

Architettura e ritmo: la Scuola Dalcroze nella città-giardino di Hellerau

Karl Kiem, Ann-Christin Stolz

La Scuola Dalcroze (1910-1912) nella città-giardino di Hellerau è considerata l'opera più importante della *Reformarchitektur* del primo Novecento. L'edificio occupa una posizione di primo piano anche all'interno della produzione di Heinrich Tessenow, poiché contribuì in maniera determinante ad accrescere la fama dell'architetto tedesco¹. Tuttavia, le circostanze che condussero alla formulazione del progetto sono rimaste finora piuttosto oscure. Un motivo di questa situazione è costituito dalla scarsità sia delle consuete fonti storiche, come i disegni di progettazione e di esecuzione, sia di dichiarazioni dell'architetto stesso – lasciando da parte il fatto che gli architetti sono comunque raramente disposti o in grado di fornire informazioni sulle reali intenzioni dei loro progetti.

Fortunatamente tali informazioni sono iscritte nell'edificio stesso, sia pure in maniera non verbale, e, purché si applichi una metodologia differenziata, si possono ricavare dalle forme costruite. Così è possibile ricostruire per la prima volta le varie tappe del progetto della Scuola Jaques-Dalcroze per quanto riguarda la tipologia di base, il metodo di proporzionalità adottato e il linguaggio dei segni che vi trova espressione. Gli studi più recenti nel campo delle scienze ausiliarie alla storia dell'architettura hanno inoltre consentito di ampliare lo sguardo sulla genesi della commissione e sulla breve durata del suo uso originario. In particolare, in questa sede si affronterà la questione di quanto la strategia progettuale adottata da Heinrich Tessenow sia adeguata allo specifico incarico di costruire una scuola per la ginnastica ritmica.

Cominciamo con l'incarico. Il progetto per l'Istituto Jaques-Dalcroze nasce dall'intenzione dei fondatori della città-giardino di Hellerau di dotare l'insediamento di un'istituzione musicale organica². In proposito il musicologo praghese Richard Batka elaborò un programma per avvicinare gli abitanti della città-giardino agli strumenti musicali e per integrare la musica e il canto nella loro vita quotidiana³. Per dare attuazione a un progetto in tal senso la scelta cadde su Émile Jaques-Dalcroze⁴, compositore e pedagogo musicale ginevrino che il 29 ottobre 1909, di passaggio a Dresda, suscitò l'entusiasmo di Wolf Dohrn con una dimostrazione della sua ginnastica ritmica eseguita da un gruppo di allieve⁵. Dohrn si adoperò con ogni mezzo per portare Émile Jaques-Dalcroze a Hellerau. La cosa non era affatto facile, perché quest'ultimo era già titolare di una catte-

dra al conservatorio di Ginevra, dove era molto ben inserito anche per quanto riguardava la vita privata; per di più la sua carriera stava prendendo un forte slancio a livello sovra-regionale, tanto da ricevere anche da altre città sempre più numerose e ben remunerate offerte di impiego permanente.

Dohrn riuscì nel suo intento soprattutto perché promise a Jaques-Dalcroze che nella città-giardino di Hellerau avrebbe trovato un luogo di lavoro che avrebbe potuto riorganizzare secondo le sue idee e dove dal punto di vista artistico avrebbe avuto carta bianca; e che lo stipendio che percepiva fino a quel momento al conservatorio di Ginevra sarebbe stato raddoppiato⁶. Ciò di cui forse Dohrn non era a conoscenza, almeno nei primi tempi della loro frequentazione, era che fin dal 1906 Jaques-Dalcroze era in rapporti amichevoli con il teorico teatrale Adolphe Appia⁷, come lui residente a Ginevra, con il quale stava studiando la fusione tra la ginnastica ritmica e il teatro musicale⁸. Con una nuova struttura a Hellerau i due amici vedevano realizzarsi il loro ardente desiderio di trovare una sede adeguata a questo loro progetto⁹.

Molto probabilmente l'interesse di Wolf Dohrn a portare Émile Jaques-Dalcroze a Hellerau aumentò man mano che veniva a conoscenza dei suoi progetti di così ampio respiro, che andavano ben oltre l'idea originaria dell'educazione musicale nella città-giardino e promettevano di far rivivere almeno in parte la vivacità artistica e cosmopolita della sua casa paterna a Napoli, contesto del tutto diverso da quello ristretto della fabbrica di mobili con insediamento residenziale annesso a Hellerau.

Forse c'entrava qualcosa anche che la moglie di Émile Jaques-Dalcroze fosse Nina Faliero¹⁰, cantante d'opera originaria di Napoli¹¹. Naturalmente non si può stabilire con esattezza fino a che punto l'ammirazione di Dohrn per la ginnastica ritmica nascesse dall'aura di erotismo di quelle figure prevalentemente femminili, giovani e sicure, che si muovevano in aggraziata armonia di corpo e anima¹² avvolte in vesti leggere e succinte¹³. Ad un'associazione di questo genere fa quanto meno pensare il commento di Dohrn sulla prima impressione che ebbe di una rappresentazione del gruppo di Émile Jaques-Dalcroze: *Mi sono sentito vicino all'origine di tutto ciò che vive*¹⁴. In ogni caso, nella cerchia di Dohrn molti non riuscivano a capire tanto entusiasmo per la ginnastica ritmica, e lo stesso Jaques-Dalcroze se ne meravigliava¹⁵.

In linea di massima si può dire che la Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze (Istituto di formazione Jaques-Dalcroze), come si sarebbe chiamato ufficialmente, ebbe due fautori; si può dunque presumere che la partecipazione alle scelte progettuali corrispondesse ai rispettivi campi di competenza¹⁶. Così, il programma generale si dovrebbe proprio a Émile Jaques-Dalcroze. Grazie al lavoro pratico che svolgeva a Ginevra, con le sue rappresentazioni pubbliche, egli doveva sapere quali spazi

erano necessari per l'insegnamento della ginnastica ritmica e per le relative esibizioni. Si può inoltre ipotizzare che traesse qualche ispirazione dai regolari soggiorni presso la comunità alternativa del Monte Verità ad Ascona¹⁷; con ogni probabilità, questo è vero soprattutto per quanto riguarda i bagni di luce e di aria, separati per i due sessi, integrati nella Scuola Dalcroze¹⁸.

Quanto al secondo fautore, Adolphe Appia, la sua partecipazione agli allestimenti scenici delle opere di Richard Wagner al Festspielhaus di Bayreuth e lo studio approfondito dell'edificio costituiscono una fonte importante per le sue idee sull'organizzazione degli spazi teatrali¹⁹, che prevedono l'eliminazione dei palchi e la presenza di un proscenio e di un grande golfo mistico²⁰. A suo parere, mantenendo l'uso del sipario, del palcoscenico rialzato e della scenografia illusionistica, Wagner non portò a una conclusione coerente la sua riforma²¹. Da parte sua, Appia era fautore di una *cathédrale de l'avenir*²²: una sala in cui attori e spettatori occupano uno spazio unitario, con scenografie astratte, spaziali, strutturate architettonicamente. Inoltre, l'illuminazione non deve imitare la luce del sole o del giorno, ma aggiungersi alla musica come una sorta di ulteriore e autonomo strumento e integrare l'azione degli attori²³. Con la sua eccellente abilità nel disegno a mano libera, Adolphe Appia sapeva trasmettere perfettamente le sue idee mediante rappresentazioni prospettiche²⁴. Visti i suoi interessi, si può immaginare che durante il viaggio in Italia com-

Nella pagina precedente, in alto: la scuola Dalcroze nel 1912; in basso: l'edificio nel 1993, dopo il ritiro delle truppe della CSI. Dal 1938 al 1945 l'edificio ospitò una stazione di polizia. Sotto: da sinistra, Harald e Wolf Dohrn, Alexander von Salzmann e Heinrich Tessenow davanti al portico della Scuola Dalcroze, 1912 circa.



più nel 1900 avesse visitato alcuni monumenti che esercitarono una significativa influenza sulla sua concezione degli allestimenti scenici²⁵.

In qualche misura Dalcroze e Appia dovevano avere anche le stesse ambizioni. Come già Richard Wagner, nel proprio lavoro entrambi si richiamavano alla teoria nietzschiana²⁶ del teatro come ripresa di pratiche dell'antica Grecia; Dalcroze per quanto riguarda la ricerca dell'unità di corpo, mente e anima, Appia per la scenografia e la luce²⁷. Per questo i festival organizzati a Hellerau con cadenza annuale si sarebbero svolti nel solco della tradizione delle antiche feste Dionisie²⁸.

Nella costruzione della Scuola Dalcroze, Wolf Dohrn operò come una sorta di investitore. Disponeva di mezzi e di qualità personali eccellenti – era affascinante e di bell'aspetto, poliglotta, eloquente e generoso, ma anche altezzoso e spericolato, benché non sempre risoluto²⁹ – e aveva ottimi contatti nel mondo della scienza, della cultura e della politica³⁰. Figlio maggiore dello zoologo Anton Dohrn, aveva davanti agli occhi l'esempio del padre, che a Napoli aveva fondato con mezzi esclusivamente privati, e con successo, una stazione di ricerca marina e ne aveva fatto il centro di una rete internazionale di scienziati e artisti³¹. In qualità di amministratore delegato delle Deutsche Werkstätten e membro del consiglio di amministrazione della Gartenstadt Hellerau G.m.b.H. e della Baugenossenschaft Hellerau, nonché primo segretario del Deutscher Werkbund, Wolf Dohrn aveva un'enorme influenza nella città-giardino di Hellerau³². Tale influenza poggiava anche sul fatto che, senza di lui, il proprietario della fabbrica di mobili di Hellerau, Karl Schmidt, non prendeva nessuna decisione in materia di affari che andasse oltre la sua competenza di maestro falegname.

Così Dohrn portò avanti più o meno da solo la costruzione della Scuola Dalcroze. Per quanto riguarda il progetto, dovette lasciare a Heinrich Tessenow la mano molto libera. In ogni caso, non vi sono indizi che Dohrn si intendesse particolarmente di architettura. Si può tuttavia presumere che partecipasse attivamente a tutte le fasi della pianificazione e della costruzione della Scuola, tanto più che si ritirò gradualmente dalle cariche che ricopriva nel Deutscher Werkbund e nella fabbrica di mobili per poter dedicare al progetto tutta la sua attenzione³³.

Per l'architetto della Scuola Dalcroze fu fatto inizialmente il nome di Peter Behrens³⁴. La proposta era legata al suo impegno nella riforma del teatro, di cui dal 1900 si era occupato teoricamente e praticamente nell'ambito della colonia degli artisti di Darmstadt sulla Mathildenhöhe. Tra le opere realizzate in questo ambito vi è un breve scritto sull'architettura di scena (*Bühnenarchitektur*, del 1907)³⁵ uscito sulla rivista di Karl Scheffler *Kunst und Künstler*; nello stesso numero Adolphe Appia pubblicò un testo sulla luce, illustrato da due bozzetti da lui stesso eseguiti per *La Valchi-*

ria di Richard Wagner³⁶. Karl Scheffler e Peter Behrens si conobbero sulla Mathildenhöhe a Darmstadt³⁷ nel 1901, quindi Adolphe Appia era noto a entrambi³⁸. Karl Scheffler e Wolf Dohrn si conobbero più tardi, in relazione al progetto della Scuola Dalcroze.

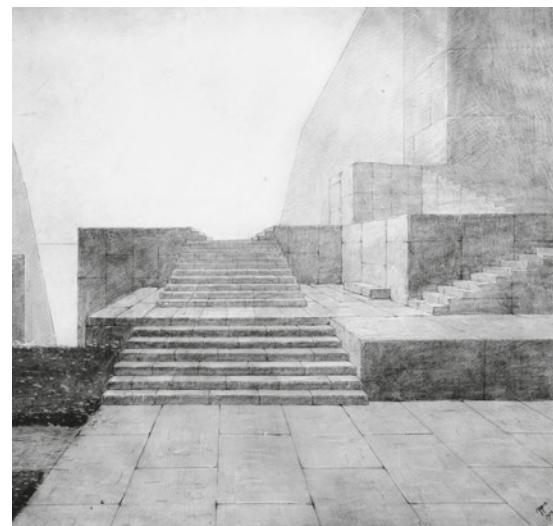
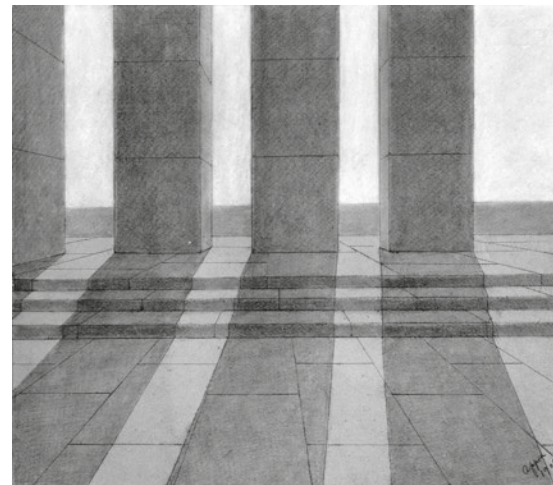
Alla fine Wolf Dohrn scelse come architetto il suo vicino a Hellerau, Heinrich Tessenow – allora relativamente poco noto e quasi suo coetaneo – la cui idoneità all'incarico era dovuta principalmente alla collaborazione con Martin Dülfer, architetto specializzato nella costruzione di teatri e docente universitario a Dresda³⁹. Karl Scheffler fu presto più che soddisfatto della scelta, trovando in Tessenow un amico che, come lui, si era elevato con il lavoro dalla sua origine modesta⁴⁰. Si può ipotizzare che nella scelta dell'architetto per la Scuola Dalcroze abbia detto la sua anche Martin Dülfer.

All'interno del quadro personale che divenne operativo nella costruzione dell'Istituto Jaques-Dalcroze, un altro ruolo importante è quello di Alexander von Salzmann⁴¹. Pittore diplomato, anch'egli residente nella città-giardino di Hellerau, von Salzmann disegnava mobili per la fabbrica di Karl Schmidt⁴²; era un talento della manualità, *un vrai génie de réalisation*, come lo definisce Hélène Brunet-Lecomte⁴³. Nel 1910 fu chiamato da Jaques-Dalcroze per dare una soluzione tecnica all'impianto di illuminazione della grande sala, incarico che portò a termine brillantemente⁴⁴.

Per cominciare, nell'aprile del 1910 Heinrich Tessenow e Wolf Dohrn si incontrarono a Ginevra con Émile Jaques-Dalcroze⁴⁵ per farsi un'idea più precisa del suo ambiente di lavoro e definire un programma funzionale. Nello stesso mese Jaques-Dalcroze formulò le sue richieste per la scuola, e su queste Tessenow poté avviare il progetto⁴⁶. Infine, il 7 luglio 1910 la Gartenstadt Hellerau G.m.b.H. e Émile Jaques-Dalcroze firmarono un contratto⁴⁷. Il 3 ottobre 1910 la famiglia Jaques-Dalcroze si trasferì da Ginevra a Dresda-Hellerau⁴⁸, seguita da decine di allieve⁴⁹. Fino all'inizio dell'attività didattica nel nuovo edificio di Hellerau le lezioni di ginnastica ritmica si svolsero nel vecchio Ständehaus di Dresda⁵⁰.

Una volta ultimato, un primo progetto di Heinrich Tessenow per la Scuola Dalcroze venne sottoposto all'approvazione della Commissione edilizia e artistica della città-giardino di Hellerau⁵¹, presieduta da Richard Riemerschmid. La procedura riguardò principalmente l'ubicazione e il portico. In un primo momento l'edificio, preceduto da un portico con un tetto leggermente inclinato, avrebbe dovuto sorgere su un sito già destinato alla costruzione di una Casa del popolo entro il cosiddetto *Wohlfahrtsland* (terreno per uso pubblico), in una posizione esposta su un pendio, e sarebbe stato raggiungibile attraverso una grande scalinata⁵². Un

Dall'alto: avvicinamento da sud, 2017; la sala restaurata. A destra e sopra: scenografie della serie *Espace Rythmique*, disegni di Adolphe Appia, 1909 circa.



secondo progetto prevedeva una posizione meno importante, su un'area destinata alla costruzione di piccole case a nord dell'edificato preesistente; mancava il portico a pilastri e il tetto aveva una pendenza maggiore. Alla fine, si giunse a un compromesso: l'edificio recuperava il portico a pilastri, ma con un tetto più inclinato e in una posizione più defilata nella zona nord-est dell'insediamento⁵³. Evidentemente il portico a pilastri era un requisito irrinunciabile; situato sul lato sud dell'edificio, che aveva un orientamento nord-sud, poteva ricevere la luce del sole nella maniera migliore.

Nel progetto approvato per l'esecuzione, la Scuola Dalcroze doveva essere inizialmente collegata alla Hauptstrasse⁵⁴ attraverso un piccolo piazzale; in una fase successiva compare invece una piazza vera e propria, con una fontana a ognuno dei quattro angoli. Il lato sud della piazza è costituito da quattro pensionati, collegati a due a due da pergole⁵⁵; i lati est e ovest sono delimitati ognuno da due file di case più lunghe. Da sud sono così visibili sei costruzioni; non è del tutto sbagliato vedere in questa soluzione una proiezione del portico a pilastri come esastilo.

Questa sistemazione della piazza valorizzava il percorso verso l'edificio e ne rafforzava la già spiccata monumentalità. In più risultava escluso dalla vista il pensionato femminile costruito contemporaneamente dall'architetto Karl Sattler, il cui linguaggio formale romanticheggiante non doveva incontrare il gusto di Heinrich Tessenow. Infine, la configurazione di questa piazza dimostra la scarsa considerazione in cui era ancora tenuto il piano regolatore di Riemerschmid: la Hauptstrasse che vi era prevista dovette essere spostata in favore di questo progetto.

Émile Jaques-Dalcroze e Adolphe Appia furono comunque molto soddisfatti della proposta di Tessenow e accettarono la posizione un po' defilata all'interno della Siedlung⁵⁶. Il 22 aprile 1911 fu posta la prima pietra⁵⁷; già a novembre la Scuola Dalcroze poté iniziare la sua attività nell'edificio costruito solo parzialmente⁵⁸. Nella successiva primavera del 1912 tutta la struttura era pronta per essere utilizzata⁵⁹. La presentazione ufficiale al pubblico si tenne a giugno, in occasione del festival⁶⁰.

Nelle diverse fasi della progettazione l'impianto architettonico di base rimase praticamente immutato: un corpo quasi quadrato a simmetria assiale, con un'alta sala centrale che collega il lato sud al lato nord e due ali laterali di due piani, alte la metà. Modifiche di lieve entità furono apportate per lo più nei dettagli, come la soppressione dei capitelli dai pilastri esterni del portico. I pilastri interni sono interamente di arena di Cotta⁶¹; quelli esterni sono rivestiti in pietra naturale solo sulla faccia interna, mentre sul lato anteriore e posteriore sono intonacati. La differenza è dovuta alla diversa funzione dei pilastri: quelli situati all'interno sono elementi puramente portanti, mentre quelli

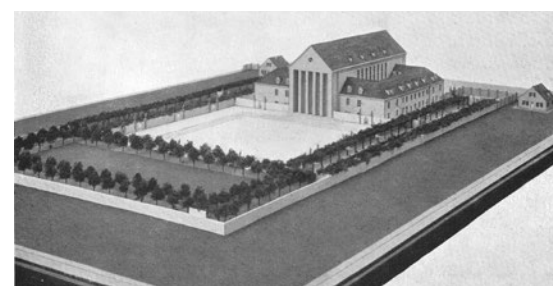
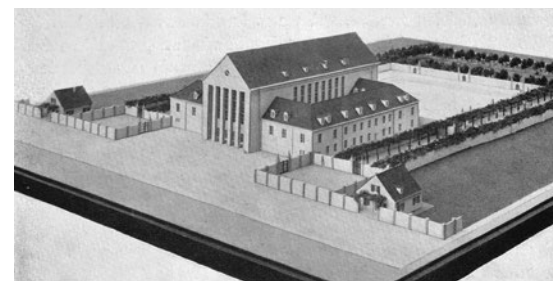
esterni, cavi al centro, servono da pozzi di ventilazione per la grande sala e per questo sono realizzati in muratura. Questa sottile differenza testimonia il complesso pensiero di Heinrich Tessenow, attento alla funzione fin nei minimi dettagli.

Oltre il portico a pilastri, sotto le tribune della grande sala, si apre un foyer trasversale. Questo ambiente ha un soffitto con travi, collocate negli assi dei pilastri. La luce guida chi entra verso i lati, in ciascuno dei quali si trova una scala di proporzioni generose, con quattro rampe; la luce arriva dalla grande finestra del piano superiore attraverso il vano delle scale, piuttosto ampio e quasi quadrato (5,25 x 5,42 metri). Anche la luce elettrica scende attraverso il vano scale, grazie a un lampadario modulare sospeso al soffitto del piano superiore formato da 49 (7 x 7) lampade. Alla grande sala al piano terreno si accede lateralmente attraverso sale adiacenti alle scale. Queste hanno la stessa estensione della corte aperta verso l'alto al piano superiore e sono illuminate da lucernari. Sul lato esterno, una fila di ambienti più piccoli con funzioni accessorie corre parallela alla grande sala per tutta la profondità dell'edificio. A questi ambienti corrispondevano esternamente i bagni d'aria e di sole. Sul retro era previsto un teatro all'aperto con quattro ordini di gradinate.

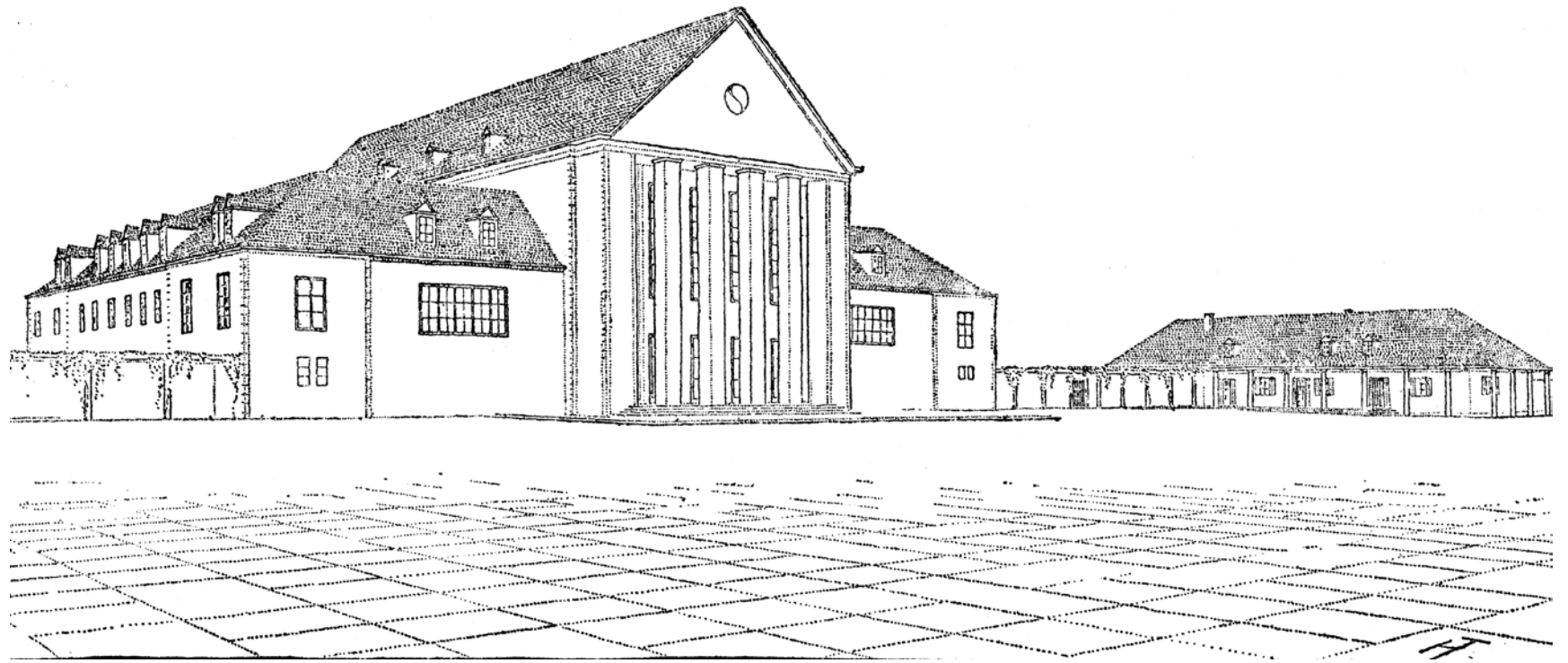
Al di sopra della galleria, la grande sala è lunga 43 m, raggiungendo così il limite massimo della distanza tra spettatori e attori che, in un teatro, permette visibilità e acustica ottimali⁶². La sala ha una larghezza netta di 16,50 m per un'altezza di 12 m; vi trovano posto 560 spettatori e 250 attori⁶³. Dalla parete, a una distanza assiale di 2,90 m, pilastri larghi un metro sporgono verso l'interno di mezzo metro. Servono a sostenere alternativamente le capriate del tetto e le passerelle utili a manovrare i riflettori sul soffitto; quelli che svolgono quest'ultima funzione presentano una scanalatura centrale per contenere gli impianti tecnici. La luce naturale arriva lateralmente, attraverso alcune finestre posizionate in alto e, dalla parte del portico, attraverso finestre verticali larghe come lo spazio tra i pilastri.

Al centro della grande sala si trova il golfo mistico, che divide lo spazio scenico dal pubblico. Misura 4,60 m in profondità, e aveva una zona di risonanza in basso e un parapetto in alto⁶⁴. Poteva essere coperto con delle tavole, e in questo modo la sala aveva un pavimento unitario e continuo. Le salette per le esercitazioni situate ai due lati della grande sala dalla parte nord potevano fungere da palcoscenici laterali. Dalla zona riservata al pubblico (quando le aperture rimanevano prive di ri-

Dall'alto: primo progetto con portico e tetto piano spiovente; progetto senza portico e con tetto ripido; terzo e ultimo progetto con portico e tetto a falde sul piccolo piazzale originariamente previsto, vista a volo d'uccello da sud-est; progetto con il teatro a gradoni all'aperto sul lato del giardino, vista a volo d'uccello da nord-ovest.



**FEST
SPIEL
HAUS**



Prospettive disegnate da Tessenow.

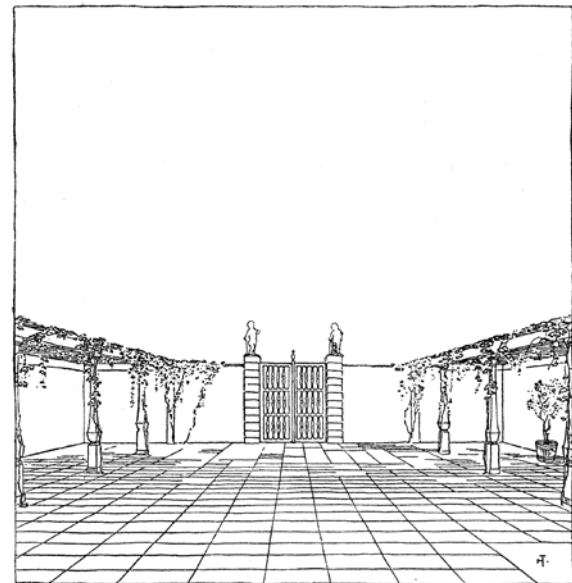
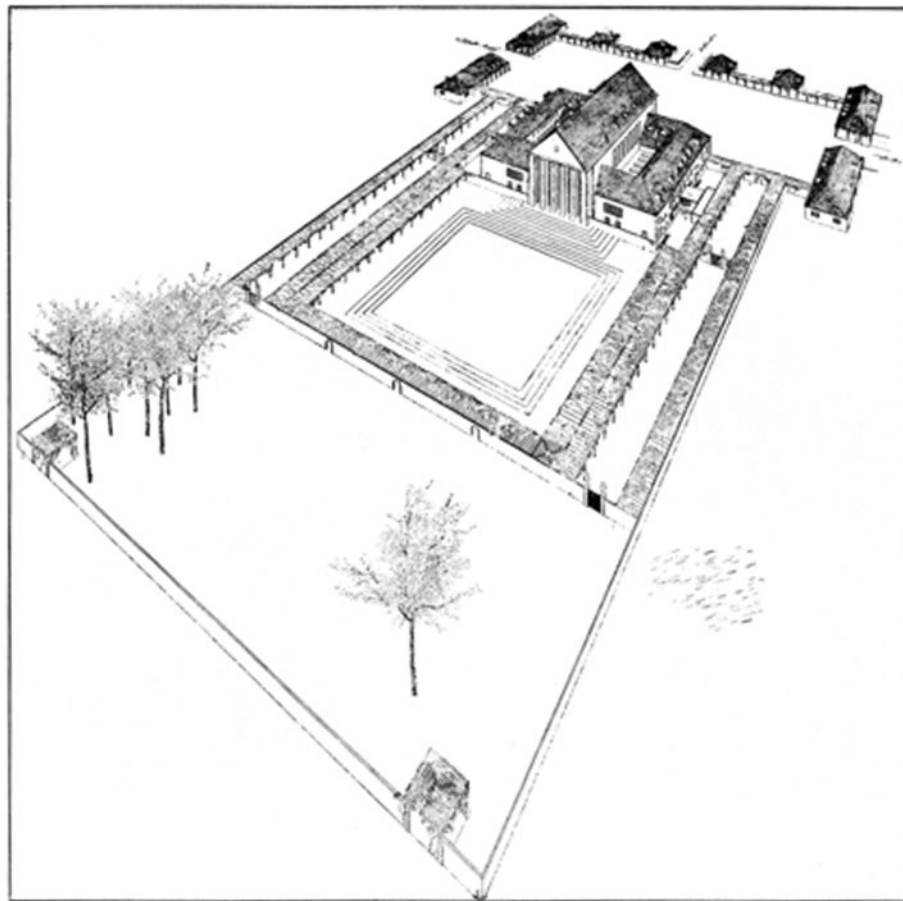
Sopra: il Festspielhaus con il piazzale e le case per gli allievi.

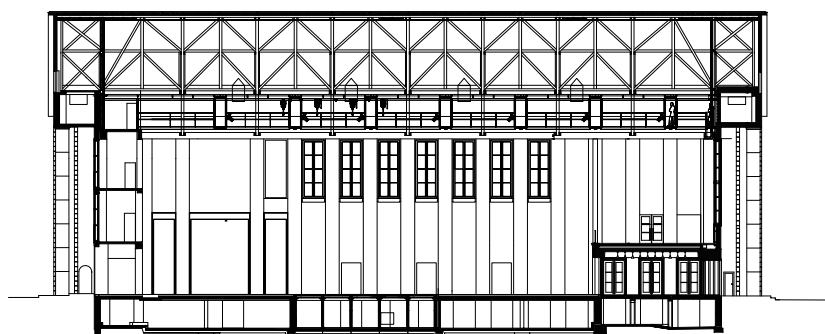
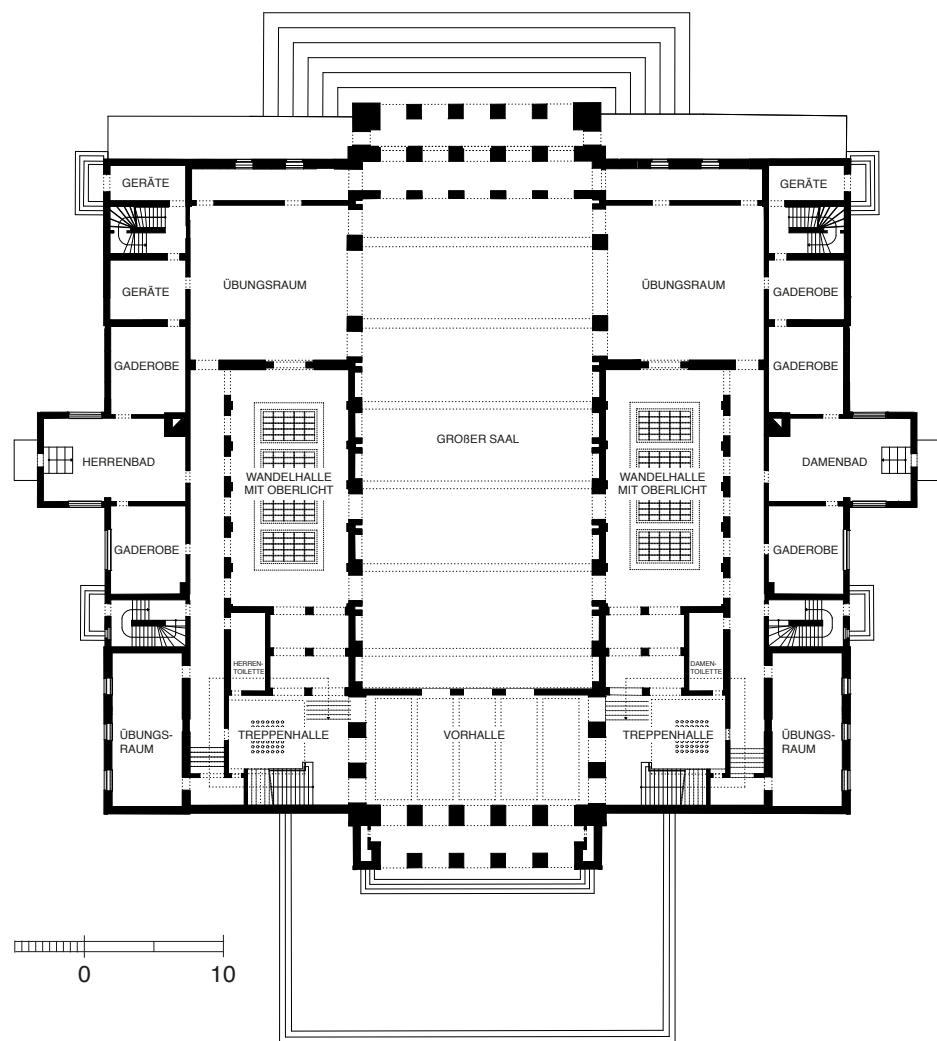
Sotto: vista dall'alto di tutto il complesso. Il teatro a gradoni all'aperto sul lato del giardino non è stato realizzato.

Al centro: solarium delle allieve. I supporti della pergola sono profilati in modo diverso rispetto al solarium degli allievi.

In basso a destra: una casa per gli insegnanti con una pergola.

**FEST
SPIEL
HAUS**





vestimenti) la vista poteva spaziare attraverso i corridoi di passaggio e i pilastri del portico o del muro esterno fino al teatro all'aperto previsto a nord.

Secondo la teoria di Adolphe Appia⁶⁵, messa in pratica da Alexander von Salzmann⁶⁶, le pareti e il soffitto della grande sala potevano diventare luminose⁶⁷. Le lampade elettriche che vi erano applicate erano nascoste da un telo di stoffa bianca imbevuto d'olio o di cera, teso alla distanza di un metro dalla parete⁶⁸. Lo stesso valeva per il soffitto, dove si trovavano delle scanalature per i riflettori. Per quanto riguarda le lampade, si trattava di *speciali lampade al tantalio*⁶⁹, disponibili sul mercato solo dal 1905. Installate in diverse migliaia di esemplari⁷⁰, potevano essere regolate d'intensità tramite un'apposita centralina.⁷¹ Durante gli spettacoli il sistema di illuminazione era manovrato dal fratello di Wolf Dohrn, Harald, seguendo una partitura musicale⁷².

Nella zona del palcoscenico, situata allo stesso livello del resto della sala, elementi architettonici prendevano il posto delle scenografie: scale, rampe, piattaforme, pilastri e così via, che potevano essere combinati variamente come moduli⁷³. Questi elementi scenici, detti *espaces rythmiques*, furono progettati da Adolphe Appia e realizzati da Alexander von Salzmann⁷⁴. Ricchiamano alla mente, tra le altre cose, i complessi dei templi a terrazze dell'antica Grecia o gli interni dei templi egizi. Il loro corrispondente nella zona del pubblico era costituito da un piano inclinato mobile con file di posti a sedere, che saliva dal golfo mistico e, superata la galleria, arrivava fino alla parete esterna.

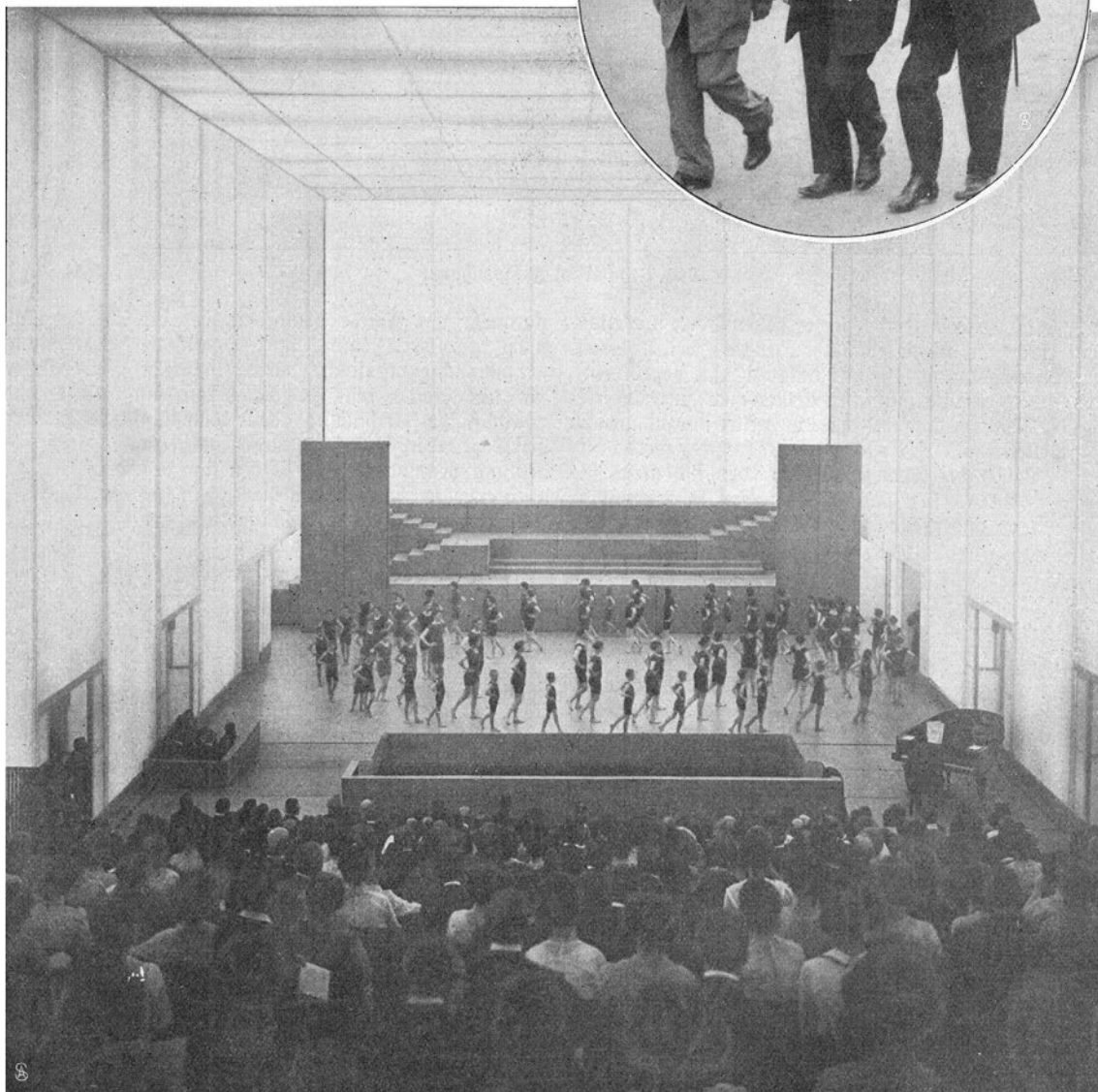
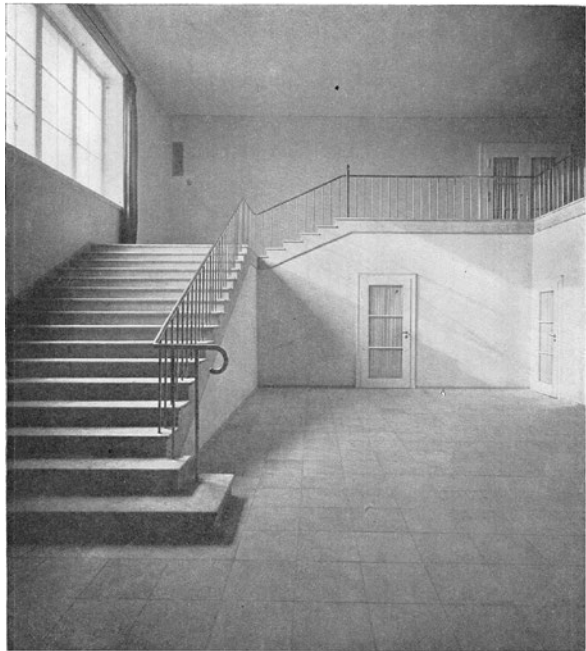
L'analisi del processo di progettazione rivela in pianta una suddivisione reticolare, che si può presumere fosse basata su un modulo quadrato di tre metri di lato e avesse un'applicazione puramente ideale. Secondo questa griglia la grande sala presenta due quadrati con lato pari a sei moduli, il palcoscenico di servizio un quadrato con lato di quattro moduli. L'atrio laterale ha una larghezza di tre moduli, l'ala laterale di due e il corridoio di un modulo. La parte laterale dell'edificio ha quindi una larghezza totale di sei moduli, la stessa della grande sala centrale e del portico. Ancora, la scala occupa quattro per quattro moduli, con uno spazio centrale tra le rampe di due per due moduli. Così tutto il corpo dell'edificio, compresi i due portici laterali ed esclusi i bagni d'aria e di sole che sporgono solo al piano terreno, forma un quadrato di diciotto moduli.

La suddivisione ideale descritta venne leggermente modificata nella fase di progettazione, come si può vedere nelle dimensioni dell'edificio esistente, dove le misure effettive del modulo variano tra 2,90 e 3,00 m. Di conseguenza la struttura, senza i portici e i bagni d'aria e di sole che sporgono dal rettangolo della pianta, è larga

In alto: pianta della ricostruzione.

Al centro: stato attuale, sezione trasversale.

In basso: stato attuale, sezione longitudinale con il seminterrato. Disegni di Ann-Christin Stolz.



FEST SPIEL HAUS

diciotto moduli (pari a 53,38 m) e profonda sedici moduli, o 46,81 m⁷⁵. Poiché la larghezza del portico è determinata dagli assi della griglia ma il muro confinante con esso è centrale rispetto all'asse, su ciascun muro laterale del portico si ha un arretramento pari a metà dello spessore del muro stesso, vale a dire di 0,31 m. A causa di tale arretramento la grondaia, che corre lungo tutto il corpo centrale con la grande sala, risulta insolitamente sporgente sul fronte del portico. Un piccolo dettaglio che dimostra come per Tessenow una soluzione di questo genere nasca da una necessità interiore.

Nella suddivisione del portico gli assi dei suddetti moduli, lunghi circa 3 m, formano i cinque assi delle finestre⁷⁶. La suddivisione è ottenuta dividendo il modulo in tre sottomoduli, dove i pilastri interni hanno la larghezza di un sottomodulo e gli spazi tra l'uno e l'altro, come pure i pilastri esterni, di due sottomoduli. La suddivisione verticale è ottenuta in maniera analoga. L'altezza dei pilastri è costituita da quattro moduli. Di conseguenza, il rapporto altezza-larghezza è di 12:1 per i pilastri esterni e 6:1 per quelli interni. L'altezza dell'architrave è di un sottomodulo, quindi corrisponde alla larghezza del pilastro interno. La suddivisione delle traverse delle finestre segue la modularità descritta. Al centro del triangolo del frontone si trova il simbolo *yin-yang*⁷⁷. L'inclinazione del tetto (poco meno di 45 gradi) è stata calcolata probabilmente in modo che ai diciotto sottomoduli della larghezza del portico ne corrispondessero sedici per l'altezza del colmo.

La suddivisione del fusto dei pilastri è ottenuta indipendentemente dal modulo descritto per la suddivisione delle finestre. Esso, infatti, è formato da sette parti uguali alte 1,86 m, che segnano così un ritmo proprio. È chiaro che sotto questo aspetto architettura e musica sono diverse: se in quest'ultima un ritmo differente prodotto da una varietà di strumenti diversi verrebbe percepito come sgradevole, nel portico della Scuola Dalcroze questo non è ancora mai avvenuto. Piuttosto, nella realizzazione architettonica il ritmo differente evita quella fissità prodotta dalle griglie rigide. Heinrich Tessenow doveva saperlo o, quanto meno, intuirlo⁷⁸.

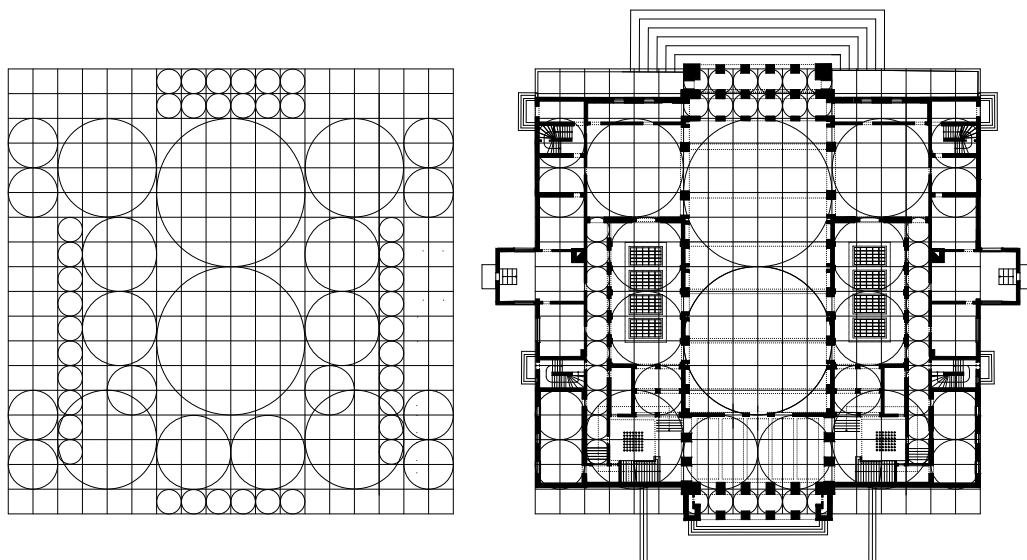
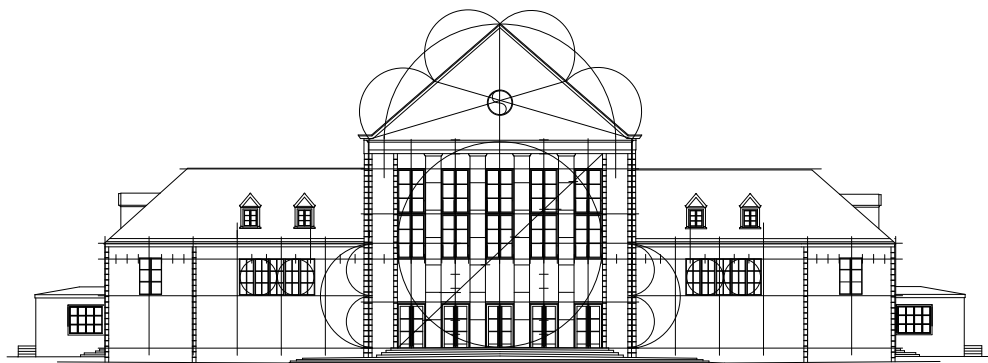
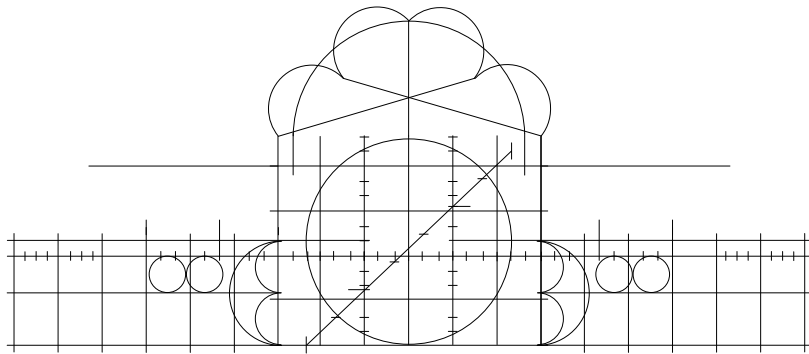
La suddivisione delle altezze delle ali laterali dipende dal portico. La gronda di quest'ultimo, ad esempio, si trova all'altezza di quattordici micromoduli, mentre l'altezza in gronda dell'ala laterale si trova a sette micromoduli, vale a dire la metà. L'altezza del parapetto delle finestre risulta dall'ulteriore dimezzamento dell'altezza in gronda dell'ala laterale, e l'altezza dell'architrave è di sei micromoduli. Come nel caso del portico, la disposizione orizzontale delle aperture è basata sui moduli. Ad esempio, la finestra esterna si

In alto a sinistra: vano delle scale sul lato ovest, 1912 circa.

In alto a destra: l'atrio d'ingresso verso ovest, 1912 circa.

Nel tondo: al centro Émile Jaques-Dalcroze.

A sinistra: la sala grande con la fossa dell'orchestra e l'area per il pubblico. Il rivestimento in tessuto davanti alle pareti e al soffitto è illuminato da dietro (foto tratta da un giornale).



trova al centro di un asse di moduli ed è larga metà del modulo. La grande finestra della scala segue invece la divisione in tre del modulo, ovvero il menzionato sottomodulo del portico, sviluppandosi tuttavia dal centro verso il portico di cinque sottomoduli e venendo così a trovarsi in una posizione lievemente eccentrica all'interno degli assi dei moduli.

Con questa configurazione Heinrich Tessenow ha abbandonato il modello dell'epoca *Um 1800*⁷⁹ – quello con le finestre distribuite regolarmente sui due piani dell'ala laterale, come si vede ancora nei progetti presentati alla Commissione edilizia e artistica – e, con il contrasto fra piano terreno chiuso e grande finestra della scala, ha creato una soluzione del tutto autonoma e dinamica, determinata dalla funzione. In linea di massima lo stesso vale per le facciate laterali. Queste, per la loro posizione dietro ai bagni d'aria e di sole, ricevono tuttavia un trattamento secondario e, rispetto al progetto iniziale presentato alla Commissione edilizia e artistica, mostrano una certa libertà nella disposizione delle aperture. Nell'insieme, questa soluzione per le facciate esprime un progetto decisamente all'avanguardia per l'epoca.

Dal punto di vista della tipologia il progetto di Heinrich Tessenow per la Scuola Dalcroze di Hellerau venne descritto anche come un incrocio tra tempio e palestra, o come un monastero di età barocca⁸⁰. Il portico, con le sue sei colonne, può essere senz'altro interpretato come un'allusione all'esastilo classico. La pendenza relativamente pronunciata del frontone non costituisce una contraddizione, perché all'inizio del XX secolo si sapeva già che il tempio greco, prima che fossero introdotte le tegole di marmo, aveva una copertura dalla pendenza piuttosto pronunciata⁸¹. La grande altezza dei pilastri della Scuola Dalcroze si deve al fatto che Tessenow non ha collocato il portico davanti all'edificio come un corpo a sé più basso, come si usa normalmente nei teatri, ma gli ha dato il contorno della grande sala. Così i pilastri, con un rapporto 12:1, superano le proporzioni del tempio greco classico – non diversamente dai portici del classicismo, come il progetto del Tempio dell'Uguaglianza (7:1) di Jean-Nicolas-Louis Durand e Jean-Thomas Thibault⁸², o quello dell'Elisabethkirche (9:1) a Berlino di Karl Friedrich Schinkel. In entrambi questi esempi la distanza tra i pilastri, inoltre, è doppia rispetto alla larghezza.

L'ipotesi di Marco De Michelis che questo portico, con il suo eccezionale sviluppo in altezza, risenta dell'influsso delle scenografie della serie *Espaces rythmiques* di Adolphe Appia, appare plausibile⁸³. Tuttavia, si può osare ancora un passo in più: il portico è prima di tutto una scenografia. A prova di ciò si può portare la sua ripetizione sul lato nord, dove non ha una funzione di in-

In alto: analisi progettuale della facciata sud.
A sinistra: analisi progettuale della pianta.
Disegni di Ann-Christin Stolz.

gresso rappresentativo ma fa pressoché esclusivamente da sfondo per il teatro all'aperto (la cui costruzione rimase incompiuta). Vista questa funzione di quinta scenica, il fatto che il portico non avesse una copertura a bassa pendenza come un tempio greco classico non solo era di importanza secondaria ma forse era persino meglio, perché in tal modo l'associazione con il tempio greco risultava indebolita; e, di conseguenza, è logico che i quattro pilastri interni abbiano capitelli appena accennati e quelli esterni ne siano del tutto privi.

Forse è possibile anche interpretare i larghi pilastri esterni del portico della Scuola Jaques-Dalcroze come un'allusione all'analogia articolazione del portico anteriore del Conservatorio di Ginevra. In quest'ultimo, tuttavia, il secondo portico sul lato posteriore mette in luce una differenza sostanziale rispetto alla Scuola Dalcroze, visto che riceve un trattamento chiaramente secondario. In ogni caso i riferimenti descritti dovettero essere un motivo importante per il grande entusiasmo che il progetto di Heinrich Tessenow suscitò in Émile Jaques-Dalcroze e in Adolphe Appia⁸⁴. Così nel portico della Scuola Dalcroze è possibile che l'interesse principale non fosse quello della configurazione architettonica, della conformità a un determinato stile. Vista la sua particolare funzione come scenografia, non c'è da meravigliarsi che essa rappresenti un'eccezione nell'opera di Tessenow⁸⁵.

Con i palcoscenici laterali/salette per le esercitazioni situate a nord, la grande sala centrale forma una pianta cruciforme scandita da pilastri, che ricorda gli edifici sacri cristiani⁸⁶. Lo stesso vale per la luce, che entra lateralmente da pareti finestrate in alto. Questa soluzione ben si adatta alla funzione dell'ambiente, visto che al culto di Émile Jaques-Dalcroze veniva attribuito un che di messianico, di redenzione del mondo: *[Così] Hellerau diventerà un luogo di pellegrinaggio dove la fonte dell'arte zampilla con purezza redentrice, quale fonte salvifica per tutti quelli che soffrono per le imperfezioni della vita*⁸⁷. Al tempo stesso potrebbe trattarsi di una simbolizzazione, deliberatamente realizzata da Heinrich Tessenow, di quella unità tra palcoscenico e platea che Adolphe Appia definiva *cathédrale de l'avenir*⁸⁸.

Pur con tutte le allusioni all'architettura sacra, dal punto di vista funzionale la sala centrale della Scuola Jaques-Dalcroze è innanzitutto un teatro (musicale). A prima vista sorprende che nel progettare un teatro riformato Tessenow non si riallacci a quei riformatori che, alla fine del Settecento o a cavallo tra Ottocento e Novecento, partono come Adolphe Appia da una riflessione sul teatro greco antico. Come esempio più recente di teatro riformato si può ricordare il Festspielhaus di Bayreuth dell'architetto Otto Brückwald (1876), con la sua platea a V formata da segmenti di arco, o il già menzionato progetto di Peter Behrens per la Mathildenhöhe a Darmstadt, dove la platea è un grande semicerchio integrato da un semicerchio più piccolo per il palcoscenico⁸⁹.

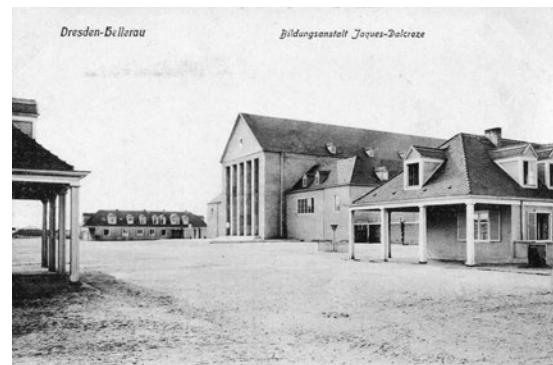
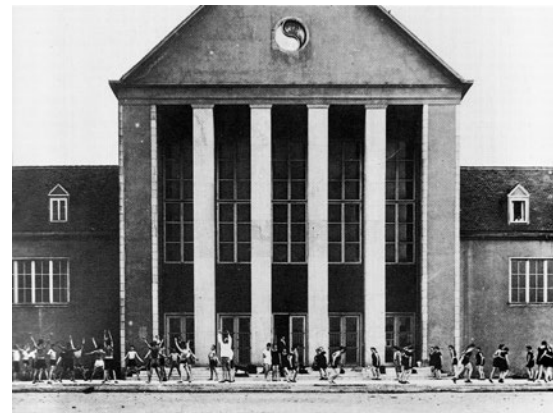
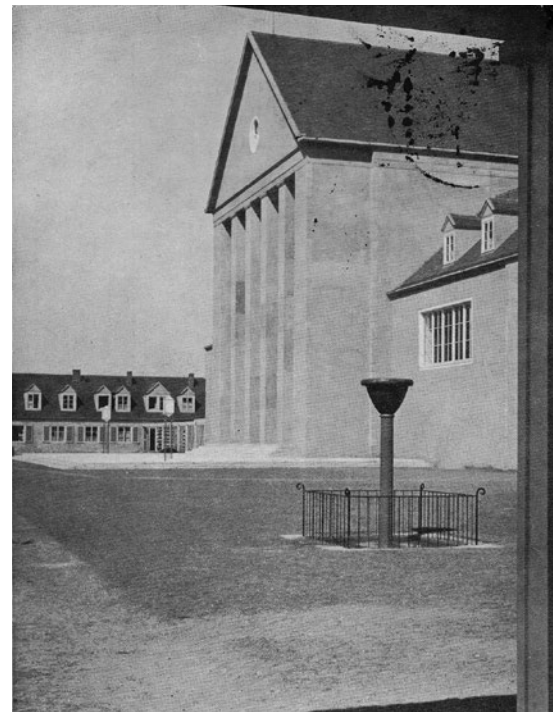
Considerata l'intensa partecipazione di Appia al teatro di Bayreuth, ci si sarebbe potuti aspettare che avrebbe dato a Heinrich Tessenow istruzioni analoghe – quanto meno un modello, come quello che trova chiara espressione nel Prinzregententheater di Monaco (1901) e nello Schillertheater di Berlino (1906), progettati dall'architetto Max Littmann⁹⁰. Appia era invece dell'idea *che un anfiteatro coperto*⁹¹ *offra una vista non bella, quasi ripugnante*⁹². Inoltre si può supporre che per i suoi moduli scenici rettangolari avesse bisogno di un palcoscenico anch'esso rettangolare e che, poiché voleva uno spazio unificato, la zona destinata al pubblico si sia formata più o meno da sé; e che, di conseguenza, anche la disposizione lineare dei posti a sedere, piuttosto svantaggiosa per quanto riguarda la visibilità del palcoscenico, sia stata alla fine determinata dalle forme rettangolari dei moduli scenici.

Al di là delle ovvie indicazioni di Appia, nel suo progetto Tessenow si rifece fondamentalmente alla tipologia di teatro in uso in Europa dalla fine del Settecento e per tutto l'Ottocento⁹³, caratterizzata, come a Hellerau, da una divisione in zone, con un foyer antistante la sala che corre sotto la galleria, con scale adiacenti e spazi di passaggio ai lati attraverso i quali si accede alla sala stessa. Un primo esempio di questa tipologia è il Théâtre de l'Odéon a Parigi, del 1780⁹⁴; altri, coevi a Hellerau, sono il Künstlertheater di Monaco (1908) e lo Hoftheater (1908) di Weimar, entrambi opera di Max Littmann⁹⁵. La adottò anche il maestro di Tessenow, Martin Dülfer, nei teatri delle città di Merano, Dortmund e Friburgo e nel progetto del teatro di Hagen⁹⁶.

Nella stessa tipologia rientra anche, come variante con una sola scala, il Conservatorio di Ginevra (1858), progettato dall'architetto parigino Cicéron Jean-Baptiste Lesueur (1794-1883), e dove Émile Jaques-Dalcroze lavorò fino alla sua partenza per Hellerau⁹⁷. Anche questo edificio, soprattutto dopo l'ampliamento del 1911, presenta una fila di ambienti più piccoli, destinati per lo più all'attività didattica, disposti parallelamente sui due lati della sala grande, come nella Scuola Dalcroze di Hellerau⁹⁸. Qui la grande sala ha una capienza di 560 spettatori, quasi il doppio del Conservatorio di Ginevra⁹⁹; e anche la superficie di base è quasi il doppio che a Ginevra. Certamente un motivo in più per giustificare l'entusiasmo di Émile Jaques-Dalcroze per l'edificio di Hellerau: in linea di massima come quello di Ginevra, solo notevolmente più grande e fatto praticamente su misura per lui¹⁰⁰. Al linguaggio formale del suo nuovo domicilio, invece, scarno in confronto allo sfarzo neorinascimentale della sua sede ginevrina, lui e i suoi allievi dovevano ancora abituarsi¹⁰¹.

All'inizio la Scuola Dalcroze ebbe un successo enorme: curiosi da tutto il mondo venivano senza sosta a infor-

Dall'alto: dettaglio del portico, cartolina, 1912 circa; esercizi di ginnastica ritmica davanti al portico della Scuola Dalcroze; la Scuola da sud-ovest, cartolina; a piedi verso la Scuola Dalcroze.



marsi sulla sua attività¹⁰². Nell'anno 1913-1914 poterono iscriversi circa 490 allievi, per lo più di sesso femminile, provenienti da tutta Europa¹⁰³. Spesso si trattava di ragazze molto attraenti¹⁰⁴. Non è dato sapere cos'altro esattamente colpisse il giovane Charles-Édouard Jeanerret-Gris, il futuro Le Corbusier – il cui fratello Albert era uno dei collaboratori di Émile Jaques-Dalcroze¹⁰⁵ e a Hellerau insegnava ginnastica ritmica e componeva musica¹⁰⁶ – nelle sue tre visite alla città-giardino¹⁰⁷. In una fotografia di questo periodo posa come se godesse già della futura fama, con evidente disappunto della sua compagnia¹⁰⁸.

Un altro giovane architetto di nome Ludwig Maria Mies frequentava regolarmente Hellerau a causa della fidanzata, Ada Bruhn, ma anche di altre tre giovani donne con cui si trovava benissimo – Marie Wiegmann (o Mary Wigman, suo nome d'arte), Erna Hoffmann ed Elisabeth Knüpfer, che condividevano con Ada il *Viermädelshaus* (Casa delle quattro ragazze), una delle casette a schiera di Richard Riemerschmid¹⁰⁹. A Hellerau Alexander von Salzmann sposò la ginevrina Jeanne Allemand, e Heinrich Tessenow incontrò Chilla Schlichter¹¹⁰. Queste donne provenivano tutte, senza eccezione, dalla sfera d'influenza di Émile Jaques-Dalcroze. Dal canto suo, Wolf Dohrn conquistò il favore dell'acclamata attrice Mary Dietrich, che nel 1913 partecipò come protagonista alla messa in scena de *L'annuncio a Maria* di Paul Claudel a Hellerau¹¹¹. Di molti altri avvenimenti e occasioni non sono rimaste tracce scritte¹¹²; in ogni caso, tra quelli che potevano avvicinare le allieve della Scuola Dalcroze non c'erano gli operai della fabbrica di mobili¹¹³.

Anche i festival estivi della Scuola Dalcroze esercitavano una grande attrazione. In questo svolgeva un ruolo importante Wolf Dohrn, che pubblicizzava le manifestazioni con abilità ed energia soprattutto nella sua cerchia¹¹⁴. Nel 1912, oltre alla presentazione degli esercizi ritmici, venne rappresentato quotidianamente il secondo atto dell'opera di Christoph Willibald Gluck *Orfeo ed Euridice*¹¹⁵. Il pubblico apprezzò soprattutto la scena in cui Orfeo scende la scala che lo conduce nell'Ade, passando dalla luce azzurra all'oscurità, inseguito dalle Furie¹¹⁶. Visto il grande successo, per il festival dell'estate seguente fu deciso di mettere in scena l'opera intera. Nel ruolo del protagonista venne scritturata la cantante Emmi Leisner dell'Opera di Berlino, che mandò in visibilibio il pubblico con l'aria *Che farò senza Euridice*¹¹⁷. Il festival del 1913 contò 5000 visitatori, 600 dei quali venuti dall'estero¹¹⁸. L'elenco dei loro nomi è un vero e proprio Gotha del mondo della cultura, dell'arte e della critica europee.

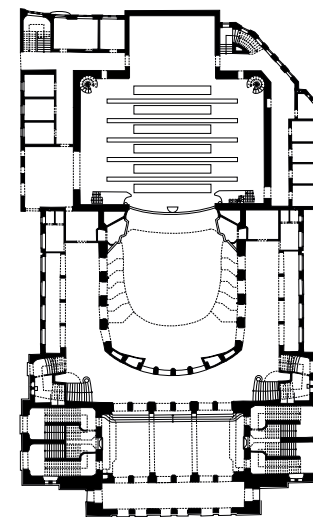
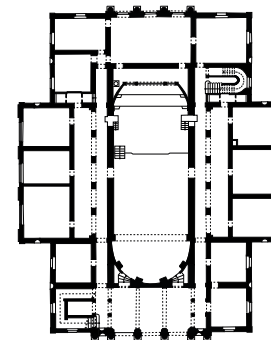
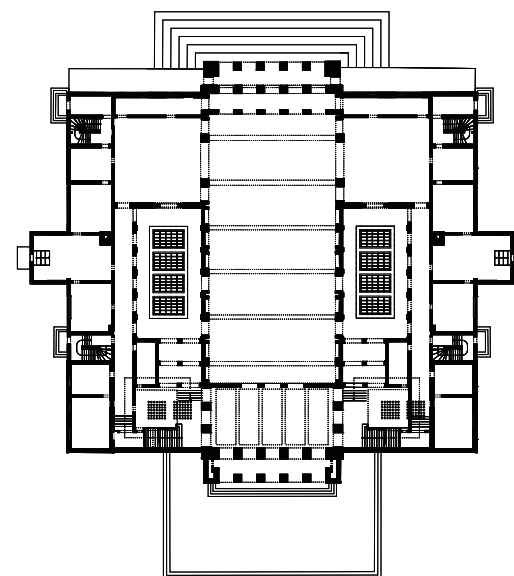
Durante gli studi alla Scuola Dalcroze i giovani, soprattutto ragazze di estrazione altoborghese, vivevano un periodo straordinario e molto formativo¹¹⁹; per molti fu il punto di partenza di una futura carriera, a volte brillante. Tuttavia, per quanto riguarda il sistema didattico, si trattava di un circolo elitario e chiuso¹²⁰. L'inse-

gnamento gratuito della ginnastica ritmica ai bambini di Hellerau trovava un grosso limite nella mancanza di preparazione e confidenza musicale tra le famiglie degli operai della fabbrica di mobili¹²¹; in ogni caso, visto il costo relativamente alto degli alloggi, appena un terzo di loro poteva o voleva abitare nella città-giardino¹²². Per lo più gli operai della fabbrica di mobili non sapevano che farsene della ginnastica artistica¹²³, oltre al fatto che praticamente non avevano accesso all'edificio della Scuola Dalcroze, né potevano permettersi i biglietti per assistere ai festival¹²⁴. Peraltro, mancavano strutture atte a soddisfare le loro esigenze, come una biblioteca con letteratura operaia o una sala per conferenze, che avrebbero dovuto essere realizzate con la Casa del popolo al posto della Scuola Dalcroze¹²⁵. Insomma, l'Istituto rappresentava tutt'altro che un modello per futuri insediamenti operai¹²⁶.

Molto di più pesava il fatto che la costruzione della Scuola Dalcroze mise a durissima prova le capacità finanziarie della fabbrica di mobili nel ruolo di mecenate. Già al primo preventivo di 300.000 marchi il proprietario Karl Schmidt trasecolò, e con lui il cognato, Richard Riemerschmid¹²⁷. Ma Wolf Dohrn tirò dritto e fece passare i due per menagramo arretrati e meschini¹²⁸. Nella letteratura si avvertono ancora oggi le tracce del veleno che Dohrn sparse con i suoi attacchi pubblici contro Schmidt e Riemerschmid¹²⁹. Alla fine, la scuola con i pensionati annessi costò 1.450.000 marchi¹³⁰. Benché i fratelli Dohrn avessero impegnato nel progetto una parte cospicua del loro patrimonio personale¹³¹ e Wolf Dohrn vi avesse usato fondi della cooperativa destinati alla costruzione di case d'abitazione, alla fine rimasero debiti per poco meno di mezzo milione di marchi, che l'attività della scuola non era in grado di appianare¹³². La cooperativa edilizia Hellerau e la Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze G.m.b.H. si trovarono quindi più volte sull'orlo del fallimento. Ciò ebbe tra le sue conseguenze prima l'aumento degli affitti per le case operaie, poi la loro vendita¹³³. In seguito all'inflazione degli anni Venti gli enormi debiti contratti per la costruzione della Scuola finirono nel nulla, a danno dei creditori¹³⁴.

Per la città-giardino, che tra il 1909, anno della sua fondazione, e il 1912 era arrivata a contare 2000 abitanti, la costruzione della Scuola Dalcroze segnò l'inizio di un ristagno nello sviluppo edilizio¹³⁵. Il gruppo dirigente si sciolse: nel giugno del 1913 Richard Riemerschmid si ritirò dalla presidenza della Commissione edilizia e artistica, seguito da Theodor Fischer e Hermann Muthesius¹³⁶. Lo stesso fece Karl Schmidt, che

A destra, dall'alto: Conservatorio di Ginevra, prima del 1910; confronto tipologico tra gli edifici teatrali (musicali) della Scuola Dalcroze a Dresda-Hellerau, del Conservatorio di Ginevra e del Teatro Comunale di Dortmund dell'architetto Martin Dülfer. Disegni di Ann-Christin Stolz.



**FEST
SPIEL
HAUS**

abbandonò anche la presidenza della Gartenstadt Hellerau G.m.b.H.¹³⁷. Sulla stampa si moltiplicarono le accuse più o meno velate alla gestione finanziaria di Wolf Dohrn¹³⁸. Alla fine, questi si mise contro tutta la città-giardino, tranne Heinrich Tessenow e Alexander von Salzmänn¹³⁹. Morì in un incidente il 4 febbraio 1914, l'ultimo giorno di una vacanza invernale trascorsa sulle Alpi svizzere con la sua amante Mary Dietrich¹⁴⁰. Un incidente che, se si pensa alla vita ormai rovinata di Dohrn, può essere ben visto come un suicidio¹⁴¹. La rottura era stata talmente profonda che Karl Schmidt e Richard Riemerschmid rifiutarono di tenere un discorso durante le esequie, che si svolsero a Hellerau¹⁴². Infine, al principio dell'estate 1914, Émile Jaques-Dalcroze prese un periodo di congedo per lavorare a un progetto a Ginevra. Non sarebbe più tornato a Hellerau¹⁴³.

Anche Heinrich Tessenow lasciò Hellerau. Il suo nome, strettamente legato alla riforma della vita borghese di inizio secolo soprattutto attraverso la Scuola Dalcroze, divenne noto in tutto il mondo. Così, da ex insegnante di scuola professionale e assistente universitario, Tessenow divenne in breve tempo un architetto di fama internazionale¹⁴⁴, e come tale idoneo all'insegnamento universitario. Nell'autunno del 1913 poté avere una cattedra alla Kunstgewerbeschule di Vienna persino come *non austriaco*¹⁴⁵. Tuttavia dovette rimanere ferito dal fatto che, con la partenza di Émile Jaques-Dalcroze, la Scuola di Hellerau era ridotta ad ombra di sé stessa, tanto che si ventilò l'idea di convertirla in fabbrica¹⁴⁶. Dopo la Prima guerra mondiale Tessenow vi istituì una comunità di artigiani, riuscendo a mantenere l'uso della struttura esistente¹⁴⁷. Inoltre voleva diventare architetto capo della città-giardino di Hellerau, lasciandosi alle spalle Richard Riemerschmid¹⁴⁸. Solo con la nomina a docente alla Technische Hochschule di Berlino Charlottenburg e con il trasferimento a Berlino, poté svincolarsi definitivamente dal suo grande successo¹⁴⁹.

Visto il culto del genio che regnava nella cerchia di Wolf Dohrn, va da sé che un edificio realizzato sotto la sua egida, e di conseguenza l'architetto da lui designato, dovesse essere eccezionale. A questo assunto fornì la sovrastruttura verbale Karl Scheffler con la sua scaltra retorica. Ne *L'architettura della metropoli*¹⁵⁰, ad esempio, comincia affermando la straordinarietà di Heinrich Tessenow, per poi passare a demolire Paul Schultze-Naumburg, a suo tempo assai apprezzato e con il quale Tessenow aveva un conto in sospeso. Dei due colleghi di Hellerau, è soprattutto Richard Riemerschmid a finire sotto tiro, principalmente come punizione per essersi opposto al progetto della Scuola Dalcroze, mentre Hermann Muthesius se la cava piuttosto a buon mercato o senza gravi danni¹⁵¹. E con ciò la diretta concorrenza era sistemata.

Tessenow viene presentato come se fosse calato nel presente direttamente dall'epoca di Goethe con una macchina del tempo. Tutto ciò che gli si sarebbe po-

tuto rimproverare viene trasformato in positivo, dall'ascetismo del suo linguaggio formale alle origini umili e alla mancanza di una laurea. Ovviamente, in questo peana, la Scuola Dalcroze rappresenta il culmine. Si crea così il mito di Heinrich Tessenow, ripreso più volte dallo stesso Scheffler e amplificato all'infinito da altri autori¹⁵²; a tutt'oggi non c'è praticamente uno studio su Tessenow che non lasci a lui, almeno in parte, la sovranità dell'interpretazione.

Ma che cosa c'è in questa curiosa mescolanza di chiacchiere e affermazioni non dimostrate? Ecco due esempi di quanto scrive Karl Scheffler: la Scuola Dalcroze ha proporzioni *sonore, dallo swing ritmico [sic!]* e si sente una *melodia che emana dalle masse, dalle proporzioni tra superfici, finestre, porte, tetti, cornicioni e struttura dell'insieme*¹⁵³. Dagli studi di cui si è detto, oggi sappiamo che in un primo momento Heinrich Tessenow diede all'edificio rapporti proporzionali semplici, secondo un sistema in voga tra gli architetti ambiziosi dell'epoca e applicato a edifici di vario uso. Nella rielaborazione del progetto l'edificio ha poi assunto la sua particolare dinamica moderna; il tentativo di sentirvi o vedervi la ginnastica ritmica va tuttavia lasciato nel campo delle proiezioni. Il secondo punto: *Schinkel stringerebbe comprensibilmente la mano a Tessenow per questo lavoro*¹⁵⁴. Non lo avrebbe fatto certo per la partizione neobarocca della facciata della Scuola Dalcroze con l'aggetto dell'avancorpo: è più che probabile che a Schinkel non sarebbe piaciuta. Quanto al portico, se gliel'avrebbe fatta passare liscia con quei pilastri così esili, rimane una domanda aperta. E allora quale sarebbe stato il motivo del presunto apprezzamento di Karl Friedrich Schinkel? Karl Scheffler non ce lo dice.

Per valutare la qualità del progetto per la Scuola Dalcroze di Heinrich Tessenow dovremo quindi rivolgerci all'edificio stesso. Esso ci offre una visione diretta e profonda del lavoro dell'architetto, al di là dell'approssimazione o dell'arbitrio delle parole; dimostra che egli ha saputo dare forma in maniera esemplare alle richieste dei due fautori, Émile Jaques-Dalcroze e Adolphe Appia. Probabilmente questo vale già per il distacco e l'austerità monastica dell'edificio, che rispondevano al culto di Jaques-Dalcroze; certamente vale per l'organizzazione dello spazio interno della grande sala in relazione al progetto teatrale di Appia, come anche per il richiamo sia alla tipologia normale del teatro, sia al precedente luogo di lavoro di Jaques-Dalcroze, il Conservatorio di Ginevra.

Il portico della Scuola Dalcroze può essere considerato un capolavoro. Esso rimanda un'eco lontana dell'antichità classica, ma solo nella misura necessaria a rendere visibile l'altrettanto lontano richiamo all'antico teatro greco di Jaques-Dalcroze e Appia; e può essere inteso in primo luogo come una scenografia diventata architettura adatta alla serie degli *Espaces rythmiques* – con un piccolo riferimento, *en passant*, al portico del Con-



Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) in compagnia durante un'escursione nei dintorni della città-giardino di Hellerau, 1911 circa.

Gruppo di allieve nel solarium.



servatorio di Ginevra. Nell'insieme, con la facciata della Scuola Dalcroze Heinrich Tessenow ha trascorso il modello *Um 1800* per arrivare a un'espressione del tutto autonoma e si è anche dimostrato capace di progetti sottili e complessi, oltre che abbastanza accorto da compiacere i suoi committenti.

L'analisi della Scuola Dalcroze mostra chiaramente che, quando progettava, Tessenow aveva sempre ben chiaro tanto il dettaglio quanto l'esecuzione, per questo non mancava di trovare soluzioni particolarmente efficaci, a volte anche fuori dagli schemi. Quest'ultima osservazione vale, ad esempio, per l'impiego di materiali diversi nei pilastri del portico o per le grondaie molto sporgenti. Con questo approccio globale, Tessenow si distingue dagli architetti-artisti del suo tempo, che in genere lasciavano ai tecnici l'esecuzione dei loro progetti: sotto questo aspetto si avvicinò effettivamente più di quasi tutti gli altri ai maestri costruttori dell'epoca di Goethe. Nell'insieme si può dire che, con la Scuola Dalcroze, Tessenow non ha costruito un monumento dalla bellezza classica ma un edificio incisivo, elegante ed emblematico, che in molti modi rispecchia la riforma del teatro e della danza che veniva praticata al suo interno.

1 Nella sua monografia su Heinrich Tessenow, Marco De Michelis tratta l'edificio della Scuola Dalcroze per primo, indipendentemente dalla sua collocazione cronologica, rilevandone così la particolare importanza. Vedi De Michelis 1991, p. 13 sgg.

2 Sulla vicenda costruttiva della città-giardino di Hellerau, è fondamentale Schinker 2013. Sulla fondazione dell'insediamento, *Ibidem*, p. 17 sgg. A Nils Schinker un sentito ringraziamento per avere generosamente messo a disposizione materiali d'archivio sparsi e di difficile accesso. Il presente lavoro si giova inoltre della profonda conoscenza di Martin Boesch dell'argomento trattato.

3 Batka 1907, p. 318 sg.; Kampffmeyer 1908, p. 105; Giertz 1975, p. 119; De Michelis 1991, p. 19; Nitschke 2003, p. 7 sgg.; Nitschke 2005, p. 159.

4 Sulla vita e l'opera di Émile Jaques-Dalcroze vedi, tra le pubblicazioni più recenti, Spector 1990.

5 Nitschke 2003, p. 96 sg.

6 Giertz 1975, p. 119 sgg.; Spector 1990, p. 152; Beacham 2017 (a), p. 51.

7 Sull'opera di Adolphe Appia fondamentale, anche se un po' troppo agiografico, Beacham 2006.

8 *Ibidem*, p. 115, 166.

9 *Ibidem*, p. 123; Beacham 2017 (a), p. 51.

10 Nome d'arte di Anna Maria Starace. Nitschke 2005, p. 178 sg.

11 Spector 1990, p. 32.

12 Feudel 2007, p. 166.

13 Brandenburg 2007, p. 175.

14 Dohrn 2007, p. 184; Feudel 2007, p. 159.

15 Heuss 2007, p. 32 sgg.

16 Beacham 2006, p. 128; Beacham 2017 (a), p. 51.

17 Sull'attività di Émile Jaques-Dalcroze a Monte Verità vedi Green 1986, passim.

18 Sul naturismo del primo Novecento e sul contributo di Émile Jaques-Dalcroze vedi Toepfer 1997, p. 15 sgg.

19 Bablet 1965, p. 276.

20 Adler 2015, p. 47.

21 Beacham 2006, p. 20 sgg.

22 Bablet 1965, p. 278.

23 Salzmann 1912, p. 88 sgg. Vedi Spector 1990, p. 153, nota 3; Beacham 2006, p. 49.

24 Bablet-Hahn 1983, passim.

25 Bablet-Hahn 1986, p. 39; Beacham 2006, p. 128.

26 Nietzsche 1907.

27 Vedi Nitschke 2003.

28 Giertz 1975, p. 7 sgg.

29 Brunet-Lecomte 1950, p. 121; Scheffler 2011, p. 57; Feudel 2007, p. 157 sg.

30 Heuss 2007, p. 29 sgg.; Mendelssohn 2007, p. 109.

31 Sarfert 1992, p. 18; Heuss 2007, p. 29. Wolf Dohrn portò a Hellerau il fratello Harald e intraprese con lui molte attività. Nella letteratura non è sempre chiaro in quali azioni e decisioni fosse coinvolto Harald Dohrn. Il contesto del presente lavoro non permette di distinguere il contributo di ciascuno dei due fratelli, tanto più che nella letteratura esistente si trovano al riguardo indicazioni contraddittorie. In ogni caso, poiché Wolf Dohrn era la personalità più forte, in questa sede possiamo considerarlo come *pars pro toto* per entrambi i fratelli.

32 Nitschke 2003, p. 12; Nitschke 2005, p. 28; Schinker 2013, pp. 25, 33.

33 Giertz 1975, p. 136.

34 Scheffler 1912, p. 5; De Michelis 1991, p. 22.

35 Frank, Lelonek 2015, p. 255 sgg.

36 Scheffler 1907, p. 230 sgg.

37 Scheffler 2011, p. 49.

38 *Ibidem*.

39 Vedi Creutz 1910, Klein 1981.

40 Scheffler 1993, p. 2.

41 Beacham 2006, p. 124, 138 sgg.; Brandenburg 2007, p. 175; Kuschnig 2017, p. 103.

42 Nitschke 2005, p. 230.

43 Brunet-Lecomte 1950, p. 123.

44 Spector 1990, p. 153; De Michelis 1991, p. 32; vedi Beacham 2017 (b), p. 55; Kuschnig 2017, p. 104.

45 Giertz 1975, p. 119.

46 Wangerin, Weiss 1976, p. 27; Spector 1990, p. 153; De Michelis 1991, p. 22.

47 Schinker 2013, p. 36.

48 Storck 1912, p. 32; Spector 1990, p. 153; Beacham 2017 (a), p. 52.

49 Spector (1990, p. 154) menziona quindici tra allieve e allievi, Storck (1912, p. 32) e Nitschke (2005, p. 179) riportano la cifra di quarantacinque.

50 Storck 1912, p. 32; Nitschke 2005, p. 179.

51 Nitschke 2005, p. 85; Schinker 2013, p. 37. Sulla funzione della Commissione edilizia e artistica vedi Schinker 2013, p. 117 sgg.

52 Schinker 2013, p. 237. Malgrado più di un'affermazione in senso contrario, la Scuola Jaques-Dalcroze non ha alcuna comunanza di tipo architettonico né spaziale con la Casa del popolo descritta da Theodor Fischer. Vedi Wangerin, Weiss 1976, p. 27.

53 Giertz 1975, p. 122.

54 Oggi Heinrich-Tessenow-Weg.

55 Vedi Schinker 2013, p. 238.

56 Storck 1912, p. 89; Sarfert 1992, p. 29 sg.

57 Wangerin, Weiss 1976, p. 28; Beacham 2006, p. 129; Schinker 2013, p. 37, 239.

58 Nitschke 2005, p. 179; Beacham 2006, p. 131.

59 Schinker 2013, p. 239.

60 *Ibidem*, p. 37.

61 Wangerin, Weiss 1976, p. 28.

62 Semper 1904, p. 203.

63 In letteratura le indicazioni relative alle dimensioni e alla capienza della sala grande dell'Istituto Jaques-Dalcroze variano (vedi Beacham 2006, p. 128; Giertz 1975, p. 124; Spector 1990, p. 153). Le cifre qui riportate sono ricavate da calcoli dell'autore basati sulle misurazioni di Peter Linke del 1999.

64 Nella mezza altezza del golfo mistico l'edificio è interamente cantinato.

65 Nitschke 2003, p. 98; Nitschke 2005, p. 233.

66 Nitschke 2005, p. 230.

67 In letteratura la grande sala dell'Istituto Jaques-Dalcroze viene normalmente descritta insieme all'impianto di illuminazione alle pareti. Quest'ultimo era smontabile e, al di fuori del periodo dei festival, di notevole ingombro. Per di più le diverse migliaia di lampade consumavano una quantità enorme di energia, con una spesa calcolata in 17 marchi l'ora (Shaw 2007, p. 263). Per questo si può ipotizzare che durante l'anno la sala grande venisse utilizzata senza l'illuminazione a parete.

68 In letteratura si trovano indicazioni diverse sulla stoffa e sul suo trattamento. Secondo Beacham (2006, p. 138) veniva usato olio di cedro, secondo Kuschnig (2017, p. 104) cera. Adler (2015, p. 49) menziona due strati di tessuto di cotone.

69 Kuschnig 2017, p. 104.

70 In letteratura varia anche il numero delle lampade applicate alle pareti. Wangerin e Weiss (1976, p. 29) e Schinker (2013, p. 239) parlano di tremila. Le settemila lampadine menzionate da Beacham (2006, p. 138) sono un'eccezione.

71 Giertz 1975, p. 129; Beacham 2006, p. 138 sgg.; Adler 2015, p. 50; Kuschnig 2017, p. 104.

72 Beacham 2017 (b); Kuschnig 2017, p. 103 sgg.; Di Donato 2017, p. 94 sg.

73 Giertz 1975, p. 124.

74 Beacham 2006, p. 119. Vedi ivi, tra le altre, le illustrazioni B9 e B 10; Kuschnig 2017, p. 104.

75 Questa misura è composta da sedici moduli da 2,90 m e da due volte la metà della parete esterna di 0,56 m.

76 In De Michelis (1991, p. 32) sono trattate alcune proporzioni della facciata. Il calcolo della lunghezza dell'edificio partendo dal frontone non è corretto. Come vuole la regola, negli edifici le lunghezze delle facciate si ricavano naturalmente dalla pianta.

77 In letteratura l'inserimento del simbolo *yin-yang* viene ricondotto a un'idea di Alexander von Salzmann (vedi Spector 1990, p. 153; Sarfert 1992, p. 86; Nitschke 2005, p. 230). Un'analisi dell'origine e del significato di questo simbolo nella Scuola Dalcroze non è purtroppo possibile in questa sede.

78 Non si sa in quale misura anche Martin Dülfer abbia lavorato con questi metodi di progettazione, poiché finora della sua opera è disponibile solo un'analisi verbale. In questa sede non si affronterà la questione di quanto il numero sei, che nell'articolazione della facciata ricorre tre volte come il primo *numero perfetto*, possa simboleggiare il numero dei giorni della creazione. Vedi Nardi-Rainer 1982, p. 42 sgg.



Heinrich Tessenow con Walter Gropius, Hans Poelzig e Max Taut, supplemento al n. 4 del *Deutsche Kurz-Post*, 1930

79 I due volumi del libro *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung* (Intorno al 1800. Architettura e artigianato nell'ultimo secolo del suo sviluppo tradizionale) di Paul Mebes (1872 -1938) divennero un riferimento importante per molti architetti del periodo della riforma. Contengono una collezione riccamente illustrata di edifici e interni del periodo intorno al 1800 in Germania (Volume I: Scene stradali, edifici pubblici e abitazioni, chiese e cappelle, scale, porte d'ingresso, grate in ferro, monumenti; Volume II: Palazzi e case di città, case di campagna e manieri, case con giardino, cancelli, ponti, interni e utensili domestici).

80 Scheffler 1912, p. 7 sgg.; Storck 1912, p. 91 (o Storck 2007, p. 250).

81 Un sentito ringraziamento a Goerd Peschken (Berlino) per le utili spiegazioni sugli ordini architettonici classici.

82 Szambien 1984. Vedi in particolare l'analisi delle proporzioni in copertina.

83 De Michelis 1991, p. 29.

84 Vedi Beacham 2017 (b), p. 53.

85 De Michelis 1991, p. 27.

86 Storck 1912, p. 91.

87 Karl Storck in Giertz 1975, p. 133.

88 Bablet 1965, p. 278.

89 Werner 1954, p. 98 sgg.

90 *Ibidem*, p. 122.

91 È chiaro che Appia intendeva l'anfiteatro semicircolare greco e non quello romano.

92 Bablet-Hahn 1986, p. 314.

93 Semper 1904, p. 108 sgg.

94 *Ibidem*, p. 109.

95 Werner 1954, pp. 111, 128.

96 Vedi Creutz 1910, passim.

97 Baertschi, Balmer 1989, p. 10 sgg.

98 L'ampliamento del conservatorio di Ginevra si deve all'architetto Adrien Pevrot (vedi Baertschi, Balmer 1989, p. 15). Si può ipotizzare che al momento della progettazione della Scuola Dalcroze le intenzioni per questo intervento fossero già note.

99 Vedi *Plan Conservatoire de Musique de Genève*. Un sentito ringraziamento a Jacques Tchamkerten dell'Archivio del Conservatorio di Ginevra per avere reso disponibile il materiale sulla storia dell'edificio.

100 De Michelis 1991, p. 33.

101 Feudel 2007, p. 162.

102 Spector 1990, p. 163 sgg.

103 Sarfert 1992, p. 31. Feudel 2007, p. 163. Per i dettagli sull'attività didattica dell'Istituto Jaques-Dalcroze, vedi Spector 1990, p. 155 sg.

104 Feudel 2007, p. 166.

105 Samuel 2004, p. 46.

106 Sarfert 1992, p. 83.

107 Vedi De Michelis 1996, p. 35 sg.

108 Archivio della Bibliothèque de Genève, inv. n. ijd b 2 04, p. 35. Un sentito ringraziamento a Eugen Kiem per le sue osservazioni dal punto di vista dello psicanalista sulle dinamiche di gruppo tra le quattro persone ritratte nella fotografia.

109 Sarfert 1992, p. 60. Ancora Rohe 2001, p. 13, e Schulze, Windhorst 2012, p. 44 sg.

110 Kindt 1982, p. 185, nota 2.

111 Giertz 1975, p. 180; Sarfert 1992, p. 97.

112 Il giornalista Willy Haas si innamorò della ballerina che nella rappresentazione di *Orfeo ed Euridice* interpretava la regina delle Furie; vedi Haas 2007, p. 291.

113 Vedi Heuss 2007, p. 41 sgg.

114 Feudel 2007, p. 166.

115 Nitschke 2005, p. 233.

116 Beacham 2006, p. 141.

117 *Ibidem*, p. 151; Brandenburg 2007, p. 176.

118 Giertz 1975, p. 169; Nitschke 2005, p. 179; Beacham 2006, p. 151.

119 Feudel 2007, p. 166.

120 Giertz 1975, pp. 136, 189.

121 *Ibidem*, pp. 136, 146, 189; Heuss 2007, p. 41.

122 Hollek 2007, p. 72 sgg.; ancora, Schinker 2013, p. 473.

123 Giertz 1975, p. 189; Sarfert 1992, p. 72; Hollek 2007, p. 82.

124 Giertz 1975, p. 146.

125 Dohrn 1908, p. 27 sg.; Kampffmeyer 1908, p. 105; Hollek 2007, p. 84 sgg.

126 Vedi Nitschke 2005, p. 166 sgg., dove si sostiene che la provenienza internazionale delle allieve e degli allievi della Scuola Dalcroze impedì l'avanzata della *Völkische Bewegung* (movimento popolare) nella città-giardino di Hellerau nella prima metà degli anni Venti. Tuttavia, Nitschke non è in grado di dimostrare tale affermazione.

127 Vedi De Michelis 1991, p. 25, dove si parla di 450.000 marchi. Schinker riporta 300.000 marchi per il primo preventivo (Schinker 2013, p. 239) e, per quello definitivo (*Ibidem*, p. 37), 400.000 marchi destinati alla costruzione della scuola più 100.000 per gli arredi interni (*Ibidem*, p. 37).

128 Wangerin, Weiss 1976, p. 31; Nitschke 2003, p. 95; Nitschke 2005, p. 86.

129 Storck 1912, p. 88.

130 Nitschke 2005, p. 86, nota 114. Secondo Spector (1990, p. 198), alla fine mancavano ben 723.000 marchi.

131 Feudel 2007, p. 158.

132 Brandenburg 2007, p. 177.

133 Schinker 2013, p. 56.

134 Nitschke 2005, p. 263.

135 Schinker 2013, p. 469. Gli sviluppi negativi della città-giardino di Hellerau furono descritti approfonditamente nel 1914 dallo scrittore e giornalista di Dresda Hans Horst Kreisel *per una volta da un'angolazione diversa da quella dell'arroganza*. Vedi Kreisel 2007, p. 336 sgg. Sul ristagno dello sviluppo demografico della città-giardino di Hellerau, vedi Schinker 2013, p. 469.

136 Nitschke 2005, p. 83, 86, nota p. 115; Schinker 2013, p. 45 sg., 118.

137 Schinker 2013, p. 47.

138 *Ibidem*, p. 45.

139 Nitschke 2005, p. 230.

140 *Ibidem*, p. 170 sgg.; Schinker 2013, p. 56.

141 Giertz 1975, p. 185; Sarfert 1992, p. 44; Spector 1990, p. 178 sg.; Brandenburg 2007, p. 177.

142 Nitschke 2005.

143 Giertz 1975, p. 185 sg. Non è possibile dimostrare che Émile Jaques-Dalcroze, sottoscrivendo la *protesta di Ginevra* contro il bombardamento della cattedrale di Reims da parte delle truppe tedesche, abbia consapevolmente o meno provocato il divieto di entrare in Germania. In ogni caso, alla luce della complessa situazione che si era creata a Hellerau, non sarebbe stato un atto da biasimare.

144 Wangerin, Weiss 1976, p. 31.

145 Tietze 1913, p. 585; Wangerin, Weiss 1976, p. 31; Schinker 2013, p. 47. Sull'insegnamento di Heinrich Tessenow alla Kunstgewerbeschule di Vienna, vedi Bauer 2003, p. 111.

146 Nitschke 2005, p. 186.

147 *Ibidem*, pp. 117 sgg., 186 sgg.; Schinker 2013, p. 58. Sul ruolo della Scuola Jaques-Dalcroze-Schule vedi Schinker 2013, pp. 85 sgg., 239 sg.

148 Nitschke 2005, p. 113, 186.

149 Sull'insegnamento di Heinrich Tessenow alla Technische Hochschule di Berlino vedi Bauer 2003, p. 112 sgg.

150 Scheffler 1913 (trad. it., pp. 163-170).

151 *Ibidem*, p. 166. Una valutazione imparziale dei vari architetti della città-giardino di Hellerau è in Mackowski 1913, p. 583.

152 Br[euer] 1912, p. 417 sg.; Storck 1912, p. 7 sgg.; Platz 2000, p. 57 sg.

153 *Klingende, rhythmisch swingende; Melodie, die von den Massen ausgeht, von den Verhältnissen der Flächen, Fenster, Türen, Dächer, Gesimse und der Komplexe*. Scheffler 1912, p. 7; Scheffler 2011, p. 61.

154 Scheffler 1912, p. 7 sg. (trad. it., p. 168).

Bibliografia

Adler, Gerald, *The German Reform Theatre: Heinrich Tessenow and Eurhythmic Performance Space at Dresden-Hellerau*, Farnham/Burlington 2015, pp. 35-59.

Bablet, Denis, *Esthétique générale du Décor de Theatre de 1870 à 1914*, Paris 1965.

Bablet-Hahn, Marie L., *Adolphe Appia. Œuvres complètes*, Montreux 1983-1993, voll. 1-4.

Baertschi, Pierre, Balmer, Jean-Pierre, *Conservatoire de Musique. Travaux de restauration 1987-1989*, Genève 1989.

Batka, Richard, *Plan der musikalischen Organisation in der Gartenstadt Hellerau*, in *Hohe Warte*, a. 3, n. 20, 1907, p. 318 sg.

Bauer, Corinnalsabell, *Bauhaus- und Tessenow-Schülerinnen. Genderaspekte im Spannungsverhältnis von Tradition und Moderne*, Kassel 2003, Dissertazione pubblicata all'indirizzo <https://kobra.uni-kassel.de/bitstream/handle/123456789/2010090234467/DissertationCorinnalsabelBauer.pdf?sequence=7&isAllowed=y>, consultata il 20.12.2019.

Beacham, Richard C., *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin 2006.

Beacham, Richard C., *Von Dresden nach Dresden*, in Dieter Jaenicke, Ralph Lindner (a cura di), *Rekonstruktion der Zukunft. Raum – Licht – Bewegung – Utopie. Adolphe Appia, Alexander von Salzmann und Emile Jaques-Dalcroze*, Leipzig 2017 (a), p. 49 sgg.

Beacham, Richard C., *Von der Theorie zur Praxis*, in Dieter Jaenicke, Ralph Lindner (a cura di), *Rekonstruktion der Zukunft. Raum – Licht – Bewegung – Utopie. Adolphe Appia, Alexander von Salzmann und Emile Jaques-Dalcroze*, Leipzig 2017 (b), p. 53 sgg.

Brandenburg, Hans, *Die Gartenstadt als kulturelles Gemeinwesen*, in Erhard Heinold, Grosser Günther, *Hellerau leuchtete. Zeitzeugenberichte und Erinnerungen*, Dresden 2007, p. 171 sgg.

Br[euer], R[obert], *Das Hellerauer Festspiel-Haus*, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, a. 15, n. 7, 1912, p. 427 sg.

Brunet-Lecomte, Hélène, *Jaques-Dalcroze. Sa vie – son œuvre*, Genève-Paris 1950.

Creutz, Max, *Martin Dülfer*, Berlin 1910.

De Michelis, Marco, *Heinrich Tessenow 1876-1950. Das architektonische Gesamtwerk*, Stuttgart 1991.

De Michelis, Marco, *Gesamtkunstwerk Hellerau*, in Werner Durth (a cura di), *Entwurf zur Moderne. Hellerau: Stand, Ort, Bestimmung*, Stuttgart 1996, p. 35 sgg.

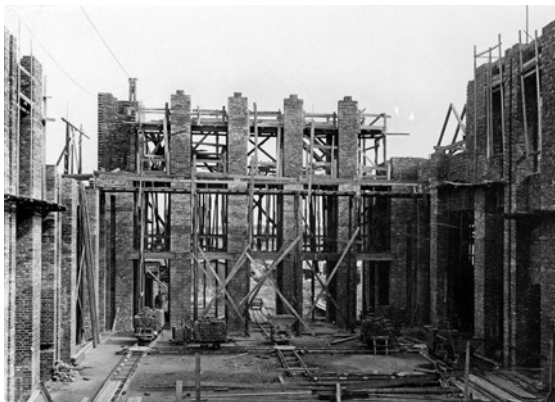
Di Donato, Carla, *Das Licht als Medium*, in Dieter Jaenicke, Ralph Lindner (a cura di), *Rekonstruktion der Zukunft. Raum – Licht – Bewegung – Utopie. Adolphe Appia, Alexander von Salzmann und Emile Jaques-Dalcroze*, Leipzig 2017, p. 94 sgg.

Dohrn, Wolf, *Die Gartenstadt Hellerau. Ein Bericht*, Jena 1908.

Dohrn, Wolf, *Die Aufgaben der Bildungsanstalt*, in Erhard Heinold, Günther Grosser, *Hellerau leuchtete. Zeitzeugenberichte und Erinnerungen*, Dresden 2007, p. 182 sgg.

Feudel, Elfriede, *Schule der Rhythmischen Erziehung*, in Erhard Heinold, Günther Grosser, *Hellerau leuchtete. Zeitzeugenberichte und Erinnerungen*, Dresden 2007, p. 154 sgg.

Frank, Hartmut, Lelonek, Karin (a cura di), *Peter Behrens. Zeitloses und Zeitbewegtes. Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900–1938*, München-Hamburg 2015.



Giertz, Gernot, *Kultus ohne Götter. Emile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der Rhythmischen Gymnastik*, Münchener Universitätsschriften, a cura di Klaus Lazarowicz, vol. 4, München 1975.

Green, Martin, *Mountain of Truth. The Counterculture Begins. Ascona 1900–1920*, Hannover-London 1986.

Haas, Willy, *Ein wunderbares Jahr in Hellerau*, in Erhard Heinold, Günther Grosser, *Hellerau leuchtete. Zeitzeugenberichte und Erinnerungen*, Dresden 2007, p. 285 sgg.

Heuss, Theodor, *Werkbund-Beginn* (1963), in Erhard Heinold, Günther Grosser, *Hellerau leuchtete. Zeitzeugenberichte und Erinnerungen*, Dresden 2007, p. 25 sgg.

Hollek, Wenzel, *Ein Bürgerverein wird gegründet*, in Erhard Heinold, Günther Grosser, *Hellerau leuchtete. Zeitzeugenberichte und Erinnerungen*, Dresden 2007, p. 72 sgg.

Kampfmeyer, Hans, *Die Gartenstadt Hellerau*, in *Kunstwart*, a. 21, n. 20 (secondo numero di luglio), 1908.

Kindt, Otto, *Nachwort. Über Heinrich Tessenow und seine Schriften*, in *Heinrich Tessenow: Geschriebenes. Gedanken eines Baumeisters*, Braunschweig-Wiesbaden 1982.

Klein, Dieter, *Martin Dülfer. Wegbereiter der deutschen Jugendstilarchitektur*, Arbeitshefte des Bayr. Landesamtes für Denkmalpflege 8, München 1981.

Kreisel, Hans Horst, *Ideal und Wirklichkeit*, in Erhard Heinold, Günther Grosser, *Hellerau leuchtete. Zeitzeugenberichte und Erinnerungen*, Dresden 2007, p. 335 sgg.

Kuschnig, Claire, *Beleuchtungskonzept von Alexander von Salzmann*, in Dieter Jaenicke, Ralph Lindner (a cura di), *Rekonstruktion der Zukunft. Raum – Licht – Bewegung – Utopie. Adolphe Appia, Alexander von Salzmann und Emile Jaques-Dalcroze*, Leipzig 2017, p. 103 sgg.

Mackowski, [Wilhelm], *Die Gartenstadt Hellerau bei Dresden*, in Hugo Licht (a cura di), *Der Profanbau*, Leipzig 1913, p. 581 sgg.

Mebes, Paul, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, F. Bruckmann, München 1908.

Mendelssohn, Peter de, *Mein persönliches, ureigenstes, unverlierbares Europa*, in Erhard Heinold, Günther Grosser, *Hellerau leuchtete. Zeitzeugenberichte und Erinnerungen*, Dresden 2007, p. 100 sgg.

Naredi-Rainer, Paul von, *Architektur und Harmonie. Zahl, Mass und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 1982.

Nietzsche, Friedrich, *Geburt der Tragödie der Griechentum und Pessimismus*, Leipzig 1907, ristampa dell'edizione del 1905 con postfazione e note di Peter Gast.

Nitschke, Thomas, *Die Gartenstadt Hellerau als pädagogische Provinz*, Dresden 2003.

Nitschke, Thomas, *Grundlegende Untersuchungen zur Geschichte der Gartenstadt Hellerau, Bd. 1, Die Gründerjahre*, Leipzig 2005.

Platz, Gustav Adolf, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlin 2000, ristampa, ed. or. Berlin 1930.

Rohe, Georgia van der, *La donna è mobile. Mein bedingungsloses Leben*, Berlin 2001.

Salzmann, Alexander von, *Licht, Belichtung und Beleuchtung*, in *Der Rhythmus*, ann. II, vol. 1, Hellerau 1912, p. 69 sgg.

Samuel, Flora, *Le Corbusier: Architect and Feminist*, Chichester 2004.

Sarfert, Hans-Jürgen, *Hellerau. Die Gartenstadt und Künstlerkolonie*, Dresden 1992.

Scheffler, Karl, *Bühnenkunst*, in *Kunst und Künstler*, a. 5, n. 6, marzo 1907, pp. 217-254.

Scheffler, Karl, *Das Haus*, in *Der Rhythmus*, ann. II, vol. 1, Hellerau 1912, p. 7 sgg.

Scheffler, Karl, *Die Architektur der Grossstadt*, Berlin 1913 (trad. it. *L'architettura della metropoli e altri scritti sulla città*, Franco Angeli, Milano 2013).

Scheffler, Karl, *Der Architekt und andere Essays über Baukunst, Kultur und Stil*, Basel/Berlin/Boston 1993.

Scheffler, Karl, *Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und ein Lebensbericht*, Berlin 2011.

Schinker, Nils M., *Die Gartenstadt Hellerau 1909–1945. Stadtbaukunst, Kleinwohnungsbau, Sozial- und Bodenreform*, Dresden 2013.

Semper, Manfred, *Theater, Handbuch der Architektur*, parte 4, vol. 6, n. 5, Stuttgart 1904.

Shaw, George Bernard, *Eine bemerkenswerte Inszenierung*, in Erhard Heinold, Günther Grosser, *Hellerau leuchtete. Zeitzeugenberichte und Erinnerungen*, Dresden 2007, p. 263 sgg.

Schulze, Franz, Windhorst Edward, *Mies van der Rohe*, Chicago-London 2012.

Spector, Irwin, *Rythm and life. The work of Emile [sic!] Jaques-Dalcroze*, Dance and Music Series No. 3, Stuyvesant (NY) 1990.

Storck, Karl, *E. Jaques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit*, Stuttgart 1912.

Storck, Karl, *Heimstätte und soziale Institution*, in Erhard Heinold, Günther Grosser, *Hellerau leuchtete. Zeitzeugenberichte und Erinnerungen*, Dresden 2007, p. 241 sgg.

Szambien, Werner, *Jean-Nicolas-Louis Durand 1760–1834. De l'imitation à la norme*, Paris 1984.

Tietze, Hans, *Heinrich Tessenow*, in *Kunst und Kunsthandwerk*, XVI (1913), p. 585 sgg.

Toepfer, Karl Eric, *Empire of ecstasy. Nudity and movement in German body culture, 1910–1935*, Berkeley-Los Angeles-London 1997.

Wangerin, Gerda, Weiss Gerhard, *Heinrich Tessenow. Ein Baumeister 1876–1950. Leben, Lehre, Werk*, Essen 1976.

Werner, Eberhard, *Theatergebäude. Bd. 1. Geschichtliche Entwicklung*, Berlin 1954.

A sinistra, dall'alto: Festspielhaus, foto dell'autunno 2019; cantiere, ca 1911; la sala utilizzata come palazzetto dello sport dalle truppe della CSI, foto del 1999; restauro della sala, ca 2000.