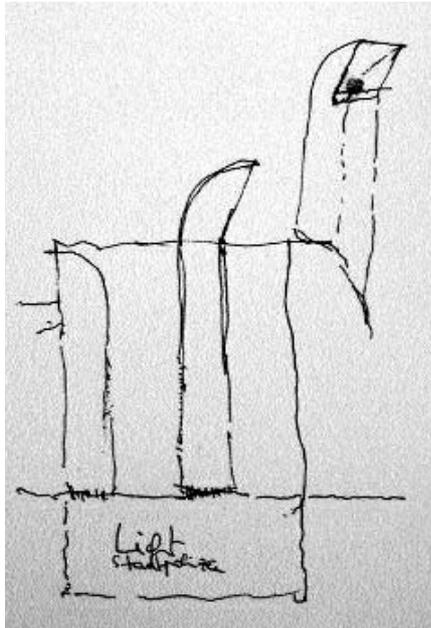
Il progetto, risultato vincitore di un concorso, prevede un sistema binario di edifici che realizzano una nuova piazza protetta offerta alla città e al contempo giocano direttamente sul confronto fra vecchio e nuovo. L'edificio preesistente viene restaurato e rialzato con due piani di abitazioni, acquistando così un maggiore peso nella silhouette della città; il nuovo edificio si affianca a questo e lo duplica nella sua estensione. Termina il tutto una testata scultorea che funge da accento al progetto verso l'ingresso alla città e un edificio religioso. Anche qui come in molti altri progetti di Tesar è data grande importanza all'eccezione della regola, che in questo caso si imposta sul gioco creato dallo sviluppo verticale degli edifici. Inoltre il complesso è molto caratterizzato dalla presenza a più livelli di spazi veramente pubblici, talvolta accessibili, altrimenti visibile dalla strada e quindi vero e proprio paesaggio urbano. Anche i collegamenti interni sono pienamente pubblici, costantemente legati alla luce naturale da una serie scultorea di cannon-lumière.

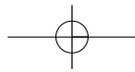
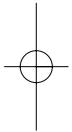
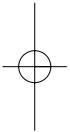
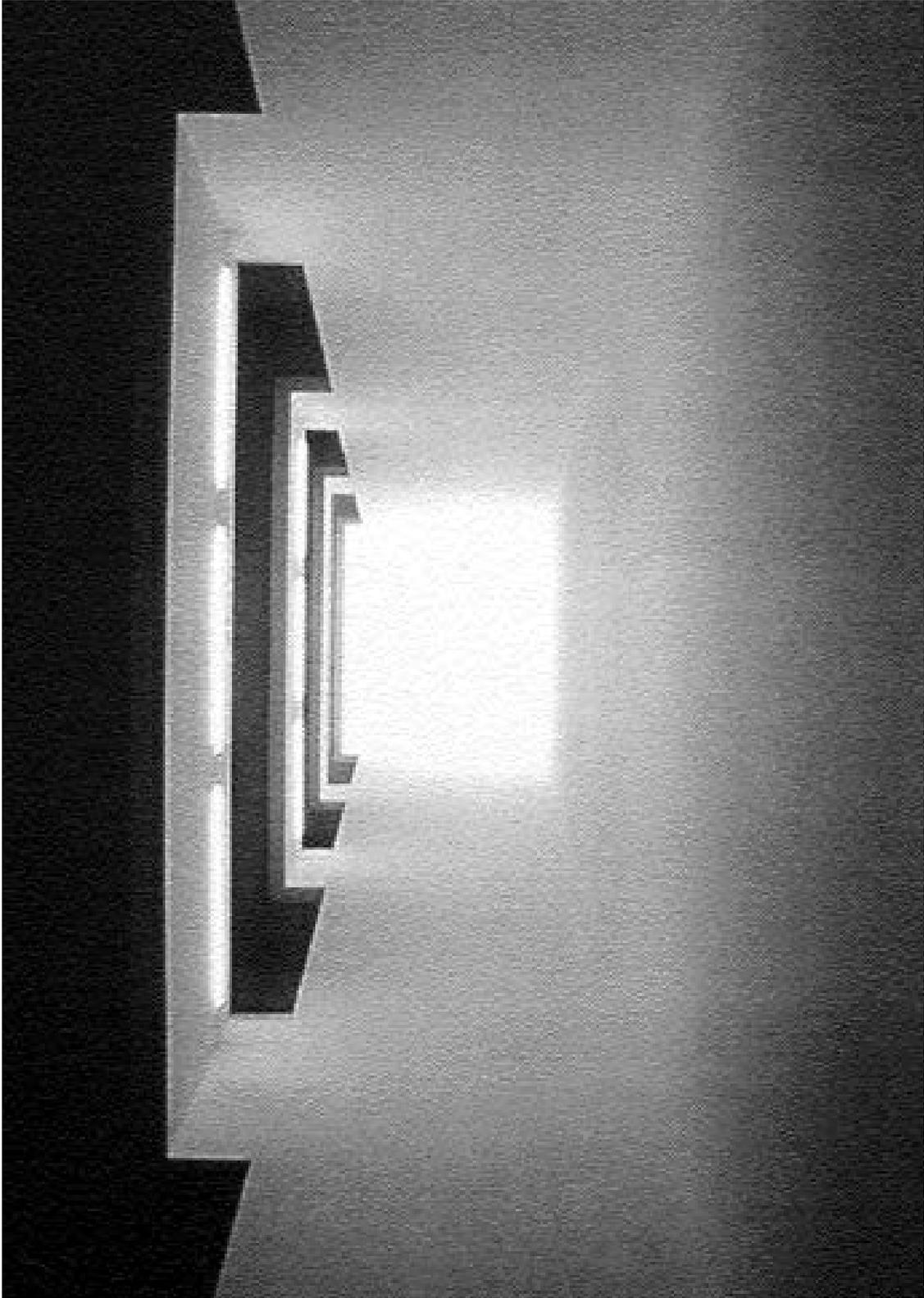
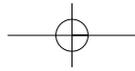


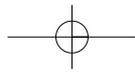
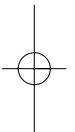
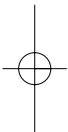
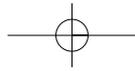


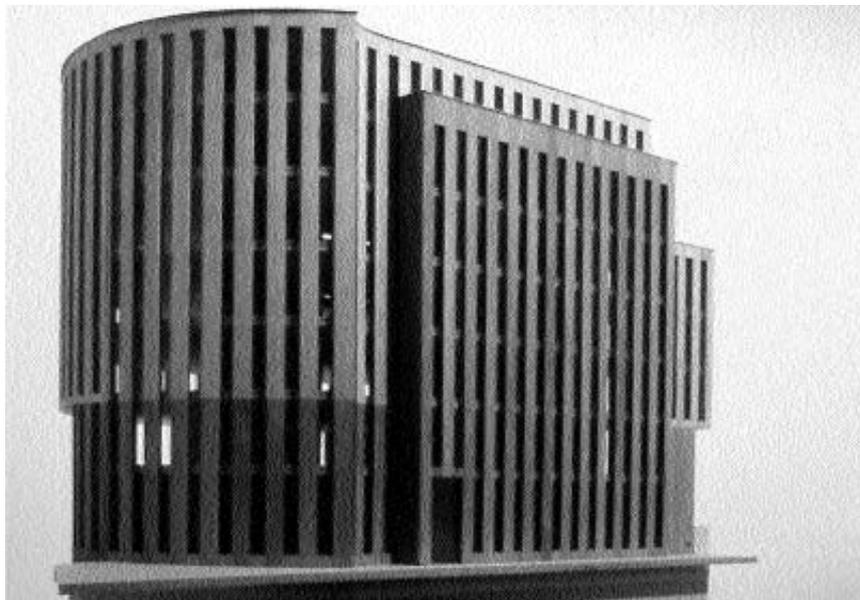






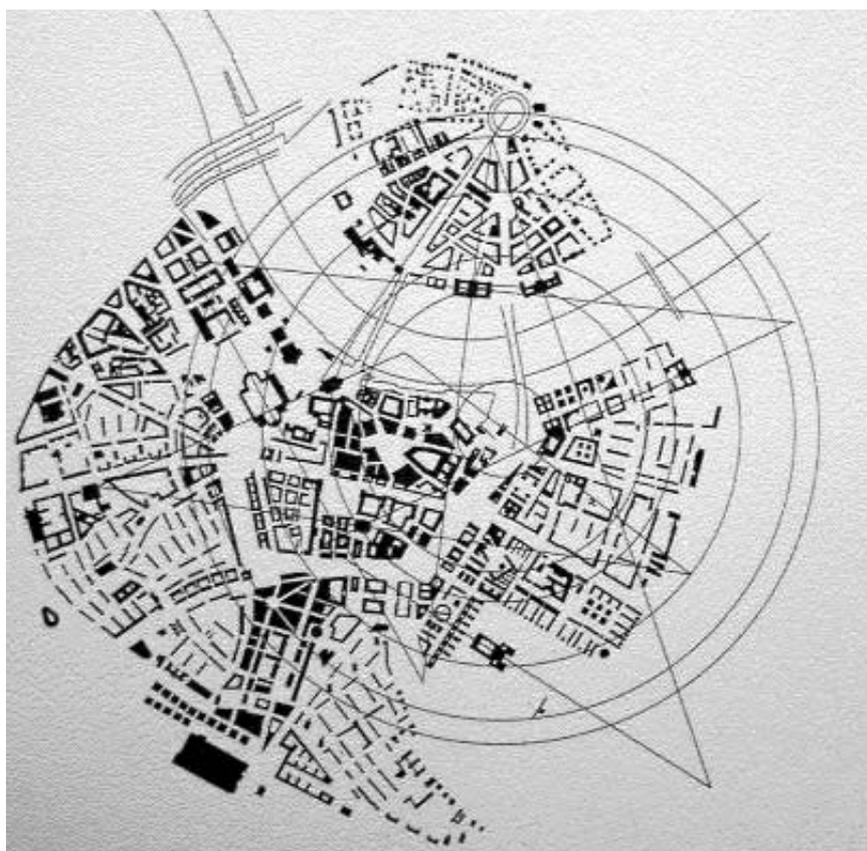


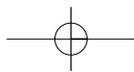
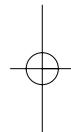
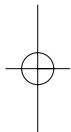
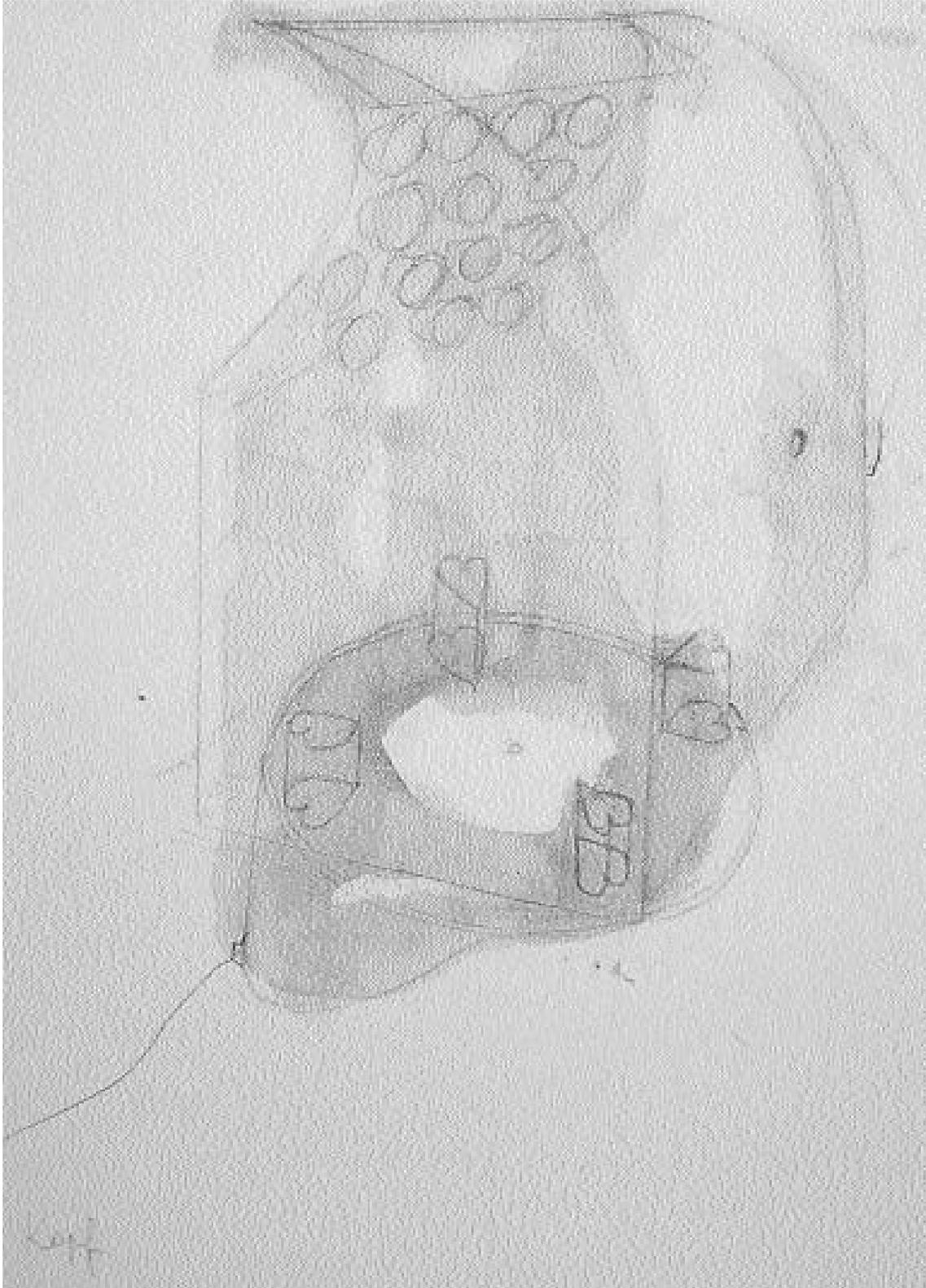
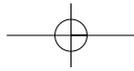


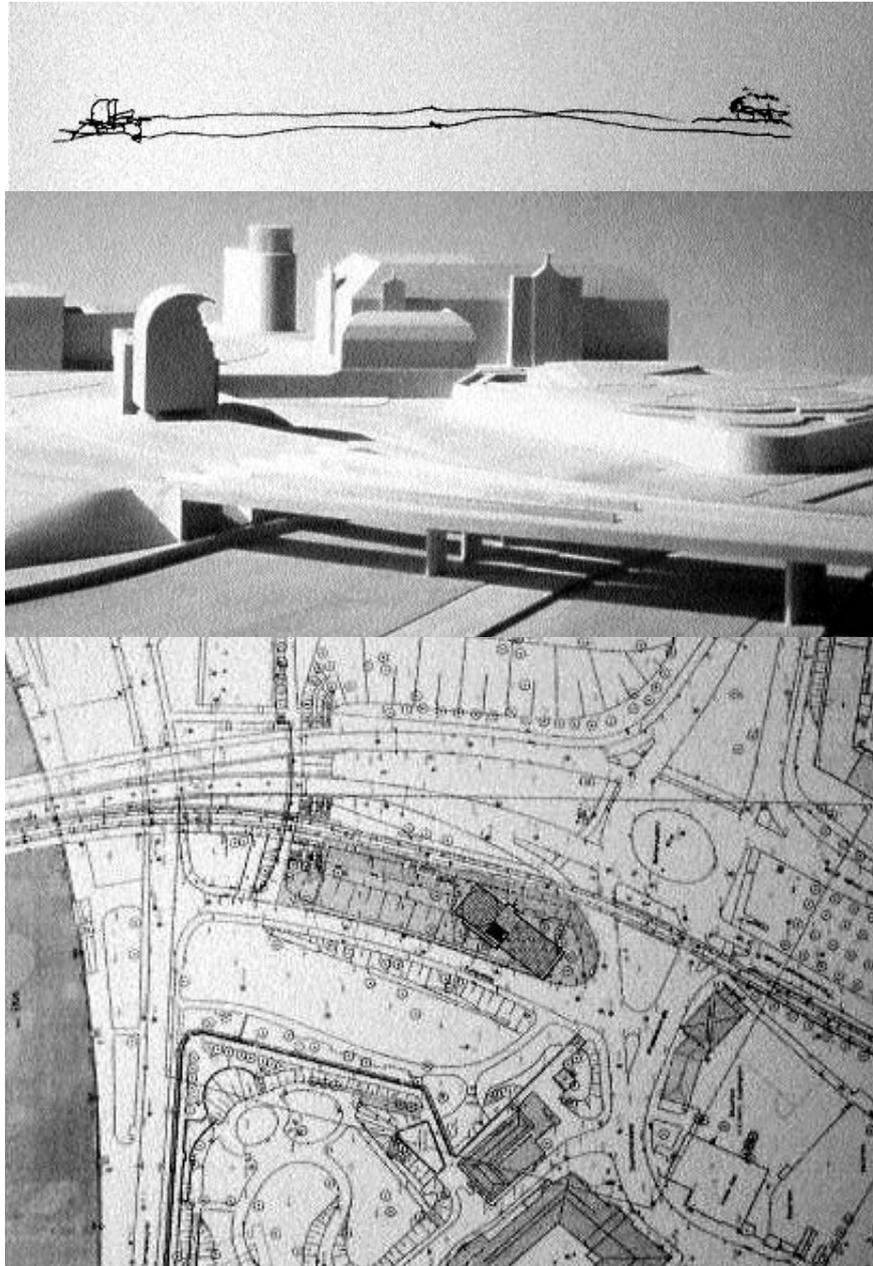


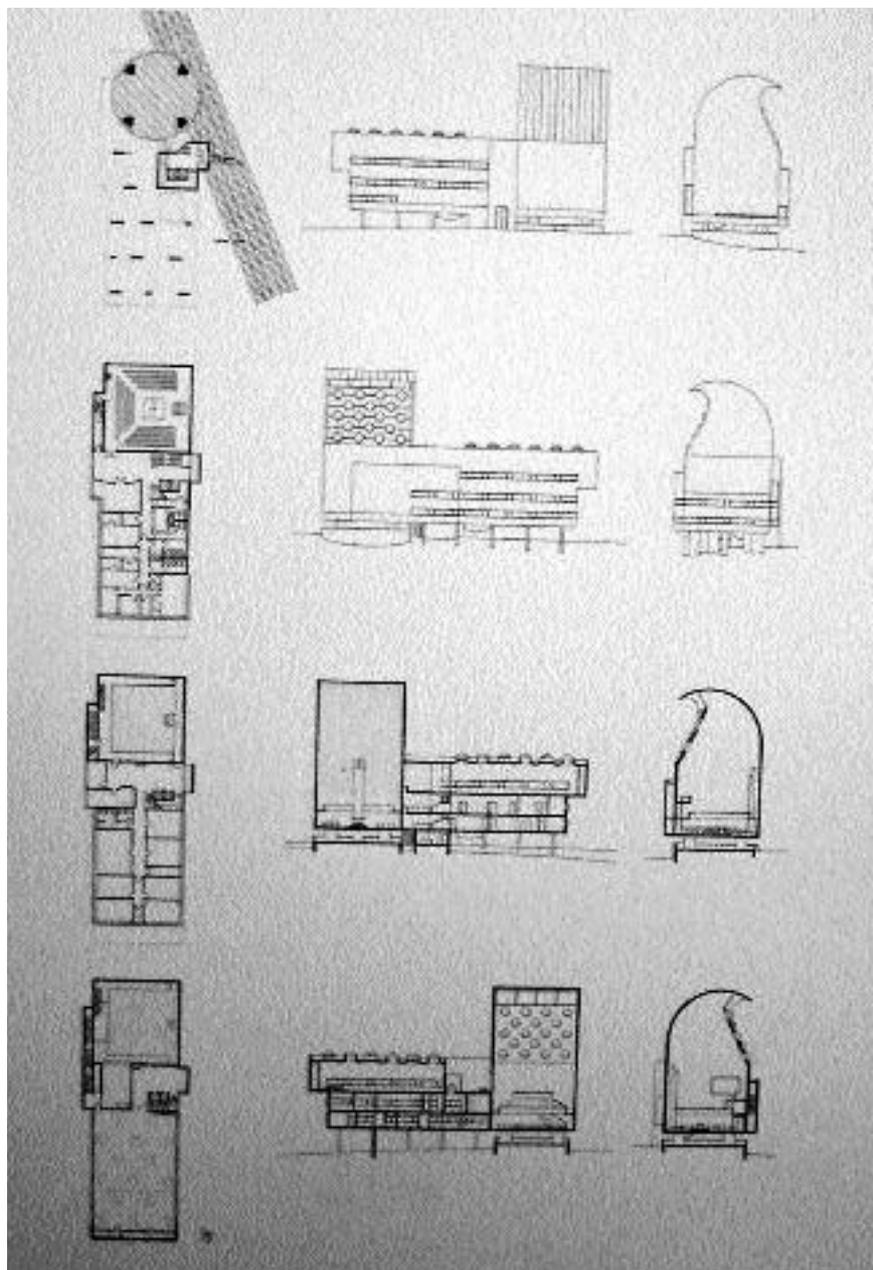
Sinagoga, Dresda, Germania, 1997
Synagoge, Dreden, Germany, 1997

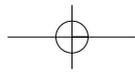
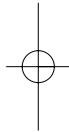
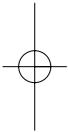
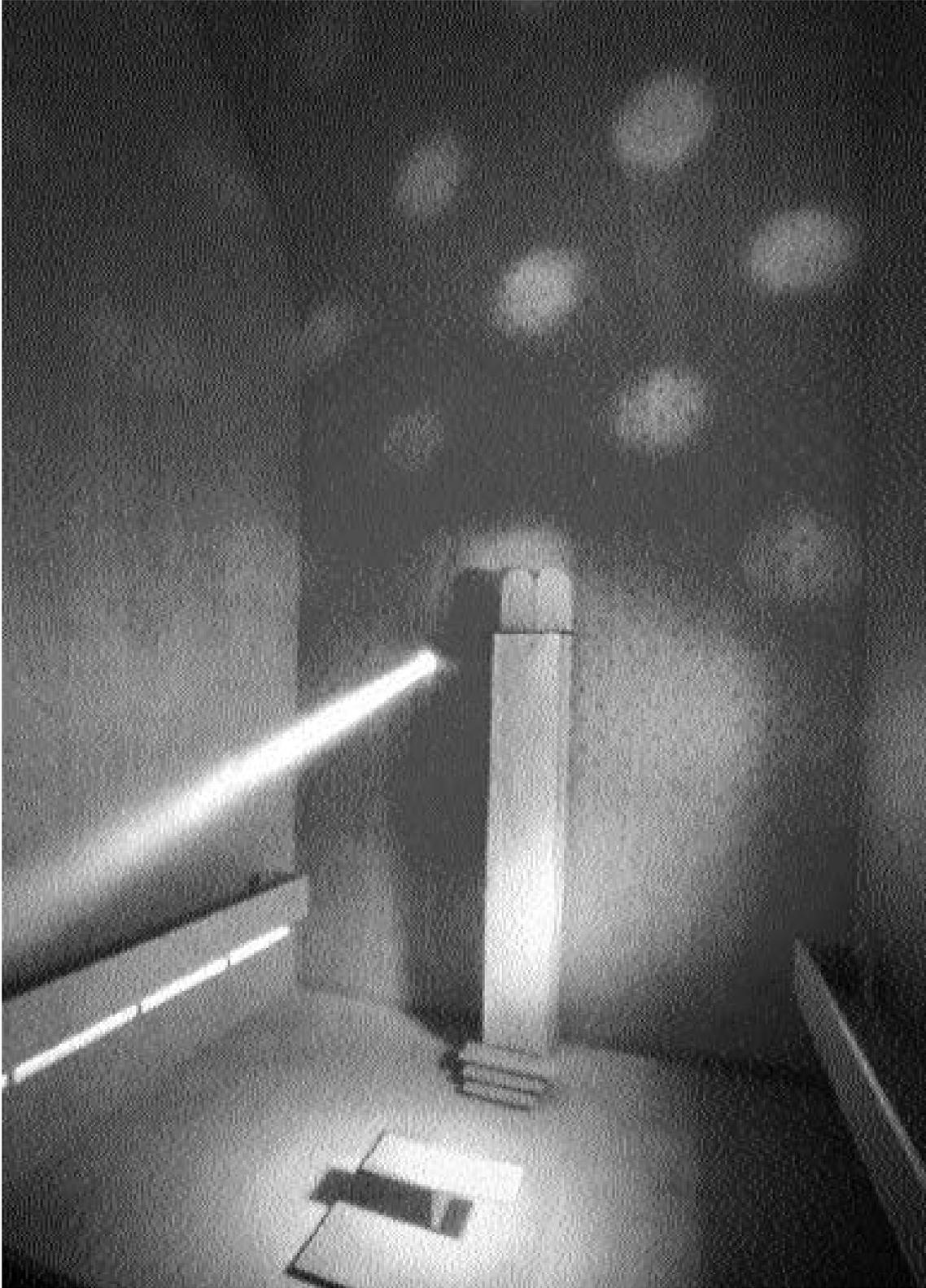
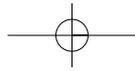
Il progetto cerca una forte integrazione con il territorio di Dresda: il nuovo edificio e la sua figura sono immediatamente parte del paesaggio urbano spettacolare della città. Dice Tesar, utilizzando una delle sue famose "stringhediparole" che la forma della sinagoga è da leggere come pilastri cuore anello di pensiero testadi-ponte. La distribuzione avviene su tre piani, con la sala della sinagoga in quello centrale. L'ingresso è sul lato est, e lo spazio principale è orientato ad oriente, così da sfruttare sapientemente la luce naturale che vi può penetrare in modo figurale. I materiali che realizzano questo edificio sono disposti in due gruppi: all'esterno sono pure astrazioni come il cemento, l'intonaco, lo zinco; all'interno è il calore ctonio e sicuro del legno.

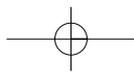
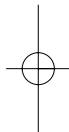
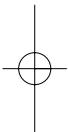
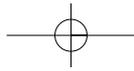






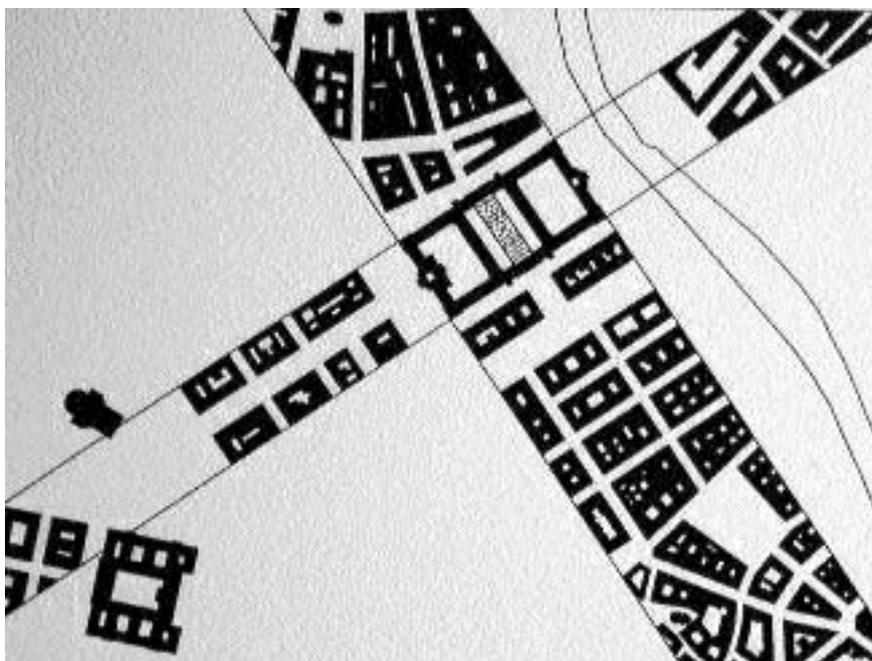


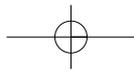
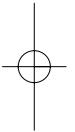
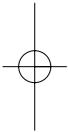
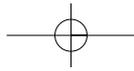


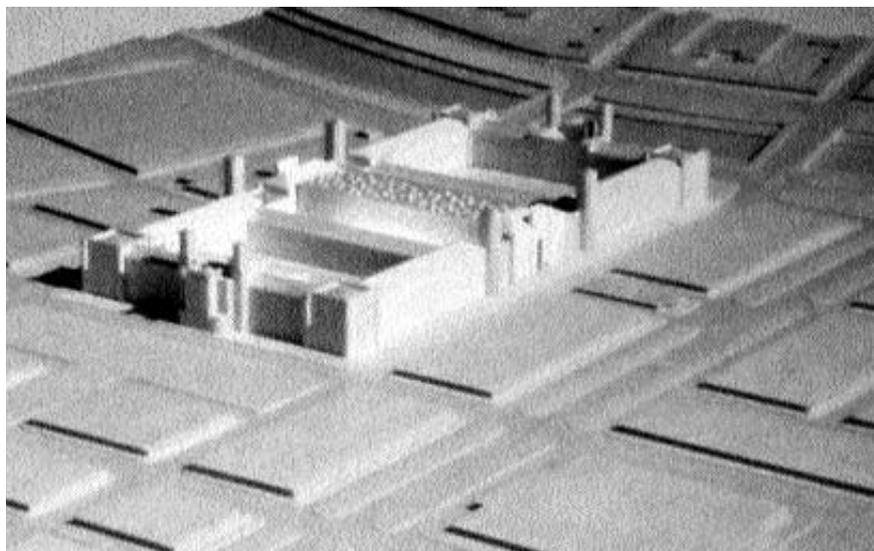
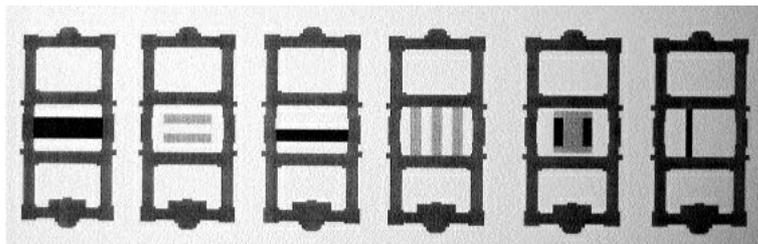
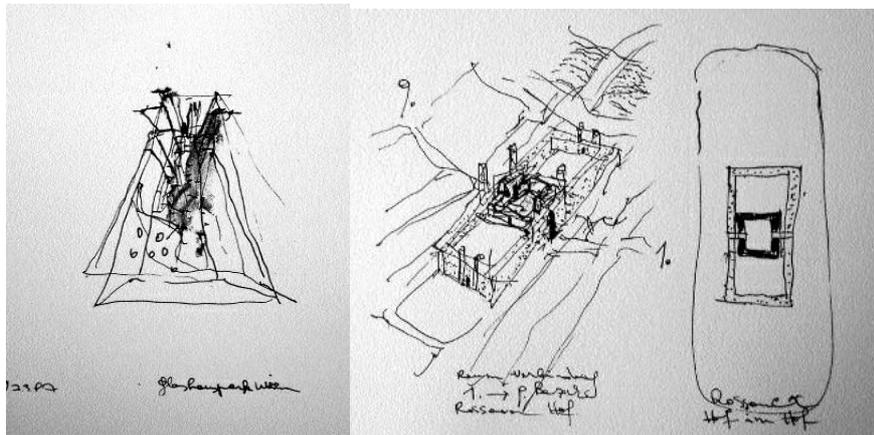


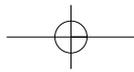
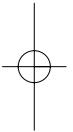
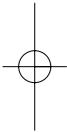
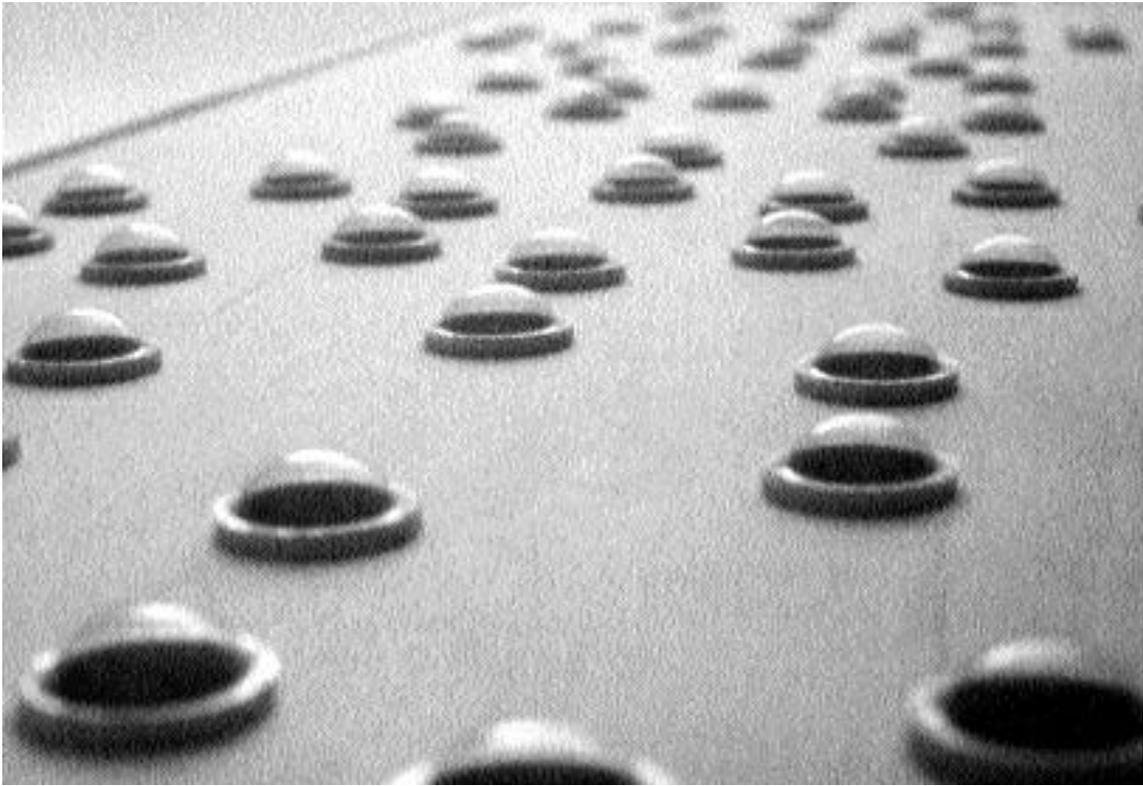
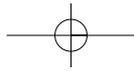
Parco nella serra, Rossauerkaserne, Vienna, Austria, 1989-1999
Glashauspark, Rossauerkaserne, Vienna, Austria, 1989-1999

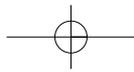
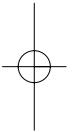
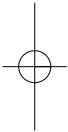
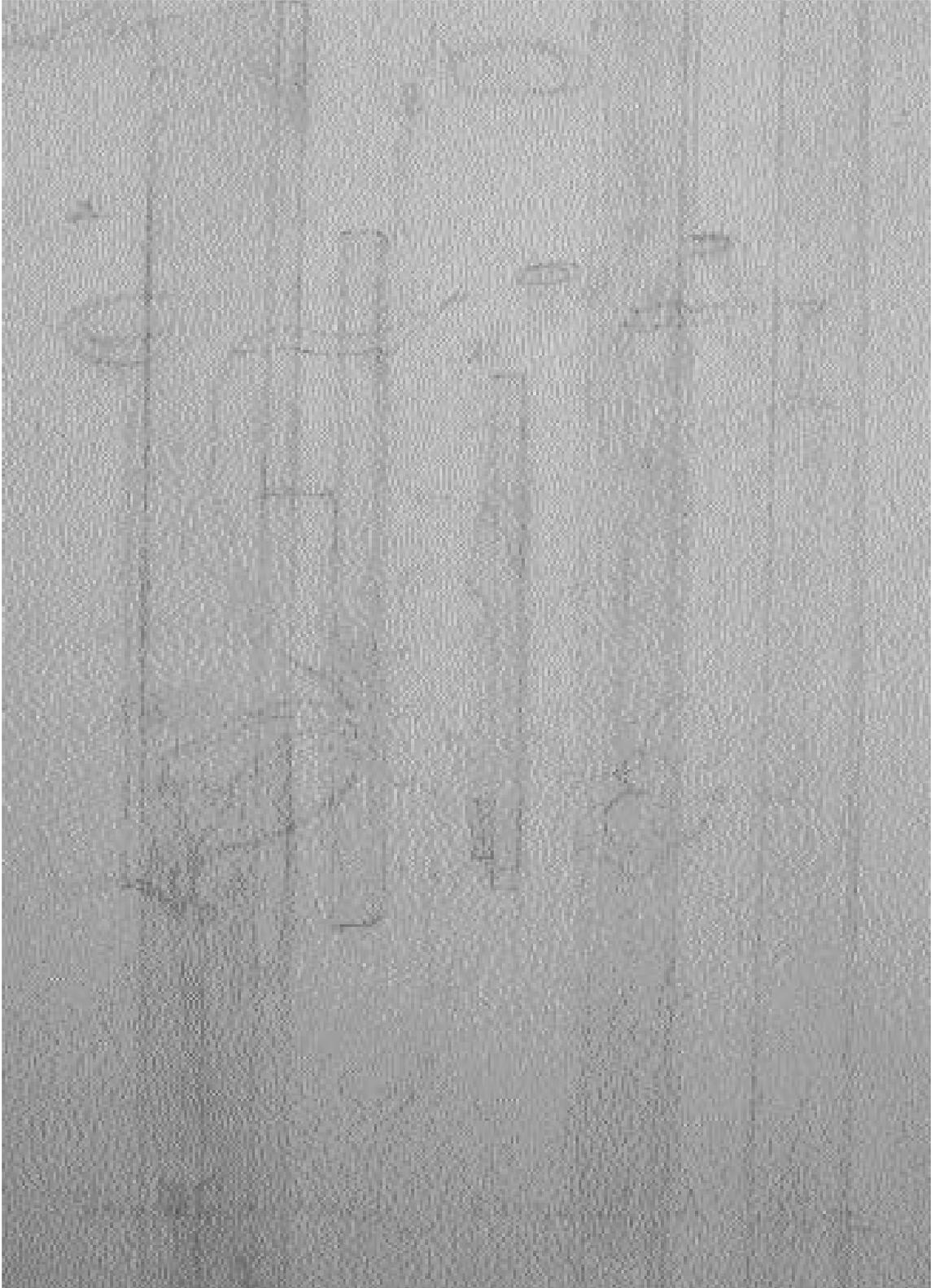
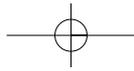
Un nuovo spazio urbano all'interno del Ring. Il progetto prevede la realizzazione di un "Parco nella Serra" che colleghi due distretti urbani, creando un nuovo accento pubblico nella città. L'obiettivo dichiarato è quello di trasformare la Caserma Rossauer in un vero e proprio pezzo di città anche al suo interno, e ciò mettendo in atto una serie di scelte eminentemente architettoniche che poi ne richiamano e ne permettono di funzionali. Una grande piazza, creata attraverso la stratificazione degli spazi esistenti e quello nuovo. Una piazza coperta ed aperta al contempo, il cui accesso avviene attraverso grandi passaggi ritagliati nel volume stradale dell'edificio esistente. Un accesso pedonale accentuato trasversalmente, ma con la possibilità futura di apertura anche longitudinale nel caso di cambiamento di destinazione degli spazi limitrofi, attualmente occupati dalla polizia e da un ministero. Perciò c'è una divisione fra le parti private di pertinenza dei ministeri e quelle pubbliche con funzioni quali supermercato, cinema, ristorante, asilo, uffici e abitazioni al piano superiore, che possono essere sostituite da spazi universitari. La costruzione è basata su un sistema di pilastri in cemento armato intonacato, con una copertura aperta da molti oculi e due pareti vetrate che ne definiscono il confine con le corti aperte.

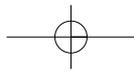
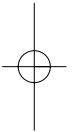
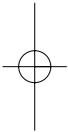
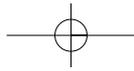






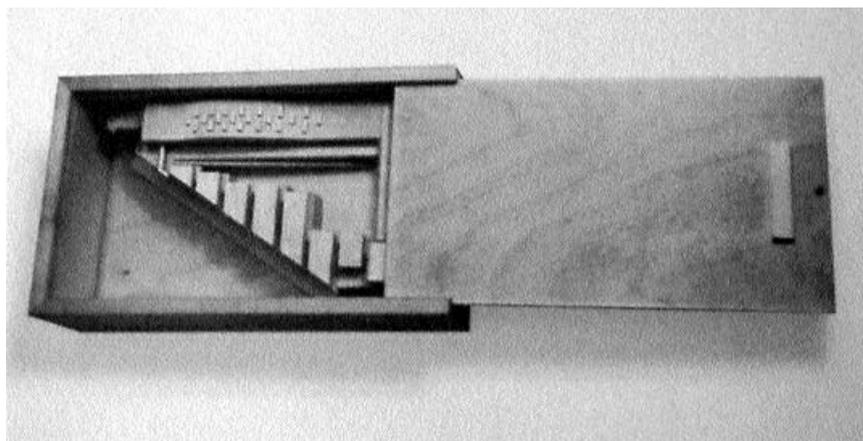


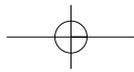
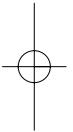
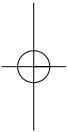
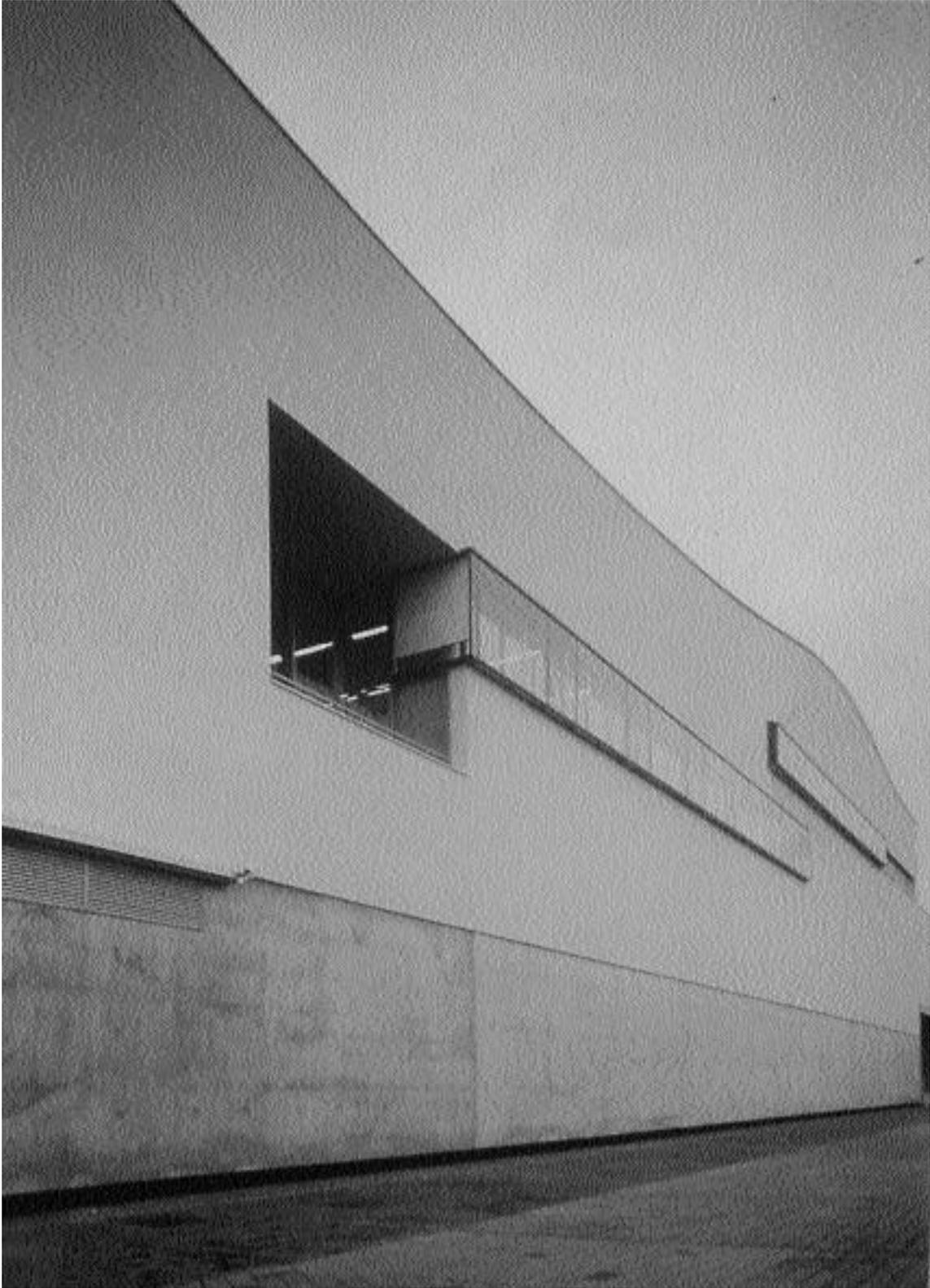
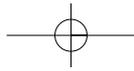


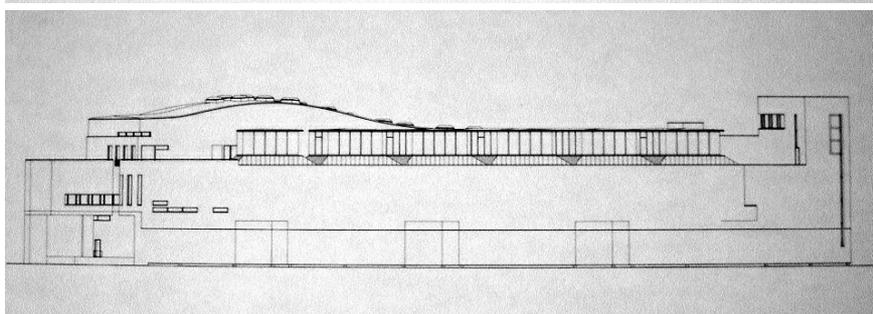
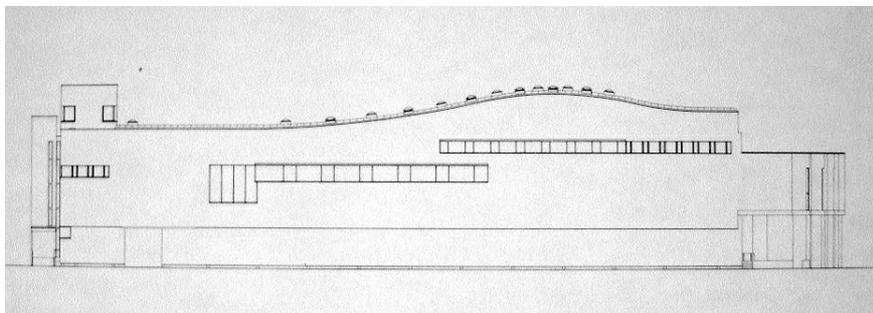
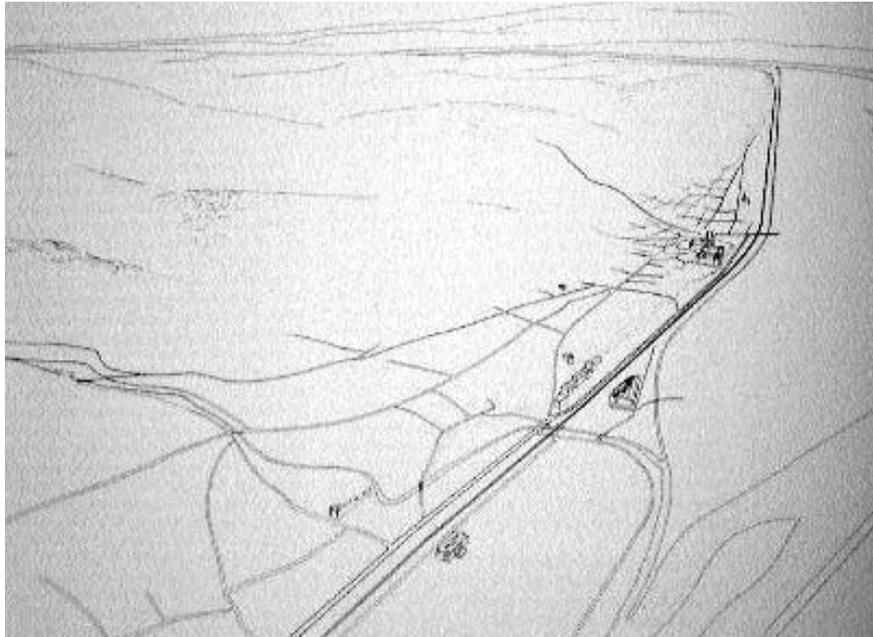


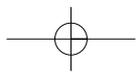
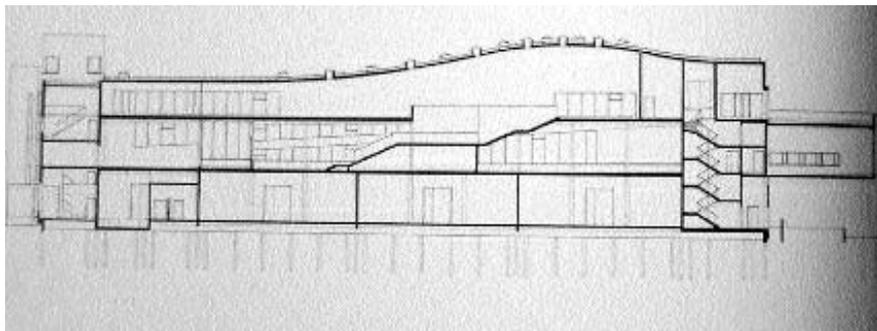
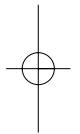
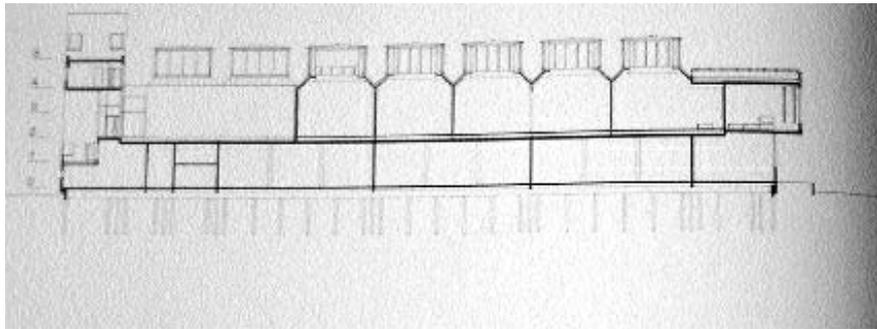
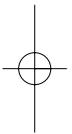
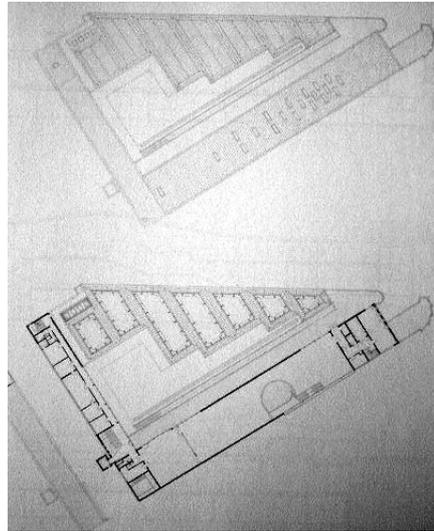
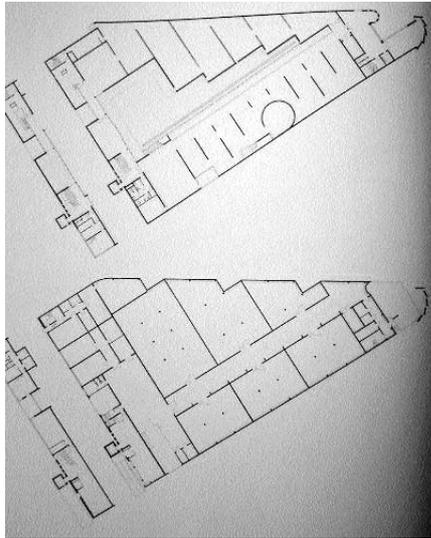
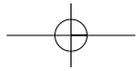
Museo della Collezione Essl, Klosterneuburg, Austria, 1996-1999
Museum of the Essl Collection, Klosterneuburg, Austria, 1996-1999

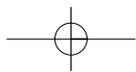
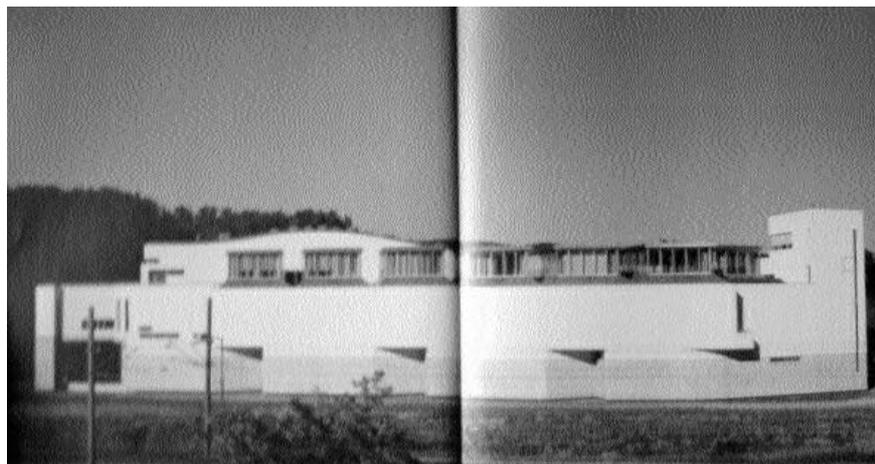
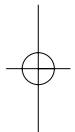
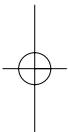
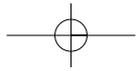
L'edificio è un chiaro landmark che segna l'ingresso a Klosterneuburg da Vienna, è un vascello, un microcosmo sicuro e altro dove entrare per fare una esperienza completa. Per rispondere adeguatamente alla necessità di esporre, custodire e amministrare la collezione Essl, Tesar disegna una casa dell'arte dove il visitatore è aiutato ad entrare in contatto con le opere attraverso un'interazione ideale di arte, luce, spazio e movimento. All'esterno, il piano terra in cemento a vista sottolinea la protezione che l'edificio offre alle opere d'arte, anche visto il rischio di allagamenti dal vicino Danubio. Il volume superiore, intonacato e colorato lievemente di bianco-ocra, ha un andamento curvilineo che riprende le vicine colline e le onde del fiume. Qui si aprono finestre a filo o sporgenti, balconi aggettanti, e una terrazza arretrata: elementi che rafforzano lo spessore murario, creando l'effetto di una cittadella isolata. Anche la corte verde al primo piano ha una forte carica spaziale e fornisce al tutto una caratteristica urbana. Nella ripartizione delle parti verticali di facciata e nella semplicità di uso dei colori materiali (cemento, intonaco, alluminio e vetro) l'edificio ricorda la grande posta di Wagner. Un'affinità emotiva non cercata, ma presente. D'altronde Tesar stesso dice che si fa quel che si vive, anche senza vederlo. All'interno, tutte le sale sono illuminate con luce naturale. In particolare le sale del piano primo sono divise verticalmente in due parti: sotto è il mondo dell'arte, e qui le opere sono le sole protagoniste, senza nessun elemento tecnologico che possa distrarre lo sguardo dello spettatore. Anche l'impianto di climatizzazione è integrato nello zoccolo che corre lungo tutti i muri. Al di sopra di tutto questo si alza la lanterna della luce, che irradia un chiarore diffuso, magico, come nei quadri del Beato Angelico. Un luogo di visione pura, al contempo fortemente voluto e fortemente aperto. Evocativo.

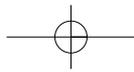
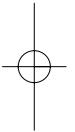
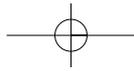


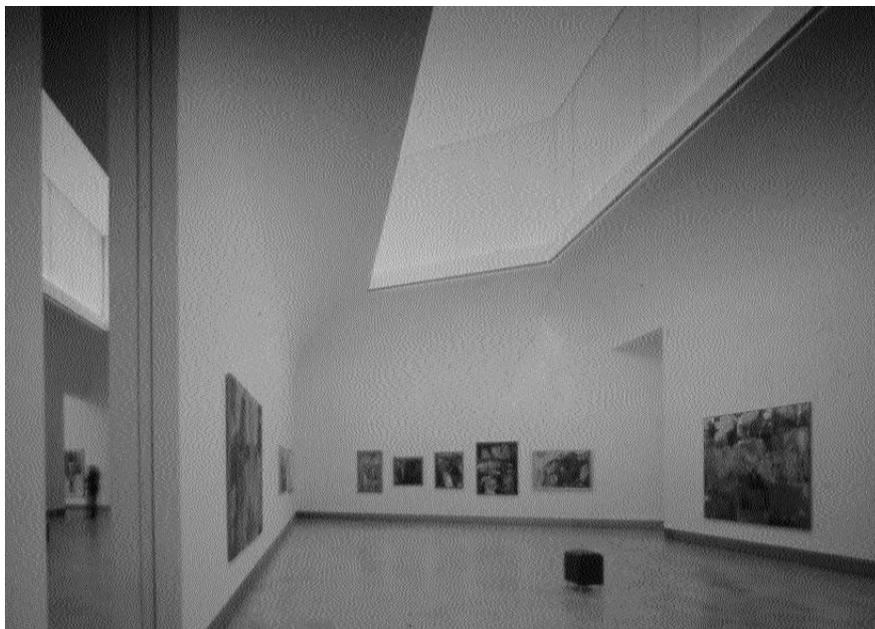


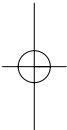
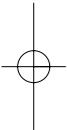
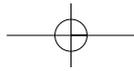






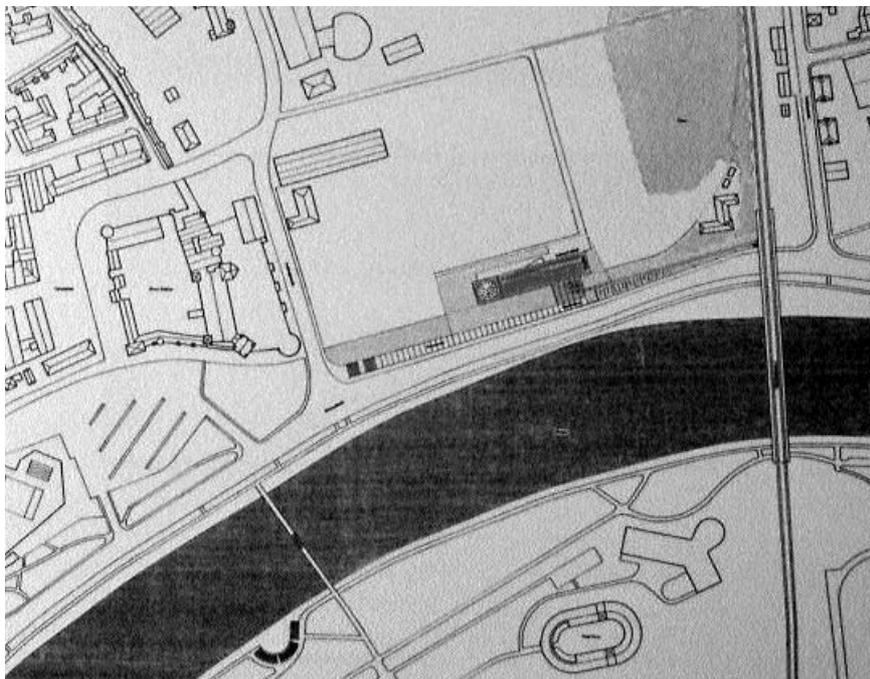


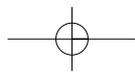
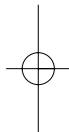
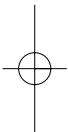
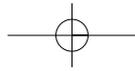


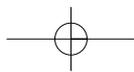
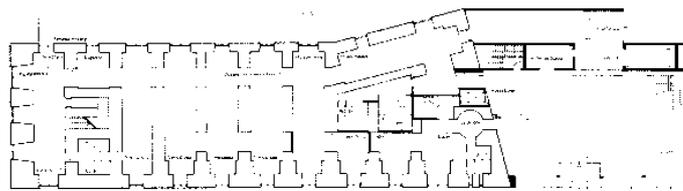
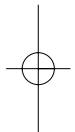
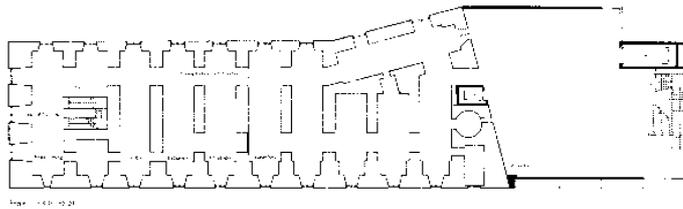
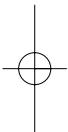
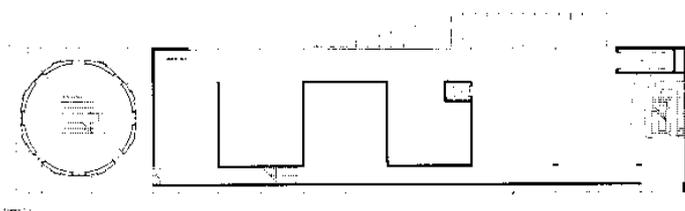
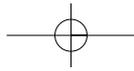


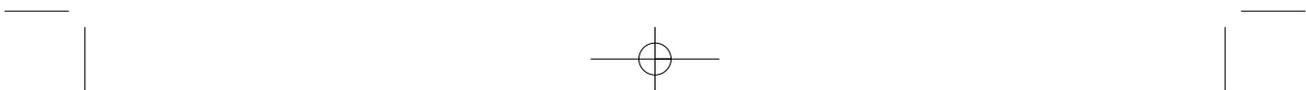
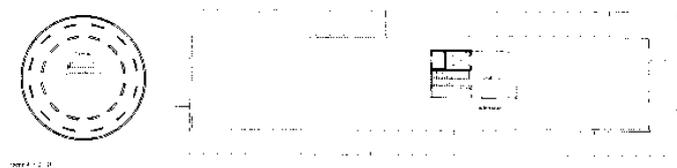
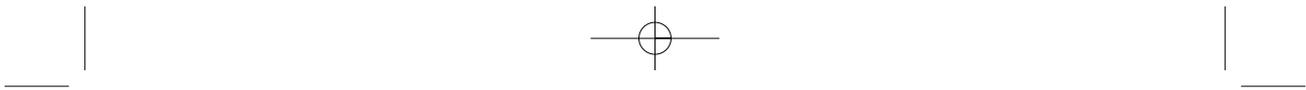
Museo di Arte e Design, Ingolstadt, Germania, 2000-2001
Museum for Art and Design, Ingolstadt, Germany, 2000-2001

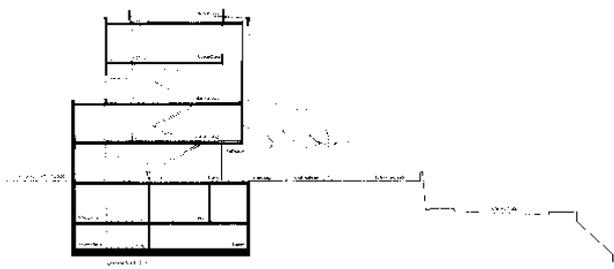
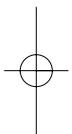
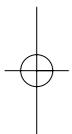
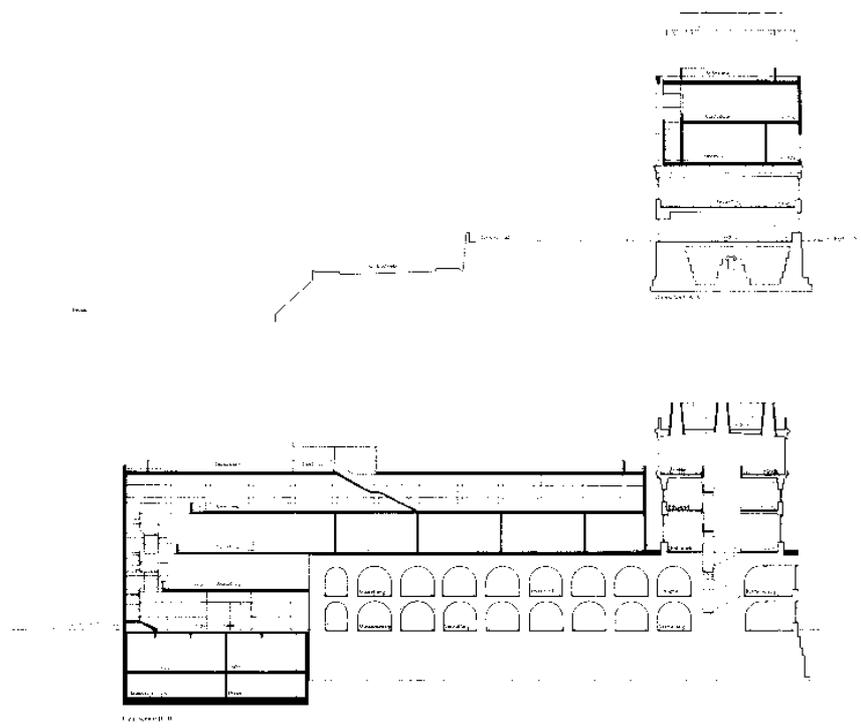
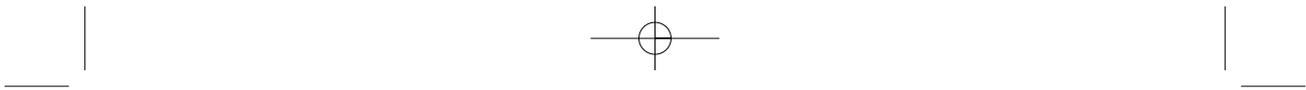
il progetto decide di mantenere la presenza della torre, collegandola con i nuovi spazi del museo. Perciò il passaggio fra vecchio e nuovo è particolarmente importante. La sua formalizzazione definisce l'immagine del museo e pone un forte accento alla silhouette urbana lungo il Danubio. La passeggiata lungo la Donauterrasse conduce in visitatore al foyer d'ingresso, cinto da una terrazza alberata. Da questo foyer che funge anche da spazio speciale per manifestazioni, si giunge ai diversi livelli espositivi e al tetto-terrazzo con vista panoramica. Le facciate sono definite dal passaggio fra il mattone della torre e i vetro e cemento del nuovo intervento. Le vetrate a nord, este e ovest sono chiuse da vetri trasparenti, mentre quella a sud è una doppia parete con camera d'aria; la parete esterna è completamente vetrata, mentre quella interna è parzialmente murata e intonacata. Il percorso per i visitatori definisce spazi flessibili e ampi, collegati da una hall molto alta, con scale, ascensori e montacarichi. La biblioteca del museo è posta nella torre-cisterna e riceve luce da un nuovo sistema di aperture nel tetto. Nell'insieme il progetto propone una lettura per contrasto del rapporto con il passato, e al contempo ne accetta e sottolinea la posizione e la forza formale.

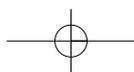
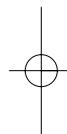
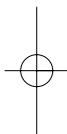
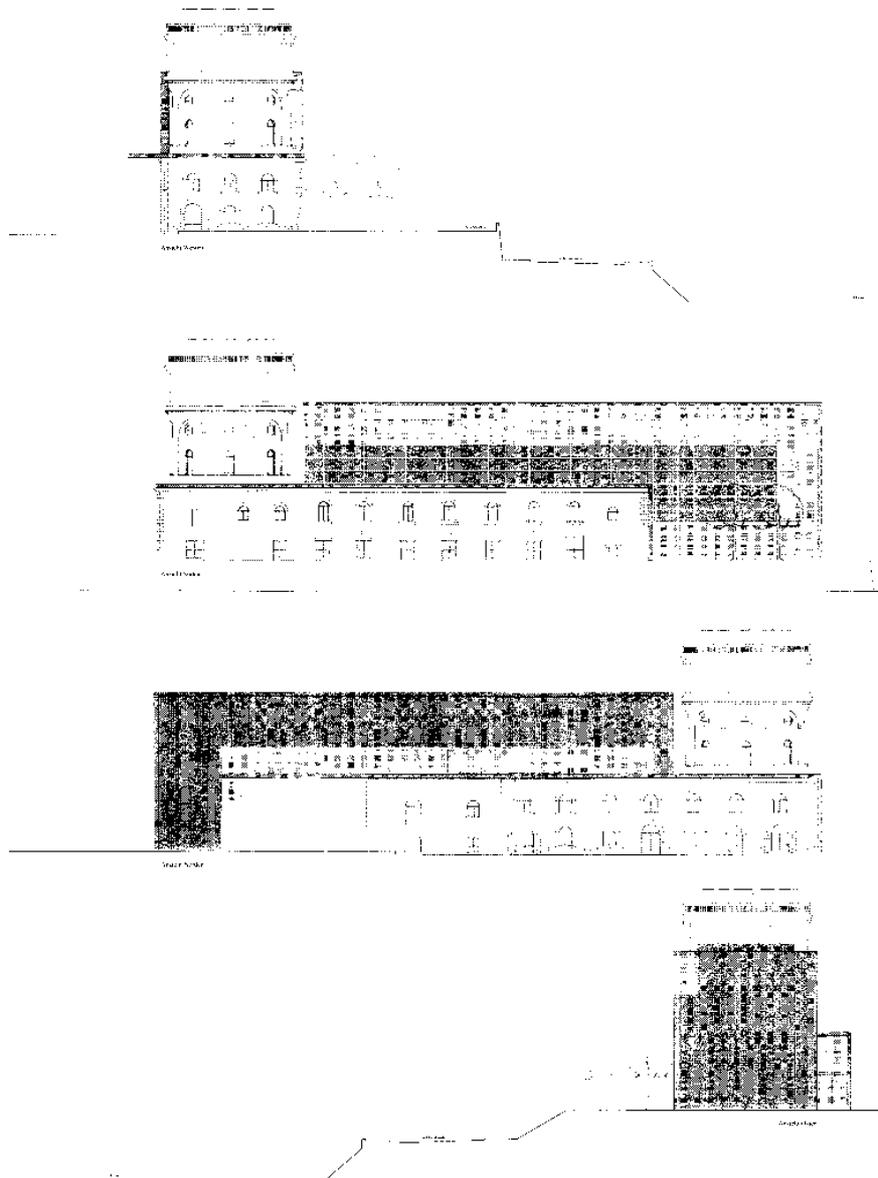
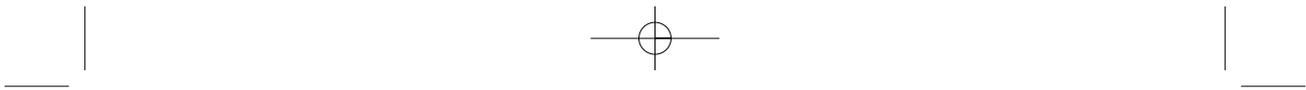






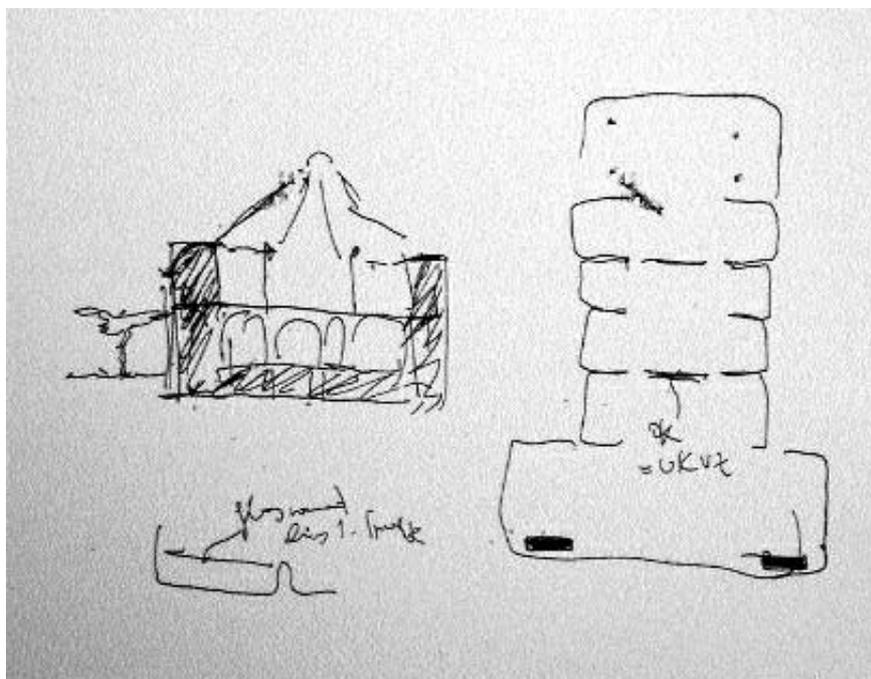






Il Nuovo Rijksmuseum, Amsterdam, Olanda, 2000-2001 The New Rijksmuseum, Amsterdam, Holland, 2000-2001

L'obiettivo generale del progetto è quello di creare una strategia aperta che permetta di dare risposta a tutti i bisogni funzionali, anche a quelli dei turisti da cartolina, preservando la sensazione del Rijksmuseum. La visione di Tesar è basata sulla topografia del sito, dove una collina con un cancello al centro segna il naturale luogo di accesso. Il Rijksmuseum ha bisogno di ricevere una piazza d'ingresso che permetta un approccio calmo, separato dall'intenso ritmo del traffico, posta sulla cima della collina. La nuova piazza insieme all'ingresso esistente crea il Transitorium, che costituisce una nuova particola urbana. L'ingresso attuale, che ha bisogno di molta più luce verticale, la riceve attraverso due grandi cubi luminosi che fanno parte della sistemazione complessiva della piazza. Tesar propone un giardino delle folies contenente gli importanti monumenti della storia, dove si realizza che uno dei significati di visione è sogno. L'architettura è la pratica della metamorfosi e della naturalezza, che in termini di qualità e autenticità non è mai la contraddizione fra vecchio e nuovo. I materiali presentati da Tesar per il progetto di concorso sono chiaramente ricchi di un'atmosfera olandese, rimandando alle iconografie di Bruegel, Vermeer, Rembrandt.



Detailrelevante Strategiedrucke
Elemente des Projektentwurfs

Topographie
Hügel mit Entwässerung

Schluff
Plattdecken, Rippdecken
(2. Etage)

Zwei Geschosse

Naturholz (Buche)
(keine Volldecke der
Wände für optische
in die Tiefe)

Spolia / Folly Garten

Vertikale Luftkomponente
an Stadthor

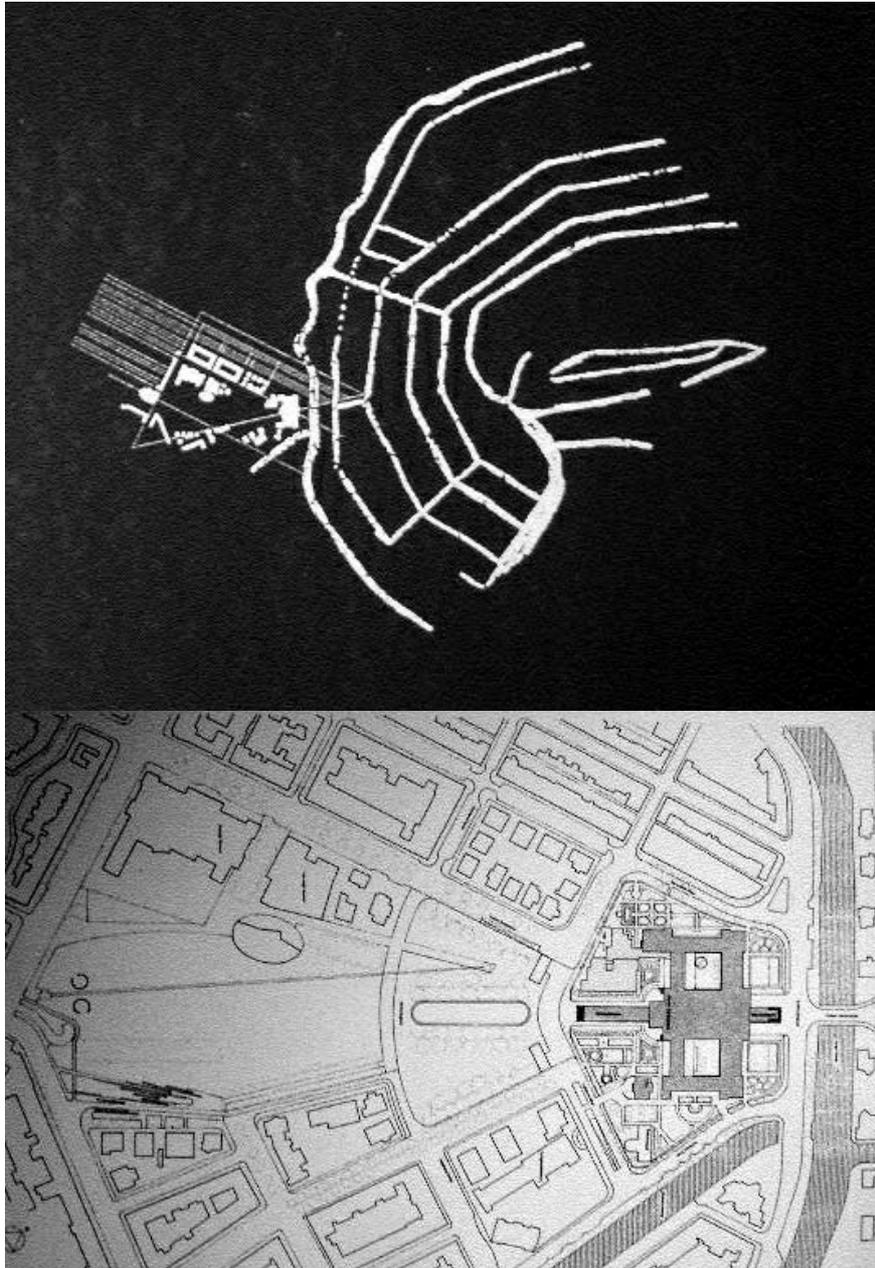
Kompositionsklar
nach Anfang (Buche in
Diagonale)

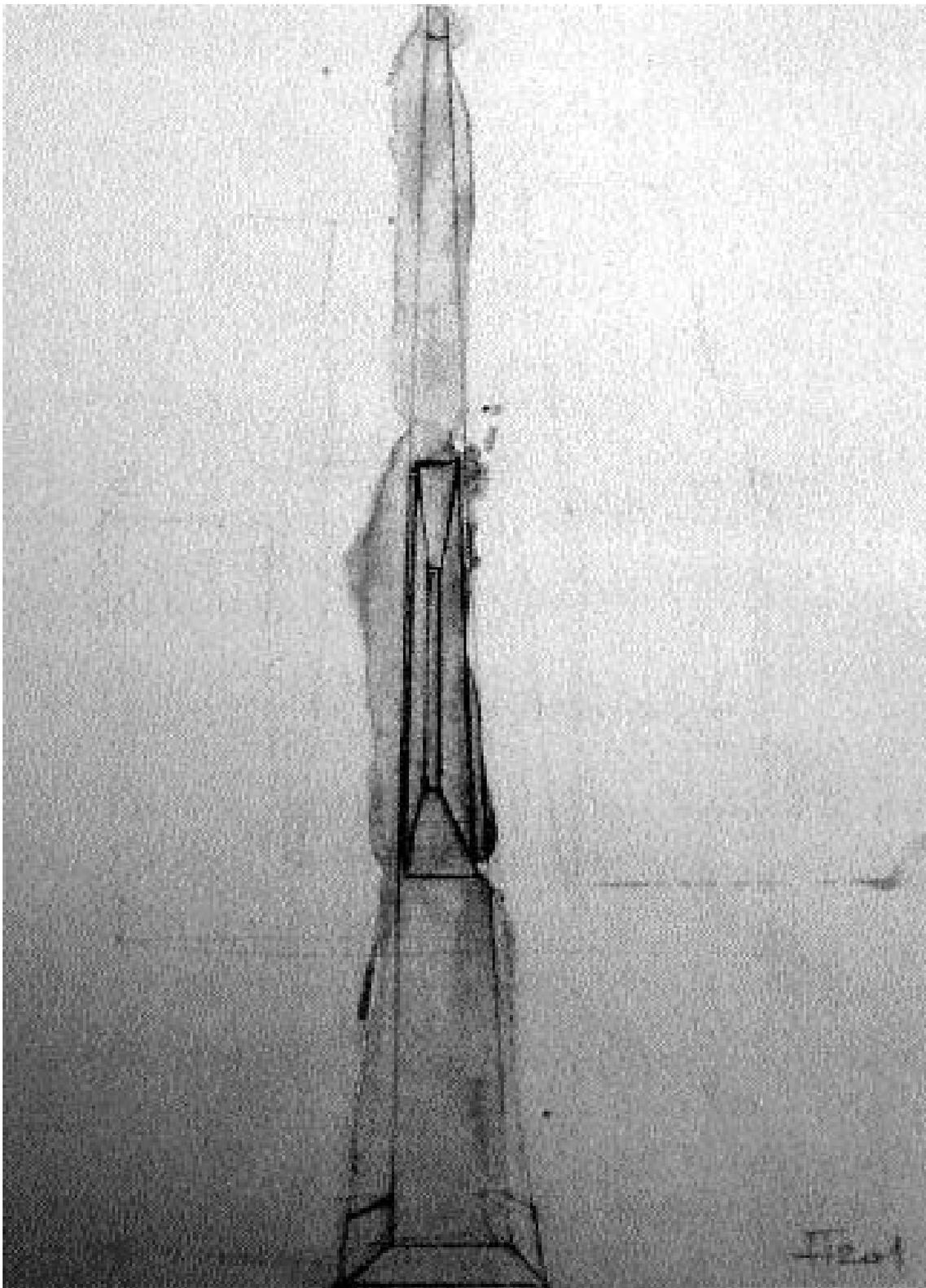
Asiatisches Zitat

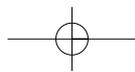
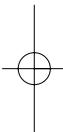
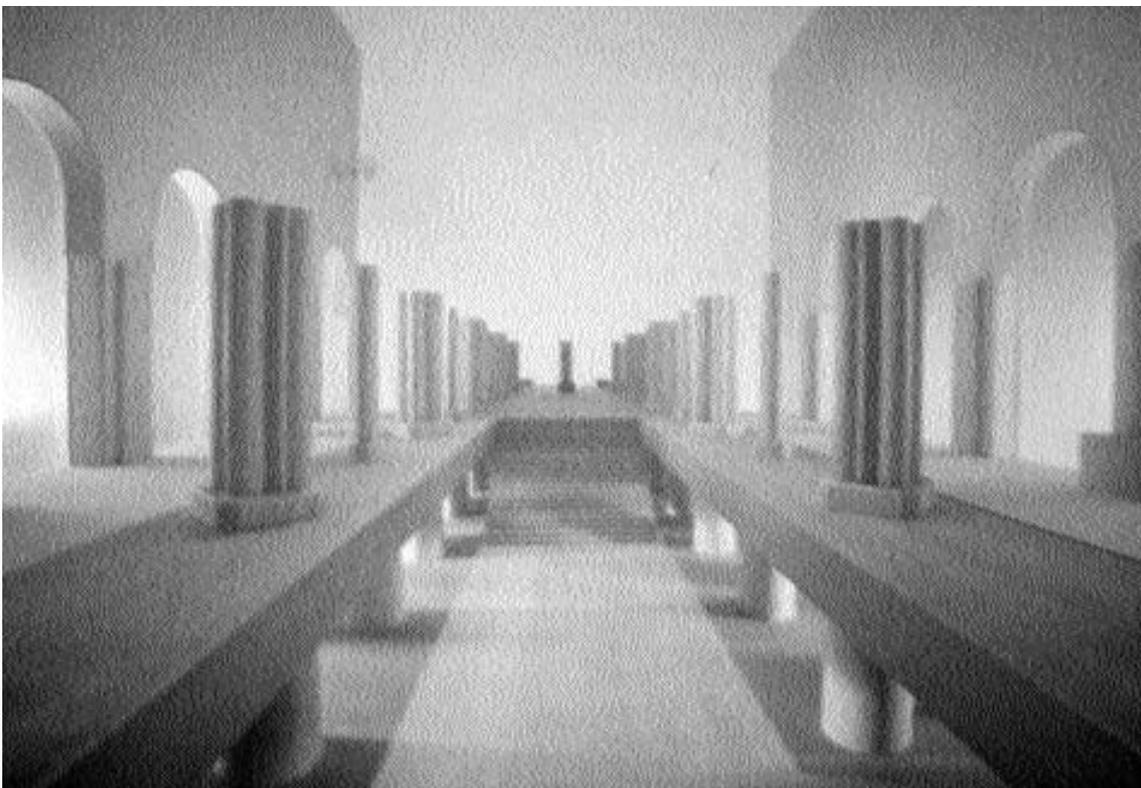
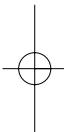
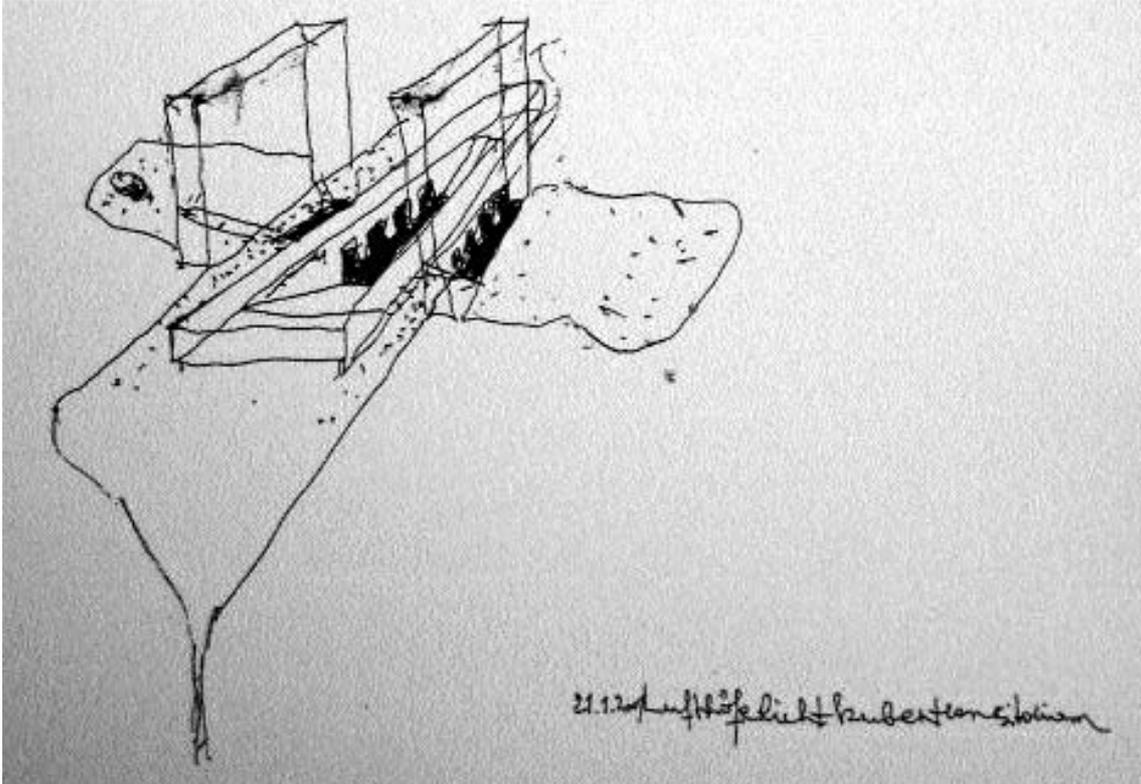
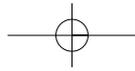
Ornamentalität der
Zitate, wiss. affile
Beherrschung durch

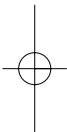
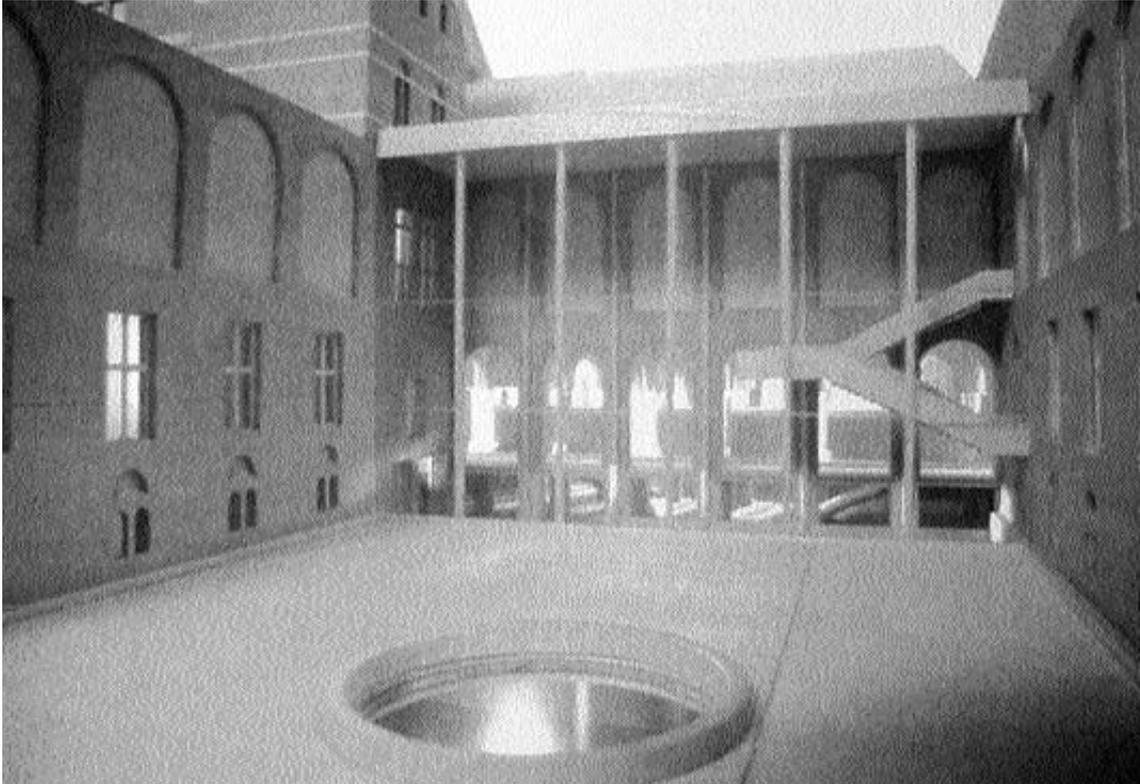
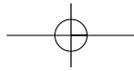
Platz
Export für das Deum

Transition



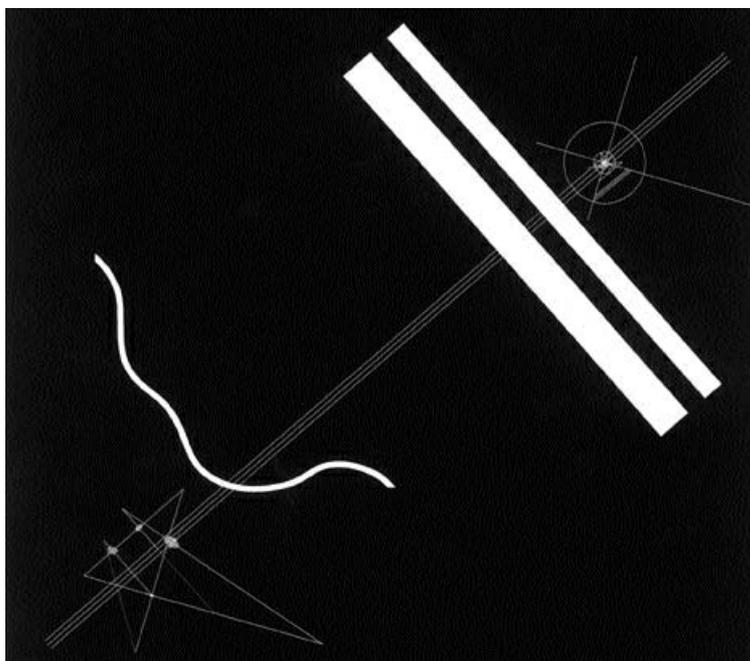


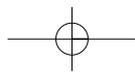
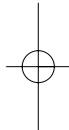
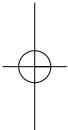
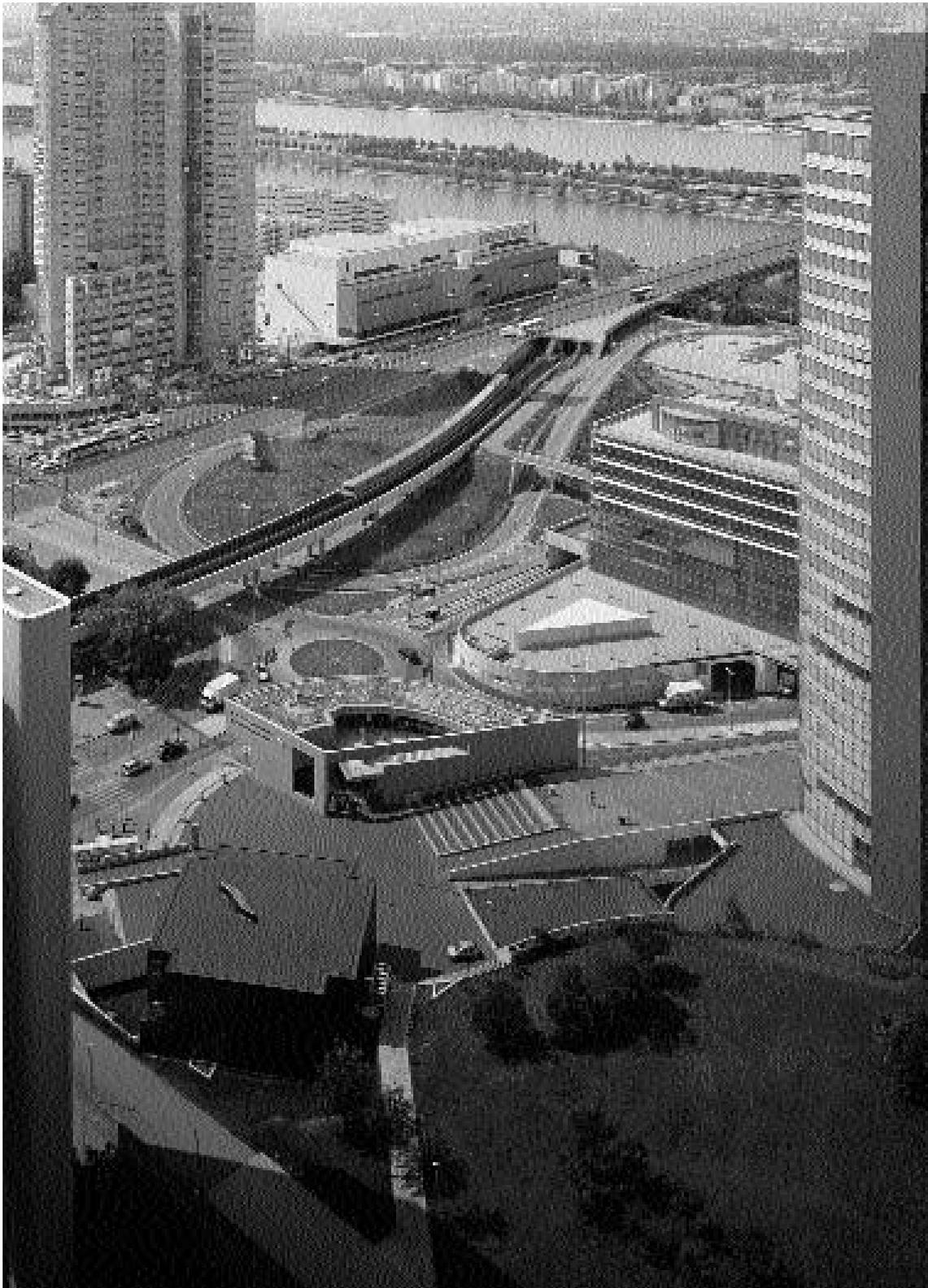
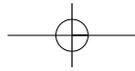


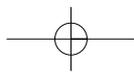
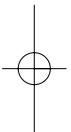
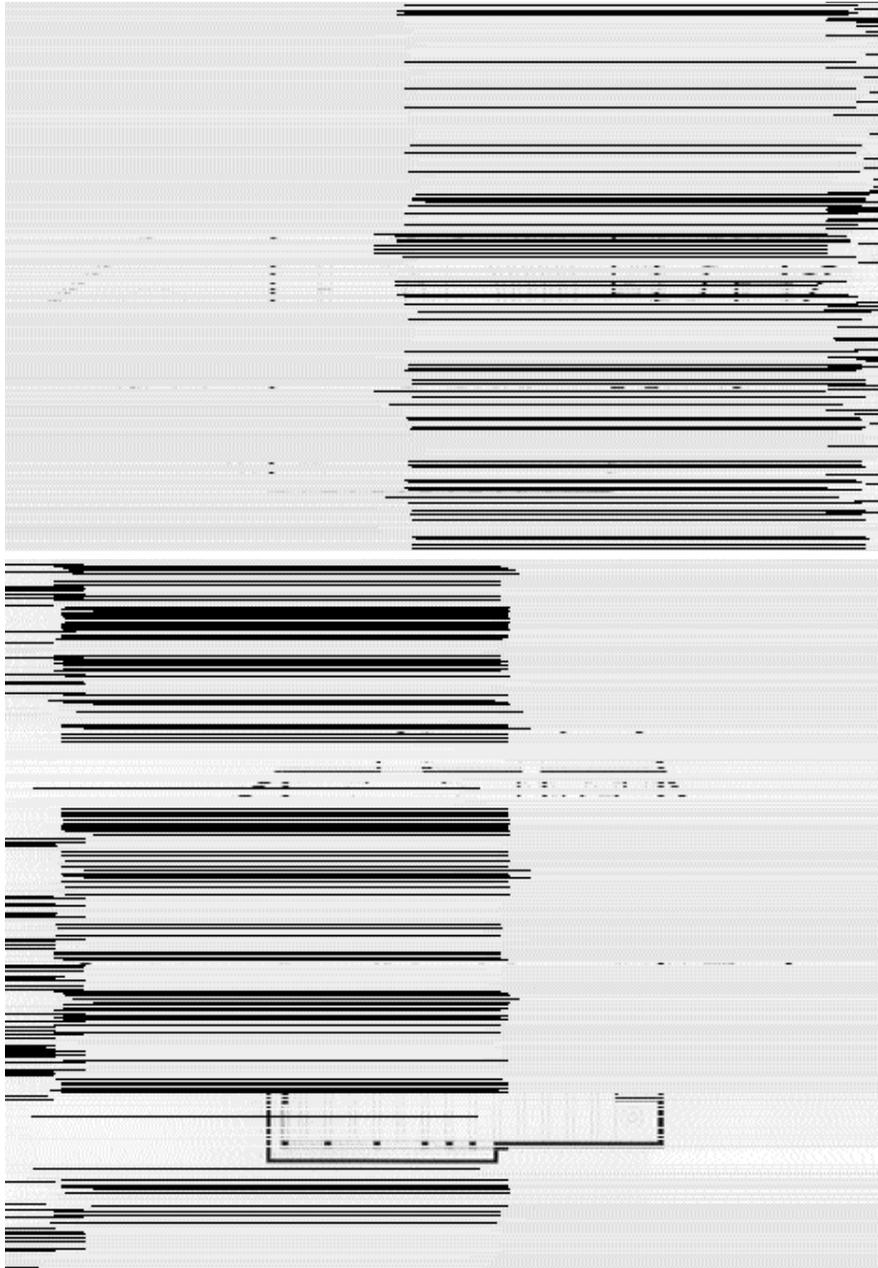
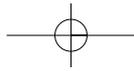


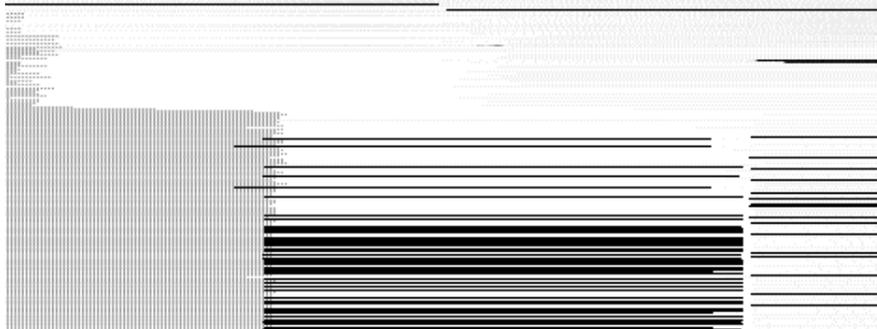
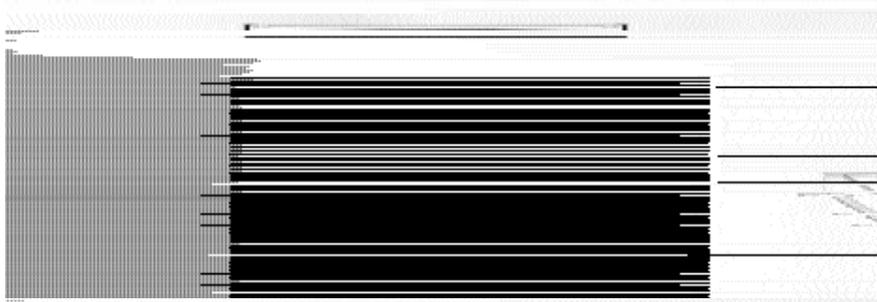
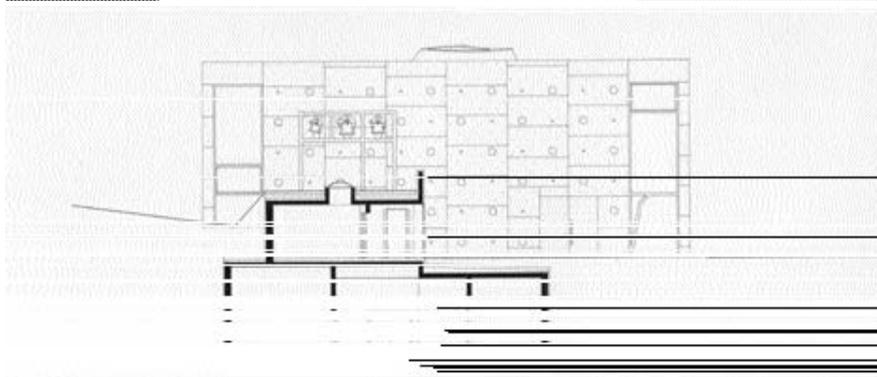
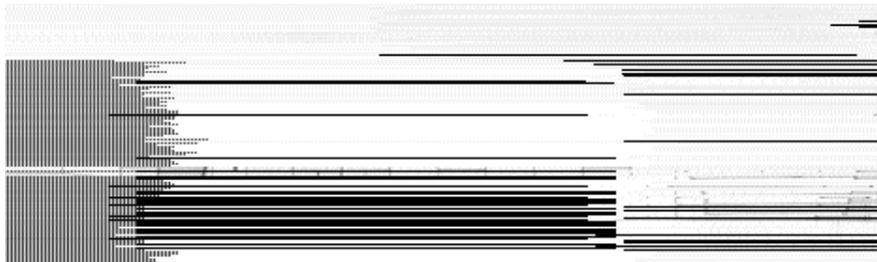
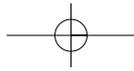
Chiesa a Donaucity, Vienna III, Austria, 1998-2000
Church in Donaucity, Vienna III, Austria, 1998-2000

La chiesa crea un ancoraggio sacro per questa nuova parte di città, attraverso un vero e proprio avvitemento del suo volume nel terreno. La geometria dell'edificio si basa sul numero 8, segno del risorgere di Cristo. Il cubo è rivestito da grandi piastre di acciaio cromato, che rendono il peso dell'edificio nella topografia e che insieme a fori e vetrate costruiscono una superficie che reagisce variamente alla luce e rende l'edificio vivo di riflessi e raggi. Questo crigno scuro di sera si apre all'esterno attraverso piccoli varchi, note di spazio luminoso. La luce naturale entra attraverso le numerose aperture che perforano il rivestimento interno in betulla, attraverso grosse vetrate angolari che conferiscono la forma a croce all'edificio, e attraverso l'apertura-ferita centrale sul soffitto che, nel giorno di Cristo Re, permette ad un raggio di luce di proiettarsi sul calvario. Gli angoli della chiesa sono occupati dal tabernacolo, battistero e da una madonna. Una croce dorata iscritta in un cerchio di legno fa da sfondo all'altare in pietra monolitica. Gli spazi parrocchiali al piano inferiore sono accessibili dalla piazza attraverso una corte, e direttamente dalla chiesa così da poterli utilizzare dopo la messa domenicale. Gli spazi chiari e intonacati della sala parrocchiale, del foyer e delle sale di discussione sono orientati su una corte calma e verde.

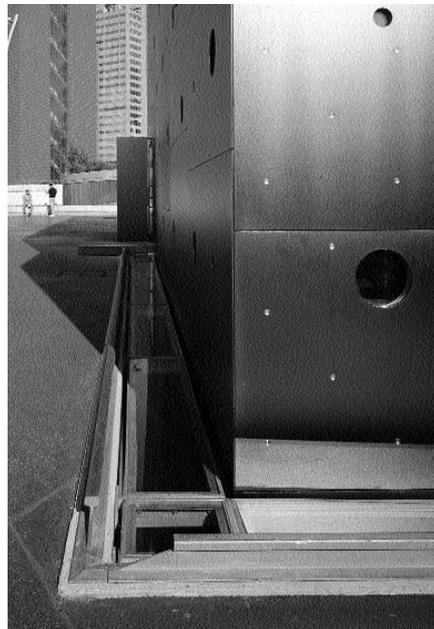
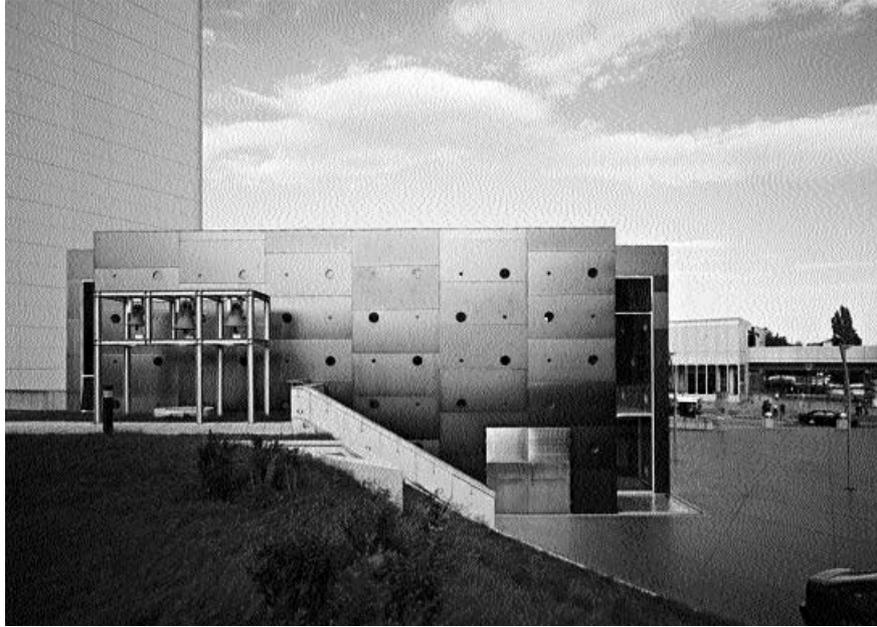


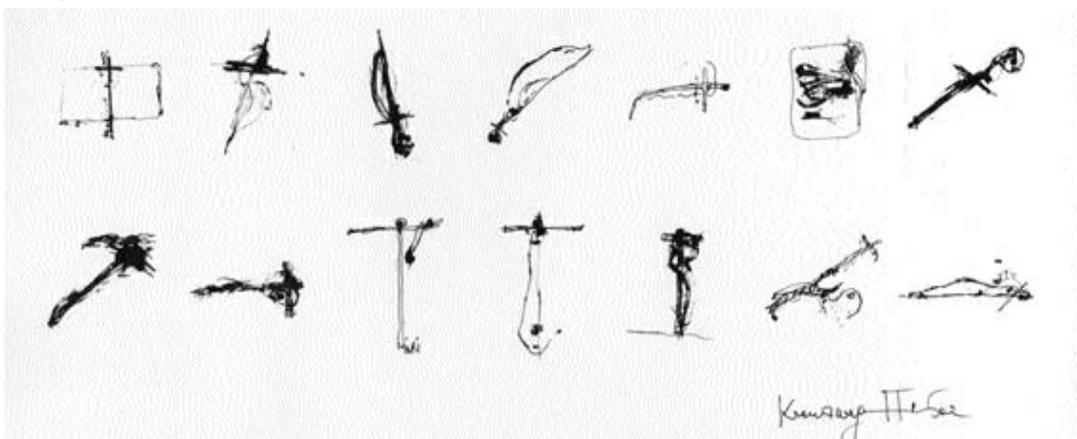
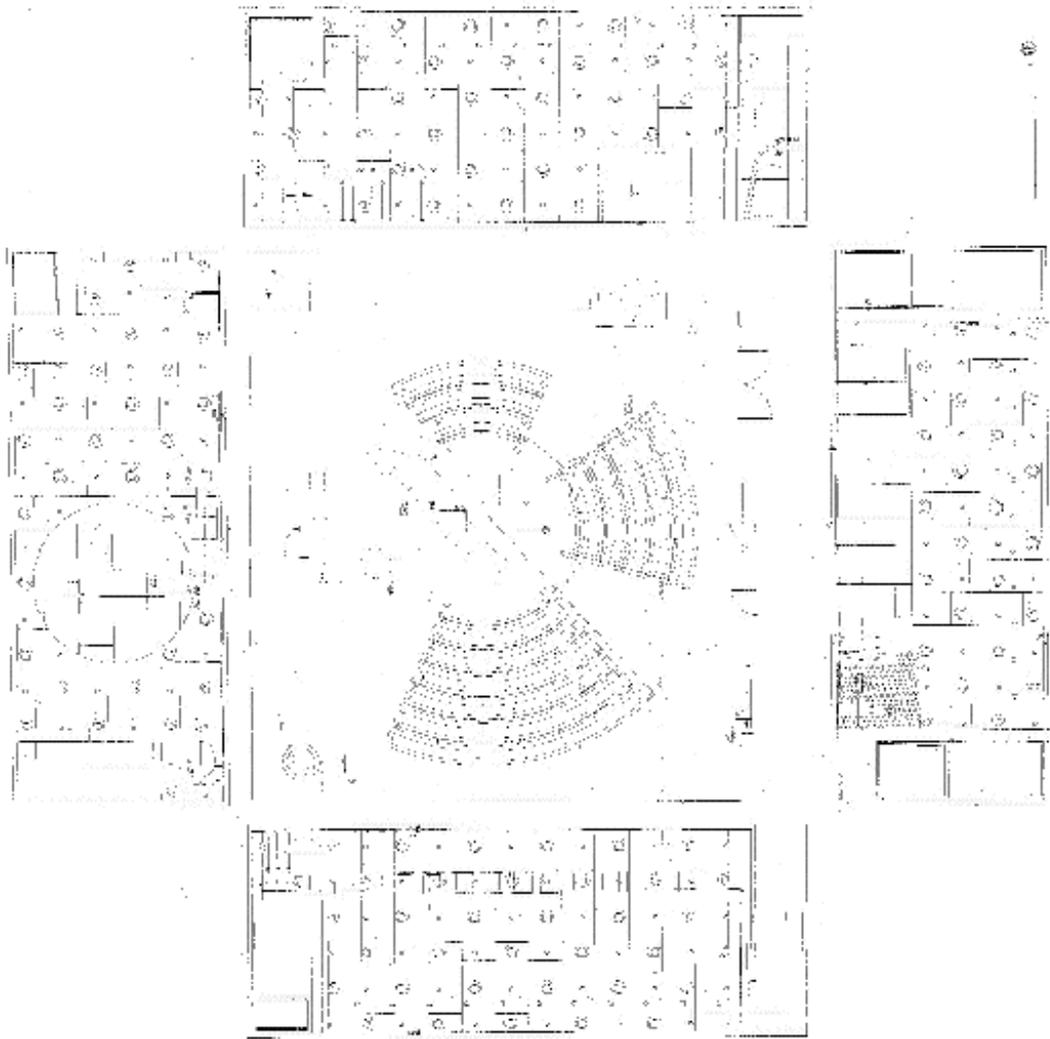


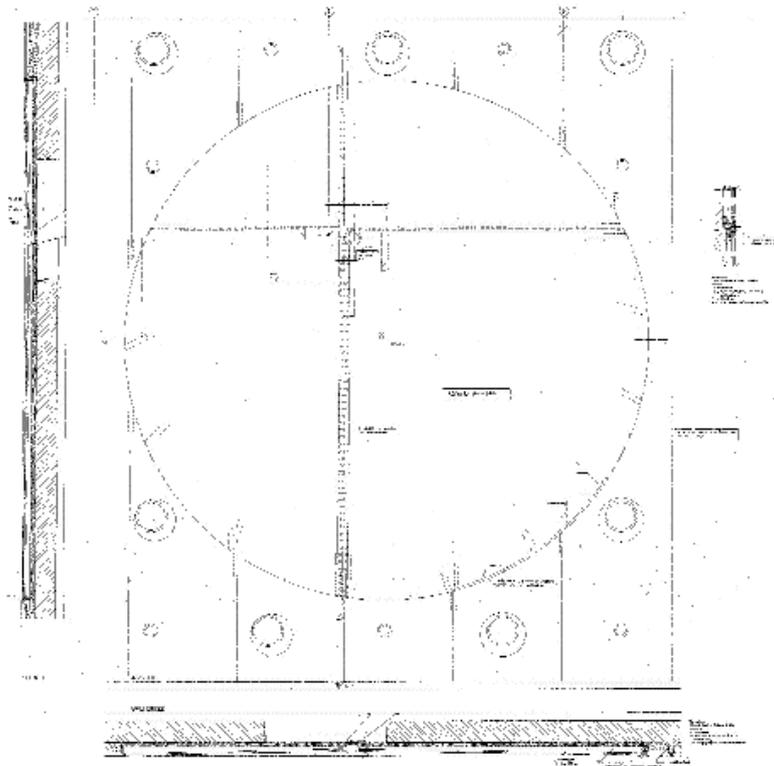
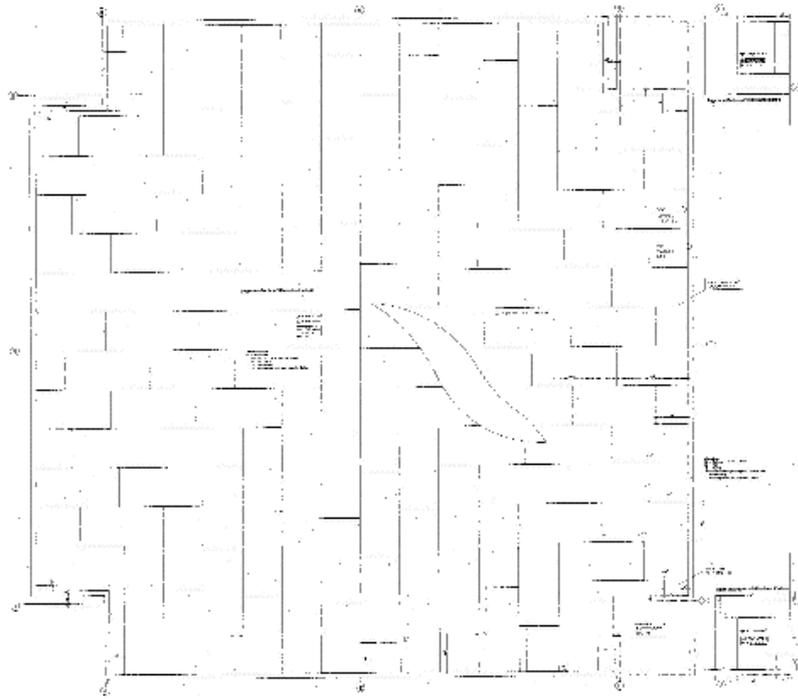


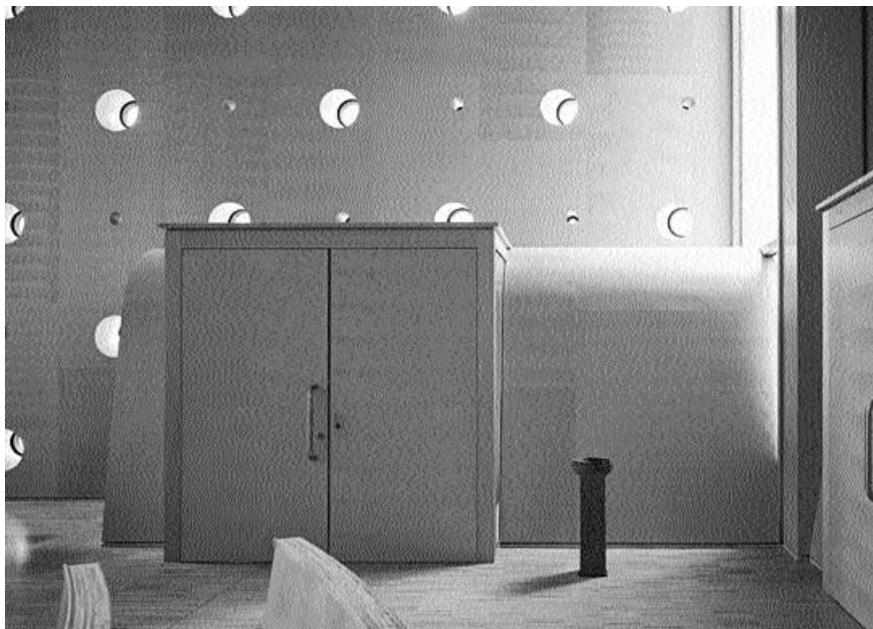
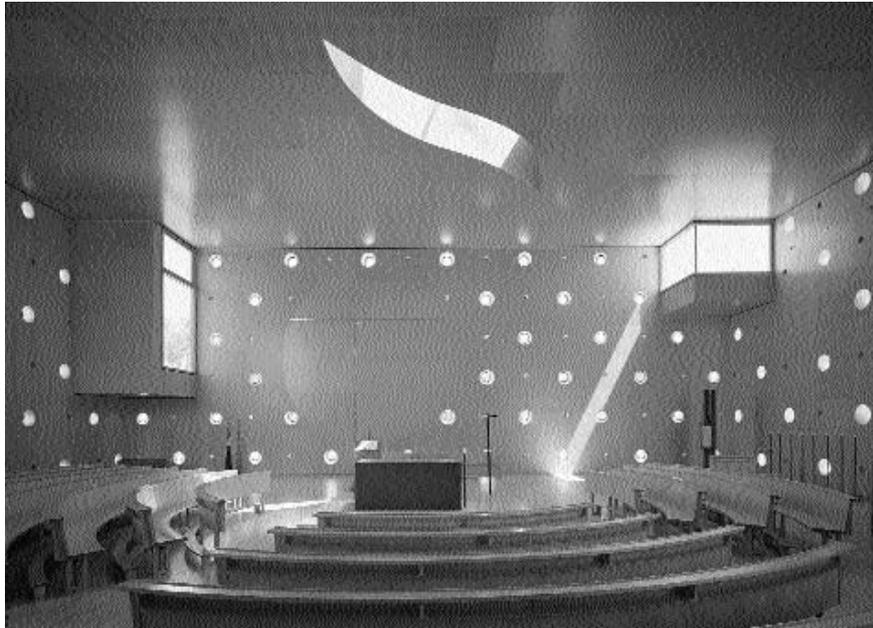


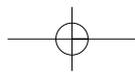
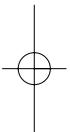
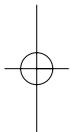
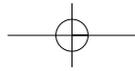


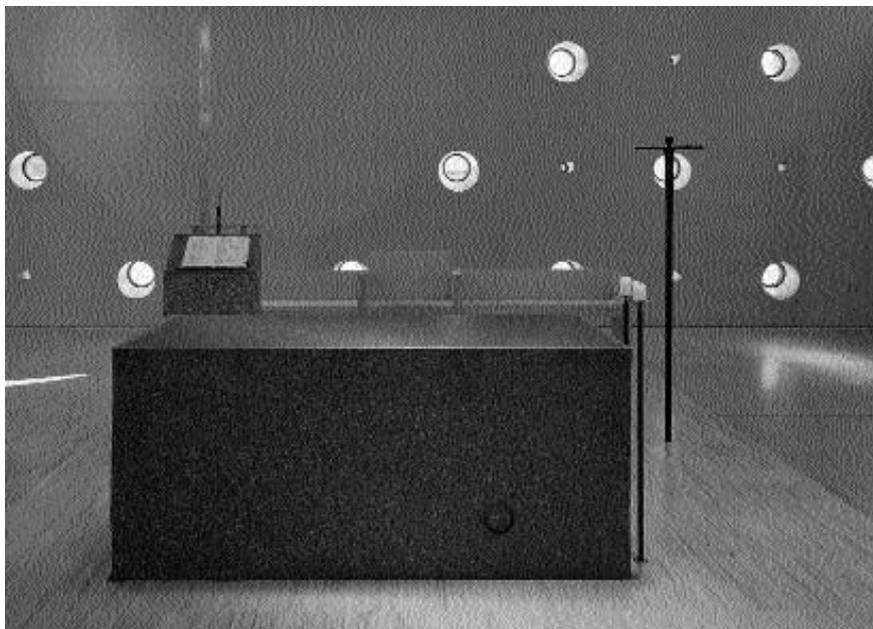
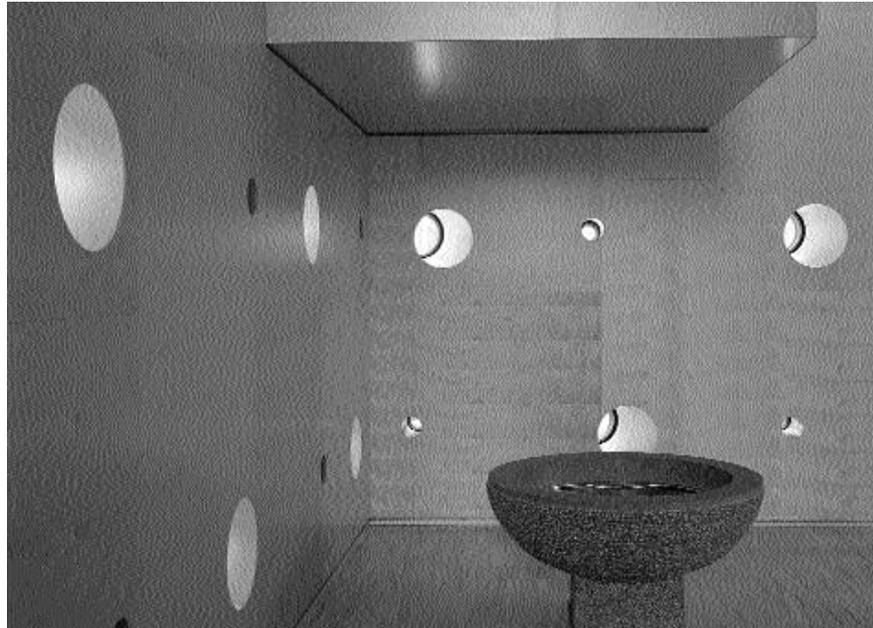


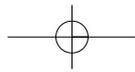
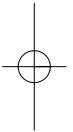
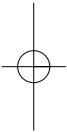
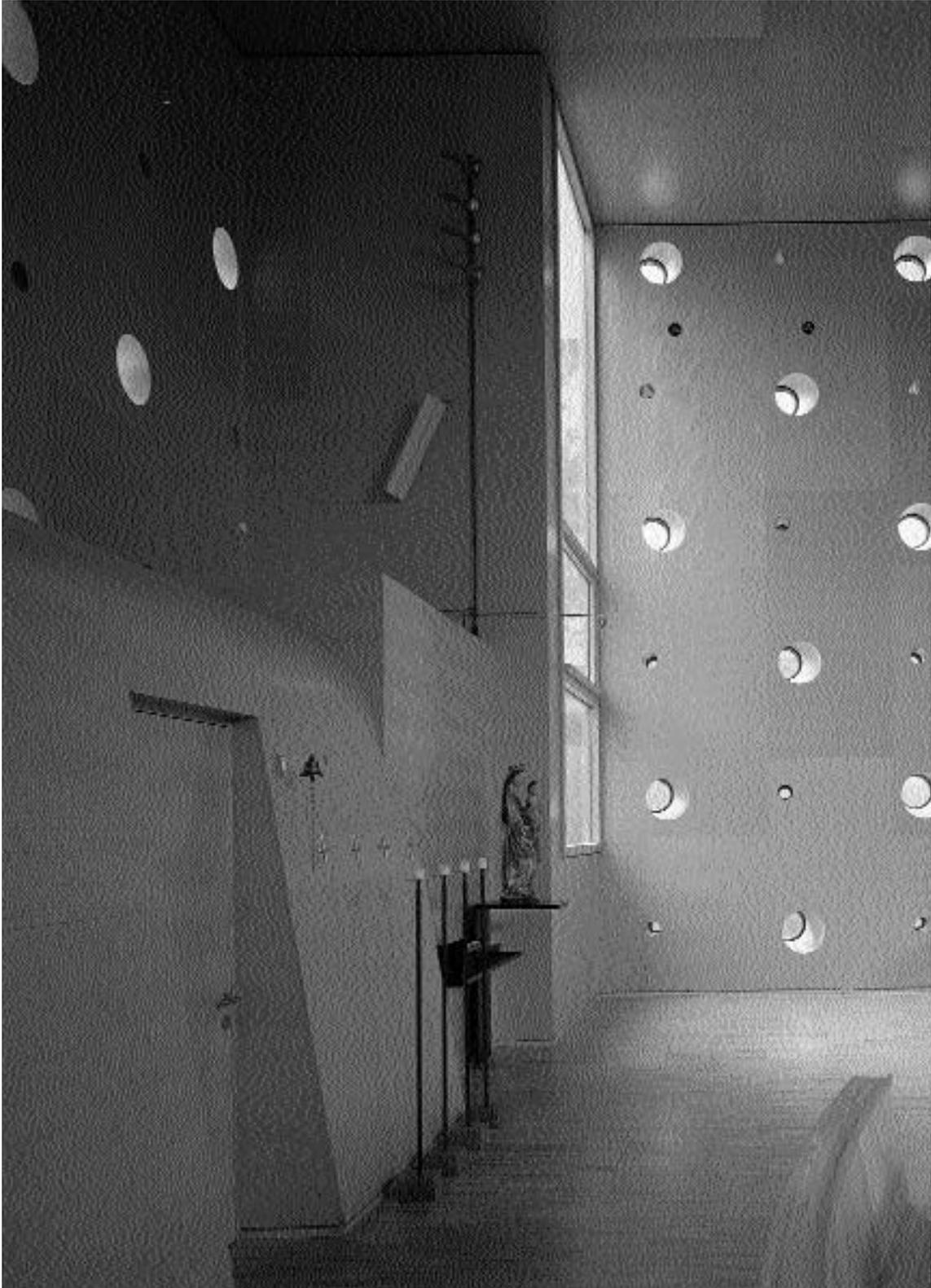
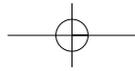






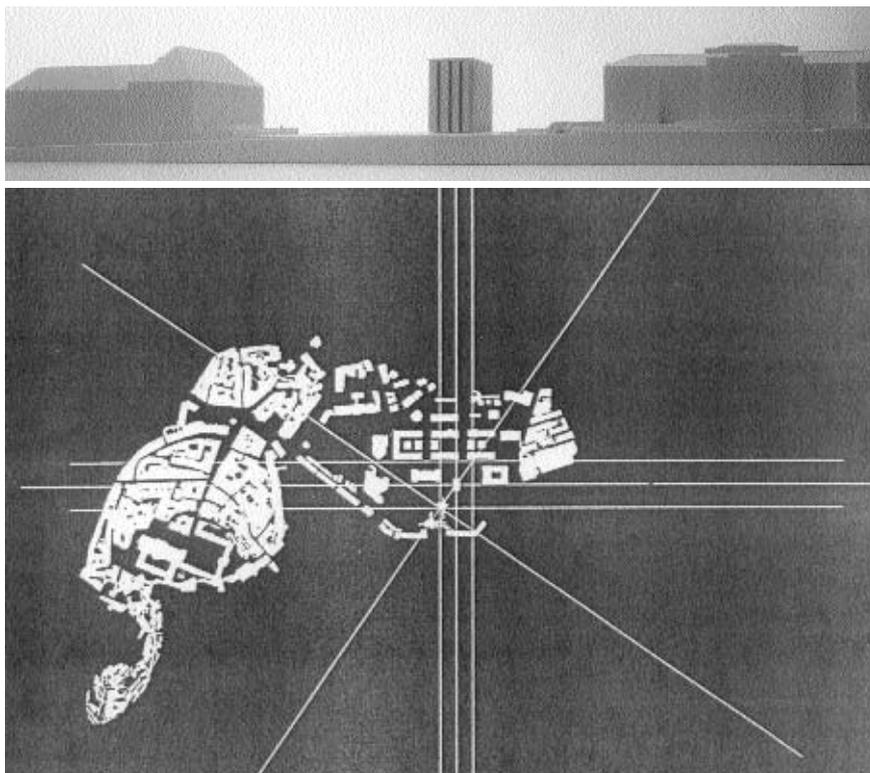


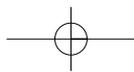
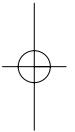
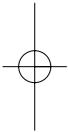
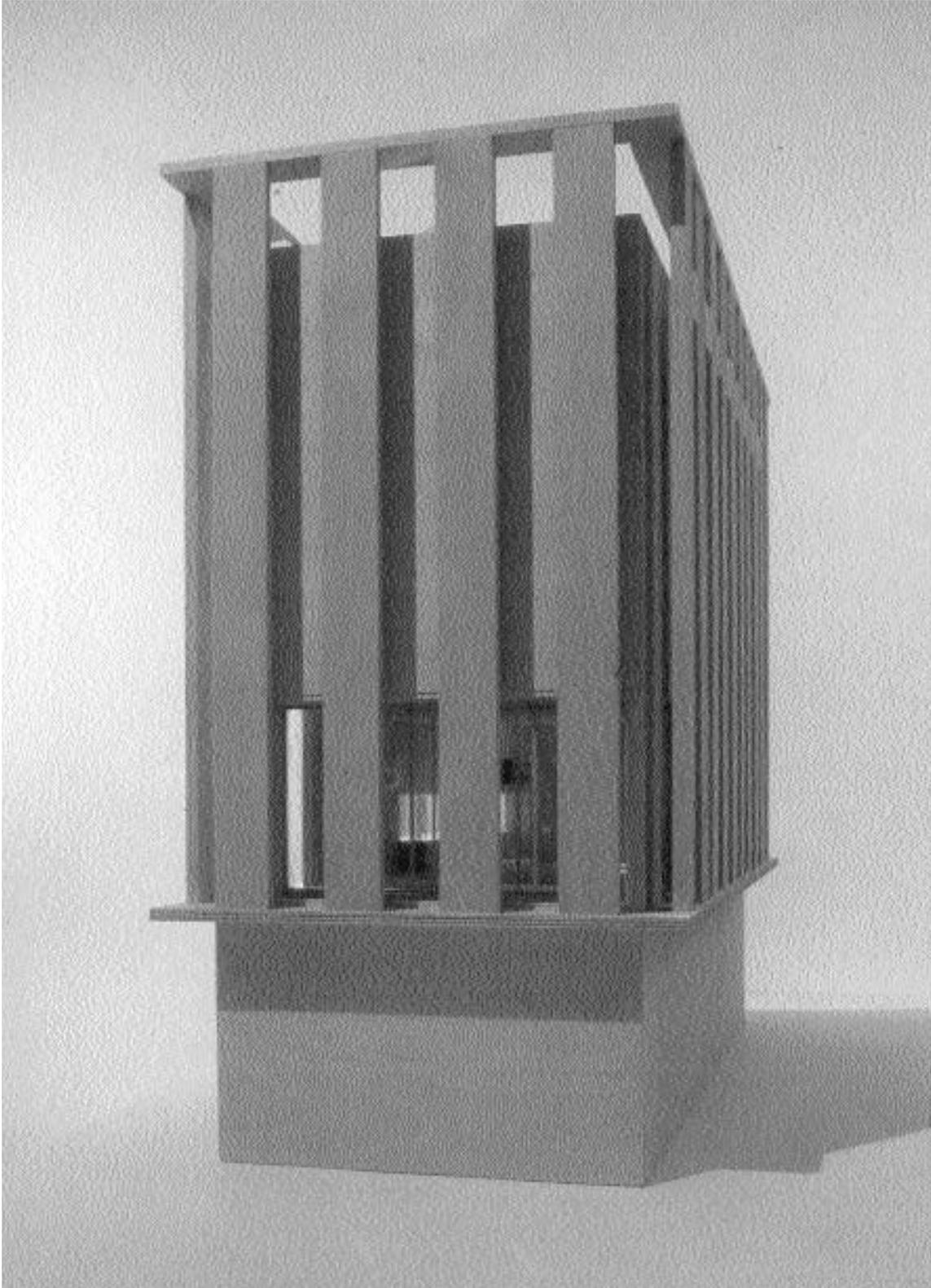
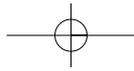


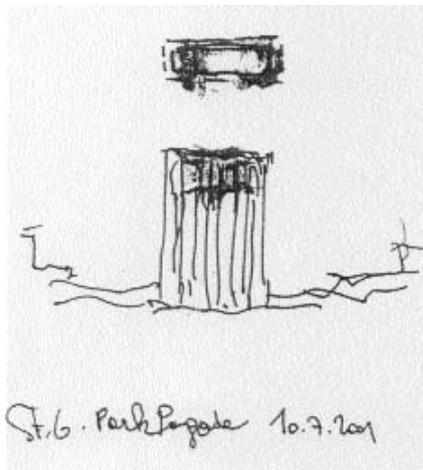
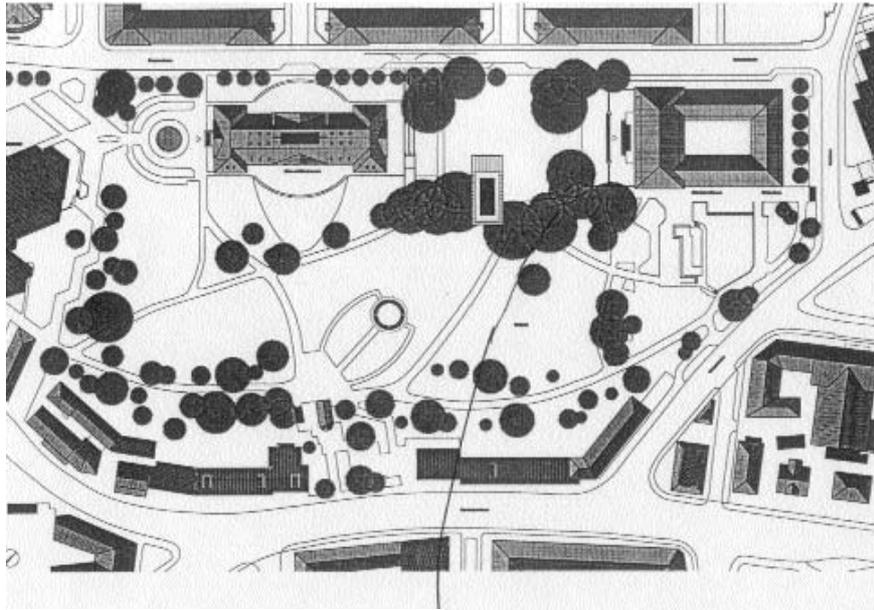


Ampliamento Museo d'arte e naturale, San Gallo, 2002
Extension art and natural museum, St. Gallen, 2002

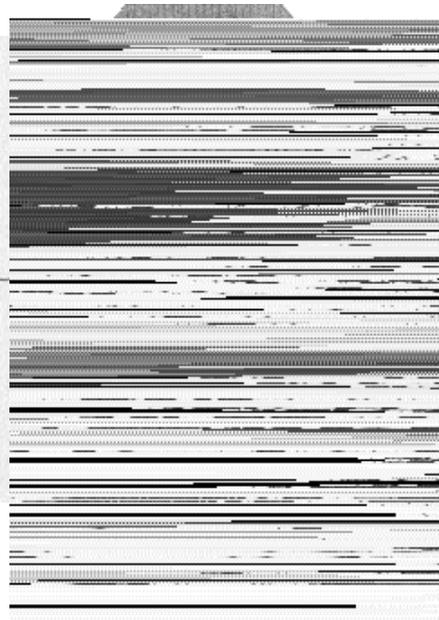
Il progetto si muove dalla volontà di integrare l'architettura nel più generale disegno del parco. Lo spazio fra i due musei esistenti riceve qualità e centralità dal nuovo volume. I padiglioni, chioschi ecc. presenti nel parco acquistano qui un nuovo elemento analogo, ma di valenza superiore, un vero e proprio tempietto, uno scrigno che, filtrato dal ritmo delle colonne giganti, custodisce un prezioso interno luminoso. Il nuovo edificio ridisegna i limiti dati dal concorso al fine di creare un vero edificio contestuale. Il centro del nuovo spazio espositivo è grande la sala zenitale, che ha le stesse dimensioni di quella già esistente nell'edificio d'ampliare. Al fine di eliminare ogni discontinuità interna che risulterebbe solo dannosa allo studio delle opere, i materiali di finitura interna son in continuità con quelli presenti nelle sale espositive del museo. L'esterno invece ribadisce il suo isolamento scultoreo concretizzandosi in una struttura di cemento a vista colorato.

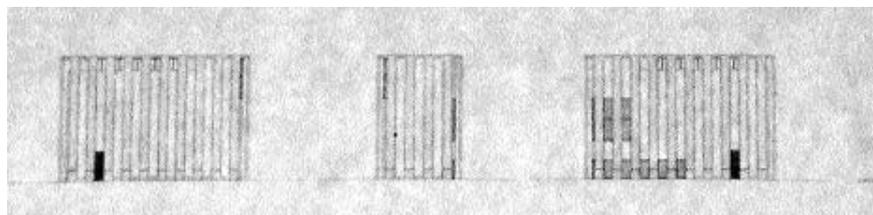
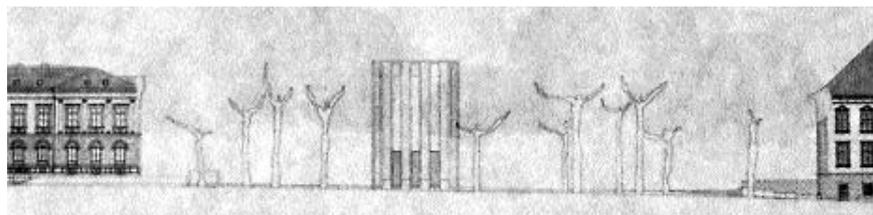
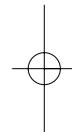
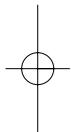
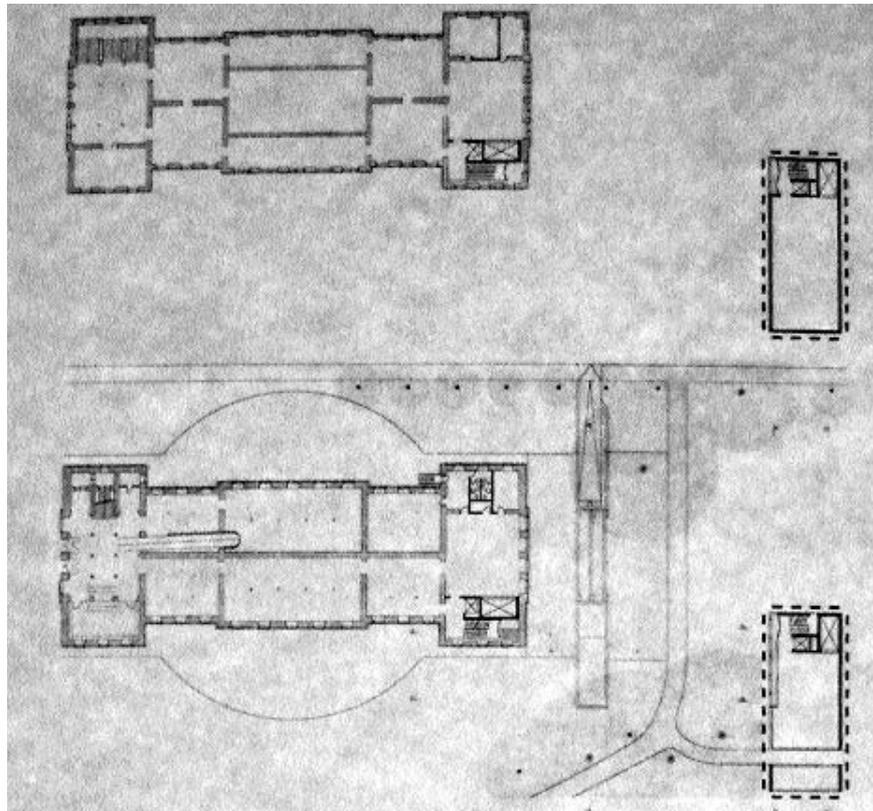
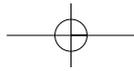


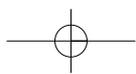
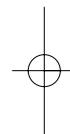
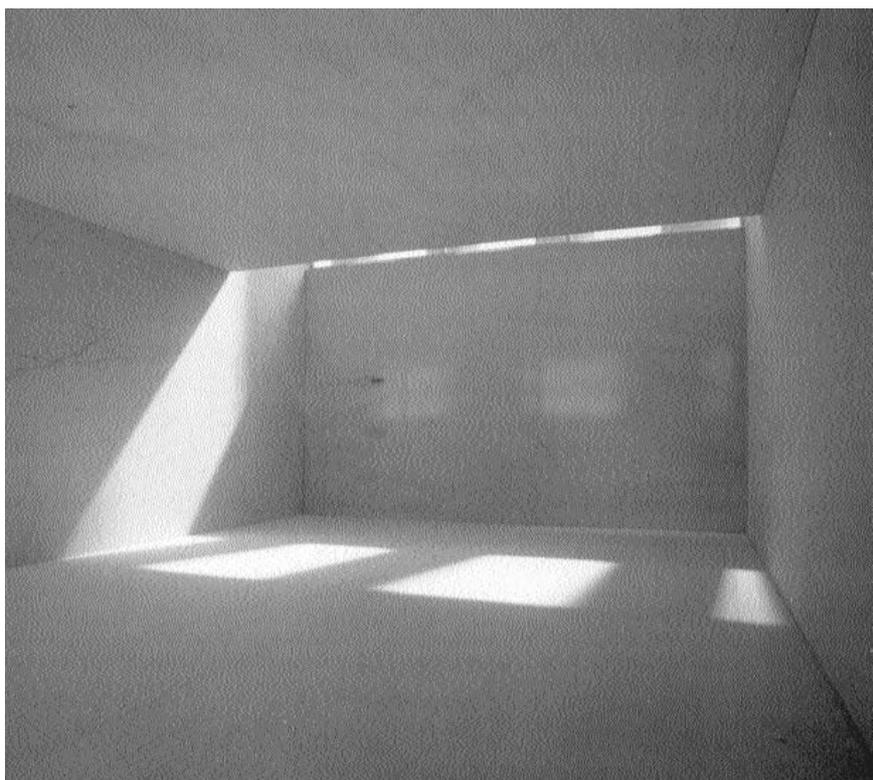
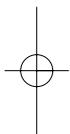
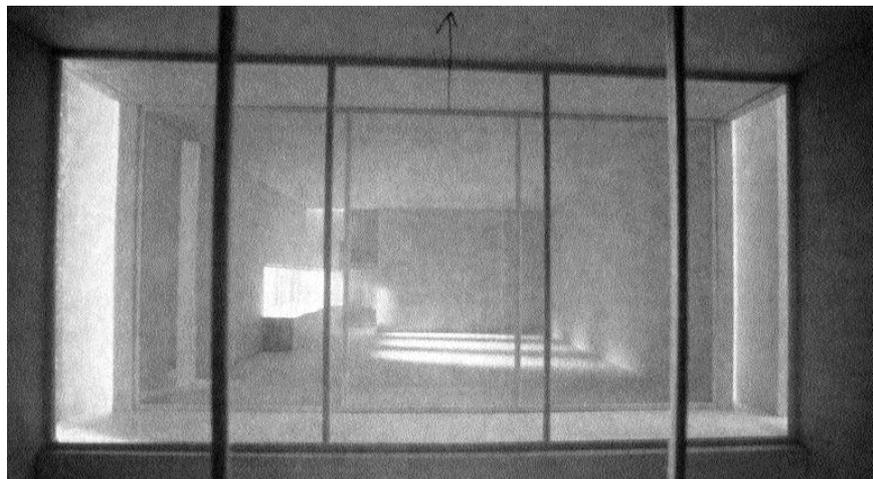
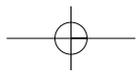


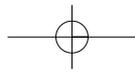
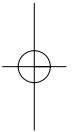
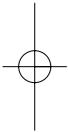
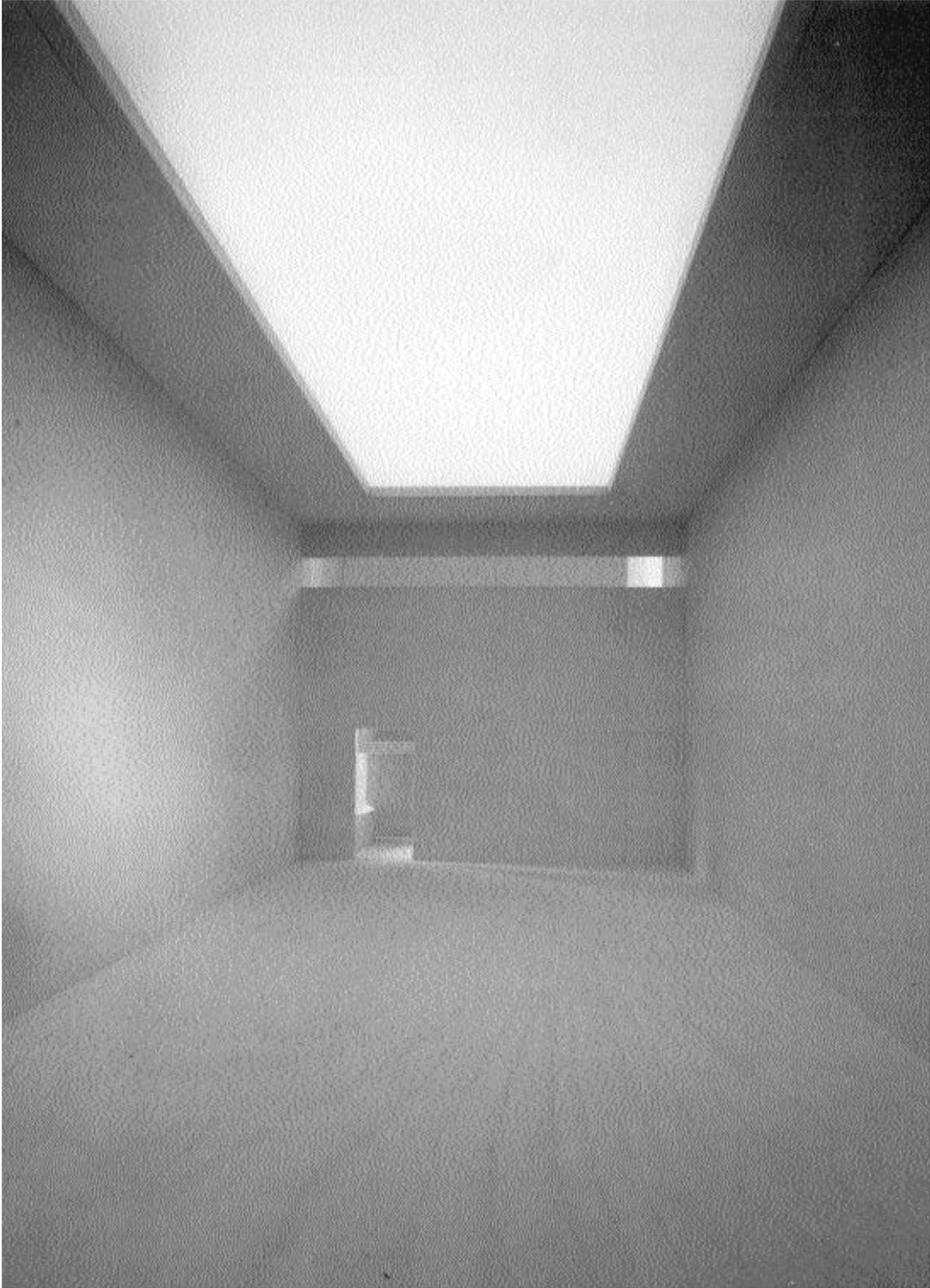
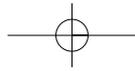


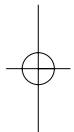
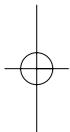
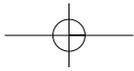
St.6. Park Pagode 10.7.2001











Bibliografia

Scritti di Heinz Tesar

Homothypie der Substanz-Architektur

in Oesterreichischer Architekturkongress, Looshaus in Payerbach, 1970 Vienna

Feststellungen zur Architektur

in Vorformen, Entwuerfe, Verwirklichungen, Vienna, 1978, pubblicazione in proprio

Modificazione. Una riflessione a strati

in Casabella, 498/9, Milano, 1984

Re-Form, Gestaltfindung und transformation

in Die Bedeutung der Form, Zurigo, 1988, ETH

Ein Denken in Schichten

in Architektur der Gegenwart, Konzepte, Projekte, Bauten

Stoccarda, 1993, Kohlhammer

Stadtpartikel

in Zukunft der Gegenwart, Stoccarda, 1994, DVA

Die Zeichnung ist der Gedanke des Koerpers, Zeichnen geht vom Koerper aus

in Entwerfen und Denkmalpflege 1976-1995, Monaco, 1995, TU

Libri e cataloghi

Konfrontationen. Heinz Tesar, Helmut Grimmer, Otto Haeuselmayr

Vienna, 1974, OGfA

Kunst aus Sprache

Vienna, 1975, Museum des 20. Jahrhundert

Medium Zeichnung

Innsbruck, 1979, Forum fuer aktuelle Kunst

Oesterreichische Architektur im 20. Jahrhundert

a cura di F. Achleitner, Volume I, Salisburgo, 1980, Residenz

Austrian New Wave Architektur 1980

a cura di K. Frampton, New York, 1980, Institute for Architecture and urban studies

The presence of the past

Venezia, 1980, Biennale

Architektur aus Oesterreich seit 1960

a cura di P. M. Bode / G. Peichl, Salisburgo, 1980 Residenz

Heinz Tesar - Das Koesterliareal

Bern, 1981, Edition Bernische Kunstgesellschaft

Zu den Zeichnungen von Heinz Tesar

a cura di U. Jehle-Schulte-Strathaus, Basilea, 1982, Galleria Littman

Bauen in Oesterreich, Architecture en Autriche

a cura di T. Franke / G. Langthaler / J. Kraeftner, Vienna, 1983 Brandstaetter

Junge Architekten in Europa

a cura di H. e M. Bofinger, Stoccarda, 1983 Kohlhammer

Klassizismen und Klassiker

Karsruhe, 1985, Badischer Kunstverein

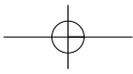
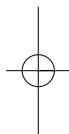
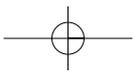
Wiener Wohnbau Wirklichkeiten

Vienna, 1985, Wiener Kuenstlerhaus
Neuer Wiener Wohnbau, New Housing in Vienna
Vienna, 1986, Compress
Il giardino d'Europa, Pradolino come modello nella cultura europea
Firenze, 1986, Marzotta
Ringstrasse, Umzug aller Wiener Kuenstler
a cura di M. Terzic, Vienna, 1986, Boehlau
Dichte Packung, Architektur aus Wien
a cura di O. Kapfinger e F. E. Kneissl, Vienna, 1989, Residenz
Oesterreichische Archtektur im 20. Jahrhundert
a cura di F. Achleitner, Volume III/1, Salisburgo, 1990, Residenz
Il mondo delle torri da Babilonia a Manhattan
Milano, 1990, Marzotta
Contemporary architecture in Austria - At least another revolution in the Empire
a cura di J. Zukowzsky, Chicago, 1991, The Art Institute of Chicago / Ernst & Sohn
Giorgetti Mobili
Milano, 1991, Giorgetti
Die Stadt mit Eigenschaften
a cura di A. Corboz, Zurigo, 1991, GTA
Belgrade Triennial of World Architecture
Belgrado, 1992, The Union of Architects of Serbia & Studio Linjia
Architettura e spazio sacro nella modernità
Venezia, 1992, Biennale
Architektur der Gegenwart, Konzepte, Projekte, Bauten
a cura di P. P. Schweger / W. Meyer, Stoccarda, 1993, Kohlhammer
Neue Ritualbauten der drei monotheistischen Weltreligionen
Monaco, 1993, Galerie an der Finkenstrasse
Oesterreichische Archtektur im 20. Jahrhundert
a cura di F. Achleitner, Volume III/2, Salisburgo, 1995, Residenz
Heinz Tesar
a cura di L. Waechter-Boehm, Vienna, 1995, Springer
Architecture an overview
Barcellona, Links International, 1995
Vienna
a cura di I. Helsing Almaas, 1995, ellipsis
Architektur in 20. Jahrhundert. Oesterreich
a cura di A. Becker, D. Steiner, W. Wang
Francoforte, 1995, Prestel
Die neue oesterreichische Architektur
a cura di F. Dimster, 1995, Kohlhammer
Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle
a cura di J.P. Midant, Parigi, 1996, Hazan
Stadt am Fluss
Salisburgo, 1996, Anton Pustet
Innovative austrian architecture

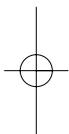
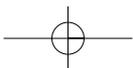
a cura di R.K. Biswas, New York, 1996, Springer
Heinz Tesar: Architetture
a cura di A. Alessi, Roma, L'Industria delle Costruzioni n.308, 1997
Androgynos
a cura di G. Feuerstein, Stoccarda, 1997, Axel Menges
Le chiese
a cura di G. Frediani, Bari, 1997, Laterza
Le stanze della meraviglia
a cura di L. Basso Peressut, Bologna, 1997, Clueb
Lexikon der Architektur des 20. Jahrhundert
a cura di V. Magnago Lampugnani, Ostfildern-Ruit, 1998, Hatje
Periphere Aspekte des Zeichnerischen
Linz, 1998, Galerie Maerz
Meisterschule Roland Rainer
New York, 1998, Springer
3. Trienal Arquitectura
Sintra, 1998
Bauen in Europa
a cura di G. Jankovic e A. Sarnitz, New York, 1999, Springer
New austrian architecture
a cura di O. Kapfinger e W. Zschokke, Salisburgo, 1999, Anton Pustet
Architecture in Austria a survey of the 20th century
a cura di O. Kapfinger, Basel/Barcellona, 1999, Birkhaeuser/Actar
Sammlung Essl. The first view
a cura di R. Fuchs, 1999, Dumont
Heinz Tesar, Sammlung Essl, Wien
a cura di G. Knapp, Stoccarda, 2000, Axel Menges
Wege zum masterplan
Berlino, 2000, G+H Verlag
Der Herr der Bauten
a cura di H. Lepik e G. Schauerte, 2000, Nicolai
Wien Modern
Vienna, 2000
Bau und Raum
Ostfildern-Ruit, 2001, Hatje Cantz
Austrian contemporary art, architecture and design at the Shanghai art museum
2001, Holzhausen
Urban housing desing
a cura di J. Zhou, Sjhanghai, 2001, China Architecture and building press
Heinz Tesar, Christus Hoffnung der Welt, Wien
a cura di I. Boyken, Stoccarda, 2002, Axel Menges

Regesto delle opere di Heinz Tesar

Museo naturale, Innsbruck, 1965
Voi - Casa di giardino per i genitori, luogo ignoto, 1965
Sistemazione di Karlsplatz, Vienna, 1966
Centro urbano, Waldkraiburg, 1967
Serie Homotypen, 1967-70
Studio interrato per lo scrittore Fritz Gordan, Toscana, 1970
Centro Beaubourg, Parigi, 1971
Casa per giovani, Graz, 1971
Centro di ricreazione, Mondsee, 1972
Tipi: casa per bambini, Leichenhalle, 1973
Rinnovazione interna chiesa parrocchiale Schleedorf, Salisburgo, 1973-74
Insediamento residenziale Puch, Salisburgo, 1974
Piscina lacustre, Bregenz, 1974
Studio musicale Peer, Steinach, 1974-77
Casa F, Riedenthal, 1974-80
Altare per la chiesa Johannes Spital, Salisburgo, 1975
Allestimento mostra Kunst aus Sprache, Vienna, 1975
Arredi per casa Clemencic, 1976-84
Konstantinturm, Salisburgo, 1976
Insediamento residenziale, Oberndorf, 1976
Chiesa parrocchiale, Salisburgo, 1976-79
Case residenziali in Einsiedlergasse, Vienna, 1976-89
Chiesa e cimitero di Kleinarl, Salisburgo, 1977-86
Centro comunitario, Jenbach, 1978
Casa nel gruppo, luogo ignoto, 1978
Casa parrocchiale, Salisburgo, 1978-80
Rinnovo della chiesa parrocchiale, Donawitz, 1979
Edifici di testata per Sünnhof, Vienna, 1979
Allevamento trote, J. Achleitner, Schalchen, 1979-80
Chiesa parrocchiale, Edelsbach, 1980-84
Caserma dei vigili del fuoco, Perchtoldsdorf, 1981-83
Sistemazione del Klöstreliareal, Berna, 1981-84
Karawankenplatz, Velder am Wörthersee, 1981
Insediamento residenziale Biberhaufenweg, Vienna, 1983-85
Karmeliterplatz, Graz, 1983
Museo per l'arte moderna, Francoforte, 1983
Centro regionale, Vienna, 1984
Calvario, luogo ignoto, 1984-90
Allestimento mostra Architekturvision, Graz, 1984
Ristrutturazione café Veranda Seehof, Bregenz, 1984-85
Ristrutturazione chiesa parrocchiale Nenzing, 1984-86



Ristrutturazione chiesa parrocchiale Satteins, 1984-87
Scuola teologica, Linz, 1984
Casa Knobling, Vienna, 1984-88
Asilo della città di Vienna, Vienna, 1984-90
Industria del latte Alpi, Salisburgo, 1985
Hotel Asti, Salisburgo, 1985
Allestimento della mostra Götter und Römer, Bregenz, 1985
Ponte per parco urbano, Vienna, 1985
Fischluster, Klagenfurt, 1985-86
Casa Schömer, Klosterneuburg, 1985-87
Casa mansarda Sabaini, Linz, 1985-90
Il futuro del boudoir, Triennale di Milano, 1985-86
Ascensori per la corte Winarsky, Vienna, 1986
Galleria d'arte, Amburgo, 1986
Torre di scale per un allestimento, Salisburgo, 1986
Hortus conclusus, Benevento, 1986
Galleria regionale, Feldkirch, 1986
Sala comunale Regensburg, 1986
Edificio amministrativo, IBA Berlino, 1986
Edificio amministrativo, Bregenz, 1987
Edificio residenziale e hotel, Berlino, 1988
Chiesa parrocchiale, Salisburgo, 1988
Tribuna papale, Salisburgo, 1988
Museo naturale, Berlino, 1988-92
Embryomuseum, luogo ignoto, 1989
Kunsthhaus, Bregenz, 1989
Nuovo accesso per l'Alhambra, Granada, 1989
Caserma Rossauer, Vienna, 1989-2001
Sede per la polizia, San Gallo, 1989-1998
Kolomann Wallisch Platz, Kapfenberg, 1989-92
Casa Sagmeister, Bregenz, 1989-92
Graben, Vienna, 1990
Centro terapeutico Oberlaa, Vienna, 1990
Hall di ingresso IBM, Vienna, 1990
Museo preistorico ed egizio, conservatorio, Königsplatz, Monaco, 1990-92
Configurazione del presbiterio di St. Peter, Salisburgo, 1990
Banca nazionale austriaca, Vienna, 1990
Grattacielo, luogo ignoto, 1990
Chiesa parrocchiale, Kirchham, 1990
Teatro cittadino, Hallein, 1990-93
Ala sul giardino di casa Essl, Klosterneuburg, 1990-94
Case dei direttori Schömer, Klosterneuburg, 1991-94
Mobili per Giorgetti, Milano, 1990-91
Biblioteca universitaria, Amiens, 1991



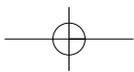
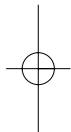
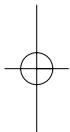
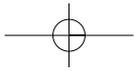
Sede dei vigili del fuoco, Vienna, 1991
Area della Sazione Nord, Vienna, 1991-
Museo celtico, Hallein, 1991-1994
Annenstrasse, Graz, 1992
Centro dei media, Berlino, 1992
Istituto di cultura austriaco, New York, 1992
Chiesa evangelica, Klosterneuburg, 1993-95
Haus am Zwinger, Dresda, 1993-2000
Pernerinsel, Hallein, 1994
Schottenportal St. Jakob, Regensburg, 1994
Padiglione austriaco per l'Expo, Budapest, 1994
Città teatrale, Potsdam, 1995
Sala da concerti Felix Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig, 1995
Pariser Platz, Berlino, 1995
Ospedale Krems, appartamenti per il personale, 1995
Concetto museale, Dresda, 1996
Centro giardino Baumax, Salisburgo, 1995
Sistemazione della parrocchiale di Mülln, 1996
Collezione di sculture del Bodemuseum, Berlino, 1996-
Augustiner Chorherrenstift, Herzogenburg, 1996
Battistero, Klosterneuburg, 1996
Collezione Essl, Klosterneuburg, 1996-1999
Sinagoga, Dresda, 1997
Galleria Adolf Würth, Schwäbisch Hall, 1997
Quartiere 30 Berlin mitte am Gendarmenmarkt, 1997-2002
Museo Picasso, Muenster, 1998
Museo d'arte di Vaduz, Liechtenstein, 1998
Chiesa Donaucity, Vienna, 1998-2000
Villa Glück, Berlino, 1999
Museo d'arte e design, Ingolstadt, 2000
Marstallplatz Süd, Monaco, 2000
Case nel Friedrich-Werderschen Kirche, Berlino, 2000
Ristorante e Direzione Edizioni Passau, Passau, 2000
Insediamento Hadersdorf, Casa 7, Hadersdorf, 2000-
The New Rijksmuseum, Amsterdam, 2000-2001
Edificio commerciale St. Leonhardt, San Gallo, 2001-
Skelettales ampliamento museo d'arte e di storia naturale, San Gallo, 2001
Calvario, Monastero Kosterneuburg, 2001-

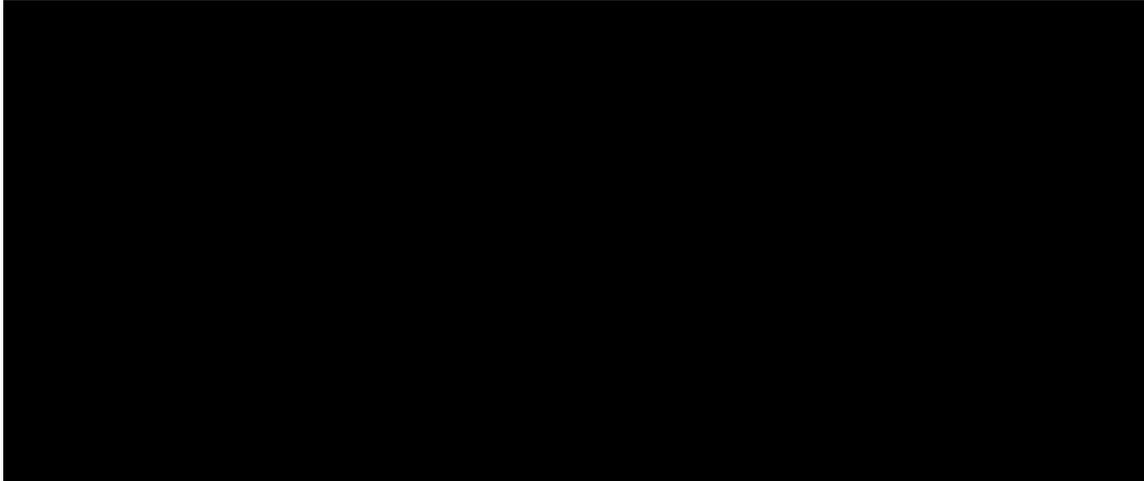
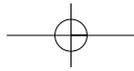
Collaboratori

Oliver Aschenbrenner
Achim Bilger
Jens Boettner
Oliver Boros
Arnaud Baumann
Ruedi Buehlmann
Gerard Damiani
Wiebke Demnitz
Urs Geiger
Kathrin Grumboeck
Maren Harwardt
Karl Langer
Reina Marten
Thomas Meyer
Hardy Mueller
Silvia Prager
Michael Ratsheiser
Hella Rolfes
Wenke Katharina Schoger
Franz Steinberger
Manfred Steinlechner
Marc Tesar
Susanne Veit

Fotografie di

Christian Richters
Margherita Spilluttini
Archivio Atelier Tesar





I QUADERNI DE L'INDUSTRIA DELLE COSTRUZIONI

