

69/71

RASSEGNA DANNUNZIANA

del Centro nazionale di Studi dannunziani in Pescara

Anno XXXIV - N. 69/71 2018

SOMMARIO

D'Annunzio e la lingua italiana d'oggi

42° CONVEGNO NAZIONALE DI STUDI
2015

Le città di d'Annunzio. Erbe, parole, pietre

43° CONVEGNO NAZIONALE DI STUDI
2016

D'Annunzio tra ironia e malinconia

44° CONVEGNO NAZIONALE DI STUDI
2017

Il Centro nazionale di Studi dannunziani

Operante dal 1963, si costituì legalmente nel 1979 con sede in Pescara, ha figura giuridica di associazione culturale che opera per l'approfondimento degli studi, nonché la ricerca di fondi e documenti che possono contribuire alla migliore conoscenza e valutazione dell'opera dannunziana, con particolare riguardo al periodo giovanile e ai sempre stretti rapporti che legarono il poeta in ogni stagione della sua vita alla terra natia, che gli fu fonte permanente di ispirazione e riferimento. In tal senso, il Centro ha indirizzato negli ultimi anni la sua attività anche all'indagine e alla realizzazione di studi sulle figure di maggiore spicco della cultura abruzzese. Tutto ciò nell'ambito del raggiungimento degli scopi statutari in modo autonomo e valendosi dei propri mezzi e delle acquisizioni patrimoniali e finanziarie che si sono verificate e potranno verificarsi in futuro.

In questi venti anni di vita, con il patrocinio della Regione Abruzzo e di altri Enti locali, il Centro ha promosso ben trentasette convegni nazionali e internazionali, da «D'Annunzio giovane e il verismo» del 1979, ai più recenti. Di ogni convegno sono stati tempestivamente pubblicati gli *Atti* a stampa.

L'attività editoriale non si è esaurita in tale ambito, ma ha fornito volumi di alta valenza letteraria e filologica per le cure di studiosi di vaglia quali Hérelle, De Michelis, Paratore, Tosy, Ciani, Gibellini, De Titta, R. Tiboni, Circeo, Cappellini, Traina, Balducci, Papponetti, Woodhouse. E con cadenza semestrale esce dal 1982 la «Rassegna di studi dannunziani», in veste autonoma e incorporata nella rivista «Oggi e domani», giunta finora al 66° numero. Il Centro ha pure realizzato due videodocumentari: «Con d'Annunzio attraverso l'Abruzzo» e «D'Annunzio in Grecia».

Con le proprie risorse, e fra non poche difficoltà, il Centro ha allestito nel tempo una cospicua biblioteca specializzata, creando pure una fattiva attività di sostegno gratuito in ricerche e documentazione bibliografica a favore di studenti e laureandi delle Università abruzzesi, ed ha in programma un piano di aggiornamento e di diffusione dell'opera dannunziana, con particolare attenzione alla produzione "abruzzese" per docenti ed alunni delle scuole medie superiori ed inferiori.

Fondato da Edoardo Tiboni, l'Istituto si è avvalso negli anni di accademici illustri e studiosi italiani e stranieri quali Ettore Paratore, Geno Pampaloni, Mario Pomilio, Guy Tosi, Eurialo De Michelis, Emilio Mariano, Aldo Rossi, Nicola Ciarletta, Paolo Alatri, Rosario Assunto, Giorgio Bárberi Squarotti, Luigi Baldacci, Carlo Bo, Gianfranco Contini, Giorgio Cusatelli, Renzo De Felice, Domenico De Robertis, Pietro Gibellini, Leone Piccioni, Mario Sansone, Umberto Bosco, Ivanos Ciani, Pierre de Montera, Enrico Ghidetti, Emerico Giachery, Giorgio Luti, Stefano Jacomuzzi, Oreste Macrì, Claudio Marabini, Emilio Mariano, Nicola Merola, Maria Teresa Moevs, Adelia Noferi, Giorgio Petrocchi, Mario Petrucciani, Ezio Raimondi, Giuseppe Carlo Rossi, Luigi Testaferrata, Alfredo Todisco, J.R. Woodhouse, Manfred Beller, Raffaele Colapietra, Francesco Desiderio, Enzo Di Poppa Volture, Donatello D'Orazio, Ernesto Giammarco, Luigi Iachini, Giuseppe Papponetti, Umberto Russo, Giammario Sgattoni, Walter Tortoreto, Annamaria Andreoli, Pietro Buscaroli, Mario Vecchioni, Gert Mattenklott, Katharina Maier-Troxler, Erika Kanduth, Alena Wildová Tosi, Peter Sárközy, Vladimír Mikes, Francesco Iengo, Gianni Oliva, Vito Moretti, Giuseppe Nicoletti, Simona Costa, Luciano Curreri, Marco Marchi, Silvia Capecci, Lucia Casarosa, Angela Guidotti, Raffaella Castagnola, Antonio Zollino, Franco Di Tizio, Francesca Nassi, Andrea Lombardinilo e molti altri.

Dal 2014 ne è presidente Arnaldo Dante Marianacci; vice presidente Angelo Piero Cappello.

Con la partecipazione dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti dal 2001 il Centro nazionale di Studi dannunziani organizza il Premio internazionale di Poesia Gabriele d'Annunzio, che viene assegnato a poeti di assoluta rilevanza mondiale, contribuendo così a mantenere viva la fama del poeta abruzzese. Nell'albo d'oro del Premio figurano: Yves Bonnefoy, Adonis, Mario Luzi, Hans Magnus Enzensberger, Mark Strand, Evgenij Evtushenko, Natan Zach, Bernard Noël.

D'Annunzio e la lingua italiana d'oggi

2015

Programma

Giovedì 26 novembre 2015 - ore 9.30

GIORGIO PATRIZI "D'Annunzio, Gadda e la lingua italiana d'oggi"

Venerdì 27 novembre 2015 ore 9.30

GIANNI OLIVA "Appunti preliminari su d'Annunzio e la lingua:
problemi di metodo"

LORENZO BRACCESI "Il cerretano. Tra lingua e stile, dal mito di Ulisse
alla signorina Felicita"

MARIA ROSA GIACON "Pleasure: 'Il Piacere' inglese e l'apporto della lezione
linguistica dannunziana"

Sabato 28 novembre 2015 ore 9.30

ANGELO PIERO CAPPELLO "Gabriele d'Annunzio, la 'questione della lingua'
e l'italiano contemporaneo."

EMILIANO PICCHIORRI "L'eredità linguistica dannunziana
tra lessico e sintassi"

RAFFAELE GIANNANTONIO "D'Annunzio e la lingua dell'architettura"

D'Annunzio e la lingua dell'architettura

Raffaele Giannantonio

Premessa

Gabriele d'Annunzio era attratto dall'architettura soprattutto in quanto uno dei suoi principali propositi era quello di cantare «quasi tutte le bellezze della terra italiana e quasi tutti gli elementi della sua civiltà»¹. Nonostante sia stato per lungo tempo considerato un eclettico che aveva aderito superficialmente alle mode succedutesi tra Otto e Novecento², 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. Nel novembre 1890, in occasione della prima Esposizione italiana di Architettura svoltasi a Torino, importante occasione di confronto tra l'eredità romantica e le prospettive del nuovo secolo³, d'Annunzio scrive all'ingegnere Antonino Liberi, suo cognato e amico, mostrandosi preoccupato del fatto che «nessuno si occupa dell'architettura di Torino, su pei giornali. Farò inventare un articolo per metterci il brano che ti riguarda»⁴. Leggendo i numerosi scritti in cui il Poeta, per differenti motivi, si è trovato ad illustrare opere di architettura, è immediato riscontrare il trasporto per alcuni ambiti urbani (in particolare in nucleo antico di Venezia), la varietà dei temi tipologici affrontati (dai templi alle chiese, ai palazzi ed ai teatri), la preferenza per alcuni periodi (ad esempio il Medioevo e il Barocco) ma anche il rispettoso riferimento ai monumenti della sua terra natia (su tutti l'abbazia di San Clemente a Casauria). Il tutto caratterizzato da alcuni inattesi errori di carattere "tecnico" (il Partenone "ionico", lo schema dell'"anfiteatro" in luogo di quello del "teatro") 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".

L'architettura classica: il Partenone

Iniziamo con dire che il breve tragitto che noi percorreremo assieme a d'Annunzio nei boschi letterari della "sua" architettura, non va considerato certamente esaustivo in quanto, come detto, lo scrittore incontrò per tutta la sua vita opere costruite che facevano da sfondo alle sue poesie, ai romanzi e alle opere teatrali, quando addirittura non fu egli stesso a "progettarne" alcune. Ad esempio nella Roma ricchissima è la presenza di fontane, statue, chiese e palazzi tanto quanto dei suoi nobili resti archeologici. Noi però, avendo già trattato in altra sede del rapporto tra il Poeta e Roma, ci interesseremo solo delle polemiche descrizioni dei teatri della Città Capitale che appare nel 1882 ad un d'Annunzio non ancora ventenne in tutto il «fascino molteplice che emana dalle reliquie della sua grande storia imperiale e papale»⁵. Il passato classico compare con altrettanta forza 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»⁶. Il desiderio di questo viaggio era stato fortissimo, forse eccessivo, tanto che consumata l'esperienza, egli scrive:

«Viaggiare non giova. Io conoscevo la vera Grecia prima di approdare a Patrasso e di riverire Erme in Olimpia, prima di toccare le colonne del Partenone e le maschere micenee di oro»⁷.

In tal modo il Poeta demolisce uno dei concetti-base della letteratura architettonica del Novecento, quello del viaggio come elemento di conoscenza di se stesso prima ancora delle culture visitate. Dell'architettura greca egli sembra apprezzare più di tutto la «magnanimità severa» del dorico, «l'ordine divino onde fulge/ la pura colonna / nei Propilèi di Mnesicle/ nel Partenone d'Ictino»⁸. Qui va notata innanzitutto la correttezza delle attribuzioni; oltre che la citazione di Mnesicle quale autore dei Propilèi, a proposito del Partenone egli ignora Callicrate, l'architetto di Cimone che la iniziò, ma non Ictino, che la riprogettò e completò per Pericle (e Fidìa). Al contrario l'immagine del tempio delle Dea vergine che era comparsa nel 1880 in *Primo vere* è decisamente meno corretta: «-Alto biancheggia su le ionie pile/ il Partenone»⁹. Come sarà ben noto al d'Annunzio di *Maja* l'ordine della peristasi templare è dorico, non ionico, a meno che il giovanissimo *Flos* intendesse riferirsi alle quattro colonne ioniche della cella orientale. Nella descrizione del tempio in un articolo pubblicato il 1° dicembre su nel 1896 su "La Tribuna", d'Annunzio ne celebra l'armonia musicale:

«E di mezzo all'adunamento degli uomini si leva a poco a poco il colonnato del Partenone, candido e agusto, armonioso come una musica, nell'azzurro profondo (...)»¹⁰.

Tale riferimento è di grande importanza perché coincide con l'intuizione di un altro grande viaggiatore di architettura, Charles-Edouard Jeanneret, ben più celebre con il successivo nome d'arte di Le Corbusier. Questi aveva infatti 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 Atena¹¹. 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»¹². In effetti il mistero recondito dell'armonia che sprigionava da quella composizione nasceva dal concetto proporzionale della sezione aurea che Ictino aveva adottato, così come negli anni Cinquanta farà Le Corbusier per progettare il suo *modulor*, lo schema impiegato nelle opere del periodo. 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»¹³, cui nel 1923 egli attribuirà il ruolo di «macchina per creare emozioni»¹⁴. Nell'aprile 1928, molti anni dopo l'uscita di *Primo Vere*, l'attenzione verso il Partenone si manifesta nuovamente in d'Annunzio che avendo appreso, forse a parziale spiegazione del mistero "inconoscibile", che ciò che restava dell'opera di Ictino e Fidìa «è interamente dissimetrico», aggiunge: «con una segreta gioia ricominciai a studiare la forma de' miei libri da compiere»¹⁵.

Il Medioevo: i monumenti abruzzesi

Come abbiamo accennato, tra i vari periodi storici in cui la storia dell'architettura è classificata, d'Annunzio mostra di preferire il Medioevo, come rivela la descrizione della 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»¹⁶. Sempre nei *Taccuini* altre citazioni sono riservate a due chiese medievali di Assisi: dell'organismo superiore del S. Francesco ad Assisi è lodato «l'impeto saliente delle linee architettoniche»¹⁷ mentre del duomo di S. Rufino viene descritto con il caratteristico linguaggio immaginifico il repertorio zoomorfo che ne adorna la facciata¹⁸.

Particolare è poi il rapporto con la cattedrale gotica di Reims, che viene descritta nella sua natura gotica di monumento collettivo in continua crescita verticale:

«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 alfine 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 terzietà invitta. L'ansia degli edificatori non riusciva se non a volgere verso l'alto il fogliame dei capitelli e le penne degli Angeli impietrite. L'edificio era un desiderio arrestato nel punto di superarsi. Era una mole radicata che invidiava la nuvola sorvolante»¹⁹.

D'Annunzio è a Reims il 15 marzo 1915, quando la città è teatro della prima guerra mondiale e la cattedrale è stata bombardata dall'artiglieria tedesca²⁰:

«Le vetrate non serbavano se non i neri piombi, come le foglie consunte dall'autunno non serbano se non le nervature; ma i piombi disegnavano immagini di cielo là dov'erano 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 embriciate 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»²¹.

L'immagine della chiesa in fiamme suscita in d'Annunzio l'idea che l'elevarsi della fiamma, coincidente con lo spirito di ascesa del gotico, corrisponda ad un simbolo di rinascita della Francia intera. Inoltre l'idea della forza purificatrice del fuoco corrisponde tanto allo spirito "interventista" del suo autore che al *milieu* condiviso con il Futurismo («Suvvia! date fuoco agli scaffali delle biblioteche!...»²²):

«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 scoperchiata come il monumento presso cui Maria se ne stava in pianto allorché i messaggeri vestiti di bianco le dissero: "Donna, perché piagni?". La Cattedrale

drale era fiammeggiante di resurrezione; e l'anima della Francia era quivi alzata in piè, come il riapparito».

Addirittura Ojetti riporta come d'Annunzio s'inginocchi davanti al "miracolo" della cattedrale in fiamme e che consigli al cardinale Luçon di non restaurare la chiesa ma di lasciarla allo stato di rudere²³. Come si vede, d'Annunzio coglie gli aspetti essenziali dell'edificio gotico inteso come espressione di un'intera collettività che afferma la propria gloria nell'ansia di raggiungere il primato in altezza grazie all'evoluzione del rito che, eliminando i matronei romanici, consente l'identificazione di una purissima struttura capace di sopravvivere anche alla devastazione del fuoco bellico.

Della natale terra d'Abruzzo d'Annunzio cita il duomo di S. Maria Maggiore a Guardiagrele, il cui nucleo originale, realizzato nel XIII secolo, era di tipo basilicale, in osservanza dei canoni benedettini cassinesi, divulgati dall'abate Desiderio alla fine dell'XI secolo, riscontrabili in Abruzzo anche nel S. Clemente a Casauria e nel S. Liberatore a Maiella. Così d'Annunzio cita nel 1894 Guardiagrele e la sua cattedrale all'interno del *Trionfo della morte*:

«Guardiagrele, la città di pietra, risplendeva al sereno di maggio. Un vento fresco agitava le erbe su le grondaie. Santa Maria Maggiore aveva per tutte le fenditure, dalla base al fastigio, certe pianticelle delicate, fiorite di fiori violetti, innumerevoli cosicché l'antichissimo Duomo sorgeva nell'aria cerulea tutto coperto di fiori marmorei e di fiori vivi»²⁴.

Come si vede, d'Annunzio sottolinea correttamente la profondità storica della chiesa, mentre l'aspetto che gli appariva era frutto della ristrutturazione settecentesca dell'edificio, operata dalla Confraternita del Sacro Monte dei Morti, che aveva unito la navata anteriore, a livello della piazza, con il coro medievale, situato a cavallo del sottopasso stradale di via dei Cavalieri²⁵. Inoltre l'immagine complessiva dell'ambiente costruito è determinata dalla plasticità della facciata di Santa Maria Maggiore, realizzata completamente con pietra della Maiella, che fa guadagnare alla cittadina l'appellativo di "città della pietra". Il "sorgere nell'aria cerulea" da parte dell'edificio è poi dovuto alla svettante torre campanaria quadrangolare e sporgente (1377 ca.), articolata su tre livelli, che occupa quasi completamente il prospetto dell'edificio alla cui base si apre un portale durazzesco della prima metà del Quattrocento.

Il gusto della rovina emerso a proposito della cattedrale di Reims era già presente nelle descrizioni dannunziane dell'abbazia di San Clemente a Casauria, il monumento abruzzese che egli poneva alla vetta del proprio interesse. In una lettera a Barbara Leoni del giugno 1887 egli citava l'edificio come «una cosa d'arte meravigliosa, uno dei più solenni monumenti italiani» ed uno «spettacolo di bellezza sovrana»²⁶. L'interesse per l'abbazia casauriense è in realtà l'espressione dell'impegno nutrito dal Poeta verso la conservazione delle bellezze architettoniche. A tal proposito nel 1892 egli rivolse un appello per il recupero del S. Clemente al Ministro dell'Istruzione Pasquale Villari, che gli conferì l'anno seguente l'incarico per il censimento dei monumenti artistici della Sardegna:

«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 aper-

ture 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»²⁷.

In effetti l'abbazia di S. Clemente a Casauria, è senz'altro il più illustre monumento romanico d'Abruzzo, parte di un'abbazia di fondazione imperiale carolingia²⁸. D'Annunzio si riferisce con dottrina all'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 ed il transetto. Il progetto di Leonate, morto nel 1182, 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 dovettero essere asportati gli affreschi che decoravano l'abside, il presbiterio e la sagrestia. Il progressivo degrado dell'abbazia si arrestò esattamente nel periodo in cui Gabriele d'Annunzio si espresse in sua difesa. Pier Luigi Calore operò infatti una campagna di restauri tra il 1887 ed il '92, riportando in luce la cripta, intervenendo sulla cornice di coronamento, sul pavimento del portico e sul selciato esterno²⁹. 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 nazionale³⁰. Quello che d'Annunzio ammirava era l'elegante portico di facciata, ricco di un apparato scultoreo zoomorfo; la sua realizzazione, risalente al periodo dell'abate Leonate, si deve a maestranze provenienti dalla Puglia e dalla Borgogna. 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 S. Michele Arcangelo. Il ricco e fantasioso apparato scultoreo e decorativo fu però progressivamente rimaneggiato a seguito dei terremoti del 1349 e del 1456³¹.

Cinque anni dopo d'Annunzio torna a descrivere il S. Clemente di Casauria nel discorso elettorale che egli rivolge agli Ortonesi, assegnando alla stessa abbazia il valore di simbolo della stirpe e della cultura abruzzese:

«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 marmorarii i figuristi gli orafi i tessitori formavano una specie di corporazione ornativa intenta all'or-

namento del tempio clementino che, crescendo in potenza spirituale e temporale, era divenuto il centro d'una vita vasta e fervida»³².

L'importanza dell'abbazia casauriense e l'influenza del pensiero dannunziano in termini di architettura viene confermato dal progetto del Padiglione degli Abruzzi e Molise che Antonino Liberi 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:

«Il mio lavoro, a differenza degli altri che sono fedeli e pedanti riproduzioni, si può considerare come una sinfonia sui motivi del S. Clemente. Vedrai che ti piacerà»³³.

In realtà la chiesa casauriense, riedificata a partire dal 1176 dall'abate Leonate ma modificata da restauri operati tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, viene riprodotta però solo nel primo livello del prospetto principale. Infatti Liberi, che non doveva apprezzare l'irregolarità dell'edificio medievale, sostituì alle quattro bifore di differente fattura un sistema di tre trifore che ripetono la sequenza dei profili degli archi sottostanti. In definitiva si tratta di un procedimento eclettico di esemplare concezione, perché non propone di reinverare in architettura un momento della vita della regione, ritenuto il più felice o caratterizzante, quanto il montaggio di elementi provenienti da opere egualmente rappresentative ma appartenenti a realtà diverse.

Per suo conto d'Annunzio nella descrizione del monumento contenuta nella lettera a Pasquale Villari identifica con grande sagacia nei «tre archi, intatti,» dell'atrio la presenza di una cultura costruttiva nuova che accanto all'arcone centrale a tutto sesto aveva introdotto l'arco a sesto acuto, partecipando in tal modo al rinnovo dell'architettura religiosa dell'Italia centrale. 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 "imagingifico" ma legato al ricordo ed 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 Rinascimento: Santa Maria delle Carceri a Prato

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 e quello postbellico, scrivendo il *Notturmo* nei mesi di cecità forzata.

Tra le "città del silenzio" d'Annunzio cita di Prato la chiesa di Santa Maria delle Carceri di Giuliano da Sangallo, il cui autore egli colloca tra i suoi «maestri»:

«(...) 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,

spaziandosi 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 òvoli i dentelli
i dorici pilastri dai profondi
solchi eran come nelle mie canzoni
fronti sìrime volte ritornelli»³⁴.

Tra le tante opere che il Rinascimento costruì in Toscana, d'Annunzio sceglie dunque la piccola chiesa commissionata da Lorenzo il Magnifico a Giuliano da Sangallo, che la realizza tra il 1482 ed il '92. 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. 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. Per suo conto 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 oculi. Inoltre dello spirito geometrico della pacata architettura concepita da Giuliano, d'Annunzio sottolinea l'«ordine soprano» e «i dodici pilastri dai profondi solchi».

Ancor più profondo è il sentimento spirituale che lega d'Annunzio a Venezia, come testimonia la lettera scritta nel settembre 1894 dall'Hôtel Beaurivage a suo cognato:

«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 proveresti commozioni più profonde e più complesse per l'arte che prediligi»³⁵.

Sei anni dopo, nel *Fuoco*, egli descrive Venezia come «la Città di pietra e d'acqua»³⁶ che possiede in sé «il fiato e il riflesso del remoto Oriente»³⁷. I grandi viaggiatori che avevano visitato Venezia sembravano prediligerne l'architettura medievale, a partire dal ventiduenne Viollet-le-Duc che, a conclusione del viaggio svolto in Italia tra il 1836 ed il '37, definì il palazzo Ducale «il Partenone del Medioevo». John Ruskin, che aveva trascorso nel nostro Paese sette lunghi soggiorni dal 1841 all'82, dedicò gran parte de *Le pietre di Venezia* (1851-53) al gotico lagunare, visto prevalentemente nei suoi rapporti chiaroscurali di superficie. Nel 1907 Charles-Edouard Jeanneret Gris (non ancora divenuto Le Corbusier), concludendo anch'egli un viaggio in Italia, visita Venezia, tenendo il testo di Ruskin a riferimento nell'osservazione di monumenti; sono infatti edifici del Duecento e del Trecento quelli che egli disegna o fotografa, scegliendo dettagli presenti ne *Le pietre di Venezia*³⁸. Nel 1922 Jeanneret torna in Italia e visita Venezia e Vicenza³⁹, ma stavolta ad attirare la sua attenzione sono la facciata neobarocca di San Geremia, completata nel 1871, e quella settecentesca di San Stae sul Canal Grande⁴⁰, pur rappresentando le facciate delle chiese palladiane. Il motivo principale del viaggio è infatti la visita delle opere di Palladio, motivo per cui il 21 settembre Le Corbusier parte da Venezia alla volta di Vicenza⁴¹.

D'Annunzio nel *Fuoco* rende il dovuto omaggio alle testimonianze del passato medievale della «Città di pietra e d'acqua», di cui cita la «Basilica d'oro» di San Marco lodandone «gli archivolti, le logge, le guglie, le cupole (...) e la piramide del Campanile eccelsa»⁴² nonché «l'oro sonoro dei mosaici concavi»⁴³, ma anche il «piccolo campanile di San Samuele quadrato con trifore e coronazione acuta di pietra grigia», edificato nel XII secolo in forme veneto-bizantine⁴⁴. È però il Rinascimento che sembra attirare maggiormente l'attenzione dell'autore, che esalta «l'armonia molteplice delle architetture sacre e profane su cui correvano come una melodia agile le modulazioni ioniche della Biblioteca» iniziata dal marzo 1537 su progetto di Jacopo Sansovino e completata dal 1582 da Vincenzo Scamozzi⁴⁵. Da notare ancora una volta l'inattesa approssimazione storico-architettonica di d'Annunzio, che omette l'ordine dorico del primo livello dell'opera. Oltre al quattrocentesco palazzo Vendramin-Calergi attribuito a Mauro Condussi (1481-1509) di cui il Poeta annota nei *Taccuini* «le aquile i cavalli le urne e gli stemmi delle sei rose, nel fregio»⁴⁶, del grande Cinquecento veneziano vengono citate opere sansoviniane quali il Palazzo Corner (Ca' Corner), progettato dopo il 1532, e «l'attico della Loggetta» alla base del campanile di San Marco (1537-49). Altrettanto celebre è il Ponte di Rialto realizzato da Andrea Da Ponte con la probabile collaborazione dello Scamozzi (1588-91), descritto nel *Fuoco* con «il suo ampio dorso (...) carico delle sue botteghe ingombre»⁴⁷.

Un primo omaggio ad Andrea Palladio è nel *Fuoco* la descrizione della chiesa di San Giorgio Maggiore, la quale «appariva in forma d'una vasta galea rosea con la prua rivolta alla Fortuna che l'attraeva dall'alto della sua sfera d'oro»⁴⁸, ovvero il coronamento del seicentesco edificio della Dogana di Giuseppe Benoni (1677-82)⁴⁹. Tre anni dopo allo stesso Palladio d'Annunzio riserverà un preciso riconoscimento nelle *Città del silenzio*, in cui esalta lo spirito della Roma imperiale che il Palladio ha saputo reinverare nelle opere realizzate a Vicenza, specie nel Teatro Olimpico:

«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.

Veggio, 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»⁵⁰.

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 l'89 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 ritenuto uno dei primi edifici di gusto rinascimentale realizzati a Venezia, pur avendo subito interventi cinquecenteschi negli interni.

Appare chiaro come nelle sue descrizioni di architettura d'Annunzio adotti espressioni commisurate allo "stile" dell'edificio narrato, anche se in questo caso

prevale l'aspetto legato alla decorazione interna, nel cui ambito il Poeta cita le leggendarie "Melusine", figure della tradizione veneziana che nell'iconografia medievale e rinascimentale comparivano come creature metà donne e metà serpenti. Non manca però il riferimento alla qualità ambientale dell'edificio determinata dalla sapiente scelta dei materiali («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») che determina un effetto di equilibrata e serena bellezza («E bella e serena, piena di armonia»)⁵¹.

Nel descrivere 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 spira»⁵². 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 1921 nel *Notturmo*⁵³.

Come si è visto a proposito delle chiese di S. Maria delle Carceri e di S. Maria della Salute, d'Annunzio è attratto dalle strutture a pianta centrica, che riproporrà nella Rotonda prevista dalla "Carta del Carnaro", la costituzione della Reggenza fiumana scritta da Alceste De Ambris ma rielaborata dallo stesso d'Annunzio, della quale l'articolo intitolato *Della edilità* è stato interamente attribuito al Comandante, grazie all'inconfondibile prosa con cui è scritto⁵⁴. In tale articolo viene infatti citata 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»⁵⁵.

Il Barocco e Santa Maria della Salute a Venezia

Il «Bovolo nella Corte Contarina», aveva colpito d'Annunzio per l'effetto prodotto da «la spira della scala aerea», ovvero dall'avvitamento dinamico nello spazio dell'architettura, effetto presente nell'interesse dannunziano sin dalle *Elegie romane*, in cui egli aveva esaltato il vertiginoso baldacchino di San Pietro, con «le quattro colonne che nel pagano bronzo torse il Bernini a spire»⁵⁶. È lo stesso autore nel 1932 a riferire la tecnica virtuosistica che egli impiega per rendere l'immagine "barocca" dei tanti edifici «che paiono immensi pezzi d'argenteria oscurati dal tempo»⁵⁷:

«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»⁵⁸.

Il più squillante omaggio che d'Annunzio dedica al Barocco consiste nella descrizione della basilica di S. Maria della Salute (1630-48), grandiosa opera eretta nell'area della Punta della Dogana per volontà della popolazione come *ex voto* per la liberazione dalla peste del 1630-31⁵⁹. 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 demolito⁶⁰. Fu Baldassarre Longhena, la figura più importante del Seicento veneziano, a vincere il concorso per la realizzazione della nuova chiesa⁶¹. Il Longhena progettò una chiesa a schema centrico «in forma di corona per esser dedicata a essa Vergine», con un vano ottagonale coperto a cupola circondato da una navata-deambulatorio e concluso da un pre-

sbiterio absidato, anch'esso cupolato. La derivazione del modello spaziale è stata riportata alle soluzioni michelangiolesche per S. Giovanni dei Fiorentini, così come negli edifici centrali presenti nei dipinti del Perugino e di Raffaello, ma l'articolazione delle masse esprime valori pittorici e luministici frutto della sensibilità ambientale tipica della tradizione veneziana, mentre le soluzioni esterne riflettono la lezione palladiana.

Nella sua descrizione della chiesa della Salute, d'Annunzio cita subito in maniera estremamente raffinata i legami dell'edificio con l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, uno dei testi più affascinanti della cultura veneziana:

«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 perlfere su le acque natali»⁶².

L'*Hypnerotomachia Poliphili* 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 Leto⁶³. Particolarmente interessanti nell'*Hypnerotomachia*, pubblicata nel 1499 a Venezia da Aldo Manuzio, sono tra l'altro i continui riferimenti contenuti a Leon Battista Alberti, tanto da costituire «un caso senza eguali nella letteratura del XV secolo» anche perché dedotti da testi differenti tra loro quali *Fatum et Fortuna*, *De re*, *De Pictura* e *Momus*⁶⁴. Tra le splendide xilografie presenti nel volume sono quelle raffiguranti il tempio di Venere Physioza, la cui 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 1498⁶⁵. Il tempio è «per architectonica arte rotundo constructo»⁶⁶, con un deambulatorio a volta che circonda lo spazio centrale coperto da una cupola retta da pilastri, ed è confrontabile con gli antichi edifici che lo stesso Alberti, riferendosi probabilmente al Santo Stefano Rotondo (di cui diresse i lavori di restauro), chiama «basilica rotonda»⁶⁷. 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 Colonna⁶⁸.

Altro affascinante percorso che d'Annunzio evoca è quello legato allo schema geometrico del «tempio ottagonato», recentemente studiato da Gehrard Göbel-Schilling il quale, misurando la chiesa in base al piede veneziano (35,09 cm), scopri come tutte le misure della Basilica sono proporzionate sui numeri 8 ed 11⁶⁹. Rimarcando le origini ebraiche di Longhena, figlio di Melchisedec di Morlezza, lo studioso tedesco annota le implicazioni che legano la chiesa 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. Come si vede, la simbologia è strettamente tanto alla Titolare, quanto all'intenzione progettuale del Longhena, che si prefiggeva di realizzare un edificio «in forma di corona» in onore di Lei.

Come si vede, nella sua descrizione d'Annunzio impiega un tono "imaginifico" e sensuale che ben si sposa con il barocco («... sontuoso e strano

come un edificio nettunio costruito a similitudine delle tortili forme marine») ed è capace di rimarcare i caratteri naturalistici insiti nella costruzione, rimandando a 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. Va altresì notato come quando d'Annunzio scriveva il *Fuoco* non aveva a disposizione alcuno degli studi prima citati, tutti di età recente, e quindi le brevi ma ficcanti annotazioni sulla chiesa della Salute sono da attribuire alle sue vastissime conoscenze in campo artistico ma anche alla talentuosa capacità di "lettura" dell'organismo architettonico.

L'architettura moderna e le polemiche: il progetto per la Galleria Mussolini a Firenze

Partendo dal presupposto che ad ogni periodo dell'architettura possa corrispondere nel linguaggio descrittivo di d'Annunzio, seppur in grandi linee, un precipuo approccio stilistico, al periodo a lui contemporaneo corrisponde senz'altro un linguaggio estremamente polemico che culminerà nell'invettiva diretta contro Adolfo Coppedé per il progetto della Galleria Mussolini a Firenze. Va subito detto come in realtà il suo giudizio non fosse a volte univoco anche nei confronti di uno specifico stile, come ad esempio il 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*⁷⁰, nell'intervista concessa nel giugno 1909 al corrispondente del *Berliner Tageblatt* Hans Barth, egli stesso mostra di dispiacersi che «anche in Firenze un signore tedesco ha fabbricato una villa in uno stile pseudo gotico deturpando il bel paesaggio toscano»⁷¹. Inappellabile avversione d'Annunzio mostra invece nei confronti delle ville moderne di Arcachon e ancor di più verso i loro autori, di cui traccia una descrizione così feroce da ricordare gli architetti *pastrufaziani* demoliti da Gadda nella *Cognizione del dolore*⁷².

Altrettanto controverso il rapporto di d'Annunzio con il tema degli edifici per lo spettacolo, in cui ancora una volta esprime pareri diversi. Mentre infatti nell'aprile del 1900 sui *Taccuini* descrive il *Burgtheater* di Vienna, costruito su progetto degli architetti Gottfried Semper e Karl von Hasenauer (1873-88), come «vecchio teatro di pietra grigia, monumentale» o ancora come «vecchia mole morta (...) sede tradizionale dell'arte ufficiale, dell'accademia, di tutto ciò che è passato per sempre»⁷³, nel *Trionfo della Morte* dedica un lusinghiero giudizio al «Teatro Ideale» di Wagner, ovvero alla *Festspielhaus* costruita da Otto Brückwald a Bayreuth (1872-76) sulla base dello studio per un teatro da costruire a Monaco (non edificato) che il musicista aveva commissionato allo stesso Gottfried Semper⁷⁴. Nella sua descrizione ancora una volta d'Annunzio (egli stesso uomo di teatro in senso pieno⁷⁵) enuclea con essenzialità le caratteristiche sperimentali del Teatro di Bayreuth, determinate da precise richieste avanzate dall'illustre committente. Oltre alla semplicità degli arredi interni, le principali innovazioni consistono nella rinuncia ai palchi laterali in modo che gli spettatori formassero «una comunità ideale e non più un pubblico diviso per graduatoria sociale»⁷⁶, nella forma della sala a teatro trapezio ed infine nell'abbassamento del piano dell'orchestra entro una vera e propria fossa che sprofonda sotto il palcoscenico e viene resa invisibile da una copertura⁷⁷. A Bayreuth tuttavia il doppio proscenio e la fossa creano,

nelle parole di Wagner, un *mystischer Abgrund* ("golfo mistico") tra pubblico e palcoscenico che conferisce alle rappresentazioni una dimensione irreali in linea con la particolare concezione del suo artefice⁷⁸. Nonostante tutto, dev'essere notato come la sala presenti una forma a teatro e non ad anfiteatro, come scritto nel *Trionfo della morte*; è il caso di dire, parafrasando Orazio, che *Quandoque bonus dormitat d'Annunzio*.

Decisamente più polemico è lo stile impiegato nella descrizione delle architetture pubbliche della Roma Capitale che il giovane abruzzese scrive tra il 1884 e l'88, quand'era cronista de "La Tribuna", il giornale fondato dalla corrente della Sinistra storica allo scopo di contrastare il governo retto da Agostino Depretis⁷⁹. 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 di Roma o abbatte ville storiche per dar luogo a discutibili lottizzazioni residenziali. È questo periodo il cui nella nuova Capitale vengono realizzate strade, piazze, teatri, gallerie, palazzi per uffici e «caserme d'affitto», monumenti, opere stravolgenti l'organismo urbano contro le quali d'Annunzio combatte solitarie battaglie per la «Bellezza inutile e pura»⁸⁰.

Sempre in tema di teatri, il giovane cronista non è tenero con il "Teatro Alhambra", progettato da Eugenio Venier e costruito nel 1880 sul lungotevere dei Mellini, che in un articolo dell'11 luglio 1886 definisce come la «grande baracca di legname e di tela dipinta che sta su la sponda destra del Tevere, a capo del ponte di Ripetta, su i prati di Castello»⁸¹. Nonostante tale aspro giudizio l'"Alhambra", che d'Annunzio mette a contrasto con l'omonimo palazzo di Granada (accennando alle suggestioni annotate da Edmondo De Amicis nel libro di viaggio Spagna), era dotato di una sala rettangolare molto vasta e di una platea che poteva essere liberata dei posti e trasformata in sala da ballo. Il teatro era in effetti molto caro ai Romani per il basso costo del biglietto d'ingresso e la conseguente possibilità concessa a tutti di assistere tanto a spettacoli di infimo ordine quanto a rappresentazioni di opere liriche od operette. Nonostante ciò nel 1902 a causa della struttura lignea il teatro venne distrutto da un incendio e sostituito dal neocinquecentesco Palazzo Blumensthal, progettato da Luca Carimini.

Ancor più violento l'attacco sferrato da d'Annunzio al "Teatro drammatico nazionale" progettato da Francesco Azzurri, personaggio di gran peso nell'ambiente professionale ed accademico romano dell'epoca, con il quale d'Annunzio sembrava avere un conto aperto. Nel marzo 1885 il giovane cronista d'Annunzio lo aveva pesantemente criticato a proposito dell'Esposizione internazionale delle Belle Arti di Roma con la quale due anni prima si era inaugurato il Palazzo delle Esposizioni di Pio Piacentini⁸². Come già accennato, un altro assalto a Francesco Azzurri d'Annunzio condusse in occasione dell'apertura del "Teatro drammatico nazionale" (25 luglio 1886), stroncato in tre articoli pubblicati su "La Tribuna", nel primo dei quali, apparso lo stesso giorno dell'apertura il cronista, pur apprezzando l'interno, fustiga spietatamente la facciata del nuovo edificio, la quale «ha un'aria di pretensione e di volgarità, che si accorda mirabilmente con il vergognoso barocchismo dei quartieri alti; e sta tra la vecchia e la nuova Roma come un simbolo, come un assai feroce simbolo della tirchieria e della piccineria moderna»⁸³.

In effetti appena disarmate le impalcature, il nuovo teatro era stato criticato da gran parte della stampa per le forme e per le proporzioni, ma in realtà il progetto di Azzurri risultava una soluzione più che soddisfacente in rapporto alla complessa morfologia del sito, insinuato tra le pendici del colle Quirinale a conclusione di via Nazionale. Posta in asse con l'attuale via Quattro Novembre, l'edificio si configurava infatti come una sorta di testata traslata del tracciato rettili-

neo di via Nazionale e nel contempo come una quinta di sfondo del percorso che partiva da Corso Vittorio Emanuele⁸⁴. A sostegno delle critiche dannunziane va considerato invece come gli esterni furono motivo di critiche generali rivolte contro la composizione di stampo *Beaux-Arts* per di più appesantita da una decorazione di gusto romano⁸⁵. Come notava marginalmente lo stesso d'Annunzio, sotto il profilo tecnologico l'opera adottava invece alcune soluzioni all'avanguardia, come il sistema d'illuminazione elettrico ed a gas, nonché l'impianto telefonico per il palcoscenico. Il parto decisamente burrascoso fu comunque auspice di vita breve e tribolata. Nonostante godesse di una posizione centralissima ed avesse ospitato spettacoli ed interpreti di rilievo, il "Teatro drammatico nazionale" soffrì la concorrenza di edifici cui il regime riservava un sostegno economico privilegiato. Nel 1926 un progetto di Marcello Piacentini ne prevedeva la demolizione per realizzare un tunnel di collegamento tra la piazza Venezia e la stazione Termini mentre nel 1929 ne fu decretata la sostituzione con il Palazzo dell'INAIL, costruito nel 1934 su progetto di Armando Brasini. Peraltro l'opera che fu causa della scomparsa del discusso teatro non ebbe miglior sorte critica, tanto che lo stesso Mussolini ebbe a definirlo «un autentico infortunio capitato proprio alle Assicurazioni agli Infortuni».

L'inimitabile 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 Maroni⁸⁶. A volte egli raggiunse l'obiettivo, come quando impedì la realizzazione del progetto di completamento della Loggia del Capitaniato a Vicenza (1928) in cui di Ettore Fagioli prevedeva l'aggiunta di altre due campate all'opera palladiana, in altre no, come nel caso della vana difesa delle torri bolognesi Artemisi e Riccadonna demolite per rendere il traffico automobilistico più scorrevole (1917), nella quale egli si era battuto al fianco di un giovane Marcello Piacentini. Nel complesso l'atteggiamento di salvaguardia del Vate nei confronti di architetture ed ambiti urbani va inteso quale espressione di sensibilità nei confronti del patrimonio architettonico nazionale e di responsabilità per il ruolo di nobile patrocinatore di delicate cause cui veniva chiamato in ragione della sua fama e del suo carisma anche per contrastare le diffusa indifferenza della classe politica. La particolare capacità posseduta da d'Annunzio di agitare le coscienze e suscitare il clamore necessario a coinvolgere l'opinione pubblica distratta e sonnacchiosa venne spesso strumentalizzata, sebbene egli evitasse fino alla fine di tirarsi indietro, anche allo scopo di mantener viva la sua immagine ufficiale. Per questo il risultato a volte negativo dei suoi interventi non può ridimensionarne minimamente l'impegno ed il valore profondo del suo atteggiamento coraggioso e disinteressato.

L'episodio forse più eclatante in questo ambito fu quello in cui, su sollecitazione del direttore del "Corriere della Sera" Ugo Ojetti, d'Annunzio intervenne contro la proposta di Adolfo Coppedè e Carlo Mercati per la realizzazione della galleria "Mussolini" a Firenze, che avrebbe reso necessaria la demolizione dell'intero isolato settentrionale di piazza S. Giovanni, 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", avrebbe collegato mediante percorsi coperti Piazza San Giovanni, via Martelli e borgo San Lorenzo. I tre bracci previsti sarebbero confluiti in un ampio spazio a pianta ottagonale coperto a cupola, mentre le prospettive di progetto erano caratterizzate da giganteschi archi che si aprivano di fronte al Battistero ed a lato della

facciata della chiesa di San Giovannino degli Scolopi e da un pesante repertorio neocinquecentesco fatto di alte paraste, attici, cornicioni e statue. In particolare "La Nazione" informava che Coppedè e Mercati assieme a due assessori comunali avevano mostrato il progetto della galleria direttamente a Benito Mussolini il quale aveva espresso il proprio compiacimento per «l'idea geniale» che avrebbe arricchito Firenze risolvendo anche «un importante ed interessante problema di sistemazione, non solo dal lato estetico, ma anche dal punto di vista commerciale e pratico». Nel contempo il Duce aveva raccomandato ai presenti di rispettare «il carattere e la tradizione artistica» di Firenze, dove le perplessità sorgono nella stessa sede. Sempre su "La Nazione", infatti, il giornalista Renzo Martinelli definisce Coppedè un «terremoto» e annota come l'annuncio del progetto non fosse stato dato all'Amministrazione Comunale, quanto piuttosto ad un gruppo di artisti «che oziavano intorno ai tavoli d'un caffè»⁸⁷. Il "Nuovo Giornale" prevedeva inoltre che qualcuno, guardando i soli disegni preliminari, potesse considerare (e non a torto) la costruzione moderna in progetto come «un pugno sulla facciata del Duomo e sulla viva bellezza della Piazza monumentale». Le perplessità dei giornalisti fiorentini vengono presto condivise dalla stampa nazionale, nonostante Arnaldo Mussolini su "Il Popolo d'Italia" annoti 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»⁸⁸. Tra gli interventi contrari al progetto si segnala la lettera di Luigi Damis pubblicata il 9 marzo seguente sul «Corriere», nella quale il noto critico d'arte segnala come il progetto di Coppedè, elaborato in evidente fretta, mancava del tutto di piante e rilievi. Tale mancanza era la causa principale di numerosi lacune, tra cui quella tra il «prospetto di uscita» e il «miserrimo spazio davanti alla chiesa di San Giovannino» o tra il «nuovo edificio di risentita accentuazione architettonica (...) 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; senza contare le gravissime questioni di spazio e di massa». Ugo Ojetti richiede dunque 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 inviato («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 giorno del telegramma D'Annunzio scrive nel Vittoriale la risposta per Ojetti, accompagnandola con un messaggio che intimava al Direttore del "Corriere" di non mutarne neppure una sillaba di quanto da lui trasmesso⁸⁹. Contemporaneamente spediva uno sdegnato telegramma direttamente a Mussolini preannunciando il proprio impegno contro la realizzazione della minacciosa galleria⁹⁰.

Il 25 marzo la risposta del Principe di Montenevoso piomba così 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»⁹¹.

Così scrive d'Annunzio, rivolgendosi ad Ojetti:

«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 medicabiliter "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'arcirimbombantissimissimo Arcifanfano tracciò il disegno di sé medesimo con un solfanello senza solfo e con la sgocciolatura di un fiasco panciuto (...)»⁹².

Nel suo attacco d'Annunzio, cui probabilmente non erano stati chiariti i termini esatti della proposta, sembra piuttosto attaccare per intero lo "stile Coppedè", il cui autore peraltro, in occasione della proposta di *referendum* avanzata dal Vate per cambiare il nome della città in "Fiorenza" (cita nella lettera al "Corriere") si era schierato pubblicamente al suo fianco dichiarando: «seguiamo D'Annunzio Poeta nel suo gentile omaggio». Per render più greve l'invettiva contro l'architetto il Vate fa uso ossessivo del prefisso "arci", presente in "arcimacchinata" e raddoppiato poi sia in "arcimaiuscolo Arcigocciolone", sorta di citazione da Boccaccio⁹³, che in "arcirimbombantissimissimo Arcifanfano", lontana reminiscenza di Goldoni e del dramma giocoso per musica *Arcifanfano, re de' matti* (1755)⁹⁴.

Stavolta però d'Annunzio ha per avversario il fiorentinissimo Coppedè, che non si lascia certo travolgere dall'assalto, cui risponde anzi con l'arma dell'ironia già il 26 marzo su "La Nazione":

«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'impeto 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»⁹⁵.

In effetti che gli edifici da demolire non possedessero valore artistico in sé è sostenuto dallo stesso Dami quando quest'ultimo scrive sul "Corriere" che «(...) le inespresse ed anodine case attuali lasciano senza invadenza il risalto dovuto ai venerandi edifizii che sorgono presso». Tuttavia la vicenda aveva assunto un ambito più vasto di quello architettonico ed evidentemente il Duce evitò di farsi passare per lo spregiatore della città di Dante. Infatti lo stesso 26 marzo "Il Corriere" pubblica il telegramma in cui due giorni prima Mussolini dichiara a d'Annunzio che non sarebbe stata «manomessa Fiorenza dal Bel San Giovanni, che egli medesimo adora»⁹⁶. Questo mentre illustri associazioni culturali fiorentine, quali la "Società Leonardo da Vinci" e "La Colombaria" si schierano man mano contro la realizzazione della "Galleria Mussolini"⁹⁷. La vicenda può ritenersi conclusa con il discorso pronunciato dal Sindaco Garbasso nella seduta del Consi-

glio comunale del 30 marzo, con il quale il primo cittadino di Firenze prende distanza da ambedue le parti dichiarando: «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»⁹⁸.

Nonostante la stoccata ricevuta dal Sindaco, d'Annunzio può ritenersi soddisfatto in quanto ha ottenuto che, com'egli sosteneva, la galleria non sarebbe stata realizzata. Al contrario Coppedè vede frustrato il proprio tentativo di rilancio personale nel campo delle grandi trasformazioni urbane che il regime stava realizzando in Italia⁹⁹. La grande eco che sui giornali ebbe la vicenda e la conseguente sfortuna critica del progetto, assieme al cambiamento del gusto che si stava verificando in tutto il Paese, furono cause concomitanti della rilevante flessione subita dall'attività professionale di Adolfo Coppedè, che da allora sarà impegnato in opere e progetti per la provincia toscana, tra cui la famigerata Casa del fascio di Lastra a Signa (1928) la cui composizione appare realmente "arcirimbombantissimissima"¹⁰⁰. Malgrado la negativa esperienza della "Galleria Mussolini", fra le ultime proposte urbanistiche avanzate da Coppedè è quella per la realizzazione di una strada monumentale nel quartiere d'Oltrarno mediante il preventivo sventramento del fitto tessuto edilizio (1936). Anche in questo caso, però, l'architettura e l'urbanistica di Firenze/Fiorenza scamparono al "terremoto"-Coppedè.

Per non "concludere"

Nonostante le apparenze "mimetiche", se dalla ricca messe di descrizioni dannunziane di architettura 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 d'Annunzio e l'architettura è continuo e, come scrive Cresti, "vissuto" al punto tale che tale operazione risulterebbe frettolosa e parziale¹⁰¹. Il suo interesse e la sua competenza è tale che nel 1932, ovvero pochi anni dopo la polemica con Coppedè, d'Annunzio viene richiesto di un parere sul dibattito architettonico allora in corso da Gustavo Giovannoni in persona:

«(...) 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»¹⁰².

Inoltre non deve ritenersi che la visione del Vate fosse "passatista" o strettamente conservatrice in quanto all'articolo LXIII della già citata *Carta del Carnaro* d'Annunzio 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». Ciò deriva 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. Ancor più inattesa l'esortazione ad un'architettura dei «cementi», proposta dal vate ad un ambiente in cui essa si affermerà solo dai primi anni Trenta e sino alla proclamazione dell'Impero¹⁰³.

Ogni occasione di confronto tra d'Annunzio e l'architettura, anche sotto il profilo strettamente linguistico, dev'essere invece considerata come un'esperienza portatrice di ulteriori aspetti e sviluppi destinati a stimolare ed arricchire e i due citati protagonisti di quest'opera d'arte totale: l'"imaginifico" e la sua "immagine" dell'architettura. Sempre a proposito di immagini, è bene ricordare anche come d'Annunzio corredasse i suoi *Taccuini* con schizzi che, tracciati di getto, raffiguravano l'essenza volumetrica di elementi architettonici come il campanile nella chiesa del convento di Monte Senario (1898) o i particolari decorativi degli interni della chiesa di Santa maria in Cosmedin (1899)¹⁰⁴. Dimostrata la conoscenza non superficiale della materia da parte di d'Annunzio, non è scontato concedere al Vate la "patente" di architetto né tantomeno quella di storico dell'architettura. I diversi "sonneccamenti" stanno infatti a testimoniare come questa conoscenza non fosse integrale e come in sostanza egli non fosse così perito come volesse far intendere al pubblico ed agli addetti ai lavori. Egli costruisce in effetti con grande abilità le sue descrizioni non su basi scientifiche ma su immagini efficaci quanto legate all'effetto sensibile del momento. Le differenze che abbiamo riscontrato tra i vari periodi dell'architettura che egli tratta corrispondono piuttosto ad 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 ad un'analisi concatenata di forme e contenuti, possiamo apprezzare le descrizioni di Gabriele d'Annunzio come architetture di parole¹⁰⁵.

NOTE

1. Questo era l'intento di Gd'A nell'atto di scrivere *Il Fuoco*, come dichiarato nella lettera a Georges Hérelle del 18 dicembre 1899, in P. De Lorenzo, in *Annali Online di Ferrara*, vol. 2, pp. 94-146.

2. Carlo Cresti, Gabriele d'Annunzio 'Architetto imaginifico', p.?

3. Vincenzo Fontana, *I Storicismo e Liberty I Camillo Boito alla prima mostra di architettura a Torino nel 1890*, in

www.academia.edu/10889775/Architettura_italiana_fra_ottocento_e_novecento_1890-1906, pp. 3-4.

4. Franco Di tizio, *Liberi e d'Annunzio*, p.?

5. 37 A. Mufioz, *Gabriele d'Annunzio e Roma*, in AA. VV, *Ricordi romani di Gabriele d'Annunzio*, Roma 1938, pp. 7,10.

6. *Libro segreto*, 354

7. 87 G. d'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto*, cit., p. 217.

8. (Maja,-*Laus vitae*, 73)

9. Gabriele D'Annunzio, *Hellas*, in *Primo vere*, stampa: Carabba, Lanciano, 1880.

10. (18) In un articolo della *Tribuna* (1 dicembre 1896) recensendo il libro di Massimo Collignon, *Le Parthénoïi*,

11. RIBICHINI, *Recondite Armonie a Ronchamp*, cit., p. 65.

12. 84 A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., p. 266.

13. 83 CE. Janneret, *Il viaggio d'Oriente*, Faenza 1978, p. 146.

14. «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».

za, raffinatezza e forza» Le Corbusier, *Verso un'architettura*, 1923.

15. 85 G. d'Annunzio, Faville involate, in "Secolo XX", 20 Ottobre 1928 in *Le faville del maglio*, a cura di A. Andreoli, Milano 1995, p. 292.

16. G. d'Annunzio, Taccuini (vedi n. 4), cit., 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 (...)». Il *Piacere*. Da notare che chiesa romanica è descritta dal Poeta nel 1899 dopo che da poco erano terminati 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.

17. G. d'Annunzio, Taccuini, cit., p. 187.

18. G. d'Annunzio, Taccuini, cit., p. 186.

19. D'Annunzio. *La Leda Senza Cigno: Seguito da Una Licenza*. 86, 1916. 34 G. d'Annunzio, *Licenza* (1916), in *Prose di romanzi*, cit., p. 979.

20. V. MARTINELLI, *La guerra di d'Annunzio: da poeta e dandy a eroe di guerra e comandante*, P. Gaspari, Udine, 2001 p. 28.

21. La cit. è tratta da C. CRESTI, *Gabriele d'Annunzio 'architetto immaginifico'*, Angelo Pontecorboli, Firenze, 2005, p. 91.

22. Dal *Manifesto del Futurismo* Pubblicato dal «Figaro» di Parigi il 20 febbraio 1909 Cfr. Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo, a cura di Luciano De Maria, classici moderni, collezione Oscar, Mondadori spa Milano 1973

23. «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, Fratelli Treves, Milano, 1924, pp. 437-438. Traduzione a cura di Emanuela Cosentino.

24. Gabriele D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, 1894

25. 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 (Cfr. F. Ferrari, *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, A. G. Palmerio, Guardiagrele, 1905; *Guardiagrele, il colore del tempo, l'immagine, l'arte e la storia*, a cura di Soprintendenza B.A.A.A.S. per l'Abruzzo, Carsa, Pescara, 1986; F. Pistilli, *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, a cura di, Petrucci, Città di Castello, 2005).

26. Lettera di Gd'A a Barbara Leoni del 15 giugno 1887, in *Lettere a Barbara Leoni*, a cura di B. Borletti, P.P. Trompeo, Firenze 1954, p. 9.

27. G. d'Annunzio, *L'abbazia abbandonata. Lettera a Pasquale Villari*, in "Il Mattino di Napoli", 30-31 marzo 1892. Lo scritto verrà poi incluso ne *Il Trionfo della Morte*. G. d'Annunzio, *L'abbazia abbandonata. A Pasquale Villari, "Il Mattino di Napoli"*, 30-31 marzo 1892, in *Scritti giornalistici*, cit., voi. II, p. 25. Lo scritto pubblicato sul "Mattino" verrà incluso in una pagina del *Trionfo della morte* (*Prose di romanzi*, cit., voi. I, pp. 859-860).

28. La sua vicenda costruttiva è costellata da numerose interruzioni e rifacimenti, anche a causa degli eventi sismici che hanno interessato la zona, e non è possibile ricostruirne con precisione le diverse fasi costruttive, una preziosa testimonianza, però, è costituita dal *Chronicon Casauriense*. 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.

GHISSETTI GIAVARINA Adriano, *San Clemente a Casauria: l'antica abbazia e il territorio di Torre De' Passeri*, Pescara, Carsa, 2001. VENTURA Benedetto, *San Clemente a Casauria. Monumento del IX e XII secolo*, Pescara, Arti Grafiche Alcione, 1967. SARTORELLI Gabriele, *Abbatia San Clementis*, Pescara, Centro abruzzese documentazione fotografiche, 1975.

29. Dalle piante redatte dal Calore si deduce la conformazione della chiesa alla fine dell'800,

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.

30. Altra importante campagna di restauri fu quella condotta tra il 1919 ed il 1922 da Ignazio Carlo Gavini. In quell'occasione venne liberata la zona del presbiterio 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. Attualmente l'impianto planimetrico, a croce latina, è diviso in tre navate scandite da una doppia fila di sette pilastri diversi tra loro per forma, sezione e ornamentazione; è conclusa da un abside semicircolare. La copertura è sostenuta da capriate nella navate principale e semicapriate nelle laterali. Alla cripta si accede attraverso scale poste al termine delle navate laterali; essa accoglieva in origine tre altari, dei quali ne resta oggi uno soltanto. La cripta è articolata da nove navatelle longitudinali e due trasversali, le cui campate sono coperte a crociera; le colonne ed i capitelli sono realizzati con materiali di spoglio provenienti da resti romani, tra i quali spiccano per bellezza i capitelli corinzi della parte absidale e la colonna miliare.

31. 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.

32. che precedette la sua elezione a deputato, Si tratta del *Discorso della siepe*, ovvero *Agli elettori di Ortona*, "La Tribuna" del 23 agosto 1897. 66 1)1 riferimento all'abbazia di Casauria è contenuto nel cosiddetto Discorso della siepe ovvero sia nello scritto *Agli elettori di Ortona* comparso su "La Tribuna" del 23 agosto 1897 (Scritti gionalistici, cit., voi. II, p. 276) e ripubblicato con il titolo *Laude dell'illaudato in Prose di ricerca, di lotta, di comando*, cit., voi I, p. 470).

33. D'Annunzio e Antonino Liberi, p. ?

34. 15 G. d'A, *Elettra* (1903), *Le città del silenzio*, III, Prato, VI, 1-14.

35. d'A e Liberi.

36. 51 G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 237.

37. 52 G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 218.

38. S. VON MOOS, *Alla veneziana. Le Corbusier, il turista e la "crisi dell'Utopia"*, in *L'Italia di Le Corbusier*, cit., p. 204. La descrizione del soggiorno veneziano di Le Corbusier è in H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years*, Chicago 1997, pp. 114-116.

39. 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).

40. 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).

41. Cfr. ID., *Ch.-E- Jeanneret Le Corbusier. Album La Roche*, Electa, Milano, 1996.

42. 54 G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 226.

43. 60 G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 254.

44. 62 G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 120.

45. G. d'Annunzio, *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.

46. 58 G. d'Annunzio, *Taccuini*, cit., p. 114.

47. 56 G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 316.

48. 55 G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 202.

49. Di San Giorgio Maggiore d'Annunzio sottolinea anche il particolare degli «angeli ardui» posti sul campanile (G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., p. 320). Altri omaggi vengono riservati all'architettura del sei-settecento veneziano, come il Palazzo Pesaro, progettato da Baldassarre Longhena (1652-1710, cfr. d'Annunzio, *Il Fuoco*, cit., 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).

50. Gabriele D'Annunzio - *Elettra* (1903) *Le città del silenzio*, *Le città del silenzio* (V), Vicenza.

51. «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 chiomate 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 (...).» (G. 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.

52. G. d'Annunzio, *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899), in *Tragedie sogni e misteri*, cit., vol. I, p. 51.

53. G. d'Annunzio, *Notturmo*, Milano 1921, 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 (L. Salvador Rizzi, *Giorgio Spavento e la scala di palazzo Contarini*

54. CRESTI, *Gabriele d'Annunzio ...*, cit., pp. 93-95.

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

56. G. d'Annunzio, *Elegie romane* (1887-1891), In *San Pietro*, in *Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. I, p. 377.

57. G. d'Annunzio, *Il cimelio nascosto*, cit., p. 647.

58. G. d'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Milano 1990, p. 212.

59. Al termine della peste, erano morti 80.000 veneziani compreso il doge e il patriarca e 600.000 persone nel territorio della Serenissima.

60. Per poter erigere in quel posto il nuovo edificio fu necessaria una ponderosa opera di palificazione (ben 1.156.650 pali) ed una vasta bonifica del suolo.

61. e conclusa con la benedizione del 9 novembre 1687

62. G. d'Annunzio, *Il Fuoco* (1898), in *Prose di romanzi*, cit., vol. II, p. 201.

63. Maurizio Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina, 1980.

64. Stefano BORSI, *Francesco Colonna lettore e interprete di Leon Battista Alberti*, cit., p. 404.

65. Stefano BORSI, *Francesco Colonna lettore e interprete di Leon Battista Alberti: il tempio di Venere Physioza*, *Storia dell'Arte*, 2004, n. 109, N.S. n. 9, set.-dic., pp. 99-130; Stefano BORSI, *Il tempio di Venere Physioza: precisazioni su Francesco Colonna e la sua cultura architettonica*, ROMA 2004, pp. 511-524.

66. [88] COLONNA F. 2004, I, pp. 203-204. COLONNA F. 2004 [Francesco Colonna], *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, 2 voll., Milano, Adelphi, 2004.

67. Lo stesso Alberti direttamente citato nell'altezza dell'edificio stabilita nell'aver pari al diametro della pianta [89] BRUSCHI - MALTESE 1978, p. 262. *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 Arnaldo Bruschi e Corrado Maltese, Milano, Il Polifilo, 1978, pp. 145-276.

68. CALVESI 1980, p. 215. Maurizio Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina, 1980.

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

70. G. d'Annunzio, lettera ad Annibale Tenneroni, 8 gennaio 1900, in A. 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 novamente illustrata da*

artisti italiani. Concorso Alinari 1900-1902, catalogo della mostra a cura di C. Cresti e F. Solmi, Bologna 1979, pp. 7-22.

71. H. Barth, Un'intervista con D'Annunzio, in *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, cit., 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». D'Annunzio scriverà la prefazione del libro di Barth *Osteria, Guida spirituale delle osterie italiane da Venezia a Capri* (Roma 1910).

72. «Le ville parevano leggiadramente costruite di carton pesto e di latta traforata da un architetto gironchino 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 inscritto 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 bitorzoluta, la figurina di Giovanna d'Arco in armatura di piombaggine, e la sua pendola col cuccù per chiamare la felicità o la morte».

G. d'Annunzio, *La Leda senza cigno* (1913), in *Prose di romanzi*, cit., voi. II, p. 883.

73. G. d'Annunzio, *Taccuini*, cit., p. 380.

74. 98 «Giorgio non aveva dimenticato alcun episodio di quel suo primo pellegrinaggio religioso verso il Teatro Ideale; poteva rivivere tutti gli attimi della straordinaria emozione nell'ora in cui aveva scorto su la dolce collina, all'estremità del gran viale arborato, l'edificio sacro alla festa suprema dell'Arte; poteva ricomporre la solennità del vasto anfiteatro cinto di colonne e d'archi, il mistero del Golfo Mistico». Si veda: G. d'Annunzio, *L'invincibile*, in *Trionfo della morte*, (*Prose di romanzi*, cit., voi. I, p. 974). Nel 1890 d'Annunzio cominciava la stesura de *L'invincibile*, pubblicato nel 1894.

75. Dire che toglie le luci.

76. Cresti, n. 98 p. ?

77. In realtà la buca per l'orchestra non fosse una novità assoluta in quanto era stata introdotta nel Teatro di Besançon progettato da Claude-Nicolas Ledoux (1775-84) (*Patrick Carnegy, Wagner and the art of the theatre*, Yale University Press publications, 2006, p. 71).

78. Spotts, Frederic, *Bayreuth: A History of the Wagner Festival*, New Haven and London: Yale University Press, 1994.

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

80. 3. G. d'Annunzio, Preambolo, «La Tribuna», 7 giugno 1893, in *Gabriele d'Annunzio. Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli, Milano 2003, vol. II (1889-1938), pp. 195-196.

81. «(...) in mancanza della sala delle due Sorelle, e della sala delli Aranci, e della torre delle Infante e del gabinetto di Lindaraja, dove Edmondo De Amicis ha delirato e ha pianto; noi abbiamo quest'Alhambra grigia e sporca di rosso e di turchino, riscaldata e appestata dal fumo del tabacco e dalli aliti umani, dove una diecina di truci comedianti scamicciati urlano e si abbaruffano e gettano in aria sedie e imprecazioni a Dio, tra il mormorio plaudente dei venditori di sigari, di giornali, di cerini e di bibite avvelenate» G. d'Annunzio, *All'Alhambra*, (firmato con lo pseudonimo Il Duca Minimo), "La Tribuna", 11 luglio 1886, in *Scritti giornalistici*, cit., voi. I, pp. 597-601. IDEM, *All'Alhambra*, "La Tribuna", 11 luglio 1886, in *Gabriele d'Annunzio. Scritti giornalistici ...*, cit., vol. I (1882-1888), p. 597.

82. «Vi rammentate l'Esposizione internazionale d'Arte di qualche anno fa? (...) mai fu fatta un'accoglienza più glaciale dalla critica e dal pubblico. La critica balbettò e cincischìò miserevolmente con una meravigliosa concordia di asinaggine e di buaggine (...). Il pubblico, tutto intento prima alla aspettazione delle regali feste nuziali e quindi alle feste, e quindi preso dalla lenta mollezza estiva, neanche si rivolse all'edificio novello che inutilmente splendeva nella sua piacentiniana magnificenza architettonica al bel sole di maggio. Cosicché tutto si ridusse a una piccola guerra invidiosa tra quei quattro o cinque fabbricatori di caserme, che da qualche anno van deturpando i quartieri alti di Roma; e la gran questione dell'Arte cadde tra le colonne del vestibolo, innanzi ai gravi piedi del professore Azzurri, né si rialzò mai più (...)» (G. d'Annunzio, *Esposizione promotrice*, "La Tribuna", 10 marzo 1885 in *Gabriele d'Annunzio. Scritti giornalistici ...*, cit., vol. I (1882-1888), p. 271 ss).

83. «Quella facciata ha un'aria di pretensione e di volgarità, che si accorda mirabilmente con il vergognoso barocchismo dei quartieri alti; e sta tra la vecchia e la nuova Roma come un simbolo, come un assai feroce simbolo della tirchieria e della piccineria moderna. Io non discuterò le linee non farò confronti; non esaminerò i dettagli. Se bene in nessuna delle parti che

compongono la facciata appaia una qualunque ricerca di novità e di eleganza; e se bene gli ornamenti minori, che pure gli antichi curavano con singolare studio perché concorressero insieme alla bellezza architettonica, sieno trascurati; e se bene le colonne in alto non sieno precisamente perfette come quelle del Pantheon d'Agrippa e il frontone non sia davvero nobile e puro come quello del Partenone e le cornici non sieno affatto armoniose come quelle del palazzo Farnese, il giudizio del pubblico potrebbe forse anche essere indulgente verso l'architetto che da troppe restrizioni era impacciato nell'opera sua. Ma quel che veramente a me rare imperdonabile è l'incuranza dell'architetto in certe particolarità che pure hanno principalmente importanza nell'euritmia generale. Io non capisco come un uomo di gusto e di dottrina qual è certamente il commendatore Azzurri abbia potuto sopportare in pace l'offesa atroce che la tettoia di cristallo fa a quella sua povera facciata già così umiliata dalla vernice lucente e rosseggiante delle vaste porte. Avete guardata la tettoia? È orribile. Non ha nessun carattere, non ha nessuna eleganza, non è in nulla diversa dalle comuni tettoie degli alberghi e degli altri più umili edifici aperti in servizio del pubblico. È una cosa tutta industriale, brutta, meschina, comprata a un tanto il metro, appiccicata là a far testimonianza della taccagneria che ha preseduto al compimento di tutta la parte ornamentale dell'opera. (...) L'interno è arioso, comodo, qua e là anche elegante. Alcune innovazioni sono utili e graziosissime. La scala nobile, quella che si eleva innanzi alle porte della facciata, è di proporzioni giuste ed agili; e fa veramente onore all'architetto che l'ha ideata. Il gran foyer è una sala ragguardevole, alta di soffitto, bene illuminata di giorno dalla grande apertura che le famose colonne dividono; ha, intorno intorno ed in mezzo, divani, e sul gruppo centrale dei divani una copia di quel meraviglioso pugilatore di bronzo che venne alla luce dagli scavi praticati nell'area del teatro. Ma se la disposizione dei vani in tutto il nuovo edificio è lodevolissima, la decorazione è assolutamente orribile, è un'offesa all'arte e al buon gusto, è una turpitudine degna d'una qualche osteria di terz'ordine e d'un teatrucolo provinciali. Non una sola cosa è fatta con intendimento d'arte. Tutto è industriale, meschino, volgarissimo. Sulla volta di una specie di vestibolo che sta dinanzi alla grande scala hanno dipinto una tenda, una di quelle brutte tende a fiorami e a frange che i riquadratori sogliono dipingere nelle sale da pranzo della gente borghese. Tutto l'ornato della volta che sovrasta alla scala è uno smi-nuzzolamento e un cincischiamo miserevole. La balaustrata è una delle solite, di pietra bianca, senza stile, senza eleganza, comprata anche quella probabilmente a un tanto il metro da uno scalpellino qualunque. Su le pareti superiori, dove la scala finisce, è imitata una specie di carta di Francia a fiorami d'oro su fondo chiaro. Alla fine d'ogni ramo della balaustrata hanno messa una statua di gesso, inargentata alla peggio, una di quelle statuette da figurinaio che stando in un'attitudine melensa sorreggono un candelabro. E il soffitto del foyer, a cassettoni, bianco e oro, è barocco, insignificante, comunissimo; e le pareti dello stesso foyer sono un pasticcio di colori ignobile, interrotto da certi specchi degni di una bottega di parrucchiere. Infine io dico questo, o signori: le decorazioni, come le accademie, o si fanno o non si fanno; e poiché le nostre mura non possono essere gloriose dal pennello di Raffaello o del Domenichino o di Giovanni da Udine, lasciamole bianche»⁹⁷ G. d'Annunzio, *Il Teatro Drammatico Nazionale*, (firmato con lo pseudonimo Miching Mallecho), "La Tribuna", 25 luglio 1886, in *Scritti giornalistici*, cit., voi. I, pp. 602-606. Su "La Tribuna" del 27 luglio 1886 d'Annunzio (sempre con lo pseudonimo 'Miching Mallecho') dedicava un altro articolo al teatro in questione (*Scritti giornalistici*, cit., voi. I, pp. 607-611). Il Teatro Drammatico Nazionale, ubicato alle pendici del colle del Quirinale, in prossimità di piazza Venezia, venne costruito nel 1886 su progetto dell'architetto romano Francesco Azzurri e per iniziativa dell'impresario Eugenio Tibaldi. Nel 1929 fu demolito e al suo posto, nel 1934, è stato edificato il palazzo dell'Istituto Nazionale Infornati. G. D'ANNUNZIO, *Il Teatro Drammatico Nazionale*, «La Tribuna», 25 luglio 1886, in *Gabriele d'Annunzio. Scritti giornalistici ...*, cit., vol. I (1882-1888), p. 602 ss.. Il teatro ospitava al suo interno anche un ristorante di Doney, che d'Annunzio citerà nel *Piacere*, descrivendo la cena consumata da Sperelli nei *cabinets particuliers* con amici e amici al suo ritorno a Roma dopo la convalescenza a Schifanoia (IDEM, *Il Piacere*, cit., p. 280).

84. ACCASTO - FRATICELLI - NICCOLINI, *L'architettura di Roma Capitale ...*, cit., p. 61.

85. CIRANNA - DOTI - NERI, *Architettura e città nell'Ottocento ...*, cit., p. 300.

86. Cfr. Carlo Cresti, Gabriele D'Annunzio 'architetto immaginifico', pp. 83-113.

87. 38 Va precisato che il progetto in questione non veniva presentato all'Amministrazione comunale, né discusso e né approvato in quella sede istituzionale. Del Martinelli si veda anche l'articolo apparso su "La Nazione" il 12 marzo 1926.

88. 39 Si veda: "la Nazione", 25 marzo 1926, p. 4.

89. «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 (...)».

90. 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»⁴⁰ Per la sollecitazione di Ojetti e le risposte di d'Annunzio si veda: C. Ceccuti, a cura di, *Carteggio D'Annunzio - Ojetti (1894 -1937)*, Firenze 1979, pp. 271 - 272. Si veda anche: *Protesta contro una Galleria nel centro di Firenze*, in U. Ojetti, *D'Annunzio Amico Maestro Soldato*, cit., pp. 175 - 179. Il telegramma inviato dal poeta a Mussolini è pubblicato in *Carteggio D'Annunzio - Mussolini (1919-1938)*, a cura di R. De Felice e E. Mariano Milano 1971, p. 183.

91. «Sull'improvvisato progetto di una Galleria da aprire a Firenze, sfasciando un gruppo di case del vecchio centro e spalancando un immenso arco 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» (Ugo Ojetti?, *Editoriale*, "Il Corriere della Sera", 25 marzo 1926).

92. Cfr. Ugo Ojetti, *D'Annunzio amico-maestro-soldato (1894-1944)*, Firenze, Sansoni, 1957.

93. "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)

94. Letteralmente "fanfarone" (Carlo Goldoni, *Arcifanfano Re de' Matti*, *Dramma Giocoso Per Musica*; musica: Baldassarre Galuppi; libretto: Polisseno Fegejo; coreografie: Paolo Cavazza; Soliani Bartolomeo Eredi, Modena, 1755)

95. 41 La lettera di Coppedè era pubblicata su "La Nazione" del 26 marzo 1926, p. 5. In precedenza (17 marzo) Coppedè aveva replicato ad altre censure rivoltegli dai fiorentini.

96. 43 Appare un po' strano che Mussolini non avesse provveduto, direttamente, tramite un comunicato-stampa, a rassicurare anche i fiorentini. Infatti il telegramma mussoliniano non doveva essere pubblicato dal "Corriere" come si deduce da una notazione di Ojetti contenuta ne I taccuini, Firenze 1954, p. 217. Il telegramma di risposta di Mussolini è in *Carteggio D'Annunzio - Mussolini (1919-1938)*, cit., p. 183. D'Annunzio ringraziava Mussolini con il telegramma (25 marzo): «Sono da alcuni giorni fastidiosamente malato per abuso di eloquenza sotto la pioggia diretta ma stamani il tuo conforto è la migliore medicina. Ti ringrazio e ti abbraccio in Santo Giovanni il Guaritore guarito» (*Carteggio D'Annunzio - Mussolini 1919-1938*), cit., p. 184.

97. 42 Si veda: "La Nazione", 26 marzo 1926, p. 5; 7 aprile 1926, p. 4. Un'altra associazione fiorentina, La Colombaria, nell'adunanza del 10 aprile faceva voti «che in particolare la proposta Galleria monumentale non si faccia» (vedi "La Nazione", 17 aprile 1926, p. 4).

98. 44 I resoconti del discorso del Sindaco e degli interventi degli Assessori venivano pubblicati il 31 marzo su "La Nazione" e "Il Nuovo Giornale".

99. Mauro Cozzi, COPPEDÈ, Adolfo, *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 28 (1983)*, ad vocem, consultabile in

[http://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-coppede_\(Dizionario_Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-coppede_(Dizionario_Biografico)).

100. *L'Illustrazione ital.*, 7 ott. 1928, p. 268. Cresti gli architetti e il fascismo

101. Cresti ?

102. Architetto immaginifico, p. ?

103. Cfr. R. Giannantonio, *Gabriele d'Annunzio: Guerra, Arte & Architettura ...*

104. Cresti, pp. 18-19.

105. Al presente studio hanno collaborato Daniela D'Alimonte, Erika Di Felice e Lores Di Pietro, che l'autore ringrazia.

ISBN 978-88-942968-4-6



9 788894 296846

PREZZO: € 20,00

