

Gabriele d'Annunzio: dialogo con l'architettura

Raffaele Giannantonio

Studi e letture

Nonostante Gabriele d'Annunzio sia stato per lungo tempo considerato un eclettico che aveva aderito superficialmente alle mode succedutesi tra Otto e Novecento¹, le sue competenze emergono nelle architetture descritte nelle sue opere grazie alla capacità di trasmettere al lettore, attraverso immagini estremamente efficaci, i tratti caratterizzanti di un monumento secondo approcci linguistici differenti. Leggendo i numerosi scritti in cui il Poeta, per differenti motivi, si è trovato a illustrare opere di architettura, è immediato riscontrare il trasporto per alcuni ambiti urbani, la varietà dei temi tipologici affrontati, la preferenza per alcuni periodi, ma anche il rispettoso riferimento ai monumenti della sua terra natia. Il tutto caratterizzato da alcuni inattesi errori di carattere “tecnico”, ma anche e soprattutto da una notevole e sintetica capacità di lettura dell'espressione architettonica. Risulta arduo imputare esclusivamente questi “scivoloni” alla formazione prevalentemente letteraria dell'autore, che, come vedremo, affronta invece le tematiche con il piglio dell’“addetto ai lavori”. Escludendo il rapporto tra il Poeta e Roma, da noi già trattato in altra sede², la forza del passato classico compare in occasione del viaggio che d'Annunzio compì nell'estate del 1895 a bordo dello yacht “Fantasia” in quella terra di Grecia scolpita da mani divine nella roccia “obbedendo a quel medesimo ritmo cui obbedirono alzando i templi e foggiando le statue gli artefici umani”³. Il desiderio di questo viaggio era stato fortissimo, forse eccessivo, tanto che, consumata l'esperienza, egli afferma che “viaggiare non giova” e che egli conosceva la “vera Grecia” già prima “di approdare a Patrasso e di riverire Erme in Olimpia, prima di toccare le colonne del Partenone”⁴. Dell'architettura greca egli sembra apprezzare più di tutto la “magnanimità severa” del dorico, che in *Maia* descrive come “l'ordine divino onde fulge / la pura colonna / nei Propilèi di Mnesicle / nel Partenone d'Ictino”⁵. Qui va notata la correttezza delle attribuzioni, in quanto a proposito del Partenone egli ignora

200% FARE PROVA



Gabriele d'Annunzio davanti alla Porta dei Leoni a Micene (1895)
(da dannunziomoderno.unich.it)

Callicrate, l'architetto di Cimone che la iniziò, e cita Ictino, che lo riprogettò e completò sotto Pericle. Decisamente meno corretta è invece l'immagine del tempio della Dea vergine che nel 1879 ci aveva lasciato in *Primo vere*: "Alto biancheggia su le ionie pile / il Partenone"⁶. In realtà, come correttamente riportato in *Maia*, l'ordine della peristasi templare è dorico, non ionico, a meno che il giovanissimo "Floro" intendesse riferirsi alle quattro colonne ioniche della cella orientale. Inoltre, in un articolo pubblicato il 1° dicembre 1896 su "La Tribuna", d'Annunzio celebra l'armonia musicale del "colonnato del Partenone, candido e augusto, armonioso come una musica, nell'azzurro profondo"⁷. Tale riferimento coincide con l'intuizione di un altro grande viaggiatore, Charles-Edouard Jeanneret, ben più celebre con il successivo nome d'arte di Le Corbusier, che aveva attribuito al Partenone un significato "acustico", considerandolo una sorta di cassa armonica costruita sull'Acropoli per raccogliere le "sonorità" paesaggistiche dell'Attica e trasmetterle, amplificate, all'orecchio di Atena⁸. Come Le Corbusier, d'Annunzio aveva avvertito il fascino misterioso del Partenone: "Pur così ruinato [...] è una specie di Armonia prodigiosa, il cui mistero rimane inconoscibile"⁹. In effetti la misteriosa armonia che sprigionava da quella composizione nasceva dall'impiego di Ictino del modulo proporzionale della sezione aurea, lo stesso che Le Corbusier adotterà negli anni cinquanta nel suo *modulor*, lo schema impiegato nelle opere del periodo¹⁰. Ancora nell'aprile 1928 l'attenzione verso il Partenone si manifesta in d'Annunzio, il quale, avendo appreso che ciò che restava dell'opera di Ictino e Fidìa "è interamente dissimmetrico", rivela: "Con una segreta gioia ricominciai a studiare la forma de' miei libri da compiere"¹¹.

Tra i vari monumenti visitati, il Poeta mostra di preferire quelli medievali, come la chiesa romana di Santa Maria in Cosmedin di cui nei *Taccuini* loda la parca solennità che esprimono le "tre navate" e "gli archi sostenuti da colonne di marmo raro con capitelli variati a delicati fogliami"¹². Sempre nei *Taccuini* altre citazioni sono riservate a due chiese medievali di Assisi: San Francesco, di cui loda "l'impeto saliente delle linee architettoniche"¹³, e il duomo di San Rufino, di cui, con il caratteristico linguaggio immaginifico, descrive il repertorio zoomorfo che adorna la facciata¹⁴. In tale ambito emerge il rapporto con la cattedrale di Reims, che d'Annunzio descrive nella sua natura gotica di monumento collettivo in continua crescita verticale, "come la fiamma"¹⁵. D'Annunzio raggiunge Reims il 15 marzo 1915 e visita la *Notre-dame* bombardata dell'artiglieria tedesca, con le vetrate che "non serbavano se non i neri piombi, come le foglie consunte dall'autunno non serbano se non le nervature"¹⁶. L'immagine della chiesa in fiamme suscita nel Poeta l'idea che l'elevarsi delle vampe, coincidente con lo spirito di ascesa del gotico, corrisponda a un simbolo di rinascita della Francia intera, nel quale lo "sforzo di ascensione era secondato dalla fiamma, ancora una volta"¹⁷. D'Annunzio coglie qui il significato essenziale dell'edificio gotico, inteso come espressione di un'intera collettività che spinge in lato il proprio monumento identitario inseguendo un primato celebrativo. Addirittura Ojetti riporta come d'Annunzio s'inginocchi davanti al "miracolo" della cattedrale in fiamme e che consigli nel contempo al cardinale Luçon di non restaurare la chiesa, ma di lasciarla allo stato di rudere, adottando in modo estremo la teoria di John Ruskin¹⁸.

Dei monumenti medievali della natale terra d'Abruzzo d'Annunzio cita il duomo di Santa Maria Maggiore a Guardiagrele, il cui nucleo originale risaliva al XIII secolo¹⁹. Nel 1894 all'interno del *Trionfo della morte* il Poeta cita "la città di pietra", che "risplendeva al sereno di maggio", con il suo monumento identitario che "aveva per tutte le fenditure, dalla base al fastigio, certe pianticelle de-

licate, fiorite di fiori violetti, innumerevoli cosicché l'antichissimo Duomo sorgeva nell'aria cerulea tutto coperto di fiori marmorei e di fiori vivi²⁰. Come si vede, il Vate sottolinea correttamente la profondità storica della chiesa, sebbene l'aspetto che gli appare sia frutto della ristrutturazione settecentesca dell'edificio, mentre la plastica facciata, così come gran parte dell'ambiente costruito di Guardiagrele, è realizzata in pietra della Maiella, da cui l'appellativo di "città di pietra"²¹. Il "sorgere nell'aria cerulea" da parte della chiesa si riferisce alla svettante torre campanaria quadrangolare (circa 1377)²², che occupa quasi completamente il prospetto principale dell'edificio.

L'emozione al cospetto di rovine architettoniche aveva già contraddistinto sin dal 1887 le descrizioni dannunziane dell'abbazia di San Clemente a Casauria, sebbene in forma critica²³. In una lettera a Barbara Leoni d'Annunzio cita l'edificio come "una cosa d'arte meravigliosa, uno dei più solenni monumenti italiani" e uno "spettacolo di bellezza sovrana"²⁴, ma tale interesse è l'espressione più generale dell'impegno nutrito dal Vate verso la conservazione dei beni architettonici. Cinque anni dopo egli rivolge infatti un appello per il recupero di San Clemente al ministro dell'Istruzione Pasquale Villari, che nel 1893 gli conferisce l'incarico per il censimento delle testimonianze artistiche della Sardegna. Nel suo appello d'Annunzio riferisce con dottrina l'intervento voluto nel 1176 dall'abate Leonate, grazie al quale il complesso liturgico riacquistò il suo splendore, assumendo l'attuale impianto a croce latina: fu allora realizzata la facciata principale con i tre portali, il portico e il soprastante oratorio, l'abside e il transetto²⁵. Il progetto di Leonate rimarrà in parte incompiuto, come testimoniano le diverse altezze della navata centrale e la mancata costruzione delle volte a crociera del transetto. Da allora il monastero attraversò lunghi periodi di decadenza, durante i quali fu trasformato in magazzino, stalla e ripostiglio; nel corso dell'Ottocento vengono asportati gli affreschi che decoravano l'abside, il presbiterio e la sagrestia. Il progressivo degrado dell'abbazia si arresta però proprio negli anni in cui Gabriele d'Annunzio accorre in sua difesa. Pier Luigi Calore opera infatti una campagna di restauri tra il 1887 e il 1892, riportando in luce la cripta, intervenendo sulla cornice di coronamento, sul pavimento del portico e sul selciato esterno²⁶. Ciò che d'Annunzio ammira è l'elegante portico di facciata, ricco di un apparato scultoreo zoomorfo, la cui realizzazione, risalente al periodo dell'abate Leonate, si deve a maestranze provenienti dalla Puglia e dalla Borgogna: con grande sagacia, il Poeta sceglie la parte più interessante dal punto di vista architettonico²⁷. Nel 1897 d'Annunzio torna a descrivere il San Clemente di Casauria nel discorso elettorale che egli rivolge agli Ortonesi, assegnando alla stessa abbazia, "custode vigilante del [...] patrimonio ideale" abruzzese il valore di simbolo della stirpe e della cultura della sua terra²⁸. L'influenza del pensiero dannunziano e dell'abbazia casauriense sull'attività dell'ingegnere Antonino Liberi viene confermato dal progetto del Padiglione degli Abruzzi e Molise che questi redige nell'ambito delle Mostre Regionali di Roma per le Feste Cinquantenarie dell'Unità d'Italia del 1911. Dopo aver consegnato il progetto al comitato organizzatore il 4 gennaio 1910, l'ingegnere scrive infatti all'illustre cognato che il suo lavoro "a differenza degli altri che sono fedeli e pedanti riproduzioni, si può considerare come una sinfonia sui motivi del S. Clemente"²⁹. In realtà la chiesa casauriense viene citata fedelmente solo nel primo livello del prospetto principale in quanto Liberi, che non doveva apprezzare l'irregolarità dell'edificio medievale, sostituisce alle quattro differenti bifore tre trifore che ripetono la sequenza dei profili degli archi sottostanti. In definitiva si tratta di un procedimento propriamente eclettico che non propone di reinverare in architettura un-

mento della vita della regione, ritenuto il più felice o caratterizzante, quanto di montare elementi provenienti da opere egualmente rappresentative, ma appartenenti a realtà diverse³⁰. Per suo conto d'Annunzio, nella descrizione del monumento contenuta nella lettera a Pasquale Villari, identifica nei "tre archi, intatti" dell'atrio la presenza di una cultura costruttiva nuova che aveva introdotto l'arco a sesto acuto. Ciò accanto alla caratteristica presenza nelle chiese romaniche di una plastica figurativa che, rivolta al popolo della Chiesa, narra, inventa e ammonisce. I termini impiegati nella descrizione dannunziana sono pacati e analitici, così il tono è disteso, affabulante, non più "imagnifico", ma legato al ricordo e alla memoria storica che il monumento trasmette, ben diverso quindi da quello estatico ed emotivo con il quale era stata descritto il "miracolo" di Reims.

Il rapporto con il Rinascimento passa attraverso due città che ebbero grande importanza nella vita di Gabriele d'Annunzio: Prato, ove nel Collegio Cicognini aveva vissuto la "chiusa adolescenza", e Venezia, ove nella "Casetta rossa" aveva trascorso gran parte del periodo bellico, scrivendo il *Notturno* nei mesi di cecità forzata. Tra le "Città del silenzio" d'Annunzio cita Prato e la chiesa di Santa Maria delle Carceri di Giuliano da Sangallo, che egli colloca tra i suoi "maestri"³¹. Tra le tante opere che il Rinascimento aveva costruito nella sua culla toscana, d'Annunzio sceglie dunque la piccola chiesa commissionata da Lorenzo il Magnifico a Giuliano da Sangallo, che la realizza tra il 1482 e il 1492. La scelta è estremamente oculata, in quanto si tratta di una delle più compiute formulazioni della ricerca sulla pianta centrale, tematica ampiamente dibattuta dagli architetti del Rinascimento e d'Annunzio sottolinea correttamente sia lo schema a croce greca, incardinato sul quadrato centrale, che la sovrastante cupola i cui costoloni definiscono dodici campi in cui si aprono altrettanti oculi³². In sostanza d'Annunzio mostra di comprendere le radici dello spirito geometrico dell'opera di Giuliano, quando ne sottolinea l'"ordine soprano" e "i dodici pilastri dai profondi solchi".

Ancora più profondo è il sentimento spirituale che lega d'Annunzio a Venezia, come testimonia la lettera che egli scrive nel settembre 1894 a suo cognato dall'Hôtel Beauvillage, invitandolo a condividere con lui le profonde sensazioni provate respirando la "solitudine lagunare"³³. Sei anni dopo, nel *Fuoco*, egli cita ancora Venezia, "la Città di pietra e d'acqua"³⁴ che possiede in sé "il fiato e il riflesso del remoto Oriente"³⁵. I grandi viaggiatori che avevano visitato Venezia sembravano prediligere l'architettura medievale, a partire dal ventiduenne Viollet-le-Duc che, a conclusione del viaggio svolto in Italia tra il 1836 e il 1837, definisce il Palazzo ducale "il Partenone del Medioevo". John Ruskin, che trascorre nel nostro paese sette soggiorni dal 1841 al 1882, dedica gran parte di *Le pietre di Venezia* (1851-1853) al gotico lagunare, visto prevalentemente nei suoi rapporti chiaroscurali di superficie. Nel 1907 il futuro Le Corbusier, concludendo il suo viaggio in Italia, visita Venezia tenendo il testo di Ruskin quale guida nell'osservazione di monumenti; sono infatti edifici del Duecento e del Trecento quelli che egli disegna o fotografa, scegliendo dettagli presenti nelle *Pietre di Venezia*³⁶. Nel 1922 Jeanneret torna in Italia e visita Venezia e Vicenza³⁷, ma stavolta, pur rappresentando le facciate delle chiese palladiane, la sua attenzione è attratta dalla facciata neobarocca di San Geremia, completata nel 1871, e da quella settecentesca di San Stae sul Canal Grande³⁸. Il motivo principale del viaggio resta infatti la visita delle opere di Palladio, motivo per cui il 21 settembre Le Corbusier parte da Venezia alla volta di Vicenza³⁹.

Al passato medievale della "Città di pietra e d'acqua", d'Annunzio rende il dovuto omaggio nel *Fuoco*, citando la "Basilica d'oro" di San Marco di cui loda "gli archivolti, le logge, le guglie, le cupole



Abbazia di San Clemente
Castiglione a Casauria

[...] e la piramide del Campanile eccelsa⁴⁰, “l’oro sonoro dei mosaici concavi⁴¹” e il “piccolo campanile di San Samuele quadrato con trifore e coronazione acuta di pietra grigia”, edificato nel XII secolo in forme veneto-bizantine⁴². Tuttavia è il Rinascimento ad attirare maggiormente l’attenzione dello scrittore, a partire dal palazzo Vendramin-Calergi attribuito a Mauro Condusi (1481-1509) di cui il Poeta annota nei *Taccuini* “le aquile i cavalli le urne e gli stemmi delle sei rose, nel fregio⁴³, così come della biblioteca di San Marco egli esalta “l’armonia molteplice delle architetture sacre e profane su cui correvano come una melodia agile le modulazioni ioniche della Biblioteca⁴⁴, anche qui va annotata un’inattesa approssimazione storico-architettonica di d’Annunzio, che dimentica l’ordine dorico del primo livello dell’opera. Del grande Cinquecento veneziano egli cita inoltre opere sansoviniane quali il palazzo Corner (Ca’ Corner), progettato dopo il 1532, e “l’attico della Loggetta” alla base del campanile di San Marco (1537-1549). Altrettanto celebre è il Ponte di Rialto realizzato da Andrea Da Ponte con la probabile collaborazione dello Scamozzi (1588-1591), descritto nel *Fuoco* con “il suo ampio dorso [...] carico delle sue botteghe ingombre⁴⁵”.

Un omaggio al Palladio “veneziano” va considerata la descrizione nel *Fuoco* della chiesa di San Giorgio Maggiore, che “appariva in forma d’una vasta galea rosea con la prua rivolta alla Fortuna che l’attraeva dall’alto della sua sfera d’oro⁴⁶. Tre anni dopo allo stesso Palladio d’Annunzio riserverà invece un preciso riconoscimento nelle *Città del silenzio* di *Elettra*, esaltando lo spirito imperiale che Palladio ha saputo reinverare nelle opere realizzate a Vicenza, in particolare nel teatro Olimpico⁴⁷. È però nei *Taccuini* che d’Annunzio traccia la descrizione più accurata di un edificio rinascimentale veneziano, ovvero la chiesa di Santa Maria dei Miracoli, eretta tra il 1481 e il 1489 per ospitare degnamente il miracoloso dipinto posto su di un angolo dell’abitazione del mercante lombardo Angelo Amadi. L’opera, realizzata da Pietro Lombardo assieme ai figli Tullio e Antonio, è uno dei primi edifici di gusto rinascimentale realizzati a Venezia, nonostante abbia subito interventi cinquecenteschi negli interni.

Nelle sue descrizioni d’Annunzio adotta espressioni commisurate allo “stile” dell’edificio narrato, ma nella chiesa dei Miracoli egli si sofferma sulla decorazione interna, di cui il Poeta cita le leggendarie “Melusine”, figure della tradizione veneziana che nell’iconografia medievale e rinascimentale erano creature metà donne e metà serpenti. Non manca comunque il riferimento alla qualità ambientale dell’edificio determinata dalla sapiente scelta dei materiali che crea un effetto di equilibrata e serena bellezza⁴⁸.

Nel racconto degli edifici rinascimentali le parole sono costantemente misurate, anche a proposito dell’“architettura circolare di marmo in forma di torre rotonda – simile a quella del palazzo veneziano detto del Bovolo nella corte Contarina – ove i gradi, le colonne e i balaustri salgono a spira⁴⁹. La citazione è quella della quattrocentesca scala esterna cilindrica del tardogotico palazzo Contarini, realizzata “a bovolo” (a chiocciola) dal *marangon* Giovanni Candi, le cui “logge a chiocciola sovrapposte” torneranno poi nel *Notturmo*⁵⁰.

Come testimoniato dalla presenza nei suoi scritti delle chiese delle Carceri e della Salute, d’Annunzio è attratto dalle strutture a pianta centrica, che proporrà nella Rotonda prevista dalla *Carta del Carnaro*, ove l’inconfondibile prosa del Comandante appare chiaramente riconoscibile nell’articolo intitolato *Della edilizia*, a lui interamente attribuito⁵¹. L’articolo LXIII cita, infatti, una nuova struttura pubblica che il Collegio degli Edili avrebbe dovuto costruire, una “Rotonda

capace di almeno diecimila uditori, fornita di gradinate comode per il popolo e d'una vasta fossa per l'orchestra e per il coro"⁵².

Del "Bovolo nella Corte Contarina", d'Annunzio era rimasto colpito dall'effetto prodotto da "la spira della scala aerea", l'avvitamento dinamico dell'architettura nello spazio, che aveva destato l'interesse dello scrittore sin dalle *Elegie romane*, ov'egli aveva esaltato il vertiginoso baldacchino di San Pietro, con "le quattro colonne che nel pagano bronzo torse il Bernini a spire"⁵³. Nel 1932 lo stesso d'Annunzio riferisce la tecnica virtuosistica che egli impiega per rendere l'immagine "barocca" degli edifici così vicina, secondo i detrattori, al suo gusto di arredatore⁵⁴:

Io *càrico* le parole, quasi direi *sàturo* le parole così che – per essere *intese* – hanno bisogno d'essere disciolte dalla attenzione e dalla meditazione del lettore perché siano *apprese* da qualcosa di più che il solo intendimento [...]⁵⁵.

Il più squillante omaggio che d'Annunzio dedica al Barocco è nella descrizione della basilica di Santa Maria della Salute (1630-1648), grandiosa opera eretta nell'area della Punta della Dogana per volontà della popolazione come *ex voto* per la liberazione dalla peste del 1630-1631⁵⁶. Fu Baldassarre Longhena, la figura più importante del Seicento veneziano, a vincere il concorso per la realizzazione della nuova chiesa progettando un impianto a forma di corona composto da un vano ottagonale cupolato circondato da una navata-deambulatorio e concluso da un presbiterio absidato, anch'esso cupolato⁵⁷. La derivazione del modello spaziale è stata riferita alle soluzioni michelangesche per San Giovanni dei Fiorentini, così come agli edifici centrali presenti nei dipinti del Perugino e di Raffaello, sebbene l'articolazione delle masse esprima valori luministici propri della sensibilità ambientale di tradizione veneziana, mentre le soluzioni esterne rispecchiano la lezione palladiana. È da notare come nella sua descrizione d'Annunzio citi in maniera estremamente raffinata i legami dell'edificio con l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, uno dei testi più affascinanti della cultura veneziana, quando descrive l'emergere dalle acque del "tempio ottagonato che Baldassarre Longhena trasse dal Sogno di Polifilo, con la sua cupola, con le sue volute, con le sue statue, con le sue colonne, con i suoi balaustri"⁵⁸. Particolarmente interessanti nell'*Hypnerotomachia* sono i continui riferimenti a Leon Battista Alberti, dedotti tra l'altro da testi differenti tra loro (quali *Fatum et Fortuna*, *De re*, *De Pictura e Momus*), grazie ai quali l'opera è stata giudicata "un caso senza eguali nella letteratura del XV secolo"⁵⁹. Tra le xilografie presenti nel volume alcune raffigurano il tempio di Venere *Physioza* "per architectonica arte rotundo constructo"⁶⁰, ove un deambulatorio a volta circonda lo spazio centrale coperto da una cupola retta da pilastri, confrontabile con il tipo antico che lo stesso Alberti, riferendosi probabilmente al Santo Stefano Rotondo (di cui diresse i lavori di restauro), chiama "basilica rotonda"⁶¹. Secondo Calvesi, il monumento viene "progettato" dal Colonna come un luogo reale e nel contempo ideale del percorso di Polifilo: una specie di costruzione ideologica che si dilata nel paesaggio circostante e lo ingloba, analogamente agli edifici di coronamento del santuario prenestino di proprietà dei Colonna⁶².

Altro affascinante percorso che d'Annunzio indica è quello tracciato dallo schema geometrico del "tempio ottagonato", del quale Gehrard Göbel-Schilling, misurando la chiesa in base al piede veneziano (35,09 cm), scoprì che tutte le misure risultano proporzionate ai numeri 8 e 11⁶³. Ricordando



Palazzo Contarini del Bovolo a Venezia

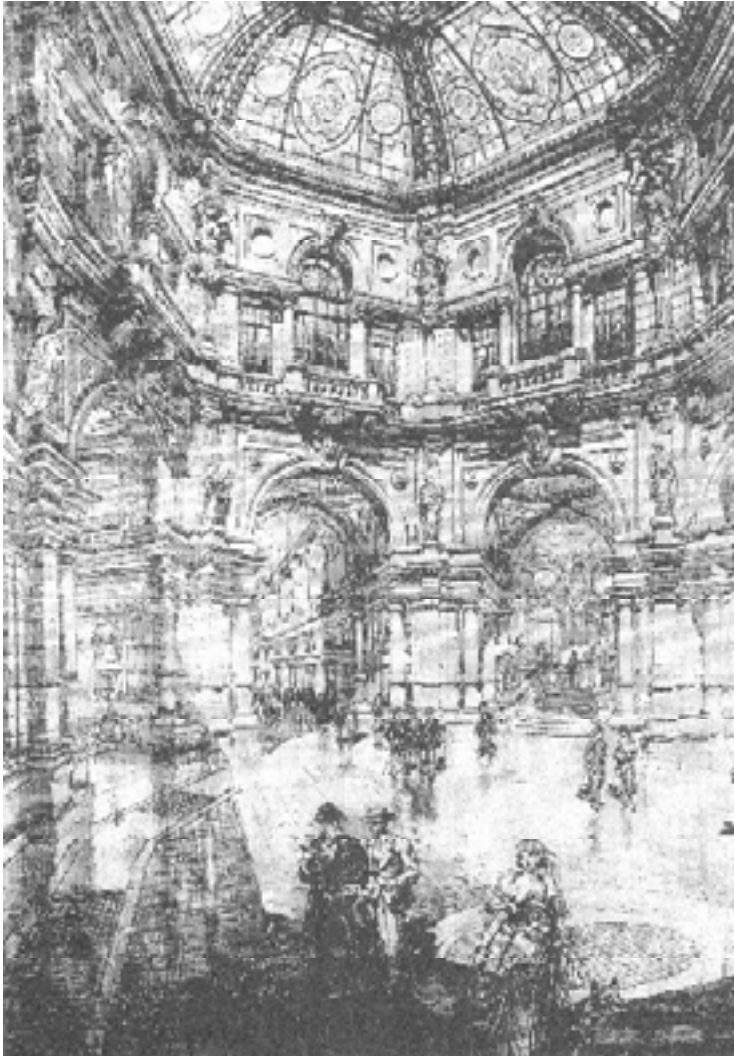
le origini ebraiche di Longhena, figlio di Melchisedec di Morlezza, lo studioso tedesco rimanda tale sistema di proporzioni alla cabala, secondo la quale il numero 8 simboleggia l'incarnazione del Verbo di Dio, ma anche la Vergine prescelta per metterlo al mondo, mentre l'11 rappresenta la corona. Per suo conto, nel caratterizzare l'edificio d'Annunzio accenna ai riferimenti profondi della personalità dell'autore e dell'ambiente veneziano con un tono "imaginifico" e sensuale che ben si sposa con il Barocco; per questo egli rimarca nella chiesa di Longhena i caratteri naturalistici di quella cultura dei sensi espressa da Bernini nella fontana dei Quattro Fiumi e nel palazzo di Montecitorio, così come da Nicola Salvi nella fontana di Trevi ("suntuoso e strano come un edificio nettunio costruito a similitudine delle tortili forme marine"). Va altresì notato come quando egli scrive sul *Fuoco* della chiesa veneziana non poteva conoscere gli studi interpretativi prima citati, tutti di età recente, e quindi le sue brevi ma ficcanti annotazioni sull'organismo architettonico sono da attribuire alle vastissime conoscenze in campo artistico di cui era in possesso, ma anche a un'indiscutibile capacità di "lettura" dell'organismo architettonico.

Nel trattare progettazioni e opere a lui contemporanee, d'Annunzio sembra adottare un linguaggio estremamente polemico che culmina nell'invettiva diretta contro Adolfo Coppedè per il progetto della galleria "Mussolini" a Firenze. In realtà il suo giudizio non era sempre univoco nei confronti di uno specifico stile, come ad esempio in quello neogotico. Mentre infatti nel gennaio 1900 d'Annunzio giudica "decorosa, di stile sobrio e appropriato alla severità dell'architettura" la pesante cattedra lignea disegnata in forme neogotiche dall'architetto Enrico Lusini e realizzata da Giacomo Lolli nella sala di Orsanmichele destinata alla *Lectura Dantis*⁶⁴, nell'intervista concessa nel giugno 1909 al corrispondente del "Berliner Tageblatt" Hans Barth, il Vate mostra di dispiacersi che "anche in Firenze un signore tedesco ha fabbricato una villa in uno stile pseudo gotico deturpando il bel paesaggio toscano"⁶⁵. Analoga avversione d'Annunzio sembra mostrare nei confronti delle ville moderne di Arcachon, "leggiadramente costruite di carton pesto e di latta traforata da un architetto girondino con pizzo al mento e svolazzo alla cravatta", il cui ritratto ricorda gli architetti *pastrufaziani* demoliti da Gadda nella *Cognizione del dolore*⁶⁶.

Tale propensione alla polemica era emersa chiaramente già nella descrizione delle nuove opere di Roma capitale che il giovane d'Annunzio aveva tracciato tra il 1884 e il 1888 nei suoi articoli su "La Tribuna", il giornale della sinistra storica fondato per contrastare il governo Depretis⁶⁷. All'interno di cronache per lo più mondane, d'Annunzio inserisce severi spunti di critica nei confronti di quella speculazione edilizia che sventra i tracciati delle vie barocche del centro o abbatte ville storiche per dar luogo a discutibili lottizzazioni residenziali, combattendo solitarie battaglie per la "Bellezza inutile e pura"⁶⁸.

L'imitabile linguaggio "imaginifico" fu impiegato dal Vate anche nelle meritorie battaglie a difesa della conservazione dei monumenti italiani in cui veniva coinvolto da personaggi a lui strettamente legati, come Ugo Ojetti, Margherita Sarfatti e Gian Carlo Maroni⁶⁹. Non sempre egli ebbe partita vinta: se infatti impedì la realizzazione del "completamento" della palladiana loggia del Capitaniato a Vicenza (1928), alla quale il progetto di Ettore Fagioli proponeva l'aggiunta di altre due campate, vana risultò la difesa accanto al giovane Marcello Piacentini delle torri bolognesi Artemisi e Riccadonna demolite per rendere il traffico automobilistico più scorrevole (1917)⁷⁰, ma il mancato esito di alcuni interventi non ridimensiona il valore profondo del suo atteggiamento coraggioso e disinteressato.

In questo ambito l'episodio forse più eclatante fu quello, già citato, in cui d'Annunzio intervenne su sollecitazione del direttore del "Corriere della Sera" Ugo Ojetti contro la proposta di Adolfo Coppedè e Carlo Mercati per la realizzazione della galleria "Mussolini" a Firenze, che avrebbe comportato la demolizione dell'intero isolato settentrionale della piazza prospiciente il duomo e il battistero. La proposta per il "nuovo centro commerciale di Firenze", pubblicata il 2 marzo 1926 sui quotidiani locali "La Nazione" e "Il Nuovo Giornale", prevedeva gallerie di collegamento di piazza San Giovanni con via Martelli e borgo San Lorenzo⁷¹. I tre bracci confluivano in un ampio spazio a pianta ottagonale coperto a cupola i cui prospetti, caratterizzati da giganteschi archi aperti di fronte al battistero, mostravano un pesante repertorio neocinquecentesco sovraccarico di paraste giganti, attici, cornicioni e statue. In particolare, "La Nazione" informava che Coppedè e Mercati accompagnati da due assessori comunali avevano mostrato il progetto direttamente a Benito Mussolini, il quale aveva espresso il proprio compiacimento per "l'idea geniale" che aveva risolto "un importante ed interessante problema di sistemazione, non solo dal lato estetico, ma anche dal punto di vista commerciale e pratico", pur raccomandando ai presenti di rispettare "il carattere e la tradizione artistica" di Firenze. Tuttavia su "La Nazione" Renzo Martinelli, definendo Coppedè un "terremoto", annota come l'annuncio del progetto non fosse stato dato all'amministrazione comunale, quanto piuttosto a un gruppo di artisti "che oziavano intorno ai tavoli d'un caffè". A ciò va aggiunto che il "Nuovo Giornale" prevedeva che qualcuno, guardando i soli disegni preliminari, potesse considerare la costruzione moderna in progetto come "un pugno sulla facciata del Duomo e sulla viva bellezza della Piazza monumentale". Nonostante Arnaldo Mussolini su "Il Popolo d'Italia" annotasse che "ogni periodo di storia ha la sua espressione tipica nell'arte" e che per questo non si devono "esaltare le cose passate per umiliare i vivi", le perplessità dei giornalisti fiorentini vengono presto condivise dalla stampa nazionale. Così il noto critico d'arte Luigi Dami in una lettera pubblicata il 9 marzo sul "Corriere" segnala come il progetto di Coppedè, elaborato in evidente fretta, mancasse del tutto di rilievi e di piante. Da ciò nascevano evidenti lacune, come quella riguardante il "prospetto di uscita", ed errori, come il "miserrimo spazio davanti alla chiesa di San Giovannino" o la "risentita accentuazione architettonica" del nuovo edificio "col Battistero, col campanile di Giotto, con la cupola del Brunelleschi, con la Loggia del Bigallo, e anche col Palazzo Vescovile, con la casa dell'Opera e con la colonna di San Zanobi". Ugo Ojetti richiede l'intervento dannunziano prima con una nota del 20 marzo ("Guarda, inorridisci e mandami due parole, sia pure telegrafiche, col tuo giudizio") e dopo tre giorni con un telegramma ("Guarda giornali fiorentini mandati da me. Una tua parola contro la minaccia a piazza San Giovanni a piazza San Lorenzo farebbe gran bene"). Lo stesso 23 marzo dal Vittoriale d'Annunzio invia la sua risposta a Ojetti, intimandogli di pubblicarla senza toccarne neppure una sillaba⁷². Contemporaneamente spedisce uno sdegnato telegramma a Mussolini, preannunciando il proprio impegno avverso alla realizzazione della minacciosa galleria⁷³. Il 25 marzo la risposta del Principe di Montenevoso piomba sulle pagine del "Corriere" preceduta da un editoriale che, criticando "la spensierata audacia" del progetto, annuncia l'intervento del "più alto e sicuro giudice in un argomento di bellezza" nonché "più incrollabile difensore della storia e dell'arte nostra"⁷⁴. In realtà nel suo articolo d'Annunzio, cui probabilmente non erano stati chiariti esattamente i termini della proposta, attacca *in toto* lo "stile Coppedè"⁷⁵, il cui autore, in occasione della proposta di *referendum* avanzata dal Vate per cambiare il nome della città in "Fiorenza", si era



Adolfo Coppedè, progetto per la galleria Mussolini a Firenze (1926),
prospettiva del salone centrale
(da C. Cresti, *Gabriele d'Annunzio "architetto immaginifico"*, Angelo Pontecorboli, Firenze 2005)

schierato invece al suo fianco dichiarando “seguiamo D'Annunzio Poeta nel suo gentile omaggio”⁷⁶. Per rendere più greve l'invettiva contro l'architetto, il Vate fa uso ossessivo del prefisso “arci”, presente in “arcimacchinata” e raddoppiato in “arcimaiuscolo Arcigocciolone”, sorta di citazione da Boccaccio, e in “arcirimbombantissimissimo Arcifanfano”, lontana reminescenza di Goldoni e del dramma giocoso per musica *Arcifanfano, re de' matti* (1755)⁷⁷.

Stavolta però d'Annunzio ha per avversario il fiorentinissimo Coppedè, che risponde già il 26 marzo su “La Nazione” parando gli “oltraggiosi, detonanti, vocaboli” e i “simili gargarismi” per poi contrattaccare facendo presente al Vate come il violento attacco non meritasse “la spesa della [...] polvere”⁷⁸. D'altronde lo stesso Dami sul “Corriere” definisce gli edifici da demolire “inespressive ed anodine case attuali” che peraltro “lasciano senza invadenza il risalto dovuto ai venerandi edifici che sorgono presso”. Tuttavia la vicenda aveva assunto un ambito più vasto di quello architettonico e di conseguenza il Duce avverte la necessità di evitare la fama di spregiatore della città di Dante, come testimonia il telegramma scritto il 24 e pubblicato due giorni dopo dal “Corriere” in cui Mussolini dichiara a d'Annunzio che non sarebbe stata “manomessa Fiorenza dal bel San Giovanni, che egli medesimo adora”⁷⁹. La vicenda può ritenersi realmente conclusa solo con il discorso pronunciato dal sindaco Garbasso nella seduta del consiglio comunale del 30 marzo, quando il primo cittadino di Firenze prende distanza da ambedue le parti intimando agli artisti di smetterla “di fare della maldicenza reciproca e di sabotare sistematicamente le iniziative degli altri”⁸⁰. Nonostante la stoccata, d'Annunzio può ritenersi soddisfatto in quanto, com'egli sosteneva, la galleria non sarebbe stata realizzata, mentre Coppedè perde l'occasione di rilanciarsi professionalmente inserendosi nella campagna di grandi trasformazioni urbane che il regime stava realizzando⁸¹. La sfortuna critica del progetto amplificata dalla grande eco che la vicenda ebbe sui giornali e il cambiamento di gusto che si stava verificando in tutto il paese furono cause concomitanti della rilevante flessione subita dall'attività professionale di Coppedè, che da allora sarà impegnato in opere e progetti per la provincia toscana come l’“arcirimbombantissimissima” Casa del Fascio di Lastra a Signa (1928)⁸². Malgrado la negativa esperienza della “Galleria Mussolini”, Coppedè avanzerà nel 1936 la proposta urbanistica per la realizzazione di una strada monumentale nel quartiere d'Oltrarno, che avrebbe comportato il pesante sventramento del fitto tessuto edilizio. Anche in questo caso, però, l'architettura e l'urbanistica di Firenze/Fiorenza scamparono al “terremoto” Coppedè.

Se dalla ricca messe di descrizioni dannunziane si volesse a forza trarre una conclusione definitiva ed “etichettante”, si finirebbe per cadere in grave errore. Come si è potuto vedere, il rapporto tra il Vate e l'architettura è continuo, al punto tale che ogni classificazione risulterebbe frettolosa e parziale. Va subito precisato come la competenza di d'Annunzio fosse attestata dal parere richiestogli nel 1932, pochi anni dopo la polemica con Coppedè, da Gustavo Giovannoni in persona. Questi si rivolge al Poeta affinché voglia contribuire a salvare il paese dall'invasione in atto “di nuova volgarità, tracciando la via di quello che dovrebbe essere il movimento, pur audace e fervidamente innovatore, della nostra Architettura”⁸³. Tuttavia la visione del Vate non era “passatista” o sterilmente conservatrice in quanto all'articolo LXIII della già citata *Carta del Carnaro* egli fa obbligo agli Edili “di incitare e di avviare intraprenditori e costruttori a comprendere come le nuove materie – il ferro, il vetro, i cementi – non domandino se non di essere inalzate alla vita armoniosa nelle invenzioni della nuova architettura”. La difesa delle “nuove materie” nasceva forse dalla lettura degli *Entretiens*

in cui Viollet-Le-Duc difende i nuovi materiali e le nuove tecnologie, ma anche dalla conoscenza delle esperienze dell'Art Nouveau o della Wiener Secession in cui metallo e vetro proponevano forme inedite per una sintesi delle arti. Ancora più inattesa l'esortazione a un'architettura dei "cementi", proposta dal Vate a un ambiente che adotterà la nuova tecnica solo nei primi anni trenta e sino alla proclamazione dell'impero⁸⁴.

In realtà ogni occasione di confronto tra d'Annunzio e l'architettura, anche sotto il profilo strettamente linguistico, dev'essere considerata come un'esperienza feconda di ulteriori aspetti destinati a stimolare e arricchire i due termini di un'opera d'arte totale: l'"imaginifico" e la sua "immagine" dell'architettura. A tal proposito, è bene ricordare come lo stesso d'Annunzio corredasse i suoi *Taccuini* con schizzi che, tracciati di getto, raffiguravano l'essenza spaziale di opere quali la chiesa del convento di Monte Senario, di cui egli tratteggia il campanile (1898), o la chiesa romana di Santa Maria in Cosmedin, immortalata nei particolari decorativi interni (1899)⁸⁵. Tuttavia anche dopo aver riscontrato in d'Annunzio una conoscenza della materia tutt'altro che superficiale, risulta difficile concedere al Vate la "patente" di architetto o di storico dell'architettura. I diversi "sonnacchiamenti" testimoniano infatti come questa conoscenza non fosse integrale e come egli non fosse così perito come volesse far intendere al pubblico e agli addetti ai lavori, in quanto costruisce con estrema abilità le descrizioni non su basi scientifiche, ma su immagini efficaci proprio in quanto legate all'effetto sensibile del momento. Le differenze linguistiche che abbiamo riscontrato tra i periodi dell'architettura di volta in volta trattati corrispondono piuttosto a una sorta di progettazione revivalistica nella quale il linguaggio è mimetico dello spirito intimo del periodo storico che si intende far rinascere. In questo senso, concludendo in modo da non serrare il discorso, ma da riaprirlo a un'analisi concatenata di forme e contenuti, possiamo apprezzare le descrizioni di Gabriele d'Annunzio come architetture di parole⁸⁶.

¹ C. Cresti, *Gabriele d'Annunzio 'architetto imaginifico'*, Angelo Pontecorboli, Firenze 2005, p. 5.

² R. Giannantonio, *L'architettura di Roma capitale negli scritti di Gabriele d'Annunzio*, in *Il segno di d'Annunzio nella nuova Roma Capitale d'Italia, Atti del XXXVIII Convegno Nazionale*, in "Rassegna Dannunziana", 61/62, settembre-ottobre 2012, all'interno di "Oggi e domani", XL (504) (n. 4 della nuova serie, 4/12), gennaio-luglio 2012, pp. 23-52.

³ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, a cura di Angelo Cocles, Mondadori, Milano 1935, p. 354.

⁴ Ivi, p. 217.

⁵ Id., *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi, Libro Primo, Maia*, Treves, Milano 1903, p. 73.

⁶ Cfr. Floro (G. D'Annunzio), *Hellas*, in *Primo vere*, liriche di Gabriele D'Annunzio, Tipografia G. Ricci, Chieti 1879.

⁷ G. D'Annunzio, *Cronache mondane - Letteratura - Arte*, coordinate e annotate da A. Castelli, Bernardo Lux libraio editore di S.M. la Regina Madre, Roma 1913, p. 268.

⁸ L. Ribichini, *Recondite Armonie a Ronchamp*, Gangemi, Roma 2013, p. 65.

⁹ A. Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000, p. 266.

¹⁰ Il giovane studente Charles-Edouard Jeanneret aveva soggiornato ad Atene nel settembre 1911 durante il suo *Voyage d'Orient*. Qui aveva assistito alla "gigantesca apparizione" del Partenone sull'Acropoli, restando stordito "davanti alla inspiegabile precisione di questa rovina" (Le Corbusier, *Le Corbusier. Il viaggio d'Oriente*, Faenza Editrice, Faenza 1974, p. 146). Al Partenone nel 1923 egli attribuirà il ruolo di "macchina per creare emozioni": "Ecco la macchina per creare emozioni. Noi entriamo nella dimensione implacabile della meccanica. Non ci sono simboli attaccati a queste forme. Queste forme provocano sensazioni categoriche, non c'è bisogno di una chiave per capire. Brutalità, intensità, infinita dolcezza, raffinatezza e forza"; cfr. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, G. Cres, Paris 1923 (ed. it. *Verso un'architettura*, a cura di P. Cerri, P. Nicolini, Longanesi, Milano 1973).

¹¹ G. D'Annunzio, *Faville involate*, in "Secolo XX", 20 ottobre 1928, cit. in Id., *Le faville del maglio*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1995, p. 292.

¹² Id., *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti, R. Forcella, Mondadori, Milano 1965, pp. 355-360. Altra descrizione è nel *Piacere*: "Ovunque passavano, lasciavano una memoria d'amore. Le chiese remote dell'Aventino: Santa Sabina su le belle colonne di marmo pario, il gentil verziere di Santa Maria del Priorato, il campanile di Santa Maria in Cosmedin, simile a un vivo stelo roseo nell'azzurro, conoscevano il loro amore" (Id., *Il Piacere*, Mondadori,

Milano 1965, pp. 89-93). Da notare che la chiesa romanica è descritta dal Poeta nel 1899 dopo che erano terminati da poco i lavori di restauro dell'Associazione Artistica tra i Cultori dell'Architettura diretti da Giovan Battista Giovenale, che avevano eliminato la facciata eseguita da Giuseppe Sardi nel 1718.

¹³ D'Annunzio, *Taccuini* cit., p. 187.

¹⁴ Ivi, p. 186.

¹⁵ "I mille e mille e mille uomini, che avevano cavato tagliato e commesso le pietre cantando, intonavano di nuovo il loro cantico interrotto, che saliva fuori del tempo misurato e fuori del linguaggio scandito. Non era se non una forza saliente, come la fiamma. Era anzi la medesima forza saliente. La Cattedrale toccava infine il cuore del cielo. Nata da un'aspirazione verso l'altezza, nata da una imitazione angelica, da un bisogno di volo e di coro, la Cattedrale esprimeva un'ansia che non si placa mai. Ella non poteva esser condotta dagli uomini al suo compimento né poteva compiere sé stessa. Nessuna generazione la vedeva compiuta. Il peso della pietra, il peso dello scalpello, il peso della mano serbavano una terribilità invitta. L'ansia degli edificatori non riusciva se non a volgere verso l'alto il fogliame dei capitelli e le penne degli Angeli impietriti. L'edificio era un desiderio arrestato nel punto di superarsi. Era una mole radicata che invidiava la nuvola sorvolante" (Id., *La Leda Senza Cigno. Seguito da Una Licenza*, in *Prose di romanzi*, Mondadori, Milano 1940, p. 979).

¹⁶ "[...] ma i piombi disegnavano immagini di cielo là doverano immagini di vetro [...] La torre incotta dall'arsione aveva il colore che ha la carne dei martiri quando nel martirio trasumano [...] Da una parte e dall'altra della Porta, robuste travature embricate da sacchi di sabbia proteggevano l'ordine delle statue belle. Chino scorgevo la luce passare per gli interstizii come per le fenditure d'una caverna selvaggia" (cit. in Cresti, *Gabriele d'Annunzio* cit., p. 91).

¹⁷ "Ed ecco, d'improvviso, la fiamma eroica ne riprendeva e ne svolgeva il ritmo primiero. La pietra si moveva, la pietra si liberava, la pietra saliva nel firmamento. Tutto il suo sforzo di ascensione era secondato dalla fiamma. Dall'abside, dalle arcate dei contrafforti, dalle curvature dei portali, da tutti i luoghi di gloria, le ali si spiegavano, gli Angeli s'involavano nel fuoco. E dal fuoco altri Angeli si creavano, e seguivano il medesimo volo. Il mistero dell'Ascensione, chiuso nella Cattedrale, era rivelato non in verbo ma in atto. La Cattedrale era scopercchiata come il monumento presso cui Maria se ne stava in pianto allorché i messaggeri vestiti di bianco le dissero: 'Donna, perché piagni?'. La Cattedrale era fiammeggiante di resurrezione; e l'anima della Francia era quivi alzata in piè, come il riapparito" (*ibidem*).

¹⁸ "La cattedrale si consuma tra le fiamme [...] non si può

fare a meno di inginocchiarsi davanti a questo miracolo". E poi di seguito: "Per carità, non si tocchino le sculture, non si facciano restauri. Il cardinale approva" (U. Ojetti, *Con D'Annunzio a Reims*, in *Cose viste*, vol. I, Treves, Milano 1924, pp. 437-438, trad. Emanuela Cosentino).

¹⁹ L'impianto originale della chiesa era di tipo basilicale, in osservanza dei canoni benedettini cassinesi, divulgati dall'abate Desiderio alla fine dell'XI secolo, riscontrabili in Abruzzo anche nel San Clemente a Casauria e nel San Liberatore a Maiella. Sul San Clemente cfr. A. Ghisetti Giavarina, *San Clemente a Casauria: l'antica abbazia e il territorio di Torre De' Passeri*, Carsa, Pescara 2001. Cfr. anche B. Ventura, *San Clemente a Casauria. Monumento del IX e XII secolo*, Arti Grafiche Alcione, Pescara 1967; G. Sartorelli, *Abbatia San Clementis*, Centro abruzzese documentazione fotografiche, Pescara 1975.

²⁰ G. D'Annunzio, *Trionfo della morte*, Treves, Milano 1894, p. 84.

²¹ L'intervento, operato dalla confraternita del Sacro Monte dei Morti, aveva unito la navata anteriore, a livello della piazza, con il coro medievale, situato a cavallo del sottopasso stradale di via dei Cavalieri. Il fianco sinistro della chiesa si presenta con un porticato ad archi a sesto acuto terrazzato, realizzato alla fine del Trecento, impostato su massicci piloni circolari e rettangolari e coperto con volte a crociera realizzate in mattoni. La loggia è composta da sei campate uguali e da una settima più grande posizionata in corrispondenza del sottopasso di via dei Cavalieri come prosecuzione della galleria. Le prime tre campate sono il frutto degli interventi di demolizione successivi al terremoto del 1706, mentre l'ultima parte dell'ambulacro, che accoglie particolari decorazioni a stucco e l'edicola barocca della Madonna del Latte, rimase allo stato settecentesco. Sul lato destro della chiesa si trova un porticato che si estende per tutta la lunghezza della fabbrica composto da dieci colonne slanciate realizzate in conci di pietra con capitelli dai diversi disegni di fogliame, reggenti una tettoia spiovente in legno, che accoglie i trentadue stemmi gentilizi delle famiglie nobiliari di Guardiagrele, qui collocati nel 1886. Sulla chiesa cfr. F. Ferrari, *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, A.G. Palmerio, Guardiagrele 1905; Soprintendenza B.A.A.A.S. per l'Abruzzo, *Guardiagrele, il colore del tempo, l'immagine, l'arte e la storia*, Carsa, 1986; *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, a cura di F. Pistilli, Petrucci, Città di Castello 2005.

²² La torre, articolata su tre livelli, occupa quasi completamente il prospetto dell'edificio alla cui base si apre un portale durazzesco della prima metà del Quattrocento.

²³ La chiesa fu voluta dall'imperatore Ludovico II nel 871, come dimostrazione del potere imperiale nei pressi del fiume Pescara allo sbocco delle gole di Popoli. La

fabbrica originaria subì ingenti danni durante le invasioni saracene del 916.

²⁴ Lettera di d'Annunzio a Barbara Leoni del 15 giugno 1887, in *Lettere a Barbara Leoni*, Sansoni, Firenze 1954, p. 9.

²⁵ "Più di dieci anni fa, nell'adolescenza lontana, vidi per la prima volta l'abbazia di San Clemente a Casauria. Mi parve, al primo sguardo, una rovina. Tutto il suolo in torno era ingombro di macerie e di sterpi; frammenti di pietra scolpita erano ammucchiati contro i pilastri; da tutte le fenditure pendevano erbe selvagge; costruzioni recenti, di mattoni e di calce, chiudevano le ampie aperture delle arcate di fianco; le porte cadevano. E una compagnia di pellegrini meriggiava nell'atrio bestialmente, sotto il nobilissimo portico eretto dal magnifico Leonate. Ma quei tre archi, intatti, sorgevano di su i capitelli diversi con una eleganza così altera e il sole di settembre dava a quella dolce pietra bionda un'apparenza così preziosa che io sentii subitamente d'essere al cospetto d'una sovrana bellezza. In fatti, come più la mia contemplazione diveniva attenta, l'armonia composta da quelle linee diveniva più chiara e più pura; e a poco a poco da quel non mai veduto accordo audace d'archi a tutto sesto, d'archi acuti e d'archi a ferro di cavallo; e da quelle sagome e da quei fregi variissimi degli archivolti, dai rombi, dalle losanghe, dalle palme, dalle rosette ricorrenti, dai fogliami sinuosi, dai mostri simbolici, da tutte le particolarità dell'opera, andavasi rivelando per gli occhi al mio spirito l'unica assoluta legge ritmica che le grandi masse e i piccoli ornati concordemente seguivano" (G. D'Annunzio, *L'abbazia abbandonata. A Pasquale Villari*, in "Il Mattino di Napoli", 30-31 marzo 1892, in Id., *Scritti giornalistici*, vol. II, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 2003, p. 25. Lo scritto verrà incluso in una pagina del *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi* cit., pp. 859-860).

²⁶ Dalle piante redatte da Calore si deduce la conformazione della chiesa alla fine dell'Ottocento, che differisce dall'impianto attuale nella zona del transetto, articolato a quel tempo con due grandi cappelle ai lati dell'altare, le quali erano separate attraverso un muro dalle retrostanti sacrestie. Furono infine restaurate le decorazioni in pietra del portico e dell'ambone, liberato demolendo la parte alta della scaletta in pietra attraverso la quale vi si accedeva. Nel 1894 la chiesa viene dichiarata monumento nazionale. Altra importante campagna di restauri fu quella condotta tra il 1919 e il 1922 da Ignazio Carlo Gavini. In quell'occasione venne liberata la zona del presbitero e ripristinato lo spazio a croce latina proprio del progetto di Leonate, attraverso la demolizione delle tramezzature aggiunte, che coprivano i pilastri a fascio posti ai lati dell'abside.

²⁷ Il portico è costituito da tre arcate, di cui la centrale a sesto pieno e le laterali a sesto acuto, sorrette da pilastri

rettangolari con addossate colonne di diverso diametro. Le tre campate del portico sono coperte da volte a crociera costolonate che sostengono il soprastante oratorio dedicato a San Michele Arcangelo. Il ricco e fantasioso apparato scultoreo e decorativo fu però progressivamente rimaneggiato a seguito dei terremoti del 1349 e del 1456. L'accesso è segnato da tre portali, di cui quello centrale, maggiore dei due laterali, è costituito da tre arcate che vanno rastremandosi verso l'interno. Le porte, in bronzo, furono fatte collocare nel 1191 dall'abate Gioele, successore di Leonate: erano costituite da 72 formelle decorate, parte delle quali sono state trafugate e reintegrate, nel 1933, in legno.

²⁸ "Ben fu la Chiesa abruzzese, già fondata nel primo secolo del Cristianesimo, la custode vigilante del nostro patrimonio ideale. Nelle sue basiliche e nelle sue abazie ella non conservò soltanto le ossa dei Martiri ma puranco le testimonianze della nostra nobiltà, i vestigi dell'opera secolare compiuta dal nostro genio; e fu promotrice e propagatrice delle nostre arti belle. Lo splendore della bellezza s'irradiava dalla basilica che il magnifico Leonate edificò in un'isola fertile abbracciata e nutrita dal nostro fiume paterno. I marmorari i figuristi gli orafi i tessitori formavano una specie di corporazione ornativa intenta all'ornamento del tempio clementino che, crescendo in potenza spirituale e temporale, era divenuto il centro d'una vita vasta e fervida" (G. D'Annunzio, *Agli elettori di Ortona*, in "La Tribuna", 23 agosto 1897, in *Scritti giornalistici* cit., p. 276).

²⁹ F. Di Tizio, *D'Annunzio e Antonino Liberi. Carteggio 1879-1933*, Ianieri, Pescara 2009, p. 80.

³⁰ Cfr. R. Giannantonio, *Orgoglio regionale ed Eclettismo: il padiglione degli Abruzzi e Molise all'Esposizione romana del 1911*, in *Tradizioni e regionalismi. Aspetti dell'Eclettismo in Italia*, a cura di L. Patetta, L. Mozzoni, S. Santini atti del II Convegno di Architettura (Iesi, 21-22 giugno 1999), Liguori, Napoli 2000 pp. 537-556.

³¹ "O Giuliano / da San Gallo, il tuo tempio fu misura / dell'arte a me che la sua grazia pura / mirai caldo del fren vergiliano. // La croce greca l'ordine soprano / reggea della pacata architettura, / spaziososi in ritmo ogni figura / come il bel verso al batter della mano. // La cupola dai dodici occhi tondi / il bianco-azzurro fregio dei festoni / i fiori i frutti gli ovoli i dentelli // i dorici pilastri dai profondi / solchi eran come nelle mie canzoni / fronti sirime volte ritornelli" (*Prato*, VI, 1-14), in G. D'Annunzio, *Elettra*, Treves, Milano 1904.

³² In quest'opera Giuliano intende ricondurre il problema tipologico alla sua essenzialità, ma deve però accettare un'interpretazione accademica in cui il rivestimento geometrico esterno a fasce di marmo verde crea un telaio geometrico supplementare, in competizione con quello degli ordini sovrapposti.

³³ "Caro Antonino, sono qui a Venezia da alcuni giorni; e spesso tu mi sei venuto nel pensiero, nei momenti di più alta commozione d'innanzi a queste meraviglie d'architettura antica. Bisogna assolutamente che tu conosca Venezia, che tu respiri questa solitudine lagunare. Credo che in nessun'altra città troveresti commozioni più profonde e più complesse per l'arte che prediligi" (Di Tizio, *D'Annunzio e Antonino Liberi* cit., p. 44).

³⁴ G. D'Annunzio, *Il Fuoco*, Treves, Milano 1900, p. 237.

³⁵ Ivi, p. 218.

³⁶ S. von Moos, *Alla veneziana. Le Corbusier, il turista e la "crisi dell'Utopia"*, in *L'Italia di Le Corbusier*, a cura di M. Talamona, Electa, Milano 2012, p. 204. La descrizione del soggiorno veneziano di Le Corbusier è in H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, University of Chicago Press, Chicago-London 1997, pp. 114-116.

³⁷ Partito l'11 settembre da Parigi in compagnia di Raoul La Roche, dal giorno seguente sino al 21 settembre Jeanneret si trattiene a Venezia, da dove raggiunge Vicenza che visita dal 22 al 23 settembre. Quindi la partenza per Parigi, ove arriva nella mattina del 1° ottobre 1922 (C. Lombardi, *1922. Viaggio a Venezia e Vicenza*, in *L'Italia di Le Corbusier* cit., p. 424).

³⁸ Von Moos, *Alla veneziana* cit., p. 205. L'interesse mostrato per una Venezia decisamente estranea al classicismo purista si spiega con il concetto di diversità, che le consentiva di attrarre l'attenzione del "viaggiatore impenitente", come Le Corbusier si definiva (ivi, p. 213).

³⁹ Cfr. Le Corbusier, *Album La Roche*, con un saggio di S. von Moos, Electa, Milano 1996.

⁴⁰ D'Annunzio, *Il Fuoco* cit., p. 226.

⁴¹ Ivi p. 254.

⁴² Ivi, p. 120.

⁴³ Id., *Taccuini* cit., p. 114.

⁴⁴ Id., *Il Fuoco* cit., p. 199. La biblioteca o libreria, la cui costruzione era decisa nel marzo 1537, veniva iniziata su progetto di Jacopo Sansovino e interrotta nel 1563. Dal 1582 interveniva Vincenzo Scamozzi per il completamento. D'Annunzio parla di "modulazioni ioniche", ma il portico inferiore ha colonne di ordine dorico e solo il superiore ha colonne di ordine ionico.

⁴⁵ Ivi, p. 316.

⁴⁶ Ivi, p. 202. L'allusione è al coronamento del seicentesco edificio della dogana di Giuseppe Benoni (1677-1682). Di San Giorgio Maggiore d'Annunzio sottolinea anche il particolare degli "angeli ardui" posti sul campanile (ivi, p. 320). Altri omaggi vengono riservati all'architettura del sei-settecento veneziano, come palazzo Pesaro progettato da Baldassarre Longhena (1652-1710; ivi, p. 316) o la chiesa del San Simeon Piccolo, ricostruita negli anni venti del XVIII secolo su progetto di Giovanni Antonio Scalfarotto (D'Annunzio, *Taccuini* cit., p. 120).

⁴⁷ "Vicenza, Andrea Palladio nelle Terme / e negli Archi

di Roma imperiale / apprese la Grandezza. E fosti eguale / alla Madre per lui tu figlia inerme! // Bartolomeo Montagna il viril germe / d'Andrea Mantegna in te fece vitale. / La romana virtù si spazia e sale / per le linee tue semplici e ferme. // Veggo, di là dalle tue mute sorti, / per i palladiani colonnati / passare il grande spirito dell'Urbe // e, nel Teatro Olimpico, in coorti / i vasti versi astati e clipeati / del Tragedo cozzar contra le turbe" (Vicenza, VI, 1-14), in d'Annunzio, *Elettra* cit.

⁴⁸ "Tutta di marmo [...] isolata, con un fianco sul rio, armoniosa e composta con il suo ordine di finestre e di archi, con le sue lastre di marmo bianco venato di grigio crociate di marmo roseo. Su la facciata gli ornamenti circolari di porfido e di verde antico [...]. E bella e serena, piena di armonia [...]. È il trionfo e la gloria della pietra. Nell'interno tutto è marmo venato. Le venature sono come scritture sapienti. Su per i pilastri, intorno a un centrale stelo interrotto da urne e da coppe si attorcigliano i fogliami e i fiori di pietra, misti di uccelli. Intorno alle basi i putti alati cavalcano le sirene chiamate dalla coda squamosa, o stanno diritti su la squama nell'arco della coda aguzza. Una flora ambigua. Una maschera umana porta nel capo, come nell'apertura d'un vaso, fiori e frutti. Le teste di ariete finiscono in una foglia frastagliata; l'albero vario e miracoloso, saliente su pel pilastro, ha per base tre zampe leonine. Le balaustre dell'altare sono traforate, su un motivo di delfini attorcigliati a un tridente. Nel cerchio centrale è il porfido o il verde antico. Questi due marmi preziosi mettono le melodie del loro colore possente su la monotonia della pietra venata inquadrata di marmo grigio. Nei fregi della balaustra due grifoni alati sono di qua e di là d'un teschio bovino e attingono le corna col loro becco ricurvo. Dietro l'altare maggiore, su la parete, tra due finestre, è la croce composta di dischi alternati di porfido e di verde, lucidi, specchianti. Il coro intorno all'altare è di marmo. Animali caudati, dalla coda di pesce, dal volto barbuto come di satiri, tengono la zampa su la base di un'urna. Le sirene dalla coda duplice alzano fra le mani le due code che si schiudono in foglie come due rami, all'estremità" (D'Annunzio, *Taccuini* cit., pp. 109-110). Da notare come a Venezia il motivo decorativo della Melusina compare nelle colonne del portale della Scuola di San Marco.

⁴⁹ G. D'Annunzio, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, in *Tragedie sogni e misteri*, vol. I, Mondadori, Milano 1939, p. 51.

⁵⁰ Id., *Notturmo*, Treves, Milano 1917, p. 204. La scala a "bovolo" è stata attribuita al *marangon* Giovanni Candi in base a notizie tratte dal suo testamento e rese note da Pietro Paletti nel 1893 e più recentemente a Giorgio Spavento in base a considerazioni stilistiche (cfr. L. Salvador Rizzi, *Giorgio Spavento e la scala di palazzo Contarini*, in "Arte documento", 10 (1996), pp. 43-47).

⁵¹ La costituzione della Reggenza fiumana venne scritta da Alceste De Ambris, ma sicuramente rielaborata dallo stesso d'Annunzio (cfr. Cresti, *Gabriele d'Annunzio* cit., pp. 93-95).

⁵² R. Giannantonio, *Gabriele d'Annunzio: Guerra, Arte & Architettura*, in corso di stampa.

⁵³ G. D'Annunzio, *In San Pietro*, in *Elegie romane*, Treves, Milano 1897, pp. 3-4, 32.

⁵⁴ "Perché in ambito architettonico si annoveravano solo i giudizi sul Vate arredatore, e per di più volti a cogliere la stravaganza del suo gusto che sarebbe incline all'orpello, "barocco", nel senso deteriore della dicitura" (A. Andreoli, *Presentazione*, in Cresti, *Gabriele d'Annunzio* cit., p. 5).

⁵⁵ G. D'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1990, p. 212.

⁵⁶ Al termine della peste, il 22 ottobre 1630 il patriarca Giovanni Tiepolo fece voto di erigere una chiesa alla Vergine Santissima sul sito del soppresso complesso religioso della Santissima Trinità con convento e scuola adiacente alla Punta da Mar, che venne così demolito. Per poter erigere in quel posto il nuovo edificio era necessaria una ponderosa opera di palificazione (ben 1.156.650 pali) e una vasta bonifica del suolo.

⁵⁷ Così scrive lo stesso Longhena al Serenissimo Principe: "Avendo essa Chiesa mistero nella sua dedizione, essendo dedicata alla B.V. mi parve per quella poca virtù che Dio benedetto mi ha prestato, di farla in forma rotonda, essendo in forma di corona" (G. Moschini, *La chiesa e il seminario di Santa Maria della Salute in Venezia*, Giuseppe Antonelli, Venezia 1842, pp. 11-12). La costruzione della chiesa si conclude con la benedizione del 9 novembre 1687.

⁵⁸ "Emergeva su la propria ombra glauca il tempio ottagonato che Baldassare Longhena trasse dal Sogno di Polifilo, con la sua cupola, con le sue volute, con le sue statue, con le sue colonne, con i suoi balaustri, sontuoso e strano come un edificio nettunio costruito a similitudine delle tortili forme marine, biancheggiante in un color di madreperla su cui diffondendosi l'umida salsedine pareva creare nelle concavità della pietra qualche cosa di fresco, di argenteo e di gemmante onde suscitavan esse un'immagine vaga di schiuse valve periferire su le acque natali" (D'Annunzio, *Il Fuoco* cit., p. 201). *L'Hypnerotomachia Poliphili* pubblicata nel 1499 a Venezia da Aldo Manuzio, era opera di Francesco Colonna, dotto umanista e frate domenicano che Maurizio Calvesi fa coincidere con l'omonimo appartenente alla nobile famiglia romana, signore di Palestrina nato intorno al 1430 e formatosi nell'Accademia Romana di Pomponio Leto (cfr. M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Officina, Roma 1980).

⁵⁹ S. Borsi, *Francesco Colonna lettore e interprete di Leon Battista Alberti: il tempio di Venere Physioza*, in "Storia dell'Arte", 109 (2004), p. 404.

⁶⁰ F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, vol. I, ed. critica e commento a cura di M. Ariani, M. Gabriele, Adelphi, Milano 2004, pp. 203-204.

⁶¹ Lo stesso Alberti è citato direttamente nell'altezza dell'edificio che è pari al diametro della pianta (cfr. *Scritti rinascimentali di architettura. Patente a Luciano Laurana, Luca Pacioli, Francesco Colonna, Leonardo Da Vinci, Donato Bramante, Francesco Di Giorgio, Cesare Cesariano, Lettera a Leone X*, a cura di A. Bruschi, C. Maltese, Il Polifilo, Milano 1978, p. 262). La cupola è decorata con intrecci vegetali di vitigni che riprendono la decorazione della Sala della Asse del Castello Sforzesco dipinta da Leonardo e aiuti tra il 1494 e il 1498 (cfr. Borsi, *Francesco Colonna* cit., pp. 99-130; Id., *Il tempio di Venere Physioza: precisazioni su Francesco Colonna e la sua cultura architettonica*, De Luca, Roma 2004, pp. 511-524).

⁶² Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino* cit., p. 215.

⁶³ G. Göbel-Schilling, *L'idea originaria e le proporzioni della chiesa di Santa Maria della Salute*, in "Eidos", 10 (1992), pp. 72-82.

⁶⁴ G. D'Annunzio, lettera ad Annibale Tenneroni, 8 gennaio 1900, in Andreoli, *Il vivere inimitabile* cit., p. 342. Per la "Tribuna" cfr. C. Cresti, *Nel nome di Dante tra conformismo e modernismo*, in *E nell'idolo suo si trasmutava. La Divina Commedia nuovamente illustrata da artisti italiani. Concorso Alinari 1900-1902*, a cura di C. Cresti, F. Solmi, catalogo della mostra, Grafis, Bologna 1979, pp. 7-22. Dal 1969 nella sala superiore della casa del Landino si trova la cattedra dantesca proveniente dalla chiesa di Orsanmichele in Firenze. È una pregevole opera di arte lignea con pannelli elegantemente intarsiati di figure e moti attinenti alla *Divina Commedia*, progettata dal professor E. Lusini ed eseguita dal professor G. Lollì. Creata come cattedra per la "Lectura Dantis" - iniziata nel lontano 1373 da Giovanni Boccaccio e proseguita, sia pur con varie vicende, nel corso dei secoli successivi - venne sistemata nel salone di Orsanmichele denominato "Sala di Dante" e inaugurata l'8 gennaio 1900 con l'intervento del giovane Gabriele d'Annunzio, che lesse e commentò il canto VIII dell'*Inferno*.

⁶⁵ H. Barth, *Un'intervista con D'Annunzio*, in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Carabba, Lanciano 2002, pp. 160-161. Nella stessa intervista d'Annunzio si lamenta anche del fatto che "certi tedeschi abbiano portato la loro architettura sul lago di Garda". Tra l'altro, d'Annunzio scriverà la prefazione del libro di Barth, *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Venezia a Capri*, E. Voghera, Roma 1909.

⁶⁶ "Le ville parevano leggiadramente costruite di carton pesto e di latta traforata da un architetto girodino con pizzo al mento e svolazzo alla cravatta, che si fosse ingegnato di conciliare nell'arte sua capitale l'ispirazione della Riviera ligure a quella del Lago dei Quattro Cantoni,

entrambe consolatrici. Ogni facciata portava iscritto in lettere di stil novo il suo bravo nome fornito dalla mitologia, dalla botanica, dai fasti civici o dalla buaggine sentimentale. Ogni interno doveva avere suo vaso di fiori artificiali sotto la campana di cristallo, la sua grossa conchiglia bitorzolosa, la figurina di Giovanna d'Arco in armatura di piombaggine, e la sua pendola col cuccù per chiamare la felicità o la morte" (cfr. G. D'Annunzio, *La Leda senza cigno*, Treves, Milano 1913).

⁶⁷ È il periodo il cui nella nuova capitale vengono realizzate strade, piazze, teatri, gallerie, palazzi per uffici e "caserme d'affitto", monumenti, opere che stravolgono l'organismo urbano secolare (cfr. Giannantonio, *L'architettura di Roma capitale* cit.).

⁶⁸ G. D'Annunzio, *Preambolo*, "La Tribuna", 7 giugno 1893, in Id., *Scritti giornalistici* cit., pp. 195-196.

⁶⁹ Cresti, *Gabriele D'Annunzio* cit., pp. 83-113.

⁷⁰ M. Guerra, *Il poeta e l'architetto. Gabriele d'Annunzio, Marcello Piacentini e la tutela della città storica italiana*, in "Quaderni del Vittoriale", 6 (2010), pp. 17-71.

⁷¹ Sulla vicenda cfr. Cresti, *Gabriele d'Annunzio* cit., pp. 99-107.

⁷² Scrive infatti d'Annunzio: "Caro Ugo, tu m'inciti; e io scrivo col mio stile e col mio stilo. Ti vieto di mutare pur una sillaba. Se non hai il coraggio di stampare queste pagine, restituiscile".

⁷³ Nello stesso 23 marzo d'Annunzio a Benito Mussolini, Capo del Governo, il telegramma: "Non posso credere che tu permetta l'ignobile spregio contro la Firenze del bel San Giovanni. Io fiorentino debbo e voglio oppormi con tutte le mie forze e confido che anche questa volta ti avrò compagno. Ti abbraccio". Per la sollecitazione di Ojetti e le risposte di d'Annunzio cfr. *Carteggio D'Annunzio-Ojetti (1894-1937)*, a cura di C. Cecchi, Le Monnier, Firenze 1979, pp. 271-272. Cfr. anche *Protesta contro una Galleria nel centro di Firenze*, in U. Ojetti, *D'Annunzio. Amico, Maestro, Soldato. 1894-1944*, Sansoni, Firenze 1957, pp. 175-179. Il telegramma inviato dal Vate a Mussolini è nel *Carteggio D'Annunzio-Mussolini (1919-1938)*, a cura di R. De Felice, E. Mariano, Mondadori, Milano 1971, p. 183.

⁷⁴ "Sull'improvvisato progetto di una Galleria da aprire a Firenze, sfasciando un gruppo di case del vecchio centro e spalancando un immenso arcone di fianco al Battistero di San Giovanni e un altro di fronte alla nuova facciata di San Lorenzo [sic], abbiamo già pubblicato il 9 marzo un articolo di Luigi Dami. Chiaramente vi si mostrava la spensierata audacia d'un progetto siffatto. L'idea è venuta ad alcuni fiorentini intraprendenti e intraprenditori. [...] intanto il più alto e sicuro giudice in un argomento di bellezza e il più incrollabile difensore della storia e dell'arte nostra ci manda questa lettera fierissima che varrà, speriamo, a far meditare i fiorentini e il loro

Comune su tali improvvisazioni e leggerezze. Il Comune di Firenze si abbandona, infatti, da qualche tempo a queste improvvisazioni, e male tollera che vengano discusse e le difende con argomenti politici, quando non trova argomenti logici. [...] Fra gli amministratori della gloriosa città, a cominciare dal Sindaco, senatore Antonio Garbasso, sono uomini ponderati, dai quali proteste come questa di Gabriele d'Annunzio non possono essere considerate ubbie di profani e di pedanti" (*Editoriale*, in "Il Corriere della Sera", 25 marzo 1926).

⁷⁵ "Mio caro fratello fiorentino, gli argomenti – da opporre al bestiale sfregio che minaccia la mia Fiorenza, la nostra Firenze – sono tanto manifesti che io non lascio oggi parlare il mio gusto irreprensibile, ma sì quella abominazione che per Ser Zucchetto Bencivenni significava medicabilmente 'senso di schifezza' e 'nausea di stomaco'. Questa 'terribil macchina', arcimacchinata da non so quale arcimaiuscolo Arcigocciolone, non può di Michelangelo ricordare ai miei Fiorentini bennati se non il pugno del Torrigiani. Alla vergogna io mi opporrò con tutte le mie forze, e con quelle de' miei pochi o molti fedeli, pur anco se dagli Italiani io fossi per esser mandato novamente a confine; ché di Firenze mi sento già esiliato da tanta buaggine che cerca di cangiare il bel Giglio 'fatto vermiglio' in utile cavolfiore concimato a Varlungo. Se tu vuoi stampare questa improvvisa invettiva, o Ugo del Salviatino, bisogna che tu la stampi intiera e fiera com'ella è, altrimenti io ti accuso di pusillanimità non fraterlevole;

e pongo per sempre su la nostra vecchia amicizia quella vil pietra di tavolino da caffè dove [...] l'arroganza dell'arcirimbombantissimo Arcifanfano tracciò il disegno di sé medesimo con un solfanello senza solfo e con la sgocciolatura di un fiasco panciuto". "Gocciolone" ha significato di "scimunito": "Andate via, andate, goccioloni che voi siete; voi non sapete ciò, che voi vi dite" (Boccaccio, *Decamerone*, nov. 56. 3).

⁷⁶ Cfr. Ojetti, *D'Annunzio. Amico, Maestro, Soldato* cit.

⁷⁷ Letteralmente "fanfarone": in C. Goldoni, *Arcifanfano Re de' Matti, Dramma Giocoso Per Musica*; musica: Baldassarre Galuppi; libretto: Polisseno Fegejo; coreografie: Paolo Cavazza; Soliani Bartolomeo Eredi, Modena, 1755; ma anche "Non vien da voi, che siete l'arcifanfano delle lingue, e come dice quel galant'uomo, il Camerlingo dell'Ortografia?", in A. Caro, *Apologia degli Accademici di Banchi di Roma contra m. Lodovico Castelvetro da Modena. In forma d'uno spaccio di maestro Pasquino, con alcune operette incluse del Predella, del Buratto, di ser Fedocco. In difesa della seguente canzone del commendatore Annibal Caro appartenenti tutte all'uso della lingua toscana, e al vero modo di poetare*, Antonio Cortesi, Venezia 1772, p. 178.

⁷⁸ "Ho letto la Vostra lettera sul 'Corriere'. Mi permetto spedirvi la fotografia delle case per cui avete creduto opportuno spararmi addosso gli oltraggiosi, detonanti, vocaboli (uso Arcifanfano, Arcigocciolone) coi quali forse pensaste ritenermi a battesimo presso i miei arguti concittadini. Ma i fiorentini hanno troppo buon gusto

per fare di simili gargarismi dietro alla gente! Vorrei chiedervi: Vi ricordavate proprio di questo lato della Piazza S. Giovanni? E vi sembra che esso valga la spesa della Vostra polvere? Che la Galleria poi si faccia o non si faccia è un altro paio di maniche; e poco male anche se si farà e non si farà la mia. L'importante per me, e credo anche per Voi, consisteva nel riportarvi davanti gli occhi quelle quattro catapecchie che l'impero lirico vi ha fatto smemoratamente elevare a simbolo della bellezza artistica fiorentina. Voi per certo non Vi abbassereste mai a darmi atto di questo ritorno alla realtà; ma non sarò davvero io ad offendervi col sospetto che la realtà non Vi abbia persuaso. Per mio conto io sono convinto poi che la Vostra invettiva, così sproporzionata alla circostanza, deve essere stata il frutto di errate informazioni pervenutevi intorno all'opera mia ed alle mie modeste, sempre remissive, intenzioni". La lettera di Coppèdè viene pubblicata su "La Nazione", 26 marzo 1926, p. 5, dove il 17 marzo precedente aveva replicato ad altre censure rivoltegli dai fiorentini.

⁷⁹ Il telegramma di risposta del Duce è in *Carteggio D'Annunzio-Mussolini* cit., p. 183.

⁸⁰ "Bisogna che gli artisti smettano di fare della maldicenza reciproca e di sabotare sistematicamente le iniziative degli altri. [...] Bisogna poi che tutti si persuadano che nessuno ha veste per fare imposizioni e dare ordini all'Amministrazione Comunale. L'Amministrazione sa le sue responsabilità ed ha diritto che le si faccia credito, perché in cinque anni dacché regge le sorti del

Comune, ha fatto e fatto molto anche in tema di restauri artistici. [...] Ha quindi diritto che le si faccia credito per l'avvenire e non ha bisogno di tutori. [...] Questo è bene sappiano tutti" (Cresti, *Gabriele d'Annunzio* cit., p. 106).

⁸¹ M. Cozzi, Coppèdè, Adolfo, *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 28 (1983), *ad vocem*, consultabile in <http://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-coppede>.

⁸² C. Cresti, *Architettura e fascismo*, Vallecchi, Firenze 1986, p. 26.

⁸³ "[...] io ho pensato che un'alta parola di Gabriele d'Annunzio, detta pubblicamente o privatamente, potrebbe salvarci da questa invasione di nuova volgarità, tracciando la via di quello che dovrebbe essere il movimento, pur audace e fervidamente innovatore, della nostra Architettura, ché l'Architettura non è arte privata, ma corrisponde alla vita e alla civiltà di una nazione e deve avere il suo indirizzo dalle menti altissime, non da effimere riviste straniere o nostrane" (lettera di Gustavo Giovannoni, 22 febbraio 1932, Archivi del Vittoriale, Donazione Cervis, Carteggio G. Maroni, in F. Irace, *D'Annunzio, il Vittoriale e il dibattito d'architettura*, in *D'Annunzio e le avanguardie*, XVII convegno internazionale [Francavilla al Mare, 6-7 maggio 1994], Ediers, Pescara 1994).

⁸⁴ Giannantonio, *Gabriele d'Annunzio: Guerra, Arte & Architettura* cit.

⁸⁵ Cresti, *Gabriele d'Annunzio* cit., pp. 18-19.

⁸⁶ Al presente studio hanno collaborato Erika Di Felice e Lores Di Pietro, che l'autore ringrazia.