

Questo volume raccoglie una serie di riflessioni sulla figura di Heinrich Tessenow e intende sottolineare l'importanza che questo maestro ha avuto per il dibattito italiano nell'ambito della composizione architettonica. La mostra tenutasi a Mendrisio nel 2023 e il catalogo a essa collegato hanno riportato al centro del dibattito europeo una figura di architetto-artigiano su cui, dopo i primi studi di Bruno Reichlin (1970), la pubblicazione curata da Giorgio Grassi del libro *Osservazioni elementari sul costruire* (1975) e la monografia di Marco De Michelis (1991), in Italia è calato il silenzio. La scarsa fortuna critica di Tessenow in Italia è forse da attribuire a un pregiudizio dovuto da un lato alla sua presunta vicinanza al nazismo – soprattutto il fatto di essere stato docente e poi aver avuto come assistente Albert Speer – ma ancor di più per le forme tradizionali e lontane dalla nuova estetica del Movimento Moderno, da lui spesso utilizzate nei progetti. Con questo libro ci proponiamo di riconsiderare la figura di questo maestro dell'architettura del Novecento alla luce dei nuovi studi e di sottolineare l'importanza assoluta della sua riflessione teorica per chiunque intenda riflettere sull'arte di costruire.

euro 15,00



Heinrich Tessenow: l'architettura come mestiere artigianale

Heinrich Tessenow: l'architettura come mestiere artigianale

Con scritti di: Martin Boesch, Giacomo Calandra di Roccolino, Renato Capozzi, Ildebrando Clemente, Armando Dal Fabbro, Hartmut Frank, Luca Monica, Guido Morpurgo, Raffaella Neri
A cura di Giacomo Calandra di Roccolino

Taccuini di lavoro del Dottorato di ricerca in Composizione architettonica

Heinrich Tessenow: l'architettura come mestiere artigianale

Con scritti di: Martin Boesch, Giacomo Calandra di Roccolino,
Renato Capozzi, Ildebrando Clemente, Armando Dal Fabbro,
Hartmut Frank, Luca Monica, Guido Morpurgo, Raffaella Neri

A cura di Giacomo Calandra di Roccolino



Heinrich Tessenow Gesellschaft



Collana Taccuini di lavoro del Dottorato di ricerca
in Composizione architettonica

La collana "Taccuini di lavoro del Dottorato di ricerca in Composizione architettonica" della Scuola di Dottorato dell'Università Luav di Venezia nasce come luogo di confronto, sperimentazione e restituzione critica dei percorsi sviluppati nei seminari congiunti tra diversi dottorati italiani dedicati allo studio del progetto di architettura.

La collana raccoglie esiti di ricerca che documentano processi, metodi e ipotesi di lavoro, con particolare attenzione alla dimensione operativa e teorica della composizione architettonica, oltre a studi critici dedicati alla rilettura di figure, opere ed esperienze del moderno e della storia dell'architettura.

I "Taccuini" intendono rendere visibili le intersezioni, le divergenze e le risonanze fra scuole, offrendo uno spazio di elaborazione condivisa sui temi e sulle pratiche che oggi alimentano la ricerca sulla composizione architettonica.

Coordinatore dell'Ambito di Ricerca in Composizione
Architettonica Antonella Gallo

Direttore della collana Armando Dal Fabbro

Comitato scientifico

Benno Albrecht, Armando Dal Fabbro, Fernanda De Maio,
Agostino De Rosa, Antonella Gallo, Giovanni Marras,
Bruno Messina, Luca Monica, Raffaella Neri;
Viola Bertini, Ildebrando Clemente, Riccarda Cantarelli,
Andrea Iorio, Mauro Marzo, Maurizio Meriggi,
Guido Morpurgo, Claudia Pirina, Gundula Rakowitz,
Carlotta Torricelli.

Copyright © 2025 Clean
via Diodato Liroy 19, 80134 Napoli. Tel. 0815524419
www.Cleanedizioni.it info@Cleanedizioni.it
Tutti i diritti riservati. È vietata ogni riproduzione
ISBN 978-88-8497-993-3

Grafica Luca Monica
Impaginazione Anna Ghiraldini
Traduzioni dei saggi di M. Boesch e H. Frank
di Giacomo Calandra di Roccolino

Sommario
Nota del curatore
Il Cantiere Tessenow

G.C.d.R., 6
Armando Dal Fabbro, 9

SPAZI TEMPI ARCHITETTURE

1. Tessenow, rigore E libertà
2. Le piccole città di Heinrich Tessenow
3. «Lì quelli che chiamano, qui uno che ascolta»
4. La città virtuale di Adolphe Appia e il teatro di Heinrich Tessenow

Martin Boesch, 17
Giacomo Calandra di Roccolino, 31
Hartmuth Frank, 57
Luca Monica, 87

ANGOLI DI OSSERVAZIONE

1. L'allegoria della «radura nel bosco»
2. I disegni di Heinrich Tessenow
3. Tessenow nella zona grigia
4. Variazione e ripetizione

Renato Capozzi, 107
Ildebrando Clemente, 117
Guido Morpurgo, 123
Raffaella Neri, 131

BIBLIOGRAFIA
INDICE DEI NOMI

137
141



Interno del teatro dell'Istituto Jacques-Dalcroze, Hellerau, con la scena di Adolphe Appia per *Orfeo ed Euridice*, 1912.

La città virtuale di Adolphe Appia e il teatro di Heinrich Tessenow
Luca Monica, Politecnico di Milano

La passione per le architetture di Heinrich Tessenow può senz'altro derivare dall'incanto per le scenografie di Adolphe Appia che possono essere considerate come chiave di accesso alla vicenda che ha portato alla realizzazione del teatro di Hellerau. Un edificio per certi aspetti unico, anticipatore e punto di svolta della stessa storia dello spazio e della forma dell'architettura teatrale. Questo teatro, come noto, cuore del complesso della scuola dell'Istituto Jacques Dalcroze di danza ritmica, nasce tra il 1910 e il 1912 dal rapporto tra tre figure: Jacques Dalcroze (musicista-coreografo-pedagogista), Adolphe Appia (scenografo) e Heinrich Tessenow (architetto del teatro-scuola), in una esperienza di funzionamento che durerà pochissimi anni, fino al 1915, ma che segnerà le premesse per una vera rivoluzione teatrale e darà vita a uno spazio ancora oggi funzionante nei suoi molti caratteri.

Attraverso la rilettura dell'invenzione tipologica di questo teatro si spiega anche l'architettura di Tessenow, fatta non solo dai suoi caratteri assoluti, sintetici e puri dell'elementarismo, ma formatasi attraverso

la complessità e la deformazione e gli imprestiti formali di una nuova moderna idea del classicismo.

La traccia di questa idea di classicità appare ridisegnata in pochi tratti a memoria da Edward Gordon Craig, che riporta in segno di ammirazione su una lettera indirizzata all'amico scenografo Appia una delle sue prime scenografie per Dalcroze.

Si tratta di un *Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck, messo in scena nel 1912 da Appia nel teatro di Hellerau e che ne diverrà lo spettacolo chiave.

È importante in questo contesto Craig, regista inglese, drammaturgo e scenografo, considerato insieme ad Appia tra gli iniziatori del rinnovamento drammaturgico e spaziale del teatro moderno del Novecento, in un punto di origine dell'apertura del teatro verso la città, verso i suoi incubi anche e le sue contraddizioni sociali e tragedie, ma anche per un riscatto educativo di una nuova idea di consapevolezza di società.¹

In questo senso il teatro di Hellerau rappresenta una tipologia completamente nuova, che prosegue senz'altro il rinnovamento imposto dalla sala di Wagner, ma che va molto oltre, in un nuovo impianto che oggi chiameremmo da «teatro-studio», o sala polifunzionale, pur mantenendo i tre luoghi distinti del pubblico, dell'orchestra e della scena, ma in un unico volume, aperto e luminoso. Questo, è stato detto, rappresenta la vera essenza del teatro di Appia, ed è in fondo il suo teatro.

Intorno a questi autori e anche sulla vicenda che ha portato alla costruzione dell'Istituto, c'è molta letteratura, ma spesso, necessariamente orientata da punti di vista diversi, essendo difficile intrecciare ruoli e formazioni artistiche diverse faticando a chiarire, storiograficamente, la concatenazione dei rapporti tra le persone coinvolte.

Ma questo intreccio, a ben vedere, si lega indissolubilmente alla storia dell'architettura del teatro di quegli anni, ben dentro le origini profonde del teatro moderno europeo. Pulsioni diverse avevano combinato spazio della scena, architettura del teatro e drammaturgia tra i centri della cultura di riforma teatrale di inizio secolo, tra Darmstadt (con Peter

Behrens e Fuchs), Monaco (con Max Littmann e Georg Fuchs), Dresda, e certamente Berlino, in un circuito continuo che porterà alla sintesi finale, e anche alla sua catarsi, nel *Totaltheater* di Walter Gropius e il Bauhaus per lo spazio orbitante del «teatro politico» di Erwin Piscator (e che in fondo rappresenta, nonostante la vasta letteratura, un altro mistero mai del tutto descritto, nella sua complessa genesi).

Nell'insieme era comunque una ricerca spaziale, di vera architettura, tesa a superare il naturalismo tradizionalista della scena dipinta che ancora permaneva nella scena wagneriana pur riformata. Superare il naturalismo pittorico attraverso la costruzione dello spazio reale, volumetricamente e concretamente inteso voleva dire estendere questa ricerca, oltre al suono e alla voce, anche al movimento degli attori nello spazio.

Tra i primi episodi va senz'altro ricordato il rapporto tra Georg Fuchs e Peter Behrens, quest'ultimo, tra l'altro candidato non scelto per il teatro di Dalcroze a Hellerau che sarà affidato poi a Tessenow. Behrens era una figura chiave, a partire dall'uso teatrale per la festa inaugurale della rampa di accesso alla Ernst Ludwig Haus di Darmstadt, da lui curata con Fuchs, e la sua ricerca per un disegno di un teatro ideale nel 1900, oltre che per il disegno di alcune scenografie. Un rapporto questo molto ben descritto in un lungo saggio di Julius Posener del 1979 sulla riforma dell'architettura e dello spazio del teatro tedesco fino alla Berlino alle soglie degli anni Venti.²

Il teatro che disegna Behrens, generato dal rapporto con Georg Fuchs e che egli descrive concettualmente nel noto *Feste des Lebens und der Kunst*, pubblicato a Darmstadt nel 1900, è un teatro rotondo, con una cavea in parte innestata in una seconda circonferenza più piccola che ingloba la scena, ha una copertura a tenda e predisposto alla luce diurna. Un teatro che sembra anticipare lo schema «rivoluzionario» di Gropius per il Totaltheater del 1927.

Ma Behrens da parte sua proseguirà nell'esperienza teatrale, per esempio nella Sala delle conferenze del *Folkwang Museum* (1904-05) a Hagen, con scranni semicirculari e cupola, o nel disegno di studio per una scenografia del 1906, con un sistema poligonale di praticabili a piani inclinati, come una sistemazione di una piazza, che evoca uno

spazio esterno, molto affine alle sperimentazioni di Appia di quegli anni. Infine ancora Behrens va ricordato per una piccola sala da concerti realizzata proprio a Dresda nel 1906 per la terza esposizione tedesca di arte applicata (*Deutsche Kunstgewerbeausstellung*).³

Sempre nell'ambiente della cultura teatrale di Dresda, vanno ricordati i rapporti tra l'architetto Fritz Schumacher e Edward Gordon Craig (ma anche con Adolphe Appia), bene descritti nel bel libro di Hartmut Frank su Schumacher, su un tentativo di collaborazione per un progetto di teatro a Dresda nel 1906 e altre considerazioni che qui è utile riprendere. Infatti, Schumacher aveva in quegli anni e anche in seguito, lavorato a scenografie teatrali, cercando sempre una sintesi formale, una stilizzazione simbolista vagamente tendente alle riforme spaziali più radicali di Appia e Craig. Ma soprattutto con la convinzione che esistesse un profondo legame tra il progetto dello spazio scenico e l'arte del costruire, come se la scena rappresentasse una sorta di «modello» dell'architettura, considerazioni riportate nel capitolo sull'«arte della scena» nel suo libro del 1942, *Die Sprache der Kunst*, che d'altra parte si riflette chiaramente in molta della sua opera architettonica, come osserva Frank, con spazi interni marcatamente «in attesa» di una azione su più piani e con proporzioni da palcoscenico.⁴

Un altro importante architetto di teatri, in quegli anni e in quel contesto, è senz'altro Max Littmann, che per lo stesso Fuchs progetterà più sale con disegno di impianto wagneriano, sia in un progetto del 1900 che in più realizzazioni a Monaco nel 1901 e nel 1908, e ancora a Berlino nel 1906.⁵

Questi caratteri muovono tutti infatti dalla fondamentale impronta di Gottfried Semper per il teatro di Richard Wagner, poi realizzato a Bayreuth da Otto Bruckwald nel 1876. Ma da qui evolvono in una trasformazione anche morale e educativa di forma e spazio, come nuovi «prototipi» che coinvolgono tutte le scale dell'architettura e della città, dalla sua struttura e costruzione, alla sua organizzazione spaziale, alla sua proiezione urbana.

Un testo chiave che fissa gli elementi essenziali all'origine di questa storia proprio nelle scene di Appia per Dalcroze è il saggio di Manfredo Tafuri del 1977, con il titolo molto esplicito, *Il teatro come città virtuale*.

Da Appia al Totaltheater.⁶

Appia e Craig sono l'inizio di un grande rinnovamento dello spazio teatrale che coinvolge il rapporto tra spettatore e spazio della scena, fino a essere i precursori di tutti gli spazi dell'avanguardia, dall'Espressionismo al Futurismo, italiano e russo, al Dadaismo, ecc. Ma non solo, il meccanismo di straniamento e moltiplicazione, di raddoppio che il teatro provoca, si estende sia a una idea di città, evocata attraverso l'allestimento, sia in una effettiva apertura della forma architettonica, della sua spazialità comportamentale, irrompente verso la città nelle sue forme architettoniche. Se questo è sempre stato vero per la tipologia del teatro nella sua storia ancor più questo meccanismo esplose nella dimensione moderna, di cui questa fase storica di inizio Novecento, prima della Prima guerra, ne fissa i caratteri fondamentali e di cui il teatro di Hellerau ne rappresenta un decisivo inizio.

Il ragionamento di Tafuri tende infatti a una concezione dell'architettura del teatro perfettamente corrispondente al teatro di Hellerau, per esempio a partire dall'idea di uno spazio unificato e del coinvolgimento tra spettatore e pubblico in una nuova dimensione rituale attraverso la musica e soprattutto la danza: «*Fra la fine dell'800 e i primi anni del '900, l'affermazione del valore convenzionale dello spettacolo, il problema della riunificazione di spettacolo e pubblico, quello del ribaltamento dell'artificio nella vita reale risultano già tutti enunciati, all'interno di una riflessione sulla tradizione wagneriana e sul pensiero nietzscheano*».⁷

E Tafuri prosegue: *L'allucinante nudità delle scene di Appia o l'apollinea gremità di quelle di Behrens rispondono così a un'istanza di riforma teatrale ampiamente diffusa nell'Europa del primo '900. Ma è proprio Appia a chiedersi come tale materializzazione di anime nello spazio, tale rito privato, possa tradursi in comportamento quotidiano. «Il focolare si riversa nella via — egli scrive — e la vita all'aria aperta fa irruzione dalle nostre finestre*».⁸

E nell'architettura del suo teatro Tessenow traspone questa tensione antinaturalistica, appunto nella natura dell'architettura, nella concezione della sala e nella sua essenza costruttiva: il sistema delle finestre che si legano al ritmo classico della struttura che pervade l'interno e l'esterno;

l'idea di un interno come uno spazio all'aperto, ancora come nel teatro classico; l'idea appunto di un edificio-tempio aperto su uno spazio pubblico; l'essenza sacrale e rituale dello spazio.

Ritornando a Georg Fuchs — il regista e drammaturgo che aveva collaborato con Behrens a Darmstadt nel 1901 per l'inaugurazione della *Mathildenhoe* — Tafuri ne cita il testo *Die Revolution des Theatres*, del 1909. In questo testo viene teorizzata una moderna tripartizione delle tipologie di drammaturgia che presto diverranno tre tipologie di architettura del teatro: il teatro drammatico che è legato all'educazione anche della società (teatro di parola con proscenio avanzato); il teatro d'opera che è legato alla poesia e alla musica e dunque a una concezione rituale anche della nuova società (teatro all'italiana, con scena frontale e profonda); e da ultimo, il teatro di varietà, brechtianamente inteso come dimensione moderna della commedia e che riflette l'apertura del teatro nei confronti della città nel suo molteplice sociale, nei suoi molti piani di lettura (con una scena coinvolgente, irriuale, immersa nello spazio del pubblico).

Se a ben guardare queste tre tipologie rendono attuale la tripartizione classica aristotelica e vitruviana (scena tragica, scena comica, scena bucolica), esse entrano a pieno titolo in quello che è anche una tripartizione tipologica e spaziale del teatro nella sua complessità nella drammaturgia rivoluzionaria moderna, nel suo disporsi nella città, che conosceremo in seguito prendere forma nella macchina cosmica, nei rivolgimenti circolari (rivoluzionari) del Totaltheater di Gropius per Piscator, per la Berlino espressionista degli anni Venti.

Ritornando alla vicenda storica del progetto di Tessenow, occorre rimandare certamente alla documentata ricostruzione di Marco de Michelis.⁹ Cronologicamente la sequenza della concezione e realizzazione del teatro è importante, perché si consuma davvero in pochi anni, tra il 1906 e il 1912, anno dell'inaugurazione, che darà inizio a un periodo di vita estremamente breve, fino alla soglia della Prima Guerra nel 1915.

Nel 1906 nasce l'idea della città-fabbrica-giardino di Hellerau da parte dell'industriale di mobili Karl Schmidt e dei due altri promotori Harald e Wolf Dohrn, contemporaneamente avvengono i primi contatti con

Jacques Dalcroze per realizzare lì una scuola di musica e un teatro, considerando il suo innovativo metodo di danza ritmica praticato nel conservatorio di Ginevra e affine alla nuova concezione comunitaria impressa dal Werkbund. E sempre nello stesso anno, sul versante della cultura teatrale, Appia incontra Dalcroze, proponendogli in una lettera di espandere la dimensione della musica e della danza oltre la tradizione naturalistica, con un movimento su più piani e su livelli diversi nello spazio, al fine di rendere più efficace la dinamica dei corpi. Queste osservazioni erano in fondo anche per Appia stesso un principio di autoriflessione sulla propria ricerca spaziale nel rapporto antipittorico e concreto tra i personaggi e lo spazio scenico, maturata nel lungo studio e sperimentazione di disegno delle scene della *Tetralogia*, ovvero *L'anello del Nibelungo*, di Richard Wagner.

E la musica di Dalcroze, un interessante autore di cui si sono perse le tracce nella storia musicale moderna del Novecento, già immersa in una sintesi del nuovo secolo, risulta fortemente improntata a una estetica nuova, nella sua struttura ritmica senz'altro, ma in una certa forma plastica e cristallina, figurabile in architettura.

Su questa base si fonda la celebre serie di circa venti disegni degli *Spazi ritmici* che nel 1909 Appia invia a Dalcroze, indicando una configurazione di praticabili destinati a diversi piani di movimento della danza e disegnati in un modo fortemente evocativo di una ritualità classica, moderna e senza tempo, nate da una motivazione assolutamente funzionale: «*Insistetti presso Dalcroze affinché si procurasse una scala e degli ostacoli qualsiasi: l'intuizione c'era; la visione di una realizzazione mi mancava ancora*».¹⁰

Questi disegni, mitici per molti aspetti, quanto oscuri nella loro genesi di costruzione geometrica prospettica, possono infatti essere spiegati solo considerando il loro innesto nella storia del teatro di Tessenow.¹¹ Essi rappresentano concezioni architettoniche vere e proprie, ma non nascono certo in pianta e sezione, ma a partire dalla loro concezione prospettica di pura scenografia. I diversi tentativi, a posteriori, di ricostruzione in disegno e modelli, giustamente tendono a riportarne una configurazione stereometrica in senso architettonico più o meno inconsapevole, anche se non entrano

nella realtà architettonica pur imperfetta di una visione a tutto tondo dello spazio.

Per esempio le ombre disegnate in controluce del disegno denominato *Tre pilastri*, sono generate come da manuale da un fuoco prospettico della luce distinto da quello architettonico, provocando una forzatura voluta e molto espressiva. Dunque una concezione architettonica piena esiste ed è evidente, in un senso «mediterraneo» della luce e delle forme classiche, un dispositivo di rampe, scale e piani diversi, simili ai Propilei di Atene, per esempio.

E lo stesso De Michelis riconosce la possibilità di una risonanza, di un gioco di imprestiti formali tra la spazialità disegnata da Appia e la concezione di figura architettonica del teatro disegnata da Tessenow. A partire dal primo disegno del 1910 per l'esterno del teatro, per una prima collocazione su un rilevato collinare diverso da quello finale, si colgono forti analogie di disegno e di gusto, nell'impostazione dell'alta e deformata trabeazione, nella distesa della rampa, nei salienti laterali. È una sorta di traslazione ciclica, dall'interno della scena all'esterno dell'architettura del teatro, per tornare all'architettura della sala interna. Questa è immersa in uno spazio e una luce tutta evocativa di uno spazio esterno, in una sequenza ancora processionale e rituale, che si conclude infine all'esterno, ancora, sul retro, con una trabeazione gemella al fronte anteriore e con corti-palestre aperte, come in uno *xysto* vitruviano.

C'è sempre nell'architettura del teatro, e ancor più nella concezione moderna del Novecento, questo scostamento comportamentale nell'ingresso del pubblico che si spoglia della sua dimensione quotidiana per entrare in uno stato mentale diverso, decontestualizzato rispetto alla vita della città, per immergersi in una sollecitazione culturale anche educativa e morale, persino onirica, di una nuova società, in un teatro che è già «teatro politico», parafrasando Piscator.¹²

E in questa continua traslazione formale tra interno ed esterno, tra città e teatro, si fissa l'ipotesi della «città virtuale» descritta da Manfredo Tafuri.

Tutto questo si riflette ed è la conseguenza della profonda innovazione spaziale della sala su cui perfino Le Corbusier testimonierà in una delle

sue ripetute visite a Hellerau nel 1911, come riporta De Michelis: «È un fatto che la sala di spettacoli che Tessenow, Jaques [Delcroze] e Salzmann progettavano per Hellerau marcherà un punto capitale nell'evoluzione artistica dell'epoca».¹³

Su questo aspetto lo stesso Appia ritornerà nel 1918 fissando i suoi principi teorici:

«Ne risulta, è inutile dirlo, che la struttura dei nostri teatri deve evolversi verso una concezione più libera e agile dell'arte drammatica.

Prima o poi arriveremo a quel che si chiamerà la sala, cattedrale dell'avvenire, che accoglierà le manifestazioni più diverse della nostra vita sociale e artistica in uno spazio libero, vasto, trasformabile, e sarà il luogo per eccellenza in cui l'arte drammatica fiorirà — con o senza spettatori.

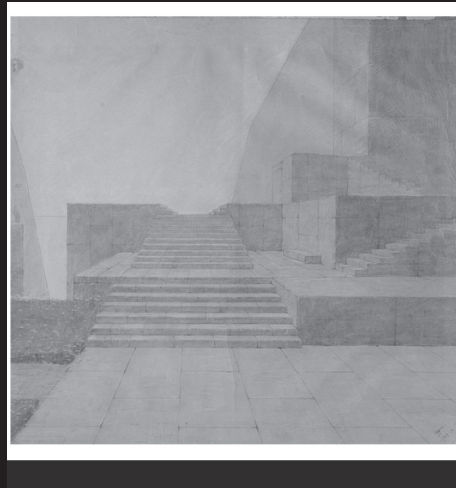
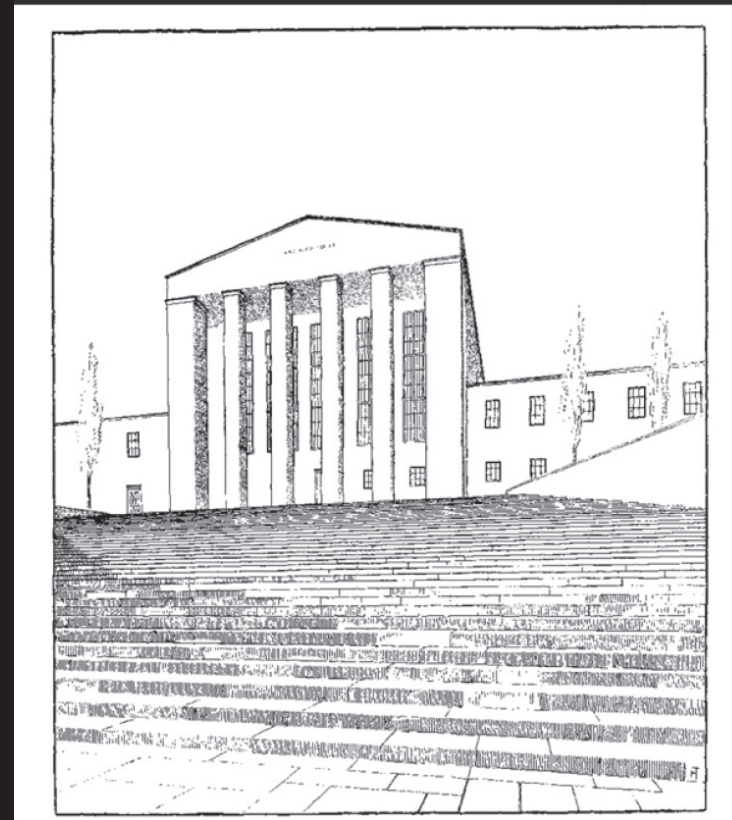
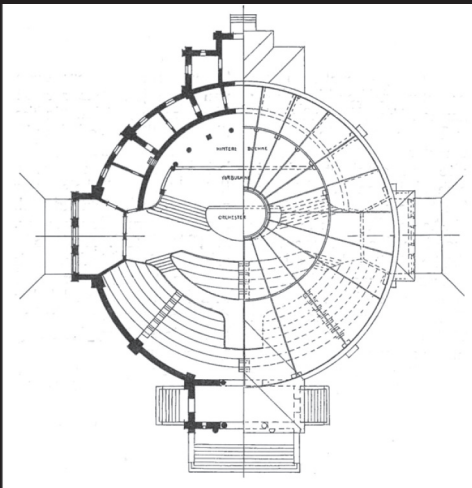
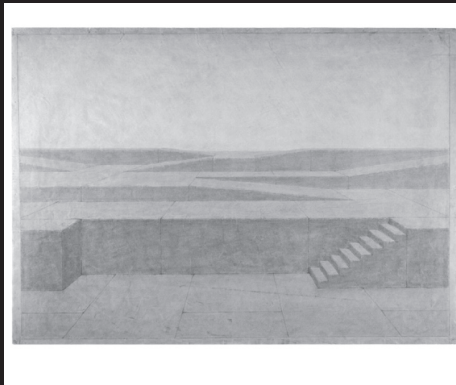
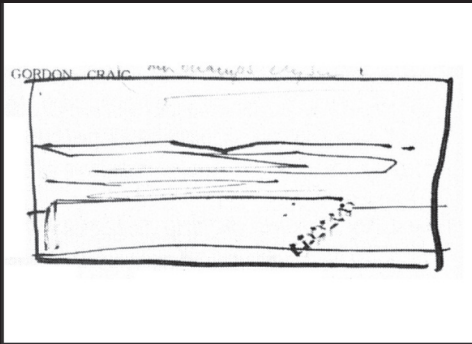
[...] *La disciplina ritmica, istaurata da Jaques Dalcroze, è finora la sola che dapprima desti la volontà e le aspirazioni più imperiose dell'essere umano per dar poi loro il mezzo di espandersi con gioia e libertà nello spazio. La bellezza non è lo scopo, ma il risultato».*¹⁴

L'architettura del teatro presenta infatti caratteri di geometria molto interessanti, a partire dal pavimento della zona del palco perfettamente orizzontale, continuo e complanare per tutta la sala, diversamente dal teatro classico, con ribalta e palco inclinato in senso prospettico. Al centro permane il «golfo mistico» inventato da Wagner, la fossa in cui nascondere alla vista l'orchestra, tuttavia questo è risolto in modo da risultare come una trincea scavata e richiudibile all'occorrenza con piani praticabili complanari alla sala.

Poi le finestre, ritmate anche sulla parete di fondo, in un doppio spessore che consente il passaggio dei ballatoi tecnici ritorna ancora a una dimensione classica, che si ritrova nei «teatri scientifici» e nei «teatri diurni».

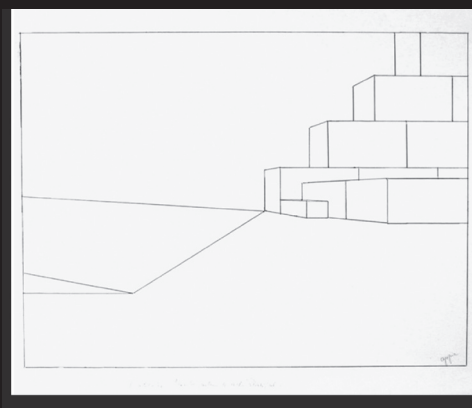
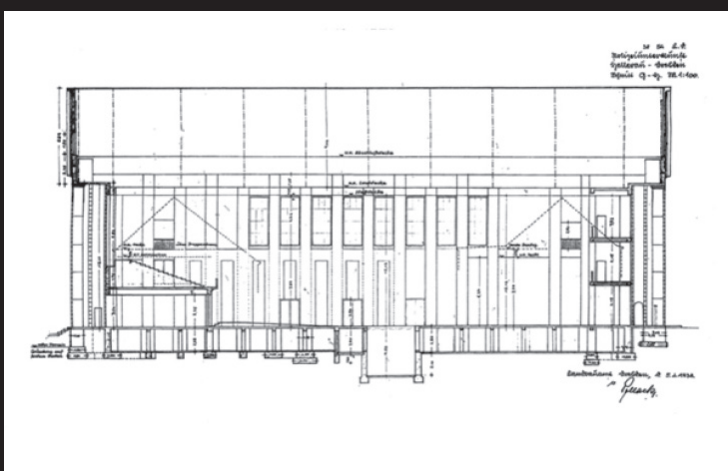
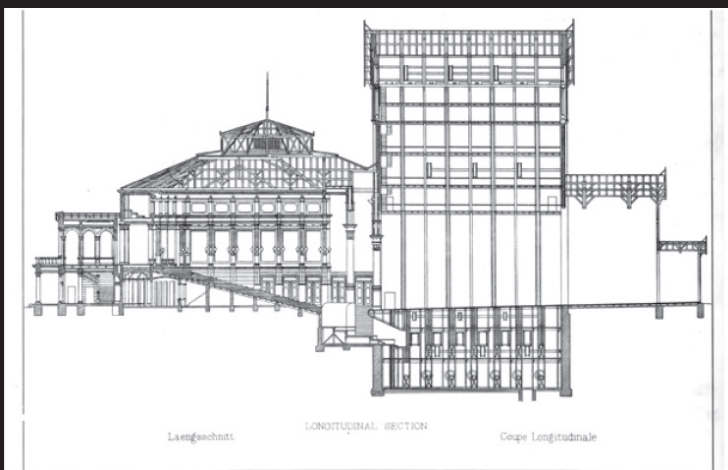
La soffitta infine, non serve più che sia attrezzata come nei palcoscenici tradizionali, non ha più la graticcia e i tiri per sospendere luci e scene, ma sostiene solamente il velario retroilluminato. Non esistendo più i tiri dall'alto, non esiste la macchinistica tradizionale e tutte le scene devono essere portate completamente dal basso.

Le prospettive stesse di Appia presupponevano infatti una struttura



Edward Gordon Craig, Schizzo della scena per *Orfeo ed Euridice*, appuntato su una lettera a Adolphe Appia del 4 maggio 1914.
 Peter Behrens, Progetto di teatro a pianta circolare, 1900.
 Adolphe Appia, *Orfeo ed Euridice*, Les Champs-Élysées, acte III, 1912. Fotografia di un disegno andato perduto.
 Adolphe Appia, *Espace rythmique*, *Les Trois piliers*, 1909.
 Adolphe Appia, *Espace rythmique*, *Le plongeur*, 1909.

Heinrich Tessenow, Istituto Jacques-Dalcroze, Hellerau, primo progetto, 1910.
 Heinrich Tessenow, Istituto Jacques-Dalcroze, Hellerau, vista esterna, 1912.



Otto Brückwald, *Festspielhaus* di Richard Wagner, Bayreuth, 1876, sezione del teatro.
 Heinrich Tessenow, Istituto Jacques-Dalcroze, Hellerau, sezione del teatro, 1912.
 Adolphe Appia, *Parsifal*, atto II, Giardino incantato di Klingsor, 1922.

autonoma ortogonale, al contrario delle costruzioni prospettiche ottocentesche e naturalistiche.

Queste vengono infatti realizzate con un sistema modulare di praticabili rettangolari a partire dal nuovo piano orizzontale del palco (non in declivio), disegnati dallo scenografo Alexander von Salzmann. Un sistema che di fatto evolve un modo che faceva già parte della scenotecnica ottocentesca, però qui standardizzato e spinto verso nuove possibilità di modulazione continua, concreta e non illusoria, sulla base di elementi oggettivi, aggiunti al piano del palco.

Questa esplosione dell'interno come esterno, dove attori e pubblico erano come «*disegnati in un bagno di luce*»,¹⁵ porta a riflettere anche sulla forza della luce diurna riprodotta artificialmente all'interno della sala, che con le nuove tecniche di illuminazione elettrica, sarà il tema dominante del teatro di Appia e Tessenow, insieme alla questione del colore.

Esiste infatti una costante forzatura dei toni, almeno di chiaroscuro per quanto appare dalle fotografie del periodo, che pervade l'interno e l'esterno.

Una nota fotografia del 1912, dunque in bianco e nero, permette di intravedere una colorazione diversa tra la pietra naturale, molto bella, giallo paglierino della trabeazione di facciata e il colore molto più scuro del muro retrostante.

Non sembrano esserci descrizioni più dettagliate riguardo all'esterno. Ma all'interno la scena, oramai realizzata attraverso la sua materialità fisica, avrà un proprio colore neutro, in grado di riflettere e adattarsi alle colorazioni già allora disponibili attraverso la luce elettrica e i filtri colorati (le gelatine), in una nuova dimensione pittorica ed espressiva.

Le fotografie dei primi allestimenti di Appia a Hellerau consentono di interpretare il fatto che questi praticabili che costituivano le scene fossero di colore grigio, il che è probabile perché tecnicamente in scenografia gli effetti di luce con proiezioni colorate reagiscono bene sulle superfici grigie, dove si riesce a ottenere il chiaro e lo scuro, fino al nero profondo. Il pavimento poi era nero, le poltroncine grigie, inoltre per i costumi dei danzatori, degli attori, del coro e degli orchestrali, il tono di colore (nero, grigio o bianco) era stato discusso

in modo specifico da Appia e Dalcroze in particolare per l'*Orfeo* del 1912.¹⁶

Appia insisterà e ritornerà sulla questione della luce e del colore anche in seguito, in un capitolo del suo trattato del 1921 intitolato *Il colore vivente*,¹⁷ distinguendo due tipi di luce: la luce diffusa nello spazio della scena e la luce oggettiva dei corpi illuminati.

La luce e i suoi meccanismi diviene pertanto architettura, attraverso un grande meccanismo che consente una inedita luce diffusa, concepito come un continuo di velari classici retroilluminati con un sistema di luci elettriche molto complesso che sarà anche poi brevettato e realizzato ancora da Salzmann e con una consolle luci dello stesso Harald Dohrn.

Tra le ipotesi illuminotecniche iniziali, poi non realizzata, c'era l'idea di Appia e Dalcroze di utilizzare la cosiddetta «cupola Fortuny», una invenzione che aveva notato Appia a Parigi e che consiste in un complesso dispositivo inventato da Mariano Fortuny nel 1900, basato su una semicupola in tela cerata bianca, tesa pneumaticamente su una raffinata struttura metallica leggera, tecnicamente concepita dall'ingegnere milanese Enrico Forlanini, celebre pioniere del volo, tra i primi costruttori di dirigibili con struttura leggera a telai. La «cupola Fortuny» era di fatto realizzata come un dirigibile a rovescio, con un sistema di aspirazione dell'aria che modellava la tela cerata. Questa attrezzatura, poi molto diffusa nei teatri d'opera nel mondo, anche il teatro alla Scala di Milano la possedeva, consentiva di avere un fondale di sola luce, di profondità e spazio inediti. Questa ipotesi viene poi abbandonata a Hellerau, probabilmente per il fatto che la struttura metallica della cupola sarebbe andata in conflitto con la forma geometrica della sala e della sua stessa costruzione.

Tornando all'architettura della sala teatrale, il processo di riforma ha come noto origine a partire dalla nuova struttura del teatro di Richard Wagner di Bayreuth del 1876, realizzato da Otto Bruckwald, su un progetto iniziale di Gottfried Semper, la cui sezione va vista a confronto con quella di Tessenow.

Appia considera la riforma di Wagner come di grande innovazione, ma interrotta sul punto in cui la profondità della scena risultava ancora illusionistica e rappresentativa, rispetto a una struttura musicale e

narrativa decisamente più coinvolgente. Come noto il teatro di Wagner viene inaugurato con la messa in scena della *Tetralogia* e pertanto ne rappresentava davvero l'estrema e più avanzata sintesi.

L'invenzione wagneriana del «golfo mistico» sarà in effetti dirompente, in quanto fonderà scena e pubblico eliminando visivamente il grande dispositivo orchestrale, sprofondato e spinto ben in fondo al piano del palcoscenico, come a continuare le gradinate del pubblico, nascondendo così completamente la sorgente acustica.

Questo taglio provoca una forte accelerazione prospettica dello spettatore, ripetuta dal ritmo del colonnato che moltiplica il boccascena verso una scena anch'essa prospetticamente profonda. Il pubblico sta per la prima volta al buio nella sala in una gradinata classica. Questo ne accentua la proiezione, ma ne sancisce un nuovo tipo di divisione.

Come noto Adolphe Appia inizia le sue ricerche, i suoi disegni di scene lavorando sul teatro di Wagner, ne studia la *Tetralogia*, pubblicandola in *La messa in scena del dramma wagneriano*, del 1892,¹⁸ che propone a Cosima Wagner, la vedova di Richard Wagner, in un incontro nel 1894, la quale rigetta decisamente i suoi disegni per le scene. Da questa mancata comprensione si chiuderà ogni rapporto con il teatro di Bayreuth.

Risulta a questo punto chiaro che tutta la vicenda di Hellerau, tra Appia, Dalcroze e Tessenow definisce un nuovo teatro wagneriano, un nuovo teatro-studio inedito al tempo, il primo teatro strutturato in senso moderno, in grado di unire sala e scena, pur mantenendo le caratteristiche del teatro.

Ma finita la breve esperienza di Hellerau, Appia, pur molto noto, non avrà grande fortuna come scenografo. Verrà recuperato dalla forza innovativa di Arturo Toscanini al Teatro della Scala di Milano nel 1923 per un *Tristano e Isotta*. Appia riprende qui le vecchie scene disegnate alla fine dell'Ottocento creando un allestimento molto criticato e male accolto dalla critica. Sarà difeso da pochi intellettuali, tra cui un giovane Gio Ponti, che in un interessante articolo ripercorre i valori di Appia scenografo moderno, reimmettendolo a pieno titolo nella cultura architettonica.¹⁹

Appia procede in quegli anni disegnando in modo sempre più rarefatto

in una sorta di «stile tardo» che appartiene ai grandi. E anche qui viene il sospetto che i disegni di Tessenow a lui ispirati siano serviti alla fine al contrario, per depurare ulteriormente l'architettura di Appia, che si spoglia completamente della questione dei chiaroscuri e delle ombre metafisiche che abbiamo conosciuto agli inizi, fino ad arrivare a disegni molto essenziali, solamente lineari, in una nuova ricerca spaziale. Nei disegni per *Parsifal* (1922) o *Amleto* (1922) o ancora *Re Lear* (1926), esiste quasi in un ritorno circolare alle origini del disegno essenziale e allusivo di Tessenow, oltre Tessenow.

Note

1. E.G. Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano 1971.
 2. J. Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II. 1890-1918*, München 1979, trad. it. *La costruzione del Teatro a Berlino da Gilly a Poelzig*, in «Zodiac», 2, 1989, pp. 6-43, la parte su Behrens è alle pp. 27 e ss.
 3. Sulle prime fondative esperienze di Behrens sul teatro si veda: F. Hoerber, *Peter Behrens*, München 1913; A. Windsor, *Peter Behrens. Architecte ed designer*, Bruxelles 1981; G. Moeller, *Peter Behrens in Düsseldorf: die Jahre von 1903 bis 1907*, Weinheim 1991.
 4. H. Frank, *Fritz Schumacher*, Hamburg 2020, p. 73-81.
 5. J. Posener, *Berlin auf dem Wege...* op. cit.
 6. M. Tafuri, *Il teatro come città virtuale. Da Appia al Totaltheater*, in «Lotus International», 17, 1977, pp. 30-53.
 7. *Ibid.*, p. 30.
 8. *Ibid.*, p. 32.
 9. M. De Michelis, *Heinrich Tessenow (1876-1950)*, Milano 1991, si veda il capitolo *L'Istituto Jacques-Dalcroze a Hellerau*.
 10. A. Appia, *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, manoscritto, 1922-24, tradotto e citato in F. Marotti, *L'itinerario di Adolphe Appia*, introduzione a A. Appia, *Attore musica e scena*, a cura di F. Marotti, Milano 1975, p. 42.
 11. Diverse si sono susseguite le ricostruzioni degli spazi prospettici di Appia, a partire dai modelli esposti nella mostra del 1980, dalle ricerca ricostruttiva e modelli pubblicati da Pierluigi Salvadeo, fino alla meticolosa ricostruzione della geometria prospettica della tesi di laurea tenutasi allo IUAV di Venezia con modelli di realtà virtuale: I. Lambelet e N. Vezzoli (a cura di), *Adolphe Appia 1862-1928. Attore-spazio-luce*, a cura di, Zurigo 1980; P. Salvadeo, *Adolphe Appia: 1906, spazi ritmici*, Firenze 2006; E. M. Ateş, *New Representations of Adolphe Appia's Rhythmic Spaces*, tesi di laurea, Università IUAV di Venezia, relatore A. de Rosa, 2023.
- Tuttavia, proprio grazie a Tessenow, noi riusciamo a guardare ad Appia, ai suoi disegni degli «spazi ritmici» con uno sguardo che li riporta verso lo spazio architettonico reale, come elementi arcaici di architettura.

12. Su questo tema della dimensione urbana come fatto continuo (sociale, culturale, comportamentale) della tipologia del teatro, in particolare a partire dalla concezione drammaturgica dell'Espressionismo tedesco, serve ricordare il passo di Guido Canella sul *Totaltheater* di Gropius per Piscator, in G. Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, Bari 1966, p. 14.
13. M. De Michelis, *Heinrich Tessenow...* op. cit., p. 14.
14. A. Appia, *Seconda prefazione a La musica e la messa in scena*, 1918, trad. it. in F. Marotti, *L'itinerario di...* op. cit., p. 161.
15. Frase riportata in R. Anderson, *The Appian Way*, «AA files», 75, 2017, p. 176.
16. *Ibid.*
17. A. Appia, *L'opera d'arte vivente. Il colore vivente*, 1921, trad. it. in F. Marotti, *L'itinerario di...* op. cit., p. 189 e ss.
18. A. Appia, *La messa in scena del dramma wagneriano*, 1892, trad. it. in F. Marotti, *Op. cit.*, p. 61 e ss.
19. G. Ponti, *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, in «Il Convegno. Rivista di letteratura e arte», IV, 4, 5, 6, 1923.