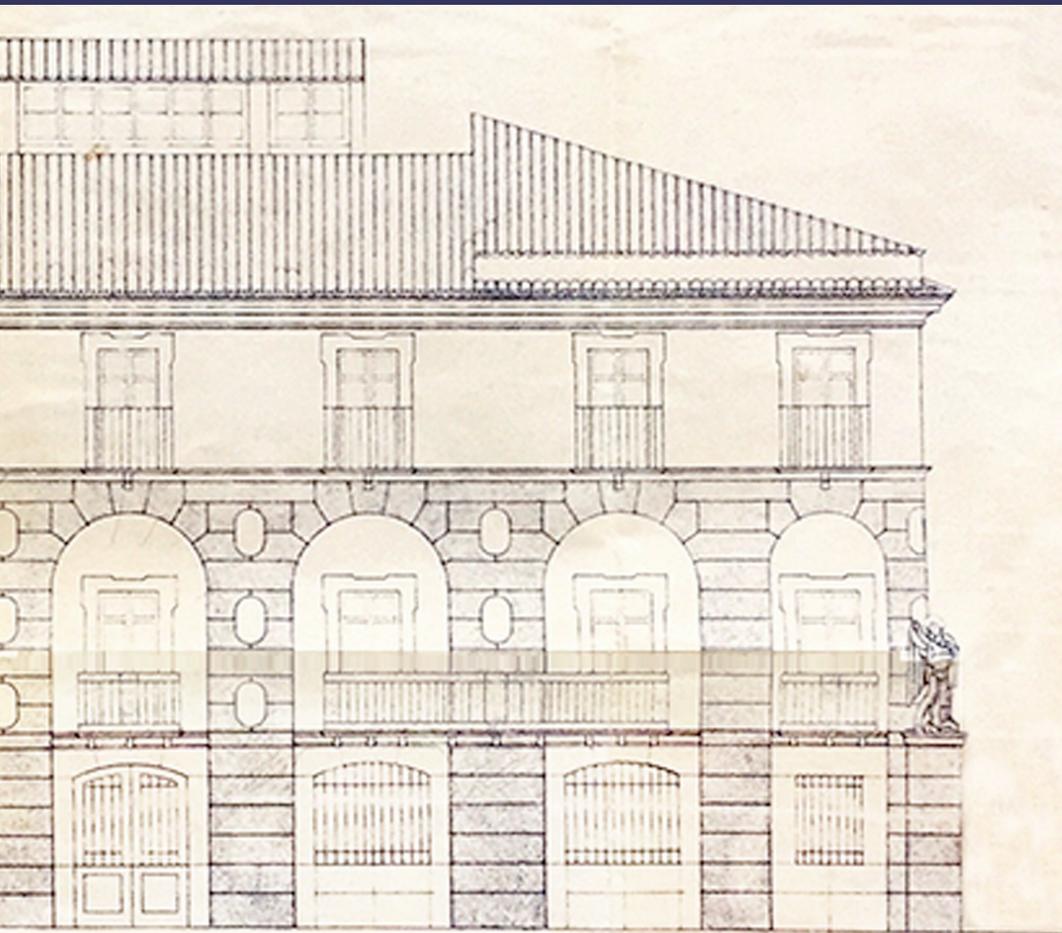


RAFFAELE GIANNANTONIO SABINE FROMMEL STEVEN SEMES

IL VATE E L'ARCHITETTURA

GABRIELE D'ANNUNZIO TRA ESTETISMO ED ECLETTISMO

Presentazione di Dante Marianacci



“IL VATE” ET L'ARCHITECTURE

Gabriele d'Annunzio entre Esthétisme et Éclectisme

“IL VATE” AND ARCHITECTURE

Gabriele d'Annunzio between Aestheticism and Eclecticism



Il presente studio è stato condotto nell'ambito delle ricerche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara e pubblicato grazie ai fondi messi a disposizione dal Ministero dell'Istruzione e della Ricerca Scientifica.

© 2019 Ianieri Edizioni Srls
Via L. Da Vinci, 16 - 65124 Pescara
Tel. 085.2192404
www.ianieriedizioni.it - info@ianieriedizioni.it

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro, senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

ISBN: 978-88-948-9085-3

RAFFAELE GIANNANTONIO SABINE FROMMEL STEVEN SEMES

IL VATE E L'ARCHITETTURA

GABRIELE D'ANNUNZIO TRA ESTETISMO ED ECLETTISMO

“IL VATE” ET L'ARCHITECTURE
Gabriele d'Annunzio entre Esthétisme et Éclectisme

“IL VATE” AND ARCHITECTURE
Gabriele d'Annunzio between Aestheticism and Eclecticism

Presentazione di Dante Marianacci

A cura di/Sous la dir. de/Edited by/
Raffaele Giannantonio

A Grazia

“Grazia del ciel, come soavemente
ti miri ne la terra abbeverata,
anima fatta bella dal suo pianto!
O in mille e mille specchi sorridente
grazia, che da la nuvola sei nata
come la voluttà nasce dal pianto
musica nel mio canto
ora t’effondi, che non è fugace,
per me trasfigurata in alta pace
a chi l’ascolti”

(G. d’Annunzio, *Lungo l’Affrico. Nella sera
di giugno dopo la pioggia*, 1902)

Presentazione

Ho avuto la possibilità, soprattutto nel corso degli ultimi anni, dopo il mio rientro definitivo dall'estero, di seguire da vicino l'attività culturale e pubblicistica di Raffaele Giannantonio, e ho avuto anche il piacere di collaborare ad alcune interessanti iniziative da lui promosse. Ho potuto così apprezzare le sue ottime capacità organizzative, come nel caso degli eventi per il bimillenario ovidiano, o del prestigioso premio Sulmona, ma anche e, particolarmente, quelle del ricercatore e dello studioso, di architettura e di letteratura, spesso del rapporto tra queste due fondamentali espressioni dell'ingegno e della creatività umana. Cito, tra gli altri, il bel volume da lui curato che idealmente e mirabilmente fonde queste sue due "passioni" e che ha per titolo *Racconti e città. Tra prosa e architettura*. Recentemente, poi, il suo universo creativo si è arricchito anche di tre pregevoli raccolte di poesie.

Un discorso a parte merita lo studioso di d'Annunzio e i rapporti del Vate con l'architettura, un tema al quale Raffaele Giannantonio ha dedicato relazioni attente ed approfondite, che abbiamo potuto ascoltare ed apprezzare in occasione dei numerosi nostri convegni dannunziani ai quali ha preso parte. Non giunge dunque inaspettato questo suo nuovo libro, che raccoglie una parte significativa degli scritti dedicati a d'Annunzio. Un volume che pur affrontando aspetti a volte anche complessi, si legge con piacere, grazie ad una scrittura chiara e precisa, in cui l'aspetto narrativo felicemente si

armonizza con quello descrittivo. Vi si raccontano sostanzialmente sei tappe di un appassionante viaggio a tema nell'opera dannunziana e, con essa, nella storia dell'architettura, a cominciare dalla «magnanimità severa» del dorico greco e del Partenone che «candido e augusto, armonioso come una musica», «alto biancheggia sulle ionie pile», e romana, che occupa, come quella veneziana, molte pagine del narratore, del poeta e del drammaturgo, con frequenti riferimenti alla prediletta architettura medievale, non esclusa quella abruzzese, fino alle nuove espressioni architettoniche del primo Novecento. Giannantonio ci fa così scoprire non solo la grande curiosità, competenza e capacità descrittiva ed estetica che d'Annunzio aveva nei confronti dell'architettura – di case, compresi i particolari degli interni, città e paesi – sempre inserita nel complessivo ambiente urbanistico e paesaggistico, ma ci fa anche apprezzare meglio aspetti non marginali, ai quali gli studiosi non hanno riservato finora la necessaria attenzione, dell'arte narrativa, poetica e drammaturgica del Vate.

Saluto dunque con ammirazione questo nuovo contributo che significativamente giunge nella ricorrenza dell'ottantesimo dalla morte del grande Poeta, copre una lacuna e aggiunge un prezioso tassello allo studio e alla conoscenza della sua colossale opera.

Arnaldo Dante Marianacci

Presidente del Centro Nazionale di Studi Dannunziani

Premessa

GABRIELE D'ANNUNZIO, GUSTAVO GIOVANNONI,
AND THE DEFENSE OF THE HISTORICAL CITY

*Gabriele D'Annunzio, Gustavo Giovannoni
e la difesa della città storica*

STEVEN W. SEMES, *University of Notre Dame (USA)*

Tra coloro i quali hanno determinato il formarsi della cultura, dell'arte e della letteratura italiana nella prima metà del Novecento sono molti quelli che spiccano per il grado di multi-disciplinarietà conferito alle proprie ricerche e al proprio impegno, anche arrivando a toccare aree lontane dal loro principale interesse professionale.

Il poeta, drammaturgo, romanziere, critico nonché esponente politico Gabriele d'Annunzio è stato una di queste personalità dalle mille sfumature – un poeta che ha rilasciato dichiarazioni pubbliche sulle arti visive, sull'architettura, sull'urbanistica e sulla conservazione del patrimonio.

Gustavo Giovannoni – architetto, urbanista, restauratore e studioso – ha rappresentato una prospettiva culturale altrettanto ampia, citando frequentemente nella sua voluminosa bibliografia fonti letterarie, ivi incluso lo stesso d'Annunzio.

Mentre la portata precisa di una loro reciproca conoscenza è ancora da investigare, entrambi erano certamente a conoscenza l'uno dell'altro, trovandosi spesso ad esprimere visioni pressoché parallele su argomenti relativi alla conservazione urbana e al restauro architettonico. Questo saggio esplora alcuni dei collegamenti tra i due esponenti, collocando i loro punti di vista in un contesto internazionale e riconoscendone l'importanza per il moderno dibattito su architettura, urbanistica e conservazione architettonica.

Among the figures who shaped Italian culture, art, and literature in the first half of the twentieth century, two stand out as examples of engaging with multiple fields outside their principal professional interests. Gabriele d'Annunzio (1863-1938) was such a multi-faceted personality, a poet-novelist-playwright-critic-military hero who also made public statements on the visual arts, architecture, city planning, and conservation. Another was Gustavo Giovannoni (1873-1947), an architect-engineer-city planner-restorer-scholar-professor with a broad cultural outlook who frequently cited literary sources, including d'Annunzio, in his voluminous writings. While defining the precise scope of their acquaintance awaits further research, the two were certainly aware of one another and often expressed closely parallel views on matters related to urban conservation and architectural restoration¹.

We might begin to sketch a double portrait of these two figures by recognizing the importance both gave to beauty, both in the fine arts and in the design and conservation of the built environment. For both, beauty was an essential connection between the past and the present and, along with justice, a *telos* for constructing the city as a suitable setting for civilized human life. Despite differences in their judgments, d'Annunzio and Giovannoni shared a common culture and found in Italian history – especially in the medieval *Comuni* and the Renaissance city-states – models for the institutional and architectural frameworks best suited to promote the flourishing of Italian society and culture in their own day. Giovannoni pursued this mission through his professional practice, extensive writings, public advocacy, participation in public commissions, and teaching. (*fig. 1*) D'Annunzio used his gifts in writing and speech to advance his aesthetic agenda on a variety of fronts. Of greater interest to us here is how the poet directed his considerable visual acuity to promoting reverence for historic monuments and sites and encouraging the creation of new environments uniting past and present—most notably his own home and memorial, *Il Vittoriale degli Italiani* on the shores of Lake Garda.

1 In a 1932 letter, Giovannoni solicited d'Annunzio's support for his arguments against the influence of the Modern Movement in Italian architecture and urbanism, see IRACE 1994, p. 112.



Fig. 1. Gustavo Giovannoni, *Church of the Guardian Angels, Piazza Sempione, Città Giardino Aniene, Rome, 1928*

An indication of the contemporary reception of d'Annunzio's work outside of Italy is offered by this entry from the 1911 *Encyclopedia Britannica*:

“the lasting merit of D'Annunzio, his real value to the literature of his country, consists precisely in that he opened up the closed mine of its former life as a source of inspiration for the present and of hope for the future, and created a language, neither pompous nor vulgar, drawn from every source and district suited to the requirements of modern thought, yet absolutely classical, borrowed from none, and, independently of the thought it may be used to express, a thing of intrinsic beauty”².

2 ENCYCLOPEDIA 1911, p. 79.

This “mining” of tradition and history to produce works intended to be seen as simultaneously modern and classical is, of course, not unique to d’Annunzio or to Italy, but was a strategy he shared with artists in many disciplines during the first half of the twentieth century. We can recall fellow poets T. S. Eliot, Ezra Pound, and Robert Graves; the “neoclassical” phases in the work of Pablo Picasso or Igor Stravinsky; and the architecture of the Frenchman Auguste Perret, the Swede Gunnar Asplund, or the American Paul Cret, just to name a few. The desire to synthesize the classical sensibility in composition, proportion, and symbolic content with the modernist urge for clean lines, functionality, and industrial production was at the time nearly universal among architects. A consequence was the true international style of the 1930s, still called “Stripped Classical” or “Moderne” outside of Italy. While the style would later be overshadowed by the formal experiments emerging from the Bauhaus and Le Corbusier, during the brief decade of its pre-eminence the Moderne would illustrate a last attempt to bring together traditional and modern approaches to design.

D’Annunzio was a perceptive and knowledgeable observer of architecture, often expressing his views in moving language, reserving his most impassioned appeals for those parts of the architectural patrimony under threat from insensitive redevelopment, *sventramenti* designed to accommodate traffic, and out-of-scale new construction driven by unregulated speculation. In the midst of the First World War, three medieval towers in Bologna faced demolition for the widening of via Rizzoli, the principal *cardo* of the historic center. D’Annunzio expressed his indignation in an open letter to his friend the legal philosopher Giorgio Del Vecchio published in *Il Corriere della Sera*.

“This divine and cruel war, that cancels entirely with the same steel both the faces of men and places, has rendered more poignant within us the sense of life inside the walls constructed and nourished by centuries and generations, neither imitable nor replaceable, ever. The lament of the destroyed cities seemed sometimes to rise even higher than the cries of peoples martyred and taken in slavery.

Who among us, under the flickering of the cruel images, does not feel an excess of love for every Italian wall, for every stone joined to another stone, for every brick laid on another brick, for the most humble house as for the most famous monument? And now Bologna is menaced by sacrilege. Mercantile men, much rougher than those that used to frequent the beautiful Loggia nearby, want to pull down the testimonies of the old liberty to reduce the ground to venal use and lay there the foundations of who knows what enormous injury. It is necessary to impede the scar. It is necessary that in a new Italy the pharisaical spirit not prevail yet again. Satis est.

Does our wise and powerful Bologna, to enlarge itself in newness of life, need to break the virtuous communal bond that does not confine but confirms its soul?

Let us trust that the citizens will not allow to be deformed any lineament of that Italia bella, in the name of which the soldiers are spilling so much blood to preserve her”³.

Despite d’Annunzio’s plea the towers were lost, but what is striking in his words is the intense and intimate feeling for even the most humble manifestations of the art of building. It is not only the famous monuments, but “every Italian wall” that inspires his love. What might have been dismissed as sentimentality, excessive patriotism, or mere poetic exaggeration can be seen as an example of what we today call “place attachment”— now recognized as an essential aspect of human identity for both individuals and communities⁴.

A similar sentiment motivated the work of Gustavo Giovannoni, who in his 1931 book *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*⁵ quotes this same passage from d’Annunzio’s letter as part of his argument against the loss of architectural heritage. Throughout his writings Giovannoni makes reference to an international literature on urban conservation, including the jeremiads of Victor Hugo and Anatole

3 D’ANNUNZIO 1917.

4 UNESCO 2011 and ICOMOS 2008.

5 GIOVANNONI 1931, p. 165.

France against the “Hausmannization” of Paris, writings of John Ruskin and Augustus W. N. Pugin against the soulless industrial cities of Britain, and Camillo Sitte and Charles Buls’s advocacy for humanistic urbanism in Austria and Belgium, respectively. All these were defenses of place, of local distinctiveness against the sameness of industrial modernism, and provided a universal basis for the efforts of both d’Annunzio and Giovannoni in defense of the architectural heritage of their own country.

In 1926, D’Annunzio was successful in blocking construction of the proposed Galleria Mussolini designed by Adolfo Coppedè for a site overlooking the Piazza di San Giovanni Battista in Florence, opposite the Duomo and Battistero. The poet’s fierce critique appeared in the *Corriere della Sera*, followed by a telegram sent directly to Benito Mussolini: “I cannot believe that you would permit the ignoble contempt against the Florence of Saint John. I, a Florentine, must and want to oppose it with all my strength, and I trust that again this time I will have you as my comrade.” Mussolini wrote to say “Don’t worry, the Florence that I also adore will not face any danger. My will stands in the way between the words and the action”⁶.

The poet and architect both supported restoration and reconstruction following the collapse of the campanile of San Marco in Venice on July 14, 1901. Popular sentiment in Venice was strongly in favor of faithful reconstruction of the monument, despite arguments for newer, contemporary designs by Otto Wagner and others. D’Annunzio joined other leading figures who echoed Corrado Ricci’s sentiment that “the tower must rise again as it was, where it was” (*...la torre deve risorgere com’era e dov’era*)⁷.

Giovannoni, looking back on the Venice polemics in 1925, noted:

6 CRESTI 2005, pp. 103-105.

7 CRESTI 2005, p. 88. The phrase “dov’era, com’era” became the rallying cry not only for the reconstruction of the Venetian landmark, but for monuments destroyed in the wars that would brutally scar the face of Europe in the following decades, including the bridges of Florence and Verona after 1945. It later motivated the restoration of the Teatro La Fenice in Venice after the fire of 1996 and remains in use today.

“Rivers of ink have been poured out for and against the reconstruction, whether in a new style or in imitation of the old one. And in theory, all of them are right. But whoever found himself in Venice during the years when the campanile wasn’t there any more could not have had doubts: Venezia, without the *albero di maestro* that from the ends of the lagoon or from the open Adriatic announced the queen of the seas, was not Venice anymore; piazza S. Marco, without the contrast of that high mass, bold and strong, with the familiar slender lines of the golden basilica and the Procuratie, no longer had its harmony and its significance.

And now that the tower of S. Marco is newly back in its place, who could imagine it having been different than it is, different than what it was, when, in the record of the day of its inauguration, the sonic wave of the hundred bells and the whistle of the sirens of the ships united with the shouts of joy of the whole people, paying tribute to the campanile resurrected as the symbol of the life of Venice, the shiver of emotion and enthusiasm that gripped the throat said clearly, better than a thousand mulled-over arguments, the true reason for the necessary reconstruction. “It is not a mute skeleton that rises again soaring into the sky,” said that shout and that immense symphony of the old and new Venice, “but all the soul of our city, all the marvelous art that surrounds it and now rises and is revived. In the faithful memory of the old form the memories of ancient glory reawaken, affirming the marvelous continuity of the unique city. And if the stones and the marbles are not those that saw the galleys returning from the battle of Lepanto or from the siege of Morea, they will instead be witnesses of the new triumphs of Italy that the tradition guides along the roads of a new greatness!”⁸.

Here it seems the architect nearly equals the poet in the fervor of his language, but his peroration points to the reality of place-attachment and the sense of identity of a place and a community, at

8 GIOVANNONI 1925, p. 160.

first that of Venice and its Republic, and later Italy and, ultimately, all humanity.

Both d'Annunzio and Giovannoni opposed a conservation practice that would separate the historic and artistic patrimony of the nation from contemporary life. D'Annunzio condemned

“the mania for transforming every living work of art into an object for a museum, into a dead thing, carrying it away from the place where it was born, removing it from the very conditions of its ideal existence, causing it, I should almost say, to fade and lose its color, like a tree transplanted, like a flower cut from the stalk”⁹.

Giovannoni, too, urged his readers to preserve historic cities as living organisms, bringing new economic and social life to degraded zones, and using the technique he developed of *diradamento* to reduce over-crowding, improve hygiene, and bring light and air into the most congested areas. The point of restoration was not to preserve an artifact by arresting change, but to manage change to ensure the survival of cultural significance¹⁰.

The poet and the architect shared a devotion to the preservation of the historic center of Rome against the wholesale demolitions that transformed the city after Unification. The poet directed all his rhetorical virtuosity against the “arrogance and impudence of the builders” whose actions, he feared, would soon make Rome resemble “some ugly American city built by a gang of cotton merchants”¹¹.

Defending the historic center of Rome would occupy Giovannoni throughout his career. In the 1930s he succeeded in realizing his plan to direct a new traffic artery around, rather than through Piazza Navona, as planners had proposed. He made the master plan for the resulting Corso del Rinascimento, whose new buildings

9 From an article published in English in *The North American Review*, November 1900, quoted in CRESTI 2005, p. 87.

10 GIOVANNONI 1931, pp. 248-278 and ZUCCONI 2014.

11 CRESTI 2005, p. 84.



Fig. 2. *Gustavo Giovannoni, master planner, Corso del Rinascimento, Rome, 1934-36, with new buildings designed by Arnaldo Foschini*

designed by Arnaldo Foschini weave a continuous fabric of sixteenth- and twentieth-century structures¹². (fig. 2) In 1936, Giovannoni's letter to Mussolini protesting the imminent demolition of the *spina* of the Vatican Borghi so enraged the dictator that the architect feared internal exile (*confino*)¹³. A second personal intervention was more successful when, in 1939, Giovannoni persuaded Mussolini to spare from demolition the last two medieval houses along the new Via del Mare (today's Via Luigi Petroselli) near the ancient Foro Boario – the Casa dei Pierleoni and the Casa dei Crescenzi – the second of which he restored and secured as the home of the Centro di Studi per la Storia dell'Architettura he founded¹⁴. (fig. 3)

12 CURUNI 1992.

13 GIOVANNONI 1945, pp. 153-156.

14 BENEDETTI 2005.



Fig. 3. *Gustavo Giovannoni, restorer, Casa dei Crescenzi, Rome, 1939*

While virtually all of Giovannoni's designs for new buildings or urban interventions were in the classical tradition, most of his restoration projects and conservation advocacy involved medieval monuments, such as Sant'Andrea in Orvieto, Santo Stefano degli Abissini in the Vatican, or the Casa Mattei in the Trastevere district of Rome. (fig. 4) The poet, sharing the architect's taste for the Romanesque, expressed his affection for the abbey of San Clemente a Casauria in Abruzzo, calling it a "spectacle of sovereign beauty"¹⁵. This appreciation for the beauties of medieval architecture, however, ran counter to the declared policies of Mussolini, who set about the destruction of thousands of medieval structures in Rome as part of a campaign of "clearance" (*isolamento*) around newly-excavat-

15 CRESTI 2005, pp. 20-21.



Fig. 4. Gustavo Giovannoni, restorer, Church of Sant'Andrea, Orvieto, 1926-30. View from Piazza dell'Indipendenza

ed monuments of Roman antiquity¹⁶. Meanwhile, Giovannoni and the Associazione Artistica tra i Cultori dell'Architettura, of which he was President for a time, advocated the restoration of medieval churches and other structures¹⁷.

One conservation issue about which Giovannoni and d'Annunzio disagreed concerned the Loggia del Capitaniato in Vicenza, designed by Andrea Palladio in 1570. A proposal by the architect Ettore Fagioli would have added two matching bays to the three constructed to Palladio's design in order to complete the monument. Opponents viewed the proposed extension as a "falsification" in which the added bays would remove a clear boundary between the "historic" and the "new." Personal appeals from his architect Giancarlo Maroni and Margherita Sarfatti for his

16 INSOLERA 2011, p. 127, note 6 and pp. 135-143.

17 DEL BUFALO 1982, pp. 178-179.

intervention to block the project led d'Annunzio to oppose the extension publicly¹⁸. Giovannoni, for his part, supported the completion, which, in the end, was never realized. Instead, a plain arched wall devoid of ornament capped the unfinished end of the building. In 1946 Giovannoni notes that they “could have built out the bays in the original design, but the modern intervention is banal and very ugly the way it disrupts the piazza”¹⁹. Characteristically, Giovannoni viewed the material authenticity of the monument as less important than its role in shaping the form and character of the city and illustrating Palladio's original design intent. Perhaps, had they discussed it, the architect might have been able to persuade the poet that his interest in beauty and the operation of ongoing tradition in the present should lead him to support this “restoration of innovation” (*restauro d'innovazione*), as Giovannoni called projects that sought to complete an unfinished or damaged historic fabric by the addition of substantial new material to complete its form²⁰.

Both d'Annunzio and Giovannoni understood that the traditional (i.e., the pre-industrial) city entails two different scales, two different aesthetics. In his open letter to Giorgio Del Vecchio, d'Annunzio identifies these two with, respectively, *the most famous monument* and *the most humble house*. A monumental aesthetic—abstract, austere, serene, and “classical”—rises in counterpoint with another—modest, local, and “vernacular.” Giovannoni develops this idea more systematically, identifying the first aesthetic with the city of modern life, characterized by “grand continuous spaces coordinated with monumental vistas; straight lines or, at least, broad and majestic curves; broad and open *piazze* suitable for the movement of traffic; regularity and symmetry of the lines...”. The second aesthetic, on the other hand, is “varied and picturesque,” humble in expression, and characteristic of the narrow streets and intimate squares of the residential areas of almost all pre-industrial cities. Crucially, Giovannoni believes the second aesthetic no less able to inspire new development than the first, “whether by graft-

18 CRESTI 2005, pp. 83-113.

19 GIOVANNONI 1945, p. 190.

20 GIOVANNONI 1925, pp. 154-161.



Fig. 5. Gustavo Giovannoni, master planner, Social Housing in the Garbatella Quarter, designed by the Technical Office of the Institute for Social Housing (ICP), Rome, 1920-28

ing new construction onto an existing scheme or by creating a new configuration.” Both of these aesthetics are necessary for a humane urban environment²¹. (*fig. 5*)

21 GIOVANNONI 1931, pp. 120-124.

While d'Annunzio never designed a city, he did reveal a similar feeling for the two aesthetics in planning his Vittoriale in collaboration with the architect Maroni. The plan of the estate juxtaposes the abstraction, geometrical formalism, and monumental character of the theater and mausoleum in their evocations of ancient Greek or Roman sites, with the more intimate, informal, domestic character of the Prioria, the Schifamondo, and the gardens gently descending the hillside. These residential-scale buildings were designed in a language that Giovannoni would recognize as an abstract adaptation of the “minor architecture” (*architettura minore*) of the region. This weaving-together of formality and informality, symmetry and asymmetry, grandeur and intimacy, seems to reproduce in miniature the dual character of a long-inhabited city²².

A similar ease moving between the two aesthetics characterizes Giovannoni's own design work, particularly his master plans for the new towns of Città Giardino Aniene and Garbatella on the outskirts of Rome. The public and private buildings, designed by the architects of the Istituto per le Case Popolari during the 1920s and 30s and essentially following Giovannoni's ideas, reveal a humanism in the design of social housing that stands in contrast to the industrial aesthetic of the *siedlungen* and *unités d'habitation* of the Modern Movement²³. (*fig. 6*)

Neither poet nor architect could have foreseen how quickly the rhetorical and cultural stance they had both promoted throughout their careers, indeed the culture that formed them and in which they operated, would all but disappear. After the Second World War, architects seemed to abandon the idea that built form could carry any kind of message of social importance and, as Italo Insolera noted, urban design seemed to be exclusively concerned with managing traffic²⁴. The new architecture defined itself in opposition to the traditional city, the remains of which were sequestered in “historic centers” soon to be abandoned to tourists and the wealthiest classes. In recent decades, a reaction against the modernist city and wid-

22 IRACE 1994 and CRESTI 2005, pp. 163-237.

23 BENEDETTI 2018, BENEDETTI 2005a, GALASSI 2013 and STABILE 2012.

24 INSOLERA 2011, p. 193.



Fig. 6. Gustavo Giovannoni, master planner, Social Housing in the Garbatella Quarter, multi-family house designed by Innocenzo Sabbatini, 1924

er support for the conservation of the architectural patrimony has reanimated the words of d'Annunzio and Giovannoni. From the Charters and declarations of ICOMOS and UNESCO to the practice of New Urbanism and the patronage of the Prince of Wales in the United Kingdom²⁵, the voices of the poet and the architect once again echo in the streets and squares of our towns, urging us to recover a building culture that can once again produce cities that are beautiful, sustainable and just.

²⁵ ICOMOS 2008, ICOMOS 2011, UNESCO 2011, RODWELL 2007, BANDARIN 2014.

Bibliography / Bibliografia

BANDARIN 2014 F. Bandarin and R. van Oers, *Reconnecting the City: The Historic Urban Landscape Approach and the Future of Urban Heritage*, New York: Wiley, 2014.

BENEDETTI 2005 S. Benedetti, "La Casa dei Crescenzi e l'edificio di congiunzione con il palazzo dell'Anagrafe: dal carteggio di Gustavo Giovannoni," in Sette, 2005, pp. 93-100. See also Docci, Marina and Maria Grazia Turco (a cura di), *La Casa dei Crescenzi: Storia e restauri. Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, n. 45-52, Rome: Gangemi Editori, 2008-2015.

BENEDETTI 2005a S. Benedetti, "Aspetti generali dell'Edilizia Popolare a Roma: dall'unità d'Italia alla nascita dell'I.C.P.: Cenni Introduttivi," in S. Benedetti and P. Cavallari, *Qualità architettonica e qualità urbana nell'edilizia borghese e popolare di Roma (1890-1930)*, Rome: Regione Lazio, 2005.

BENEDETTI 2018 S. Benedetti, R. Dal Mas, I. Delsere, F. Di Marco, *Gustavo Giovannoni: L'opera architettonica nella prima metà del Novecento*, Rome: Campisano Editore, 2018.

CRESTI 2005 C. Cresti, *Gabriele d'Annunzio 'architetto immaginifico'*, Angelo Pontecorboli, Firenze, 2005.

CURUNI 1992 A. Curuni, "L'opera di Gustavo Giovannoni come coordinatore della sistemazione di Corso Rinascimento," in Spagnesi, Gianfranco (ed.), *L'architettura delle trasformazioni urbane 1890-1940. Atti del XXIV Congresso di Storia dell'Architettura, Roma, 10-12 gennaio 1991*, Rome: Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1992, pp. 315-327.

D'ANNUNZIO 1917 G. d'Annunzio, open letter to Giorgio Del Vecchio, *Il Corriere della Sera*, 23 aprile 1917.

DEL BUFALO 1982 A. Del Bufalo, *Gustavo Giovannoni: Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di studi di storia dell'architettura*, Rome: Kappa, 1982.

ENCYCLOPEDIA 1911 "Annunzio, Gabriele D'," *Encyclopedia Britannica: A Dictionary of Arts, Sciences, and General Literature*, vol. 2, Cambridge: Cambridge University Press, 1911, p. 79.

GALASSI 2013 A. Galassi and B. Rizzo, *Città Giardino Aniene*, Bologna, Italy: Minerva Edizioni, 2013.

GIOVANNONI 1925 G. Giovannoni, *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, Rome: Società Editrice d'arte Illustrata, 1925.

GIOVANNONI 1931 G. Giovannoni, *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*, Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1931.

GIOVANNONI 1945 G. Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*, Roma: Appolon, 1945.

ICOMOS 2008 International Council on Monuments and Sites, “Declaration on the Preservation of the Spirit of Place,” Quebec, 2008 (http://www.icomos.org/quebec2008/quebec_declaration/pdf/GA16_Quebec_Declaration_Final_EN.pdf).

ICOMOS 2011 International Council on Monuments and Sites, “The Valletta Principles for the Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns, and Urban Areas”, 2011 (http://www.icomos.org/Paris2011/GA2011_CIVVIH_text_EN_FR_final_20120110.pdf).

INSOLERA 2011 I. Insolera, *Roma Moderna: Da Napoleone I al XXI secolo*, Torino, Italy: Piccola Biblioteca Einaudi, 2011.

IRACE 1994 F. Irace, *D’Annunzio, il Vittoriale e il dibattito d’architettura*, in *D’Annunzio e le avanguardie, XVII convegno internazionale, Francavilla al Mare 6-7 maggio 1994*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani e della Cultura in Abruzzo, Pescara, 1994, pp. 107-112.

RODWELL 2007 D. Rodwell, *Conservation and Sustainability in Historic Cities*, Oxford: Blackwell, 2007.

STABILE 2012 F. R. Stabile, *La Garbatella a Roma: architettura e regionalismo*, Rome, Italy: Editrice Dedalo, 2012.

UNESCO 2011 United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization, “Recommendation on the Urban Historic Landscape”, 2011 (http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=48857&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html).

ZUCCONI 2014 G. Zucconi, “Gustavo Giovannoni: A Theory and Practice of Urban Conservation”, *Change Over Time*, v. 4, n. 1, Spring 2014, pp. 76-91.

IL VATE E L'ARCHITETTURA. GABRIELE D'ANNUNZIO
TRA ESTETISMO ED ECLETTISMO

*"Il Vate" and Architecture. Gabriele d'Annunzio
between Aestheticism and Eclecticism*

RAFFAELE GIANNANTONIO,
Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara

Introduzione/ Introduction

Il presente studio è stato redatto per analizzare il rapporto di Gabriele d'Annunzio e l'architettura, per lungo tempo tenuto in bassa considerazione dalla critica architettonica che, come scrive Carlo Cresti, considerava il Vate un eclettico capace soltanto di seguire superficialmente le varie mode succedutesi tra Otto e Novecento. Al contrario le sue competenze emergono negli scritti in cui si estrinseca la capacità di trasmettere al lettore, attraverso immagini estremamente efficaci, i tratti caratterizzanti di un monumento o di una città.

Il primo dei sei temi in cui lo studio si articola, intitolato *Dialogo con l'architettura*, è dedicato alle descrizioni degli edifici del passato e del presente in rapporto alle differenti modalità stilistiche impiegate dall'autore. La forza dell'età classica compare in occasione del viaggio che d'Annunzio compì in Grecia nell'estate del 1895, mentre tra i monumenti medievali particolare rilievo assumono le descrizioni della cattedrale gotica di Reims e del San Clemente a Casauria, allora in stato di rovina. L'architettura del Rinascimento viene citata in rapporto a Prato e Venezia, due città che furono teatro di importanti avvenimenti della sua vita, così come a Venezia rende omaggio al Barocco attraverso la descrizione di Santa Maria della Salute, costruita su progetto di Baldassarre Longhena. All'architettura a lui vicina sotto il profilo temporale il Vate riserva scritti polemici, spesso motivati da necessità di conservazione del

patrimonio antico, come nel caso della battaglia sostenuta contro Adolfo Coppedè e il suo progetto per la realizzazione della galleria “Mussolini” nel centro di Firenze. Il secondo tema, *L'architettura di Roma Capitale*, riguarda invece specificamente l'attività di giornalista del giovane abruzzese che, giunto a Roma a vent'anni, inizia a collaborare con il giornale “La Tribuna”, quotidiano fondato a Roma nel 1883 dai politici Alfredo Baccarini e Giuseppe Zanardelli. D'Annunzio è testimone della trasformazione di Roma in nuova Capitale dell'Italia unita, introducendo all'interno di cronache di costume severe critiche nei confronti di quella speculazione edilizia che stava alterando il tessuto storico della città millenaria. Segue quindi il terzo tema, *d'Annunzio e la casa*, che analizza il rapporto del Vate con l'ambiente domestico, fondamentale nella costruzione della sua esistenza come *Gesamkunstwerk*. L'analisi del percorso domestico ed esistenziale di d'Annunzio finisce con il riaffermare il concetto secondo il quale nell'idea di casa del Vate ogni ambiente non è definito dal “cosa” esso rappresenti funzionalmente ma dal “come” la funzione viene interpretata e modellata. Lo svolgimento del quarto tema, *La Guerra, l'Arte e l'Architettura*, conferma attraverso la singolare esperienza della guerra come i riferimenti al dibattito architettonico sviluppatosi in quel periodo sono tali da non poter essere casuali, quanto piuttosto il frutto di una lettura meditata e approfondita. Particolarmente interessante a nostro avviso è la presenza, nello Statuto del Carnaro elaborato durante la sfortunata esperienza di Fiume, di affinità con l'*Aesthetic Style* di William Morris e dell'esortazione lanciata ai costruttori a favore di un'architettura dei «cementi», in netto anticipo rispetto alle elaborazioni dell'architettura “moderna” italiana. Il quinto tema, *d'Annunzio e la Città*, completa lo studio del rapporto di Gabriele d'Annunzio con l'architettura in quanto il suo interesse non si limita all'edificio singolo, ma abbraccia l'intera realtà urbana. “Viaggiando” all'interno delle tante città visitate nel corso della sua vita di uomo assetato di bellezza, il Vate non si ferma ad enunciare i singoli edifici, ma osserva l'intero ambiente i cui monumenti descrive nei più minuti particolari, intendendo entrambi quali testimonianze di epoche storiche caratterizzate da ideali di rinascita e progresso morale. L'ultimo tema, *d'Annunzio e Pescara: le ragioni di un'assenza*, esamina

la reale incidenza del Vate sullo sviluppo dell'architettura della sua città natale. In questi ultimi anni si è infatti diffusa la definizione di "architettura dannunziana" riferita ad una serie di opere che ben poco hanno a che vedere con il personaggio cui fanno riferimento. Nonostante ciò la straordinaria personalità di d'Annunzio e l'alto livello d'importanza raggiunto nella sua città ed in Italia influenzano il progetto di Antonino Liberi per il Padiglione degli Abruzzi e Molise del 1911, determinano la scelta di Cesare Bazzani quale progettista per la nuova Cattedrale di San Cetto e trasformano in dramma la ristrutturazione della casa natale attraverso il brusco allontanamento dello stesso Liberi. Lo studio si conclude con alcune note che scorrono come titoli di coda di un'opera cinematografica in cui l'Architettura non si limita alla scenografia ma è essa stessa protagonista di una trama complessa ed avvincente.

This study analyses the relationship which Gabriele d'Annunzio had with architecture. For a long time he was held in low esteem by architecture critics who, according to Carlo Cresti, considered 'Il Vate' an eclectic who was only capable of superficially following the various, successive fashions of the 19th and 20th centuries. Conversely, d'Annunzio's skill emerges in his writing where he conveys to the reader, through highly effective imagery, the distinguishing features of a monument or city.

The first of the six themes into which this study is divided, entitled 'Dialogue with architecture', is dedicated to descriptions of buildings from both the past and present, in relation to the different styles used by d'Annunzio. The importance of the classical past first becomes evident to him on a journey to Greece which he made in the summer of 1895, whilst monuments from the Medieval period which he deemed of particular importance included those of the Gothic cathedral of Reims, and the Abbey of San Clemente a Casauria in Abruzzo which was, at that time, in a state of ruin. He writes about Renaissance architecture in relation to both Prato and Venice, where important events in his own life took place. In Venice he pays homage to the Baroque through his description of Santa Maria della Salute, designed by Baldassarre Longhena. For the architecture closest to his own era, the poet reserves his more controversial

writings, often motivated by a need to preserve historical heritage, as is evident by d'Annunzio's clash with Adolfo Coppedè and his project for the "Galleria Mussolini" in the centre of Florence.

The second theme, *The Architecture of Roma Capitale*, concerns the journalistic work of the young Abruzzese. Having arrived in Rome at aged 20, he began working for 'La Tribuna', newspaper which had been founded in Rome in 1883 by the politicians Alfredo Baccarini and Giuseppe Zanardelli. D'Annunzio witnessed the transformation of Rome into the new Capital of a united Italy, and severely criticised the speculative building which was altering the historical fabric of the ancient city.

The third theme, 'D'Annunzio and the house', analyses the relationship between the Poet and his domestic environment, which was fundamental in the construction of d'Annunzio's personal existence as 'Gesamkunstwerk'. The analysis of both his domestic and existential paths ends by reaffirming the concept according to which, in the idea of the Poet's house, the various environments are not defined by the "thing" they represent functionally, but from the "how" that function is both interpreted and created.

The development of the fourth theme, 'War, Art and Architecture', confirms, via the singular experience of war, that references to the architectural debate of that period are not random, but rather the result of a deep and considered study. Of particular interest to us is that the "Charter of Carnaro", which was drawn up during the unfortunate experience of Fiume, features affinities with the Aesthetic Style of William Morris and an exhortation directed at builders in favour of an architecture of 'concrete', reached well before the development of an Italian 'modern' architecture.

The fifth theme, 'D'Annunzio and the City', completes the study of Gabriele d'Annunzio's relationship with architecture. His interest goes beyond just the single building to embrace the entire urban reality. As a man thirsty for beauty, on his travels to the many cities he visited in the course of his life, the Poet did not simply refer to individual buildings, but observed the entire environment whose monuments he described in great detail, as testimony of those historical periods, characterized by ideals of rebirth, and of moral progress.

The last theme, 'D'Annunzio and Pescara: the reasons for ab-

sence', examines the Poet's real impact on architectural development in the city of his birth. In recent years, the definition of 'architettura dannunziana' has widened and also now refers to a series of works which have little to do with the person they refer to. Despite this, d'Annunzio's extraordinary personality, and the high level of influence he achieved in his city and throughout Italy, influenced the project of Antonino Liberi for the Pavilion of Abruzzi and Molise of 1911, determined the choice of Cesare Bazzani as architect of the new Cathedral of San Cetto, and transformed the renovations of the house where he was born into a drama with the abrupt removal of Liberi himself.

The study concludes with notes which flow like the final credits of a film, in which the Architecture is not simply part of the set design, but is the protagonist of a complex and compelling storyline.

***Gabriele D'Annunzio e l'architettura / Gabriele D'Annunzio and architecture*¹**

D'Annunzio first understands the power of the classical past on the occasion of his 1895 voyage to Greece on board the yacht 'Fantasia'. The element of Greek architecture which he admired most was the severe Doric style, and he shared with Le Corbusier an appreciation of the mysterious charm of the Parthenon. Elsewhere, among the various monuments which he visited, d'Annunzio preferred those from the Medieval period, and in particular the Gothic cathedral of Reims, which he describes whilst in flames following the German bombing of 1915. D'Annunzio's greatest attention was however given to the Medieval monuments of Abruzzo, especially to the Abbey of San Clemente a Casauria. He was so disturbed by its ruined state that he decided to launch an appeal to the minister in charge. His relationship with the Renaissance focuses on two cities which had great importance in his life: Prato, where he describes the church of Santa Maria delle Carceri by Giuliano da Sangallo, and Venice.

1 Il presente capitolo è una revisione, rielaborazione ed aggiornamento di GIANNANTONIO 2016.

*There are also tributes to the Venetian works of Palladio, and in his work *Le Città del silenzio* he writes about the palladian buildings in the city of Vicenza. The Baroque edifice described by d'Annunzio with the most detail seems, however, to be the Venetian basilica of Santa Maria della Salute, designed by Baldassarre Longhena, while for modern architecture the Poet takes a more controversial tone, especially in his articles for 'La Tribuna' on the new architecture of Roma Capitale. His most significant controversy was undoubtedly that of 1926 against the creation of the 'Galleria Mussolini' in Florence, where the Poet, after an exciting duel in the newspapers, got the better of the Florentine architect Adolfo Coppedè.*

Gabriele d'Annunzio era attratto dall'architettura soprattutto in quanto uno dei suoi principali propositi era quello di cantare le bellezze della terra italiana e gli elementi della sua civiltà². Leggendo i numerosi scritti in cui il Poeta, per differenti motivi, si è trovato ad illustrare opere edificate, 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 (in particolare l'abbazia di San Clemente a Casauria). Il tutto caratterizzato da una notevole e sintetica capacità di lettura dell'espressione architettonica ma anche da alcuni inattesi errori di carattere "tecnico" che risulta arduo imputare alla formazione prevalentemente letteraria dell'autore, il quale affronta invece le tematiche con il piglio dell'"addetto ai lavori".

Lo stretto rapporto tra creazione poetica e trasformazione architettonica compare chiaramente nell'Atto di Donazione del Vittoriale al "popolo italiano", redatto in data 22 dicembre 1923:

«Già vano celebratore di palagi insigni e di ville sontuose, io sono venuto a chiudere la mia tristezza e il mio silenzio in questa vecchia casa colonica, non tanto per umiliarmi quanto per porre

2 Cfr. DE LORENZO 2007.

a più difficile prova la mia virtù di creazione e trasfigurazione. Tutto infatti è qui da me creato e trasfigurato»³.

Il breve tragitto che noi percorreremo assieme a d'Annunzio nei boschi letterari della "sua" architettura non va considerato certamente esaustivo in quanto lo scrittore incontra per tutta la sua vita edifici che fanno da sfondo alle sue poesie, ai romanzi e alle opere teatrali, quando addirittura non è egli stesso a "progettarne" alcune, specie in ambito teatrale⁴. Ad esempio ricchissima è la presenza dei nobili resti archeologici nella Roma che si rivela ad un Gabriele 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 compie 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 foggiano le statue gli artefici umani»⁶. Il desiderio di questo viaggio era stato fortissimo, forse eccessivo, tanto che, consumata l'esperienza, egli 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:

«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 *Maia* (pubblicato a partire dal 1903), dell'architettura greca egli sembra apprezzare più di tutto la "magnanimità severa" del dorico, «l'ordine divino onde fulge/ la pura colonna / nei Propilei di Mnesicle/ nel Partenone d'Ictino»⁸. Qui va notata innanzitutto

3 ATTO DI DONAZIONE 1923.

4 CRESTI 2005, p. 39 ss.

5 MUÑOZ 1938, pp. 7, 10.

6 D'ANNUNZIO 1935, p. 354.

7 Ivi, p. 217.

8 D'ANNUNZIO 1903 *Laudi*, p. 73.

la correttezza delle attribuzioni: egli cita infatti Mnesicle quale autore dei Propilei e, a proposito del Partenone, ignora Callicrate, l'architetto di Cimone che lo iniziò, riportando invece il nome di Ictino, che lo riprogettò e completò per Pericle (e Fidìa). Decisamente meno corretta è invece in *Primo vere* l'immagine del tempio delle Dea vergine quando d'Annunzio scrive: “-Alto biancheggia su le ionie pile/ il Partenone”⁹. L'ordine della peristasi è infatti dorico e non ionico, a meno che il giovanissimo “Flos” intendesse riferirsi alle quattro colonne della cella del tesoro.

Altrettanto interessante è l'articolo pubblicato il 1° dicembre 1896 su “La Tribuna”, in cui d'Annunzio celebra l'armonia musicale del tempio di Ictino:

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

D'Annunzio condivide tale intuizione con un altro grande viaggiatore di architettura, Charles-Edouard Jeanneret, poi divenuto Le Corbusier, che per suo conto attribuisce 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 Atena¹⁰. Come Jeanneret, d'Annunzio avverte il fascino misterioso del Partenone che «pur così ruinato (...) è una specie di Armonia prodigiosa, il cui mistero rimane inconoscibile»¹¹. Sotto l'aspetto propriamente progettuale, il mistero «inconoscibile» di quell'armonia si spiega con la sezione aurea adottata da Ictino, la stessa che negli anni Cinquanta Le Corbusier pone alla base del *modulor*, lo schema proporzionale su cui fonda i progetti del periodo. Durante il suo “*Voyage d'Orient*”, nel settembre 1911 il giovane studente Jeanneret aveva soggiornato ad Atene dove sull'Acropoli aveva assistito alla «gigantesca apparizione» del Partenone, restando stordito «davanti alla inspiegabile

9 Cfr. D'ANNUNZIO 1880.

10 RIBICHINI 2013, p. 65.

11 ANDREOLI 2000, p. 266.

precisione di questa rovina»¹², cui nel 1923 egli attribuirà il ruolo di «macchina per creare emozioni»¹³. Nell'aprile 1928, molti anni dopo l'uscita di *Primo Vere*, l'attenzione verso il Partenone si manifesta nuovamente in d'Annunzio il quale, avendo appreso che ciò che resta dell'opera di Ictino e Fidìa «è interamente dissimmetrico», aggiunge: «con una segreta gioia ricominciai a studiare la forma de' miei libri da compiere»¹⁴.

Abbiamo già accennato che tra i vari periodi storici in cui la storia dell'architettura è classificata, d'Annunzio mostra di preferire il Medioevo, come rivela da sola 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»¹⁵, mentre nel *Piacere* cita il campanile simile ad uno «stelo roseo»:

«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 (...)»¹⁶.

Va notato come d'Annunzio scriva della chiesa nel 1899 dopo che da poco erano terminati i lavori di restauro che, promossi dall'Associazione Artistica tra i Cultori dell'Architettura e diretti da Giovan Battista Giovenale, avevano eliminato la facciata eseguita da Giuseppe Sardi nel 1718.

Sempre nei *Taccuini* altre citazioni sono riservate a due chiese medievali di Assisi: dell'organismo superiore del s. Francesco è

12 JEANNERET 1978, p. 146.

13 «Ecco la macchina per creare emozioni. Noi entriamo nella dimensione implacabile della meccanica. Non ci sono simboli attaccati a queste forme. Queste forme provocano sensazioni categoriche, non c'è bisogno di una chiave per capire. Brutalità, intensità, infinita dolcezza, raffinatezza e forza» (Cfr. LE CORBUSIER 1973).

14 D'ANNUNZIO 1928, p. 292.

15 D'ANNUNZIO 1976, pp. 355-360.

16 Cfr. D'ANNUNZIO 1889.



Fig. 1 – Guardiagrele, duomo di s. Maria Maggiore, foto attuale della facciata

lodato «l'impeto saliente delle linee architettoniche»¹⁷ mentre del duomo di s. Rufino viene descritto con il caratteristico linguaggio “imaginifico” il repertorio zoomorfo che ne adorna la facciata¹⁸.

Della Terra natale d'Annunzio cita nel 1894 all'interno del *Trionfo della morte* il duomo di s. Maria Maggiore a Guardiagrele (fig. 1), 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, comuni alle chiese di s. Clemente a Casauria e s. Liberatore a Maiella:

17 D'ANNUNZIO 1928, p. 187.

18 Ivi, p. 186.

«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»¹⁹.

Come si vede, d'Annunzio sottolinea correttamente la profondità storica della chiesa, sebbene l'aspetto che gli appare sia 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 Cavalieri. Il fianco sinistro della chiesa presenta 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, mentre la loggia è composta da sei campate uguali e da una settima più grande realizzata in corrispondenza del sottopasso di via dei Cavalieri quale 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", era rimasta allo stato settecentesco. Sul lato destro della chiesa si trova un porticato che si estende per tutta la lunghezza della fabbrica, con dieci slanciate colonne lapidee i cui capitelli dai diversi disegni di fogliame reggono una tettoia spiovente in legno che dal 1886 accoglie i trentadue stemmi gentilizi delle famiglie nobiliari di Guardiagrele²⁰. L'immagine complessiva dell'ambiente costruito è determinata dalla plasticità della facciata di s. Maria Maggiore realizzata completamente in pietra della Maiella, tanto da far guadagnare alla cittadina l'appellativo dannunziano di «città di pietra». Il «sorgere nell'aria cerulea» da parte dell'edificio è dovuto infine alla svettante torre campanaria quadrangolare articolata su

19 Cfr. D'ANNUNZIO 1894.

20 Cfr. FERRARI 1905; SOPRINTENDENZA BAAAS 1986 *Guardiagrele*; PISTILLI 2005.



Fig. 2 – Castiglione a Casauria, abbazia di s. Clemente, foto attuale della facciata

tre livelli (1377 ca.), 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, che troveremo nella descrizione della cattedrale di Reims bombardata dai tedeschi²¹, domina anche le descrizioni dell'abbazia di s. Clemente a Casauria, il monumento abruzzese che d'Annunzio pone alla vetta della propria attenzione (fig. 2). Già nella lettera a Barbara Leoni del giugno 1887 egli cita infatti l'edificio come «una cosa d'arte meravigliosa, uno dei più solenni monumenti italiani» ed uno «spettacolo di bellezza sovrana»²². L'interesse per il monumento casauriense si fonde con il meritorio impegno nutrito dal Poeta verso la conservazione delle emergen-

21 Per il particolare rapporto di d'Annunzio con la cattedrale di Reims in fiamme cfr. *infra* il capitolo *L'esperienza estetica della Guerra*.

22 Lettera di d'Annunzio a Barbara Leoni, 15 giugno 1887, in D'ANNUNZIO 1954, p. 9.

ze architettoniche, in quanto nel 1892 egli rivolge l'appello per il recupero della chiesa al Ministro dell'Istruzione Pasquale Villari, che l'anno seguente gli conferisce 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 ammassati contro i pilastri; da tutte le fenditure pendevano erbe selvagge; costruzioni recenti, di mattoni e di calce, chiudevano le ampie aperture delle arcate di fianco; le porte cadevano. E una compagnia di pellegrini merigiava 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 varissimi 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»²³.

In effetti s. Clemente a Casauria è uno dei più illustri monumenti medievali d'Abruzzo, parte di un'abbazia di fondazione imperiale carolingia²⁴. La sua vicenda costruttiva è costellata da così tante interruzioni e rifacimenti, causati anche da eventi sismici, che non è possibile ricostruirne con precisione le diverse fasi costruttive,

23 D'ANNUNZIO 1892 *L'Abbazia* in ANDREOLI 2003, vol. II, p. 25. Lo scritto pubblicato sul "Mattino" verrà incluso in D'ANNUNZIO 1894.

24 Cfr. GHISSETTI 2001; VENTURA 1967; SARTORELLI 1975.

sebbene una preziosa testimonianza sia costituita dal *Chronicon Casauriense*. La chiesa fu voluta dall'imperatore Ludovico II nel 871 quale testimone del potere imperiale nei pressi del fiume Pescara allo sbocco delle gole di Popoli. La fabbrica originaria subì poi ingenti danni durante le invasioni saracene del 916. D'Annunzio richiama con dottrina l'intervento voluto nel 1176 dall'abate Leonate, grazie al quale il complesso liturgico riacquistò il suo splendore, assumendo l'attuale impianto a croce latina: fu allora che assieme all'abside ed al transetto venne realizzata la facciata principale con i tre portali, il portico e il sovrastante oratorio. Il progetto di Leonate rimase però incompiuto dopo la morte dell'abate, avvenuta nel 1182, 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, tanto che nel corso dell'Ottocento dovettero essere asportati gli affreschi che decoravano l'abside, il presbiterio e la sagrestia. Il progressivo degrado si arresta esattamente nel periodo in cui Gabriele d'Annunzio si esprime in difesa dell'abbazia. Pier Luigi Calore opera 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 esterno. Dalle piante allora diseguate si deduce la conformazione della chiesa alla fine del secolo, che differisce dall'impianto attuale nella zona del transetto, articolato a quel tempo con due grandi cappelle ai lati dell'altare, separate mediante un muro dalle retrostanti sacrestie. È allora che vengono restaurate anche le decorazioni in pietra del portico e dell'ambone, demolendo la parte alta della scaletta in pietra di accesso. Nel 1894 la chiesa viene quindi dichiarata monumento nazionale ma un'altra importante campagna di restauri viene condotta tra il 1919 ed il '22 da Ignazio Carlo Gavini. In quell'occasione viene liberata la zona del presbiterio e ripristinato lo spazio a croce latina secondo il progetto di Leonate, demolendo le tramezzature che coprivano i pilastri a fascio posti ai lati dell'abside. Attualmente l'impianto planimetrico è diviso in tre navate dalla doppia fila di sette pilastri diversi tra loro per forma, sezione e ornamentazione, concludendosi in un'abside semicircolare. La copertura è sostenuta da capriate nella navata

principale e semicapriate nelle laterali, mentre alla cripta si accede dalle scale poste al termine delle navatelle. La cripta stessa è articolata in nove spazi longitudinali e due trasversali, le cui campate sono coperte a crociera; colonne e 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. L'elegante portico di facciata, di cui d'Annunzio cita il ricco apparato scultoreo zoomorfo, risale al periodo dell'abate Leonate che lo fece eseguire da maestranze provenienti sia dalla Puglia che dalla Borgogna. Esso è costituito da tre arcate – la centrale a sesto pieno e le laterali a sesto acuto – sorrette da pilastri rettangolari con addossate semicolonne di diverso diametro. Le tre campate sono coperte da volte a crociera costolonate che sostengono l'oratorio dedicato a San Michele Arcangelo, mentre il fantasioso apparato decorativo fu progressivamente rimaneggiato a seguito dei terremoti del 1349 e del 1456²⁵.

Nel 1897 d'Annunzio torna a descrivere il s. Clemente nel discorso elettorale rivolto agli Ortonesi, assegnando all'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 figurati gli orafi i tessitori formavano una specie di corporazione ornativa intenta all'ornamento del tempio clementino che, crescendo in potenza spirituale e temporale, era divenuto il centro d'una vita vasta e fervida»²⁶.

25 Le porte bronzee di accesso alla chiesa 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.

26 Si tratta del *Discorso della siepe*, ovvero *Agli elettori di Ortona*, comparso

L'importanza dell'abbazia casauriense e l'influenza del pensiero dannunziano in termini di architettura viene confermato dal Padiglione degli Abruzzi e Molise che Antonino Liberi progetta alla fine del 1909, di cui tratteremo *infra*²⁷. Per suo conto d'Annunzio nella lettera a Pasquale Villari identifica con grande sagacia nella struttura dell'atrio la presenza di una cultura costruttiva nuova che accanto all'arcone centrale a tutto sesto introduce il sesto acuto, partecipando così al rinnovo dell'architettura religiosa dell'Italia centrale; allo stesso tempo l'esterno rimarca la vivace plastica figurativa tipica delle chiese romaniche che, rivolta al popolo della Chiesa, narra, inventa e ammonisce. I termini impiegati nella descrizione dannunziana sono pacati e analitici, il tono disteso, affabulante, non più "imaginifico" ma legato al ricordo ed alla memoria storica che il monumento trasmette, ben diverso quindi da quello estatico ed emotivo con il quale egli descriverà nel 1915 il "miracolo" gotico di Reims, quasi a voler esprimere la severità "classica" di un edificio che si configura come riferimento all'intera gente d'Abruzzo.

Come vedremo più avanti, al di là di quello che fu l'eterno amore con Roma, il rapporto con il Rinascimento passa attraverso due città che ebbero grande importanza nella vita di Gabriele d'Annunzio: Prato, in cui egli frequenta in gioventù il Convitto Cicognini, e Venezia, ove nella "casetta rossa" trascorre gran parte del periodo bellico e immediatamente postbellico. La profondità spirituale che lega d'Annunzio alla città dei Dogi è testimoniata già dalla lettera al cognato scritta nel settembre 1894 dall'Hôtel Beaurivage:

«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.

su "La Tribuna" del 23 agosto 1897 e poi ripubblicato con il titolo *Laude dell'illaudato* in D'ANNUNZIO 1947, vol. I, p. 470.

²⁷ Per il Padiglione del 1911 cfr. *infra* il capitolo *d'Annunzio e Pescara: le ragioni di un'assenza*.

Credo che in nessun'altra città proveresti commozioni più profonde e più complesse per l'arte che prediligi»²⁸.

I grandi viaggiatori che avevano visitato Venezia sembrano prediligere l'architettura medievale, a partire dal ventiduenne Viollet-le-Duc che, a conclusione del viaggio svolto in Italia tra il 1836 ed il '37, definisce il palazzo Ducale "il Partenone del Medioevo"²⁹. John Ruskin, che trascorre nel nostro Paese sette lunghi soggiorni dal 1841 all'82, dedica 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 (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, citando i dettagli presenti nelle *Pietre*³⁰. Nel 1922 Jeanneret torna in Italia e visita Venezia e Vicenza³¹ ma stavolta, pur rappresentando gli esterni delle chiese palladiane, viene attratto dalla facciata neobarocca di s. Geremia, completata nel 1871, e da quella settecentesca di s. Stae sul Canal Grande³². La finalità 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 Vicenza³³.

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 s. Marco ma anche il campanile di s. Samuele³⁴. È però il Rinascimento a guadagnare la maggiore attenzione del Vate, che esalta la Biblioteca iniziata dal marzo 1537 su progetto di Jacopo Sansovino e completata dal 1582 da Vincenzo

28 DI TIZIO 2009 *D'Annunzio e Antonino Liberi*, p. 44.

29 Lettere di Eugène Viollet-le-Duc al padre, Venezia, 9 e 14 luglio 1837, in LETTRES D'ITALIE 1971, pp. 325, 327.

30 VON MOOS 2012, p. 204.

31 LOMBARDI 2012, p. 424.

32 VON MOOS 2012, p. 205.

33 Cfr. LE CORBUSIER 1996.

34 D'ANNUNZIO 1900, p. 120.

Scamozzi³⁵. A tal proposito notiamo ancora un'inattesa approssimazione storico-architettonica, in quanto D'Annunzio riferisce di «modulazioni ioniche» al livello inferiore che possiede invece colonne di ordine dorico, riservando le ioniche a quello superiore. Oltre al quattrocentesco palazzo Vendramin-Calergi attribuito a Mauro Condussi (1481-1509), vengono citate opere cinquecentesche del Sansovino quali il palazzo Corner (Ca' Corner), progettato dopo il 1532, e "l'attico della Loggetta" alla base del campanile di s. Marco (1537-49); d'Annunzio cita poi un'altra celebre costruzione cinquecentesca quale il Ponte di Rialto, realizzato da Andrea Da Ponte con la probabile collaborazione dello Scamozzi (1588-91)³⁶. Sempre nel *Fuoco* un primo omaggio ad Andrea Palladio è la descrizione della chiesa di s. Giorgio Maggiore³⁷, mentre tre anni dopo allo stesso maestro vicentino d'Annunzio riserverà un preciso riconoscimento nelle *Città del silenzio*, esaltando lo spirito della Roma imperiale da esse rivelato.

È però nei *Taccuini* che d'Annunzio traccia la descrizione più accurata di un edificio rinascimentale veneziano: la chiesa di s. 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 ormai evidente come nelle descrizioni di architettura d'Annunzio adottati espressioni commisurate allo "stile" dell'edificio narrato, anche se in questo caso prevale l'interesse per la decorazione interna, di cui 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 peraltro il riferimento alla qualità ambientale dell'edifi-

35 Ivi, 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.

36 D'ANNUNZIO 1900, p. 316.

37 Ivi, p. 202.

cio determinata dalla sapiente scelta dei materiali [«Tutta di marmo, (...), 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»)³⁸.

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 spirà»³⁹. È qui citata la quattrocentesca scala esterna cilindrica del tardogotico palazzo Contarini, realizzata “a bovolo” (a spirale) dal dal *marangon* Giovanni Candi le cui «logge a chiocciola sovrapposte» torneranno nel 1921 nel *Notturmo*⁴⁰.

38 «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 (...).» (D'ANNUNZIO 1976, pp. 109-110). Da notare come a Venezia il motivo decorativo della Melusina compaia nelle colonne del portale della Scuola di San Marco.

39 D'ANNUNZIO 1899, p. 51.

40 D'ANNUNZIO 1921, p. 204. La scala a “bovolo” è stata attribuita a Candi in base a notizie tratte dal suo testamento e rese note da Pietro Paletti nel 1893, e più recentemente da Giorgio Spavento (Cfr. SALVADOR RIZZI).

Nel suo universo artistico ed architettonico, d'Annunzio non disgiungeva Rinascimento e Barocco, in quanto per lui essi «erano espressioni di una stessa idea di bellezza, e per Andrea Sperelli bisognava addirittura mettere da parte gli Archi, le Terme e i Fori»⁴¹. Il rapporto tra Rinascimento e Barocco si salda nel privilegio che d'Annunzio concede alle strutture a pianta centrica, come le chiese di s. Maria delle Carceri e di s. Maria della Salute, ma anche la Rotonda prevista nella *Carta del Carnaro*, la costituzione della Reggenza fiumana⁴². In effetti l'organismo centrico del «Bovolo» aveva colpito d'Annunzio per l'effetto prodotto dalla «spira della scala aerea», ovvero dall'avvitamento dinamico dell'architettura nello spazio che nelle *Elegie romane* aveva apprezzato esaltando il vertiginoso baldacchino di San Pietro, con «le quattro colonne che nel pagano bronzo torse il Bernini a spire»⁴³. Nel 1932 è lo stesso d'Annunzio a rivelare la tecnica virtuosistica da lui impiegata per rendere l'immagine “barocca” dei tanti edifici che sono come pezzi di argenteria oscurati da tempo:

«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»⁴⁴.

Il più squillante omaggio che d'Annunzio dedica al Barocco consiste nella descrizione della basilica di s. Maria della Salute (1630-48), grandiosa opera a schema centrico eretta nell'area della Punta della Dogana per volontà della popolazione come ex voto per la liberazione dalla peste del 1630-31 (*fig. 3*). Il 22 ottobre 1630 il patriarca Giovanni Tiepolo fece voto di erigere una chiesa alla Vergine Santissima sul sito del soppresso complesso religioso della ss. Trinità adiacente alla Punta da Mar, che venne così demolito.

41 MACCHIA 1989, p. 10. Sul rapporto tra d'Annunzio e l'architettura del Rinascimento cfr. BRODINI 2015 *Atlante*.

42 CRESTI 2005, pp. 93-95.

43 D'ANNUNZIO 2006, p. 377.

44 D'ANNUNZIO 1990, p. 212.

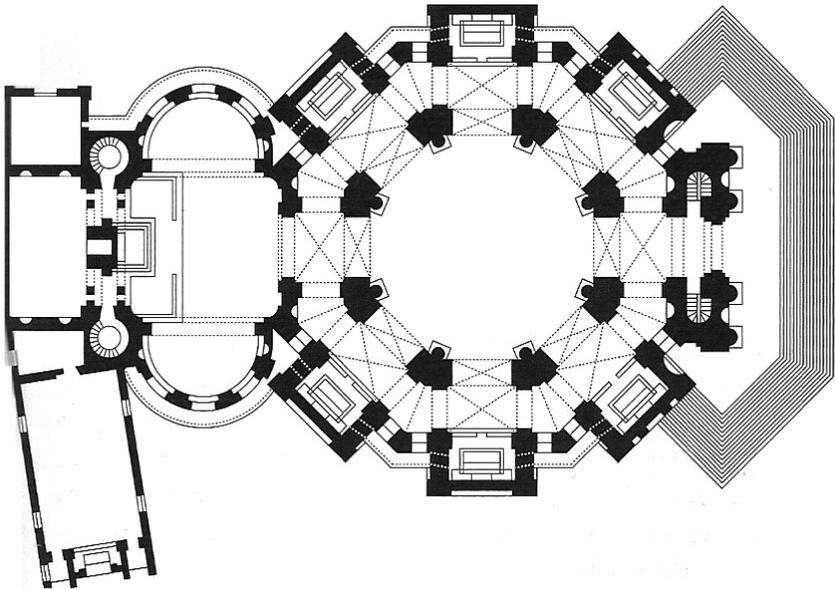


Fig. 3 – Venezia, basilica di s. Maria della Salute, pianta

Fu Baldassare Longhena, la figura più importante del Seicento veneziano, a vincere il concorso per la realizzazione della nuova chiesa. Egli 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 presbiterio absidato, anch'esso cupolato. La derivazione del modello spaziale è stata riportata alle soluzioni michelangiottesche per s. Giovanni dei Fiorentini ed agli 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 risentono della lezione palladiana.

Nella descrizione della chiesa d'Annunzio cita subito in maniera estremamente raffinata i legami dell'edificio con l'*Hypnerotomachia Poliphili*, uno dei testi più affascinanti della cultura rinascimentale 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 perlifere su le acque natali»⁴⁵.

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 Leto⁴⁶. Particolarmente interessanti nell'*Hypnerotomachia*, pubblicata nel 1499 a Venezia da Aldo Manuzio, sono tra l'altro i continui riferimenti a Leon Battista Alberti (ricordato da d'Annunzio nella *Violante*⁴⁷), tanto da costituire un caso eccezionale nella letteratura del XV secolo anche perché dedotti da testi differenti tra loro quali *Fatum et Fortuna*, *De re ædificatoria*, *De Pictura* e *Momus*⁴⁸. Tra le splendide xilografie presenti nel volume figurano quelle raffiguranti il tempio di Venere *Phyzioa*, la cui cupola è decorata con intrecci vegetali di vitigni che riprendono la decorazione della Sala della Asse del Castello Sforzesco dipinta da Leonardo con i suoi aiuti tra il 1494 e il '98⁴⁹. Il tempio è «per architectonica arte rotundo constructo»⁵⁰, 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 s. Stefano Roton-

45 D'ANNUNZIO 1900, in ANDREOLI, LORENZINI 1996-2001, vol. II, p. 201.

46 Cfr. CALVESI 1980.

47 D'ANNUNZIO 1970, p. 15.

48 Cfr. BORSI 2004, p. 404.

49 Cfr. BORSI 2004; BORSI 2002.

50 COLONNA 2004, vol. I, pp. 203-204.

do (di cui diresse i lavori di restauro), chiama «basilica rotonda»⁵¹. Sempre 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 degli stessi Colonna.⁵²

Altro affascinante percorso che d’Annunzio evoca è quello legato allo schema geometrico studiato da Gehrard Göbel-Schilling il quale, misurando la chiesa in base al piede veneziano (35,09 cm), ha scoperto come tutte le misure della Basilica siano proporzionate sui numeri 8 ed 11⁵³. 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 rappresenta l’Incarnazione del Verbo di Dio ma anche la Vergine Prescelta per metterlo al mondo, mentre l’11 coincide con la corona. Come si vede, la simbologia rimanda tanto alla Titolare quanto all’intenzione progettuale del Longhena 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 («suntuoso e strano come un edificio nettunio costruito a similitudine delle tortili forme marine») che ben si sposa con il Barocco rimarcando i caratteri naturalistici insiti nella costruzione, caratteristici di quella cultura dei sensi espressa da Bernini nella fontana dei Quattro Fiumi e nel palazzo di Montecitorio, così come da Nicola Salvi nella fontana di Trevi. Va altresì notato come d’Annunzio non avesse 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.

Partendo dal presupposto che ad ogni periodo dell’architettura possa corrispondere nel linguaggio dannunziano un precipuo ap-

51 BRUSCHI, MALTESE 1978, p. 262.

52 CALVESI 1980, p. 215.

53 Cfr. GÖBEL-SCHILLING 1992.

proccio stilistico, al periodo a lui contemporaneo corrisponde in genere un tono polemico culminante nell'invettiva diretta contro Adolfo Coppedé per il progetto della "Galleria Mussolini" a Firenze. In realtà il giudizio di d'Annunzio non è univoco, neppure nei confronti di uno specifico stile, come ad esempio il Neogotico. Mentre infatti nel gennaio 1900 egli 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*⁵⁴, nell'intervista concessa nel giugno 1909 al corrispondente del "Berliner Tageblatt" Hans Barth, egli stesso mostra di dispiacersi perché «anche in Firenze un signore tedesco ha fabbricato una villa in uno stile pseudo gotico deturpando il bel paesaggio toscano»⁵⁵. 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*⁵⁶:

«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 cucù per chiamare la felicità o la morte»⁵⁷.

54 Lettera di d'Annunzio ad Annibale Tenneroni, 8 gennaio 1900 (ANDREOLI 2000, p. 342).

55 BARTH 2002, pp. 160-161.

56 Cfr. GIANNANTONIO 2013 *Tre ingegneri*.

57 Cfr. D'ANNUNZIO 1916.

Altrettanto controverso il rapporto di d'Annunzio con il tema degli edifici per lo spettacolo, sui quali 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» e come «vecchia mole morta (...) sede tradizionale dell'arte ufficiale, dell'accademia, di tutto ciò che è passato per sempre»⁵⁸, nel *Trionfo della Morte* dedica un lusinghiero giudizio al “Teatro Ideale” di Wagner, ovvero alla *Festspielhaus* costruita da Otto Brückwald a Bayreuth (1872-76) basandosi sullo studio di un teatro per Monaco (non edificato) che il musicista aveva commissionato allo stesso Semper:

«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»⁵⁹.

Nella descrizione ancora una volta d'Annunzio (egli stesso uomo di teatro in senso pieno) enuclea con essenzialità le caratteristiche di un edificio, stavolta quelle 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 da rendere gli spettatori una specie di comunità “teatrale” non più distinta per classi sociali, 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 copertura⁶⁰. Nelle parole dello stesso Wagner a Bayreuth

58 D'ANNUNZIO 1976, p. 380.

59 D'ANNUNZIO 1894, in ANDREOLI, LORENZINI 1996-2001, vol. I, p. 974.

60 In realtà la buca per l'orchestra non fosse una novità assoluta in quanto

il doppio proscenio e la fossa creano un *mysticher Abgrund* (“golfo mistico”) tra pubblico e palcoscenico che conferisce alle rappresentazioni una dimensione irrealistica in linea con la particolare concezione del suo artefice⁶¹. A parte tutto, dev’essere notato che la sala presenta una forma a “teatro” e non ad “anfiteatro”, come d’Annunzio scrive nel *Trionfo della morte*; è quindi il caso di dire, parafrasando Orazio, che lo stesso Vate *quandoque bonus dormitat*.

Decisamente più polemico è il tono impiegato nelle descrizioni delle architetture pubbliche della Roma Capitale che il giovane abruzzese pubblica tra il 1884 e l’88 in veste di cronista de “La Tribuna”, tema al quale il presente studio dedica un intero capitolo. Per restare in materia di teatri ci limiteremo qui a notare come il giovane d’Annunzio sia estremamente severo con il “Teatro Alhambra” di Eugenio Venier ed ancor più con il “Teatro drammatico nazionale” di Francesco Azzurri.

L’inimitabile linguaggio “imaginifico” è impiegato dal Vate anche in meritorie battaglie a difesa della conservazione dei monumenti italiani in cui viene coinvolto da personaggi a lui strettamente legati, come Ugo Ojetti, Margherita Sarfatti e Giancarlo Maroni⁶². A volte egli raggiunge l’obiettivo, come quando impedisce la realizzazione del progetto di completamento della Loggia del Capitaniato a Vicenza (1928) di Ettore Fagioli⁶³ (fig. 4). L’architetto veronese, dopo la laurea ottenuta nel 1908 nel Politecnico di Milano, aveva lavorato per due anni dal 1911 nella Soprintendenza ai Monumenti di Verona, Mantova e Cremona diretta dal marchese Alessandro Da Lisca. Al 1913 risale il suo primo progetto di restauro, riguardante il completamento del campanile del duomo veronese di s. Maria Matricolare. Tale progetto non si curava dell’origine romanica del manufatto, evidente nella parte bassa, ispirandosi invece alle forse cinquecentesche di quella mediana, realizzate da Michele Sanmicheli.

era stata introdotta nel Teatro di Besançon progettato da Claude-Nicolas Ledoux (1775-84) (CARNEGIE 2006, p. 71).

61 Cfr. SPOTTS 1994.

62 CRESTI 2005, pp. 83-113.

63 Sulla figura di Ettore Fagioli cfr. PIACENTINI 1922 *Architetti*; FAGIOLI 1984; CONFORTI 1994.



Fig. 4 – Ettore Fagioli, progetto di completamento della Loggia del Capitaniato a Vicenza, prospettiva (1928)

Più tardi lo stesso Fagioli progettò per Verona la sistemazione del ghetto e della zona del teatro Filarmonico con il Museo Maffeiiano (1924) e per Vicenza differenti soluzioni per il succitato completamento della loggia palladiana del Capitaniato in piazza dei Signori (1926-28). Una di queste prevedeva l'aggiunta di un volume porticato che trascriveva in un linguaggio moderno stilemi desunti dai palazzi del grande Vicentino, mentre quella contro la quale si schierò d'Annunzio, in ciò sollecitato nel 1926 dalla neonata Associazione dei Cultori dell'Architettura⁶⁴, proponeva l'aggiunta di due campate alla loggia nel tentativo di inserire organicamente l'edificio nel sistema di piazze che caratterizza lo spazio urbano circostante.

64 IRACE 1994, p. 110.

Altre battaglie condotte da d'Annunzio furono invece perdute, come quella per la difesa delle torri bolognesi Artemisi e Riccadonna, demolite per rendere il traffico automobilistico più scorrevole (1917); da notare come in quest'occasione d'Annunzio si batta al fianco di un giovane Marcello Piacentini⁶⁵.

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 viene coinvolto in ragione della sua fama e del suo carisma anche per contrastare la diffusa indifferenza della classe politica. La particolare capacità posseduta da d'Annunzio di agitare le coscienze e suscitare il clamore necessario a destare l'opinione pubblica distratta e sonnacchiosa viene però spesso strumentalizzata, sebbene egli tentasse fino alla fine di tirarsi indietro per evitare di offuscare la sua immagine ufficiale. Tuttavia il risultato a volte negativo dei suoi interventi non può ridimensionare l'impegno del Vate ed il valore del suo atteggiamento coraggioso e disinteressato.

L'episodio forse più eclatante in quest'ambito è senz'altro quello prima citato in cui, su sollecitazione del direttore del "Corriere della Sera" Ugo Ojetti, d'Annunzio interviene contro la proposta di Adolfo Coppedè e Carlo Mercati per la realizzazione della "Galleria Mussolini" a Firenze, che avrebbe determinato la demolizione dell'intero isolato settentrionale di piazza s. Giovanni, prospiciente il duomo e il battistero (*fig. 5*). 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 s. Giovanni, via Martelli e borgo s. Lorenzo. I tre bracci previsti sarebbero confluiti in un ampio spazio a pianta ottagonale coperto a cupola, caratterizzato nelle prospettive di progetto da giganteschi archi che si aprivano di fronte al Battistero ed a lato della facciata della chiesa di s. Giovannino degli Scolopi e da un pesante repertorio neocinquecentesco fatto di alte paraste,

65 Sul "caso" di Bologna e in generale sull'impegno di d'Annunzio a favore della conservazione del patrimonio artistico e dei monumenti italiani cfr. GUERRA 2010, GUERRA 2014. Cfr. anche il saggio di Steven Semes nel presente volume.



Fig. 5 – Adolfo Coppedè e Carlo Mercati, progetto per la realizzazione della Galleria Mussolini a Firenze, prospettiva (1926)

attici, cornicioni e statue. In particolare “La Nazione” informa che Coppedè e Mercati, accompagnati da 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 raccomanda ai presenti di rispettare «il carattere e la tradizione artistica» di Firenze, dove fioriscono numerose perplessità. 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»⁶⁶. Il “Nuovo Giornale” ritiene inoltre che qualcuno, guardando i soli disegni preliminari, possa considerare (non a torto)

⁶⁶ In realtà il progetto non fu mai presentato all’Amministrazione comunale, né discusso o approvato in quella sede istituzionale.

la costruzione 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». 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, manchi del tutto di piante e rilievi. Lo stesso Damis disapprova le rappresentazioni riguardanti il «prospetto di uscita» e il «miserrimo spazio davanti alla chiesa di San Giovannino», così come 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 in data 20 marzo («Guarda, inorridisci e mandami due parole, sia pure telegrafiche, col tuo giudizio») e tre giorni dopo con un telegramma («Guarda giornali fiorentini mandati da me. Una tua parola contro la minaccia a piazza San Giovanni a piazza San Lorenzo farebbe gran bene»). Appena ricevuto il telegramma d’Annunzio scrive nel Vittoriale la risposta per Ojetti, accompagnandola con un messaggio che intima al Direttore di non mutarne neppure una sillaba⁶⁷. Contemporaneamente spedisce uno sdegnato telegramma direttamente a Mussolini preannunciando il proprio impegno contro la realizzazione della galleria:

«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»⁶⁸

67 CECCUTI 1979, pp. 271-272; *Protesta contro una Galleria nel centro di Firenze*, in OJETTI 1957, pp. 175-179.

68 DE FELICE, MARIANO 1971, p. 183.

Il 25 marzo l'intervento del Principe di Montenevoso piomba quindi 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»⁶⁹.

Così scrive d'Annunzio, rivolgendosi ad Ogetti, che nel 1914 aveva acquistato la cosiddetta Villa del Salviatino a Fiesole:

«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

69 «Sull'improvvisato progetto di una Galleria da aprire a Firenze, sfasciando un gruppo di case del vecchio centro e spalancando un immane arcone di fianco al Battistero di San Giovanni e un altro di fronte alla nuova facciata di San Lorenzo [sic], abbiamo già pubblicato il 9 marzo un articolo di Luigi Dami. Chiaramente vi si mostrava la spensierata audacia d'un progetto siffatto. L'idea è venuta ad alcuni fiorentini intraprendenti e intraprenditori. (...) intanto il più alto e sicuro giudice in un argomento di bellezza e il più incrollabile difensore della storia e dell'arte nostra ci manda questa lettera fierissima che varrà, speriamo, a far meditare i fiorentini e il loro Comune su tali improvvisazioni e leggerezze. Il Comune di Firenze si abbandona, infatti, da qualche tempo a queste improvvisazioni, e male tollera che vengano discusse e le difende con argomenti politici, quando non trova argomenti logici. (...) Fra gli amministratori della gloriosa città, a cominciare dal Sindaco, senatore Antonio Garbasso, sono uomini ponderati, dai quali proteste come questa di Gabriele d'Annunzio non possono essere considerate ubbie di profani e di pedanti» (*Editoriale*, "Il Corriere della Sera", 25 marzo 1926).

invettiva, o Ugo del Salviatino, bisogna che tu la stampi intiera e fiera com'ella è, altrimenti io ti accuso di pusillanimità non fratellevole; e pongo per sempre su la nostra vecchia amicizia quella vil pietra di tavolino da caffè dove (...) l'arroganza dell'arcimbombantissimissimo Arcifanfano tracciò il disegno di sé medesimo con un solfanello senza solfo e con la sgocciolatura di un fiasco panciuto (...)»⁷⁰.

Nella sua invettiva 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" (come essa è citata 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 reiterato del prefisso "arci", presente in "arcimacchinata" e raddoppiato poi sia in "arcimaiuscolo Arcigocciolone" (citazione da Boccaccio⁷¹), che in «arcimbombantissimissimo Arcifanfano», lontana reminiscenza di Goldoni e del dramma giocoso per musica *Arcifanfano, re de' matti* (1755)⁷².

Stavolta però d'Annunzio ha per avversario il fiorentinissimo Coppedè, che non si lascia certo travolgere dall'assalto, rispondendo 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.

70 Cfr. OJETTI 1957.

71 "Gocciolone" ha significato di "scimunito": «Andate via, andate, goccioloni che voi siete; voi non sapete ciò, che voi vi dite» (Boccaccio, *Decameron*, nov. 56. 3).

72 Letteralmente "fanfarone" (GOLDONI 1755).

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»⁷³.

In effetti che gli edifici da demolire non possedessero valore artistico in sé è sostenuto dallo stesso Damì quando afferma sul "Corriere" che «le inespresse ed anodine case attuali lasciano senza invadenza il risalto dovuto ai venerandi edifizii che sorgono presso». Nel frattempo la vicenda aveva assunto un ambito più vasto di quello architettonico tanto da indurre il Duce ad evitare di apparire quale spregiatore della città di Dante. Pertanto lo stesso 26 marzo "Il Corriere" pubblica il telegramma in cui due giorni prima Mussolini dichiarava a d'Annunzio che non sarebbe stata «manomessa» la «Fiorenza dal Bel San Giovanni, che egli medesimo adora»⁷⁴. Per suo conto d'Annunzio aveva già ringraziato Mussolini con un telegramma datato 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»⁷⁵.

73 La lettera di Coppedè viene pubblicata su "La Nazione" del 26 marzo 1926.

74 DE FELICE, MARIANO 1971, p. 183.

75 Ivi, p. 184.

Tutto questo mentre illustri associazioni culturali fiorentine, quali la “Società Leonardo da Vinci” e “La Colombaria” si mobilitano man mano contro la realizzazione della “Galleria Mussolini”⁷⁶. La vicenda può ritenersi conclusa con il discorso pronunciato nella seduta del Consiglio Comunale del 30 marzo dal Sindaco Garbasso, che prende distanza da ambedue le parti:

«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»⁷⁷.

Nonostante la stoccata ricevuta, d’Annunzio può ritenersi soddisfatto in quanto ottiene che la galleria non venga costruita, mentre Coppedè vede frustrato il proprio tentativo di rilancio personale nel campo delle grandi trasformazioni urbane che il regime stava realizzando in Italia⁷⁸. La grande eco che la vicenda trova sui giornali, la conseguente sfortuna critica del progetto ed il cambiamento del gusto che si stava verificando in tutto il Paese sono cause concomitanti della rilevante flessione subita dall’attività professionale di Adolfo Coppedè, che da allora si limita ad opere e progetti per la provincia toscana, tra cui la famigerata Casa del fascio di Lastra a Signa (1928), realmente “arcirimbombantissimissima”. Malgrado la negativa esperienza della “Galleria Mus-

76 Gli interventi delle citate associazioni sono pubblicati su “La Nazione”, 26 marzo 1926, p. 5 e 7 aprile 1926, p. 4. Un’altra associazione fiorentina, “La Colombaria”, nell’adunanza del 10 aprile si auspica che «la proposta Galleria monumentale non si faccia» (“La Nazione”, 17 aprile 1926, p. 4).

77 I resoconti del discorso del Sindaco e degli interventi degli Assessori vengono pubblicati il 31 marzo su “La Nazione” e su “Il Nuovo Giornale”.

78 COZZI 1983.

solini”, nel 1936 Coppedè propone la realizzazione di una strada monumentale nel quartiere d’Oltrarno che avrebbe reso necessario lo sventramento del fitto tessuto edilizio. Anche in questo caso, però, l’architettura e l’urbanistica di “Firenze” scampano al “terremoto”-Coppedè.

*L’architettura di Roma Capitale / The architecture of Roma Capitale*⁷⁹

Gabriele d’Annunzio worked for the newspaper ‘La Tribuna’ between 1884 and 1888. He witnessed the transformation of Rome into the new Capital of a united Italy and was vehemently opposed to the substitution of monumental villas with new and forgettable buildings – that was altering the ancient city. About a decade after his debut, d’Annunzio resumed his usual battle in ‘La Tribuna’, recalling his ‘miserable daily effort’ in fighting the same old crusades in favour of ‘pure and useless beauty’. It was not only in the press where the Poet fought against the destruction of some of the most characteristic places in Rome. The destruction of Villa Ludovisi, for example, is stigmatized in his works ‘Il Piacere’, ‘Giovanni Episcopo’, ‘La Nemica’ and in ‘Le Vergini delle rocce’. Other important building projects against which D’Annunzio directed his invective, were Francesco Azzurri’s ‘Teatro Nazionale Drammatico’ and the projects submitted as part of the competition for the new monument to King Vittorio Emanuele II. The deeper message behind the Poet’s criticism was, however, his broad and social opposition to the ‘wind of barbarism’ which was blowing in Rome during that period, distorting the sublime environmental framework through constructions that were both vulgar and anonymous.

Come già scritto in precedenza, Gabriele d’Annunzio coltiva nell’arco della sua intera carriera una vera e propria passione per il Rinascimento che trova il terreno ideale per radicarsi e crescere

⁷⁹ Il presente capitolo è una revisione, rielaborazione ed aggiornamento di GIANNANTONIO 2011; GIANNANTONIO 2012.

nella Roma in cui egli abita fin dal 1881⁸⁰. In effetti, dell'immenso patrimonio architettonico che la Città eterna gli offre, alle vestigia imperiali il giovane cronista antepone la «Roma dei Papi» ed in particolare i palazzi “incoronati” da Michelangelo, come quello dei Farnese che Andrea Sperelli avrebbe amato possedere⁸¹. È il grande fiorentino l'artista prediletto da Gabriele, per il sofferto e solitario “titanismo” che la sua opera esprimeva⁸², prima fra tutte la Cappella Sistina che d'Annunzio cita continuamente nelle poesie e nei romanzi ma anche nei discorsi politici e addirittura nelle lettere scritte alle donne amate⁸³. Il grande teatro di quell'arte che egli impara a conoscere sotto la guida di Francesco Paolo Michetti e dei pittori del Caffè Greco è la Roma che, da poco divenuta Capitale del neonato Regno d'Italia, muta l'usato abito provinciale per quello di nuova e moderna metropoli in una metamorfosi tanto rapida quanto traumatica⁸⁴.

«Vivendo in Roma io era testimone delle più ignominiose violazioni e dei più osceni connubii che mai abbiano disonorato un luogo sacro»⁸⁵.

Così nelle *Vergini delle rocce* d'Annunzio esprime attraverso il protagonista Claudio Cantelmo il suo ruolo di testimone attivo della complessa trasformazione della città ove era giunto all'inizio dei propri vent'anni in Capitale dell'Italia unita. Tra il 1884 e l'88 egli collabora infatti con “La Tribuna”, il giornale fondato dalla “pentarchia” – la corrente della Sinistra storica cui appartengono

80 BRODINI 2018, p. 111. Un particolare aspetto del rapporto tra d'annunzio e Roma è in CALDERONI 2012.

81 D'ANNUNZIO 1889. Sullo stesso edificio cfr D'ANNUNZIO 1887. A proposito del ruolo di Roma nel *Piacere* cfr. PARATORE 1989; sull'importanza di Roma nell'opera dannunziana cfr. GIBELLINI 1990, ma anche BRUERS 1938; MUÑOZ 1938; AMICO CACI 1939; MUÑOZ 1955.

82 Sullo specifico rapporto tra d'Annunzio e Michelangelo cfr. BRODINI 2015 *Il sorriso*.

83 BRODINI 2018, p. 112.

84 Ivi, p. 111.

85 D'ANNUNZIO 1896, p. 37.

Francesco Crispi e Giuseppe Zanardelli – allo scopo di contrastare il governo retto da Agostino Depretis⁸⁶. All'interno di cronache per lo più mondane il giovane d'Annunzio inserisce severi spunti di critica nei confronti di quella speculazione edilizia che sventra dedali di vie barocche nel centro di Roma, abbatte o lottizza ville secolari per costruire discutibili memorie di sé. È in questo periodo infatti che vengono realizzate strade e piazze, costruiti teatri, gallerie, palazzi per uffici e “caserme d'affitto”, eretti monumenti ai nuovi eroi, tutte opere che in qualche modo stravolgono l'organismo urbano. A circa un decennio di distanza dal suo esordio, riprendendo la collaborazione con lo stesso giornale, in un articolo del 7 giugno 1893 d'Annunzio rievoca quella sua “miserabile fatica quotidiana”, che pure gli aveva dato modo di combattere solitarie battaglie per la «Bellezza inutile e pura»:

«Era il tempo in cui più torbida ferveva l'operosità dei distruttori o dei costruttori sul suolo di Roma. Insieme con nuvoli di polvere si propagava una specie di follia edificatoria, come un turbine improvviso, afferrando non soltanto i famigliari della calce e del mattone ma ben anche i più schivi eredi dei majorascati papali, che avevano fino allora guardato con dispregio gli intrusi dalle finestre dei palazzi di travertino incrollabili sotto la crosta dei secoli. (...) E d'intorno, su i prati signorili ove nella primavera anteriore le violette erano apparse per l'ultima volta più numerose dei fili d'erba, biancheggiavano pozze di calce, rosseggiavano cumuli di mattoni, stridevano ruote di carri carichi di pietre, si alternavano le chiamate dei mastri e i gridi rauchi dei carrettieri, cresceva rapidamente l'opera brutale che doveva occupare i luoghi già per tanta età sacri alla Bellezza e al Sogno»⁸⁷.

86 Sull'attività di giornalista di Gabriele d'Annunzio cfr.: TIBONI, ABRUGIATI 1984; ANDREOLI 1996; ANDREOLI 2003.

87 D'ANNUNZIO 1893. Per comodità di lettura, nel presente scritto non verranno riportati gli pseudonimi con i quali d'Annunzio firmava gli articoli sulle varie testate.

Non saranno però le pagine dei giornali l'unica sede in cui il Vate lancerà i propri strali contro la distruzione di alcuni dei luoghi più caratteristici di Roma; l'atteggiamento critico riguardo la distruzione di Villa Ludovisi troverà infatti sfogo nel *Piacere*, in *Giovanni Episcopo*, ne *La Nemica* e nel già citato *Le vergini delle rocce*⁸⁸. Tuttavia l'invettiva dannunziana, che trova grande eco in campo internazionale, non è rivolta solo verso temi specifici, come il disfaccimento delle Ville, o singole opere, come il Teatro Nazionale Drammatico, o ancora manifestazioni come il concorso per il Monumento a Vittorio Emanuele II, quanto piuttosto contro il «vento di barbarie» che soffia su Roma alterandone il sublime quadro per imporre opere volgari ed anonime.

In effetti la nuova Capitale nasce e si sviluppa senza un programma preciso che rispecchi le necessità di un moderno organismo urbano, offrendosi senza ostacoli ad imprenditori italiani e stranieri attirati dalle appetitose prospettive di sviluppo edilizio e di realizzazione di infrastrutture pubbliche⁸⁹. Eppure il 30 settembre 1870, all'indomani della presa di Porta Pia, la Giunta appena insediata nomina una commissione destinata ad occuparsi dei progetti di ampliamento ed abbellimento della città: di conseguenza il 28 novembre 1871 il Consiglio Comunale approva un primo schema di Piano. Due anni dopo viene accolto il Piano Regolatore redatto dall'in-

88 In *Giovanni Episcopo* la citazione è «seguitammo a camminare verso la casa, nel gran sole, su per i terreni devastati della Villa Ludovisi, fra i tronchi abbattuti, fra i mucchi di mattoni, fra le pozze di calce» (D'ANNUNZIO 1892 *Giovanni*); in *La Nemica* si deplora «la devastazione obbrobriosa di Villa Ludovisi» (ANDREOLI 1998, p. 211); per le citazione nel *Piacere* cfr. *infra*. D'Annunzio riprenderà la sua personale guerra contro i «barbari» con il polemico *Proemio* che apre nel 1895 la rivista il «Convito» (ANDREOLI 2003, pp. 1568-69).

89 Della ponderosa produzione letteraria avente per tema la trasformazione di Roma in Capitale d'Italia cfr. PIACENTINI 1952; INTRODUZIONE 1954; CARACCILOLO 1956; INSOLERA 1962; ACCASTO, FRATICELLI, NICCOLINI 1971; DE PAOLIS, RAVAGLIOLI 1971; RACHELI 1979; SERONDE BABONAUX 1983; BARTOCCINI 1985; DELLA SETA P., R. 1988; CUCCIA 1991; SANFILIPPO 1993; BERGGREN, SJÖSTEDT 1996; BRICE, TOBIA, VIDOTTO 1999; VIDOTTO 2001; VANNELLI 2001; NERI 2002; CIRANNA, DOTI, NERI, 2011.

gegner Alessandro Viviani, direttore dell'Ufficio d'Arte Comunale, che però si rivela un semplice strumento di ampliamento privo di reale riferimento alle esperienze europee. Per di più il progetto è impostato su una linea-guida volta esclusivamente a «rispondere alle esigenze delle comunicazioni» migliorando la «condizione della pubblica igiene», con una visione semplicistica della città storica considerata un «intricato labirinto di anguste vie»⁹⁰.

Sebbene Viviani prenda a riferimento la prassi dei *percevements* del barone Haussmann, specie in merito alla realizzazione delle nuove arterie, il riscontro è esclusivamente di natura formale, in quanto gli interventi urbani di Parigi erano fondati sul sistema e sull'idea della nuova città borghese, entrambi assenti a Roma. In tale scenario, le memorie storiche si trovano nell'incomoda condizione di vittime sacrificali sull'altare dello sviluppo minacciate su più fronti. Da una parte i tecnici incaricati di redigere i piani di ampliamento della città tracciano linee rette incuranti di incrociare sulla carta giardini monumentali o emergenze architettoniche, sostenuti in ciò anche dalla desistenza dei molti che, ardendo di «giacobineschi e laicistici furori», ritengono chiese, giardini e fabbriche antiche «sciupò da signori perdigiorno e ricettacoli della superstizione ingannatrice»⁹¹. Dall'altra i proprietari offrono un'opposizione piuttosto debole, costretti a scegliere tra la salvaguardia di «un bene non redditizio, di costosa manutenzione, e in quanto "lusso" esposto alla punitività del fisco», e la retrocessione dello stesso a terreno edificabile, soluzione forse spiacevole ma senz'altro vantaggiosa. Il processo di formazione della «nuova» Roma viene ben presto sostenuto dallo Stato mediante interventi speciali, primo fra tutti il disegno di legge per il «Concorso dello Stato per le Opere Edilizie della Capitale» presentato da Agostino Depretis nel 1879, tanto che all'inizio degli anni Ottanta la città risulta finalmente dotata di una propria struttura, con le sedi dei Ministeri localizzate in modo quasi definitivo ed un novero di attività non più confrontabile con il passato⁹². Nel 1881 è stanziato poi un finanziamento di 50 milioni di Lire per la

90 VIVIANI 1959, p. 83 e ss.

91 ASSUNTO 1961, pp. 71-72.

92 MANIERI ELIA ZANNELLA 1984, p. 121 e ss.

realizzazione di grandi opere nella Capitale, quali il risanamento del Ghetto e la costruzione del Policlinico, dell'Accademia delle Scienze, di nuovi ponti e, soprattutto, del palazzo di Giustizia. Tale cospicua erogazione di denaro avvia quel processo che determina la «febbre edilizia», causa ed effetto della massiccia immigrazione, specie dal Sud, di borghesi, proletari e soprattutto di forza lavoro in cerca di una prima qualificazione.

Tra i grandi interventi che mutano il panorama urbano dell'epoca va ricordato per primo quello relativo alla sistemazione del Tevere⁹³. A poco più di due mesi dall'ingresso dei bersaglieri, il 28 dicembre 1870 Roma subisce la maggiore inondazione dal 1637: una sorta di segno del destino che spinge il Governo a porre mano alla risoluzione di un problema secolare. Nonostante il 1° gennaio 1871 il Ministero per i Lavori Pubblici istituisca un'apposita Commissione, la situazione si sblocca solo grazie alla ferma iniziativa di Giuseppe Garibaldi, il quale in data 6 luglio 1875 presenta al Parlamento un progetto che prevede la contemporanea deviazione del Tevere e dell'Aniene, con un nuovo percorso che avrebbe aggirato Roma da est su un tracciato simile a quello dell'odierno anello ferroviario. Nel settembre seguente la Commissione boccia tale soluzione, mostrando di preferire il progetto dell'ingegner Canevari che prevede, tra l'altro, l'eliminazione dell'isola Tiberina con interrimento del braccio sinistro del fiume e la realizzazione di elevati muraglioni di travertino. Canevari propone inoltre la radicale sistemazione dell'alveo, con la conseguente rimozione di tutte le memorie antiche, la ricostruzione del ponte Cestio, la modifica del ponte Sant'Angelo e la demolizione di due delle tre arcate ancora esistenti del ponte Senatorio (il ponte "Rotto"); in altre parole prevede l'eliminazione integrale di quanto si trovasse sul percorso dei muraglioni. Il 29 novembre dello stesso anno il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici approva a maggioranza il progetto Canevari apportando però alcune sostanziali modifiche, la più importante delle quali riguarda la conservazione dell'Isola

93 Sull'argomento cfr. SORBELLO 1984; DI SABATINO 1984; CATALANO 1984. Cfr. anche VANNELLI 2001, p. 195 ss.

Tiberina nel suo assetto originale: il progetto prende corpo il 3 dicembre 1876, quando il Governo approva la procedura di appalto del primo lotto dei lavori.

Per quanto riguarda il succitato “risanamento” del ghetto ebraico, va fatto notare come già nel piano del 1873 fosse previsto l’isolamento del Teatro di Marcello sul lato di piazza in Piscinula e la realizzazione del nuovo palazzo di Giustizia in luogo degli isolati siti tra piazza delle Scuole, via di Ponte Quattro Capi ed il Tevere⁹⁴. La procedura per l’esecuzione dell’opera prende avvio nel 1880 con la stipula della convenzione fra lo Stato e il Comune di Roma, ma diviene attuabile solo in seguito all’approvazione della legge del 15 gennaio 1885 sul risanamento della città di Napoli. Invocandone i disposti dell’art. 18, la Giunta Municipale chiede infatti al Consiglio Comunale di disporre la totale demolizione della zona in base a motivi di pubblica igiene; pertanto si procede rapidamente ad un attento rilievo degli immobili interessati e nell’ottobre 1887 viene stipulato un compromesso fra l’Università israelitica e l’amministrazione cittadina. Tale compromesso resta però inevaso sino al 1897 quando, in base ad un ulteriore convenzione, il Comune vende all’Università il sito prospiciente il Lungotevere per la costruzione della nuova sinagoga, da costruirsi entro cinque anni. Il successivo accordo stipulato nel 1898 tra la Banca d’Italia e il Comune consente finalmente all’intervento di concretizzarsi; dopo essersi aggiudicati il pubblico concorso, gli architetti Osvaldo Armanni e Vincenzo Costa in data 29 settembre 1900 ottengono dalla Commissione Edilizia l’autorizzazione a costruire la nuova sinagoga, esemplare espressione dell’eclettismo allora imperante⁹⁵.

Inoltre il 14 marzo 1888 nella zona urbana sulla riva destra del Tevere viene posta la prima pietra del nuovo Palazzo di Giustizia alla presenza del ministro Zanardelli, il quale aveva voluto riunire i vari uffici giudiziari cittadini in un’unica sede nell’area ai piedi del Vaticano che si stava proponendo come un’alternativa laica urbana. Poiché l’immagine del nuovo palazzo avrebbe dovuto simboleggiare

94 RACHELI 1984, pp. 436-441.

95 MIGLIAU 1984, pp. 442-447.



Fig. 6 – Guglielmo Calderini, progetto per il Palazzo di Giustizia a Roma, prospetto principale (1911)

la Giustizia dello Stato italiano⁹⁶, per superare ogni possibile allusione regionalista la scelta era caduta sul progetto di Guglielmo Calderini concepito, secondo il medesimo autore, nello «stile del sec. XVI, che è universalmente accettato nella penisola, che ha il vero diploma di nazionalità, che è figlio dell'antico romano e della risorgente sapienza italiana, e che con poche modificazioni verso il fare di età più recenti, può creare un tipo degno di questa nostra terra che fu sempre detta la patria dell'arte»⁹⁷ (fig. 6). In realtà Calderini produce una composizione piuttosto pesante, in cui l'influenza dei riferimenti, sia al Cinquecento di Bramante, Michelangelo, Giulio Romano, dell'Alessi o dei Sangallo (ma anche agli scorci piranesiani di Campo Marzio), sembra essere superata da quella del palazzo di Giustizia di Bruxelles progettato da Joseph Poelaert (1866), considerato all'epoca come uno degli edifici moderni più pregevoli ma criticato in seguito per il suo ridondante neobarocco⁹⁸. In effetti l'opera di Calderini viene apprezzata dai contemporanei più per il funzionale impianto distributivo che per gli aspetti compositivi e formali⁹⁹.

Alla metà degli anni Settanta il completamento della nuova stazione, una delle opere pubbliche di maggior rilievo concepite dalla politica urbanistica di Pio IX, segna il definitivo potenziamento dell'area in cui nel 1862 erano state edificate le caserme del Castro

96 CIRANNA, DOTI, NERI, 2011, p. 304.

97 ACCASTO, FRATICELLI, NICCOLINI 1971, p. 87. Sulla figura di Guglielmo Calderini cfr. MURATORE 2004, p. 16 ss. Sul rapporto tra regionalismi e stile nazionale cfr. NERI 1997.

98 PEVSNER, FLEMING, HONOUR 1981, p. 511.

99 CIRANNA, DOTI, NERI 2011, p. 304. Cfr. anche PAGLIAI 1984.

Pretorio¹⁰⁰. Già nell'ottobre 1860 il papa aveva approvato l'ubicazione della struttura ferroviaria sull'area della villa Massimo alle Terme, espropriata per consentire la realizzazione dell'opera che, iniziata nel 1862, viene inaugurata il 25 febbraio 1863 con la denominazione di "Stazione Centrale delle Ferrovie Romane". Appena cinque anni dopo vengono avviate le opere preliminari del nuovo scalo, i cui lavori, eseguiti su progetto di Salvatore Bianchi ed interrotti più volte a causa dei mutamenti politici sopravvenuti, si concludono nel 1874. La struttura, sbarco ferroviario e "moderna porta urbana", si collegava al centro politico amministrativo della città mediante la nuova via Nazionale. In assenza di modelli di riferimento, nel suo progetto l'autore associa il progresso dell'industria con la tradizione locale, tanto da risolvere il prospetto principale dell'edificio con una facciata doppia di chiesa¹⁰¹. Seppur condivide con Andrea Busiri Vici l'interesse per l'"architettura del ferro", di cui il migliore esempio romano può essere considerata la cavallerizza dell'ala nuova di palazzo Doria in via della Gatta, Bianchi non riesce a raggiungere lo stesso livello nella sua opera la quale, mancando di un rapporto plausibile tra la grande galleria in ferro e le testate, finisce per proporre una rielaborazione tutt'altro che originale dei sintagmi puristi di moda, appesantita dalle sgrammaticature del portico della galleria dei treni¹⁰².

Nella stessa porzione dell'organismo urbano tre anni prima del fatale 1870 il Comune di Roma aveva accettato la proposta dell'arcivescovo belga Frederic-François-Xavier de Mérode per la lottizzazione dei suoi possedimenti tra l'Esedra e via delle Quattro Fontane e la vendita dell'area semicircolare interna alla suddetta Esedra. La convenzione non fu però resa esecutiva dall'amministrazione comunale pontificia ma venne riproposta in forma più estesa dal De Merode al nuovo governo cittadino. Il programma edificatorio, basato quasi esclusivamente su criteri quantitativi e privo di qualsiasi relazione con le aree esterne al perimetro di quelle interessate, adottò quale unico elemento di riferimento l'asse che, da s. Maria

100 ACCASTO, FRATICELLI, NICCOLINI 1971, p. 25.

101 CIRANNA, DOTI, NERI 2011, p. 299.

102 ACCASTO, FRATICELLI, NICCOLINI 1971, p. 25.

degli Angeli all'essedra di Termini, attraversava la piazza delle Terme (oggi "della Repubblica")¹⁰³. Lungo il perimetro dello spazio libero, tra il 1886 ed il '90 furono realizzati i due palazzi ad impianto semicircolare progettati da Gaetano Koch che, evocando la monumentale esedra delle terme di Diocleziano, si offrivano quali propilei al nuovo tessuto urbano gravitante sulla stazione. Il progetto di Koch, raro esempio di disegno a scala urbana¹⁰⁴, pur rispettoso degli aspetti economici dell'impresa, riuscì ad esprimere caratteri di monumentalità grazie all'impiego del profondo portico e dei blocchi di testata ricchi di cariatidi e frontoni curvilinei con statue e trofei. L'aspirazione della città a trasformarsi in una metropoli di respiro internazionale trovò un'importante concretizzazione in via Nazionale, l'arteria stradale su cui confluiva l'intera zona di Termini; in tal modo venivano poste le basi per un'alternativa urbana all'antico caposaldo civile del Campidoglio, costituita dalla nuova acropoli del monumento al primo re d'Italia¹⁰⁵. Il carattere cosmopolita del lungo asse viario viene confermato nel *Piacere* dalla scelta del personaggio di don Manuel Ferres y Capdevila, ministro del Guatemala, che lungo quella via ha eletto la propria residenza:

«Il ministro, memore d'aver guadagnate alcune migliaia di lire giocando col giovine conte nell'ultima notte di Schifanoja, ri-spose con grande cortesia alla premura. Egli aveva conosciuto Andrea Sperelli giocatore ammirabile, d'alto stile, perfetto. – Sono qui tutt'e due, da qualche giorno. Arrivarono lunedì. Maria è molto dispiacente di non aver trovata la marchesa d'Ateleta. Io credo che una vostra visita le sarà molto gradita. Stiamo nella via Nazionale. Eccovi l'indirizzo esatto»¹⁰⁶.

103 Stipulata la convenzione il 22 marzo 1871, il 20 novembre seguente l'ingegner Viviani presentò assieme al Piano Regolatore il progetto di prolungamento di via Nazionale. Nonostante l'approvazione, alla soluzione del Viviani vennero mosse numerose osservazioni, che sfociarono il 4 luglio 1874 nelle dimissioni del Sindaco e della Giunta.

104 CIRANNA, DOTI, NERI 2011, p. 299. Sulla realizzazione di via Nazionale cfr. PASQUARELLI 1984.

105 CIRANNA, DOTI, NERI 2011, p. 299.

106 D'ANNUNZIO 1889, p. 309.



Fig. 7 – Roma, Palazzo delle Esposizioni Nazionali di Belle Arti, foto attuale del prospetto su via Nazionale

Il semplice ruolo di collegamento con il cuore della città antica, appena qualificato dalla monotona successione di edifici del medesimo tipo, venne superato dalla risoluzione di costruire lungo il percorso rilevanti edifici pubblici che determinarono un deciso miglioramento architettonico del fronte urbano, trasformando via Nazionale in un'immagine significativa della Capitale. Nel 1876 fu deliberata la localizzazione del primo degli edifici pubblici, quel Palazzo delle Esposizioni Nazionali di Belle Arti il cui concorso costituì l'atto iniziale della controversa polemica sullo stile nazionale. Il progetto vincitore di Pio Piacentini fu infatti attaccato dalla stampa non solo per la mancanza di finestre in facciata, ma soprattutto per lo "stile francese" che lo caratterizzava. In realtà la soluzione di Piacentini, ultimata nel 1883, nel coniugare spunti dedotti dalla romanità classica (l'arco trionfale dell'ingresso) con il fasto imperiale d'oltralpe, rivelava un'estrema coerenza rispetto alle altre proposte di concorso, nelle quali i riferimenti spaziavano dal tardo romano al barocco¹⁰⁷ (fig. 7). Di fatto le polemiche fiorite intorno agli stilemi

107 CIRANNA, DOTI, NERI 2011, pp. 299-300. Sui concorsi d'architettura del periodo cfr. MANGONE 2002.

francofili del progetto vincitore costituirono una sorta di prologo delle generali proteste che alcuni anni dopo vennero rivolte contro il progetto di Henri Paul Nénot vincitore del primo concorso per il monumento a Vittorio Emanuele.

In un articolo pubblicato su “La Tribuna” del 10 marzo 1885 d’Annunzio loda invece la «piacentiniana magnificenza architettonica» del Palazzo delle Esposizioni, sferrando un duro attacco alla «terza Roma», ai «quattro o cinque fabbricatori di caserme» ed in particolare al «professore Azzurri», architetto e docente dell’Accademia di Belle Arti e poi presidente dell’Accademia di San Luca, davanti ai cui «gravi piedi» la «gran questione dell’Arte» era caduta, senza trovare più la forza di rialzarsi:

«In verità, la terza Roma in fatto d’arte è ancora un po’ barbara. La suprema indifferenza del gran popolo romano per ogni produzione spirituale di qualsiasi genere si va affermando ogni giorno più. 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 (...)»¹⁰⁸.

Un’altra occasione di attrito con Francesco Azzurri giunge in occasione dell’apertura del “Teatro drammatico nazionale” (25 luglio 1886), che d’Annunzio critica spietatamente in tre articoli pub-

108 Cfr. D’ANNUNZIO 1885 *Esposizione*.



Fig. 8 – Roma, Teatro Drammatico Nazionale in via Nazionale, foto d'epoca

blicati su “La Tribuna”. A conclusione di via Nazionale il prospetto del nuovo edificio, in asse con l’attuale via Quattro Novembre, era venuto a configurarsi come una “testata” traslata del nuovo asse umbertino e nel contempo come un’emblematica “facciata” a sfondo del nuovo tracciato di corso Vittorio Emanuele. Nella sua opera, ritenuta oggi un ulteriore esempio di quell’influenza *Beaux-Arts* che aveva caratterizzato anche il Palazzo delle Esposizioni¹⁰⁹, Azzurri aveva prodotto una soluzione soddisfacente anche in rapporto alla difficile morfologia del sito, insinuato tra le pendici del colle Quirinale, adottando inoltre, sotto il profilo tecnico, alcune soluzioni all’avanguardia quali il sistema d’illuminazione elettrico ed a gas, nonché l’impianto telefonico per il palcoscenico. Grandi critiche avevano attirato gli esterni nei quali egli, cercando di risolvere con coerenza il rapporto tra tipologia e stile, aveva optato per una composizione di stampo *Beaux-Arts* arricchendola con sintagmi di gusto romano¹¹⁰ (fig. 8).

109 ACCASTO, FRATICELLI, NICCOLINI 1971, p. 61.

110 CIRANNA, DOTI, NERI 2011, p. 300.

Appena disarmate le impalcature, il nuovo teatro viene a trovarsi al centro di aspre polemiche riportate anche sui giornali, a causa delle forme e delle proporzioni. Nel suo primo articolo, apparso su “La Tribuna” del 25 luglio 1886, d’Annunzio, pur giudicando positivamente l’interno, alcune innovazioni tecniche e la disposizione dei vani, fustiga spietatamente la facciata:

«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. (...) 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. (...) 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. (...) 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»¹¹¹.

Se il parto era stato burrascoso, la vita fu breve e tribolata; sebbene godesse di una posizione centralissima ed ospitasse spettacoli notevoli con interpreti di pregio, il “Teatro drammatico nazionale” ebbe a soffrire la concorrenza dell’Eliseo e quella ancor più spietata dei cinematografi, cui il governo fascista riservava maggior soste-

111 Cfr. D’ANNUNZIO 1886 *Il Teatro*.

gno economico. Già nel 1926 un progetto di Marcello Piacentini ne prevedeva la demolizione con la contestuale apertura di un tunnel di collegamento tra la piazza Venezia e la stazione Termini per il tramite di via Nazionale. Tre anni dopo fu decretata la chiusura definitiva per consentire la sostituzione del teatro con il palazzo dell'INAIL, eretto nel 1934 su progetto di Armando Brasini e Guido Zevi. Nonostante Brasini fosse uno dei più celebri architetti del periodo, l'opera riscosse poca gloria, tanto che Mussolini in persona la definì «un autentico infortunio capitato proprio alle Assicurazioni agli Infortuni». Nella nuova città Capitale rimasero aperti tutti i teatri precedenti il 1870 tranne il “Valletto”, mentre ne nacquero altri come il “Manzoni” in via Urbana, il “Quirino” in via delle Vergini, il “Nazionale” in via Firenze, il “Tiberino” in via Luciano Manara, il “Rossini” a s. Chiara ed il “Goldoni” in palazzo Altemps. Inoltre alla fine del secolo un incendio distrusse la conformazione lignea del teatro Adriano in piazza Cavour, che venne ricostruito ed inaugurato nel 1898 presentando una struttura realizzata con l'impiego parziale della nuova tecnica del cemento armato. In questo panorama un'altra opera, ben diversa dal “Teatro drammatico nazionale”, viene raggiunta dagli strali dannunziani: l'“Alhambra”, progettato da Eugenio Venier e costruito nel 1880 sul lungotevere dei Mellini, teatro molto caro ai romani per il basso costo del biglietto d'ingresso e per la possibilità concessa a tutti di assistere tanto a spettacoli di infimo ordine quanto a rappresentazioni di opere liriche od operette. L'edificio possedeva una platea rettangolare molto vasta su cui affacciava un doppio ordine di gallerie poteva anche essere liberata dalle sedute per trasformarsi in sala da ballo. Nel 1902 un incendio distrusse la struttura lignea del teatro, sul cui sito venne eretto Palazzo Blumensthal (attuale sede dell'Istituto Polacco di Cultura). D'Annunzio cita l'“Alhambra” in un articolo pubblicato su “La Tribuna” dell'11 luglio 1886, mettendo a contrasto il celebre palazzo di Granada (impresiosito dalle suggestioni moresche annotate anche da Edmondo De Amicis nel libro di viaggio *Spagna*¹¹²) con la «grande baracca di legname e di tela dipinta del teatro»:

112 Cfr. DE AMICIS 1871.

«Tutta la vita romana, ancora resistente al calore di questo luglio polveroso, la sera si riduce ormai all'Alhambra, a quella grande baracca di legname e di tela dipinta che sta su la sponda destra del Tevere, a capo del ponte di Ripetta, sui prati di Castello. In mancanza del patio de los Arrayanes dove un'acqua magica dorme accolta nel bacino di marmo all'ombra dei mirtili; in mancanza del cortile dei Leoni dove l'acqua fa una dolce musica, al sole ed alla luna, in mezzo a una meravigliosa foresta di colonne; 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»¹¹³.

In generale gli scritti dannunziani sinora citati contengono notazioni sostanzialmente negative nei confronti delle opere realizzate nel processo di trasformazione della Capitale o dell'ambiente edilizio in genere. Esiste però una Roma diletta, per la quale egli nutre un amore esclusivo¹¹⁴. I luoghi che costituiscono le stanze del sentimento che egli prova per la *sua* città coincidono con quelli toccati dall'interesse di Andrea Sperelli, rivolto alle memorie della Roma cinquecentesca e barocca:

«Roma era il suo grande amore: non la Roma dei cesari ma la Roma dei papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per

113 D'ANNUNZIO 1886 *All'Alhambra*.

114 Sull'argomento cfr. D'ANNUNZIO A ROMA 1990 ed in particolare le seguenti relazioni: E. Paratore, *Le visioni di Roma e «Il piacere»*; P. Gibellini, *d'Annunzio critico d'arte e il suo gusto "romano"*; L. Felici, *Le cronache romane*; G. Oliva, *D'Annunzio, Conti e l'"estetismo" romano*.

la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale. E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Carracci come quello Farnese (...). Giunto a Roma in sul finir di settembre del 1884, stabilì il suo home nel palazzo Zuccari alla Trinità dei Monti, su quel diletto tepidario cattolico dove l'ombra dell'obelisco di Pio VI segna la fuga delle ore»¹¹⁵.

Particolarmente significativa è la scelta che Andrea Sperelli compie a favore di Palazzo Zuccari (attuale sede della Biblioteca Hertziana), forse stimolato dal ricordo dei celebri personaggi dell'arte qui ospitati, primo fra tutti Johann Joachim Winckelmann tra il 1755 e il '68. Inoltre, a testimonianza dell'accuratezza con la quale il Nostro disegna il tracciato identificativo tra arte e vita, occorre ricordare come tra il 1816 ed il '17, per volere del console prussiano Salomon Bartholdy, le sale di Palazzo Zuccari fossero state affrescate con il ciclo della *Storia di Giuseppe* da artisti appartenenti al gruppo dei Nazareni che avevano operato in quella Villa Massimo la cui distruzione era stata aspramente criticata dal giornalista d'Annunzio quattro anni prima della pubblicazione del *Piacere*.

Un altro percorso tocca i luoghi cari alla sensibilità dannunziana. Come già visto in precedenza, la descrizione delle passeggiate compiute assieme da Andrea ed Elena vibra di intonazioni che assegnano un ruolo partecipe ai monumenti incontrati sul cammino, testimoni della loro felicità: s. Sabina, s. Maria del Priorato, s. Maria in Cosmedin¹¹⁶.

115 D'ANNUNZIO 1889, pp. 57-58.

116 D'ANNUNZIO 1889, p. 112.

Particolarmente interessante è lo scambio di significato tra memorie architettoniche ed elementi verdi che sembra ritornare nel *Sogno di un tramonto d'autunno*:

«Vaste nuvole immense e raggianti, simili ad ammassi di puro elettro, pendono su i portici dei carpini, su le cupole dei pini, su le guglie dei cipressi»¹¹⁷.

Sulla complessa realtà in divenire di Roma, calò il succitato Piano del Viviani e la legge n. 209 del 14 maggio 1880 che aveva disposto un contributo ventennale per usufruire del quale il Comune avrebbe dovuto ottenere l'approvazione definitiva di un nuovo strumento pianificatore. La conclusione dell'iter procedurale, avvenuta nel marzo 1883, consentì dunque che su Roma si riversasse un enorme flusso di contributi statali, causa di un vertiginoso incremento della produzione edilizia il cui appannaggio restò però nelle sole mani degli imprenditori privati. Furono infatti istituiti bancari, società immobiliari e singoli proprietari appartenenti al ceto nobiliare ad operare una vorticoso edificazione lungo la direttrice Salaria-Nomentana e la via Tiburtina, nel quartiere Esquilino, a Testaccio, sulle pendici del Gianicolo. La «follia edificatoria» durò però solo fino al 1887 e fu seguita da una pesante crisi che causò il licenziamento di quasi trentamila operai edili, molti dei quali provenienti dall'Abruzzo. Le risorse comunali, rimpinguate dai finanziamenti statali, vennero ampiamente utilizzate nelle opere di urbanizzazione, producendo così l'aumento del costo delle aree e delle abitazioni nonché la richiesta di crediti e rateizzazioni da parte di costruttori e di investitori. Si attivò così un vorticoso giro di cambiali e di spregiudicate manovre finanziarie che ben presto determinarono protesti cambiari, tracolli in borsa ed il fallimento di molte imprese: solo alla fine del 1887 otto cantieri su dieci dovettero chiudere. La conseguente disoccupazione operaia generò agitazioni e tumulti: i circa trentamila operai rispediti a casa con il foglio di via produssero a loro volta un problematico riflusso migratorio che interes-

117 D'ANNUNZIO 1899, in ASSUNTO 1961, p. 126.

sò in modo particolare l’Abruzzo. La situazione diventò ancor più drammatica con il *crack* della Banca Romana, denunciato dal deputato Napoleone Colaianni e citato da Luigi Pirandello ne *I vecchi e i giovani*¹¹⁸. Scarsi effetti produsse poi il tentativo del sindaco Ruspoli di contrastare la crisi con un programma di opere pubbliche, tanto che a fine 1889 il bilancio comunale registrava un deficit di un milione e mezzo di Lire. Gli effetti della crisi perdurarono fino alla metà degli anni Novanta e furono arginati solo dalla ripresa dei finanziamenti all’edilizia privata da parte del neonato Istituto di Credito Fondiario¹¹⁹.

Nell’Urbe divenuta «la città delle demolizioni» d’Annunzio denuncia la speculazione edilizia attaccando con disprezzo «i piccoli borghesi romaneschi» che «guardano dal mezzo della via le demolizioni, ingoiando con molta pazienza la polvere bianca. Tutti stanno col naso all’aria e con il collo teso e con li occhi spalancati e con in tutta la persona una espressione grottesca di stupidità»¹²⁰.

118 Cfr. COLAIANNI 1893; PIRANDELLO 1913.

119 Sul panorama dell’edilizia nel periodo successivo alla crisi cfr: FERRETTI, GAROFALO 1984 *Dopo*.

120 «Roma diventa la città delle demolizioni. La gran polveri delle mine si leva da tutti i punti dell’Urbe e si va disperdendo a questi dolci soli maggesi. All’imboccatura di certe vie, una tabella in cima ad un’asta proibisce il passaggio. Quasi tutte le case, a destri e a sinistra, sono vuote; e i demolitori stanno all’opera vestiti di camiciotti bianchi e armati di picconi. Le imposte e i vetri delle finestre restano appoggiati contro le facciate; tutte le botteghe son chiuse, e qua e là si leggono le scritte: Vetrine in vendita, oppure: Il negozio si trasferisce il 15 corrente in via tale, per causa di espropriazione. Dinanzi alle vetrine polverose, gruppi di bottegai delle vicinanze gesticolano e parlottano mercanteggiando col proprietario espropriato. Sono per lo più uomini panciuti mezzo calvi, rossastri in faccia, con grosse mani che ripe tono continuamente un gesto particolare. Le pietre, i mattoni, i calcinacci si accumulano e forma no barriere lungo i marciapiedi. In alto, a un terzo piano; un piccolo balcone di pietra sorretto da mensole scolpite un piccolo balcone poetico di dove qualche fanciulla clorotica avrà contemplato il plenilunio o le stelle pudiche, sta per cadere. Le mensole tremano nel muro, verdastre per li pioggia e per il musco e corrose, come in una gengiva di vecchia i denti cariati. In alto, a un quarto piano, un altro balcone tutto coperto di piante rampicanti vien saccheggiato senza misericordia. Le belle piante lunghissime e flessibili ondeggiavano, scompigliate, come capigliature verdi, tra il polverio che sale. Alcuni rami pendono spezzati, reggendosi alla pianta madre per mezzo d’una sola fibra sottile. Tutta la massa vegetale ha in sé qualche cosa di doloroso, come per una violazione e per uno strazio. E pensare quante buone merende su quel balcone e quante buone cene nelle notti d’estate, quando le piante fiorivano

Essi accettano passivamente la trasformazione della Roma di Andrea Sperelli in una città «nitida, spaziosa e salutare» in cui gli architetti, lasciando da parte le «eleganze spontanee del Bramante», s'ispirano al Ministero delle Finanze di Raffaele Canevari o alle *mietkasernen* della Berlino Capitale della nuova Germania.

Il tanto vilipeso palazzo del Ministero dell'Economia e delle Finanze, voluto da Quintino Sella, fu la prima grande opera per la nuova Capitale, costruita tra il 1872-77 allo scopo di ospitare oltre duemila impiegati e dirigenti statali (*fig. 9*). A fronte delle complesse problematiche di natura distributiva e dimensionale, l'edificio richiedeva una concezione in grado di esprimere in forma moderna i parametri resi inediti dalla diversità di scala. Nel suo progetto Canevari, pur restando nell'alveo della recente tradizione, seppe proporre una volumetria articolata capace di trovare positivo riscontro nella dimensione urbana nonostante il complessivo «cinquecentismo di maniera» criticato da Camillo Boito¹²¹. Il ricorso a Luigi Martinori e Francesco Pieroni per la definizione della parte

e odoravano! Passando nella via ed alzando li occhi, si vedevano allora dei visi femminili tra il verde, o si vedeva qualche cappellino appeso a un ramo e qualche scialle di colore vivo e anche talora una bambola rosea. A molte case già sono state demolite le facciate. Le stanze rimangono quindi scoperte, e con le loro tappezzerie di carta somigliano a scenari d'un teatrucolo di provincia. Su le pareti i mobili hanno lasciato i segni. Facilmente si riconosce il posto del letto matrimoniale, e il posto della specchiera, e quello dell'armadio, e quello del canterano, e quello dei quadri. Qua e là le carte son ridotte a brandelli, e i brandelli tremano all'aria miserevolmente. Una gran linea nera di fuliggine segna il camino atterrato. Dappertutto si scorgono le tracce untuose e laboriose della vita domestica; dappertutto, alla cruda luce solare, si scorge quel che v'è di sudiciume e di gretteria e di meschinità nella vita casalinga dei piccoli borghesi. I piccoli borghesi romaneschi guardano dal mezzo della via le demolizioni, ingoiando con molta pazienza la polvere bianca. Tutti stanno col naso all'aria e con il collo teso e con li occhi spalancati e con in tutta la persona una espressione grottesca di stupidità; e tutti nell'attitudine e nella melensaggine somigliano a quei venti o trenta beati che quotidianamente si mettono innanzi alla chiesa di Sant'Ignazio ad aspettare che il colpo del cannone di mezzogiorno faccia discendere dalla cima dell'asta il globo indicatore. Ma dalle rovine sorgerà e risplenderà la nuova Roma, la Roma nitida, spaziosa e salutare, la Roma costruita dalli architetti giovani che lasceranno da parte le eleganze spontanee del Bramante e s'ispireranno utilmente al palazzo del Ministero delle finanze, al gran mostro della moderna architettura, alla caserma degl'impiegati» (D'ANNUNZIO 1885 *Piccolo*).

121 CIRANNA, DOTI, NERI 2011, p. 304.



Fig. 9 – Raffaele Canevari, progetto per il palazzo del Ministero dell'Economia e delle Finanze, prospettiva aerea (1877)

“artistica” rivelava però la volontà del Canevari di riservare a se stesso un ruolo strettamente tecnico, estraniandosi dal dibattito sul rinnovamento stilistico contemporaneo. Da ciò poté forse derivare il livore che quasi quindici anni dopo spinse Luigi Broggi a criticare «la scelta per la progettazione di questo edificio di un ingegnere idraulico» e Pietro Carnevale ad affermare come il Canevari fosse «diventato famoso viaggiando in ferrovia». Al contrario, la costante presenza nelle giurie dei maggiori concorsi dell'epoca rivela come l'ingegnere romano fosse riuscito a conservare nel tempo il proprio prestigio personale a prescindere dagli incarichi ufficiali ricevuti¹²². La vicenda edilizia della Capitale fu dunque regolata dal secondo Piano Viviani che, nell'arco dei ventisei anni in cui restò in vigore, venne attuato in modo quasi integrale. La produzione di case, monopolio del settore privato, raddoppiò nel primo quinquennio per poi spegnersi fino all'inizio del nuovo secolo, quando aveva ormai interessato circa 350 ettari di terreno, situati in prevalenza fra il Pincio e Porta Pia ma anche all'esterno delle Mura grazie all'esonazione dal Dazio prevista dalle leggi di bonifica dell'Agro. Dentro e fuori del Piano nuove convenzioni e nuove lottizzazioni trasformarono

122 ACCASTO, FRATICELLI, NICCOLINI 1971, p. 49.

la città, specie nella zona di nord-ovest: basti pensare che lungo la sola direttrice Salaria-Nomentana si attuavano le convenzioni Spithover ed operavano il principe Boncompagni-Ludovisi e la Società Generale Immobiliare, la Banca Tiberina e la Banca Generale di Roma. Uno dei prezzi più salati che Roma dovette pagare per la propria trasformazione fu quello della distruzione delle ville storiche: Peretti Montalto (sostituita dalla Stazione Termini), Boncompagni-Ludovisi, Torlonia e Patrizi sulla Nomentana fuori Porta Pia, Giustiniani-Massimo verso il Laterano, Altieri a s. Croce in Gerusalemme, Pamphilj, Albani, Buonaparte e Reinach a via XX Settembre e Wolkonski a s. Giovanni. Lo stato di rovina in cui in quel momento storico versavano i nobili giardini aveva motivi differenti, rintracciabili nell'estinzione di antiche casate o nella loro decadenza causata da vizi e dissipazioni ma anche nell'abolizione del diritto di maggiorasco, fattore determinante nella trasformazione di tante ville romane in aree edificatorie.

Altra causa fu poi la cessione delle proprietà nobiliari a borghesi ricchi ma restii ad apprezzare e conservare la bellezza non redditizia dei giardini e delle statue che li popolavano¹²³. Contro la lottizzazione delle ville storiche si levò la disapprovazione di personaggi eminenti della cultura del tempo, come Ferdinand Gregorovius e Rodolfo Lanciani. In particolare quest'ultimo si espresse molto duramente contro la trasformazione delle ville patrizie e dei giardini che un tempo occupavano «gli amabili quartieri attraversati dalla Via Salaria e dalla Via Nomentana» in quella che era diventata una «brutta città di antiestetiche case a cinque piani, simili per lo più a caserme e a granai che ad abitazioni di abitanti civili della capitale di un grande regno»¹²⁴. Il celebre archeologo, autore della *Forma Urbis Romae*, ne attribuisce la colpa «specialmente alla aristocrazia romana, ai nostri nobili terrieri indegni dei grandi nomi che, per nostra sfortuna, essi hanno ereditato; perché non appena questa razza degenera ha scoperto la possibilità di realizzare un po' di soldi con le magnifiche ville che i loro antenati avevano costruito e mantenu-

123 ASSUNTO 1961, p. 115.

124 LANCIANI 1889. Lanciani cita le ville Patrizi, Sciarra, Lucernari, Mirafiori, Wolkonsky, Giustiniani, Torlonia, Campana, San Faustino.

to per il ristoro, la salute e il benessere dei loro concittadini, non ha esitato un minuto a vendere, metro per metro, la gloria e l'orgoglio delle loro famiglie». In tal modo tutte le più importanti ville gentilizie erano state distrutte, «i loro casini dismantellati e i loro stupendi alberi centenari bruciati nelle carbonaie».

Va qui precisato come il danno arrecato alla città dalla distruzione delle Ville non fosse solo di carattere paesistico, storico od urbanistico, ma anche più estesamente di natura culturale. Villa Albani rispecchiava infatti la concezione filosofica di Winckelmann, tanto da essere considerata l'archetipo del giardino neoclassico, così come le ville Borghese, Pamphilj e Ludovisi lo erano di quello barocco. Dai marmi di Villa Ludovisi, che non a caso fu a lungo attribuita a Le Nôtre (il cui gusto si era formato alla scuola del giardinaggio aulico romano), erano discesi direttamente quelli che popolavano le pareti verdi dei grandi viali di Versailles. Se dunque il parco di re Sole rivelava la propria ascendenza romana per esplicita volontà del committente, allo stesso modo i vari giardini di corte settecenteschi sorti nelle piccole e grandi capitali europee si erano proposti, emulando Versailles, di rinnovare il modello dei principeschi giardini della città del papa, la cui bellezza naturale ed artistica aveva affascinato tanti viaggiatori sin dall'età barocca, come si vedrà più avanti¹²⁵.

Per suo conto d'Annunzio, nello stesso itinerario d'amore percorso da Andrea ed Elena nel *Piacere*, cita brevemente le Ville, citando Goethe per evidenziare la perfetta fusione di elementi architettonici e vegetali:

«Le ville dei cardinali e dei principi: la Villa Pamphily, che si rimira nelle sue fonti e nel suo lago tutta graziata e molle, ove ogni boschetto par chiuda un nobile idillio e dove i balaustri lapidei e i fusti arborei gareggian di frequenza; la Villa Albani, fredda e muta come un chiostro, selva di marmi effigiati e museo di bussi centenari, ove dai vestiboli e dai portici, per mezzo

125 ASSUNTO 1961, pp. 23 e 26.

alle colonne di granito, le cariatidi e le erme, simboli di immobilità, contemplanò l'immutabile simmetria del verde; e la Villa Medici che pare una foresta di smeraldo ramificante in una luce soprannaturale; e la Villa Ludovisi un po' selvaggia, profumata di viole, consacrata dalla presenza della Giunone cui Wolfgang adorò, ove in quel tempo i platani d'Oriente e i cipressi dell'Aurora, che parvero immortali, rabbrivivano nel presentimento del mercato e della morte; tutte le ville gentilizie, sovrana gloria di Roma, conoscevano il loro amore»¹²⁶.

Alcuni anni dopo Gabriele ne *Le vergini delle rocce* cita invece la distruzione in corso degli stessi "giardini di parole":

126 Il brano prosegue inoltre: «Le gallerie dei quadri e delle statue: la sala borghesiana della Danae d'innanzi a cui Elena sorrideva quasi rivelata, e la sala degli specchi ove l'immagine di lei passava tra i putti di Ciro Ferri e le ghirlande di Mario de' Fiori; la camera dell'Eliodoro, prodigiosamente animata della più forte palpazione di vita che il Sanzio abbia saputo mai infondere nell'inerzia d'una parete, e l'appartamento dei Borgia, ove la grande fantasia del Pinturicchio si svolge in un miracoloso tessuto d'istorie, di favole, di sogni, di capricci, di artifizii e di ardirii; la stanza di Galatea, per ove si diffonde non so che pura freschezza e che serenità inestinguibile di luce, e il gabinetto dell'Ermafrodito, ove lo stupendo mostro, nato dalla voluttà d'una ninfa e d'un semidio, stende la sua forma ambigua tra il riflettere delle pietre fini; tutte le solitarie sedi della Bellezza conoscevano il loro amore. Essi comprendevano l'alto grido del poeta: "Eine Welt zwar bist Du, o Rom! Tu sei un mondo, o Roma! Ma senza l'amore il mondo non sarebbe il mondo, Roma stessa non sarebbe Roma". E la scala della Trinità, glorificata dalla lenta ascensione del Giorno, era la scala della Felicità, per l'ascensione della bellissima Elena Muti» (D'ANNUNZIO 1889, pp. 112-113). D'Annunzio cita la luce soprannaturale di Villa Medici, presente anche nelle *Elegie romane* («Pieganti i rami, carichi di verdi cristalli politii; / pendon tra ramo e ramo lunghi velarii d'oro», D'ANNUNZIO 2006, Villa Medici, vv. 73-74, luglio 1887); la gigantesca testa femminile della cosiddetta Giunone Ludovisi allora conservata nel casino di caccia della villa (ora al Museo delle Terme), aveva colpito Goethe per la sua maestosa e superba bellezza come questi racconta nell'*Italienische Reise*. Il brano contiene però anche l'allusione polemica alla speculazione edilizia che in quegli anni minacciava, tra le altre, Villa Ludovisi: i platani e i cipressi dell'antico viale dell'Aurora sono infatti descritti come creature preoccupate per l'imminente loro vendita e per il disfaccimento della villa. Come si dirà *infra*, nel 1886, due anni dopo i fatti qui narrati (e quindi due anni prima della stesura del romanzo) si giunse alla stipula della convenzione tra il Sindaco e la Società Generale Immobiliare, in seguito alla quale la Villa Ludovisi fu distrutta e lottizzata.

«I lauri e i roseti della Villa Sciarra, per così lungo ordine di notti lodati dagli usignuoli, cadevano recisi o rimanevano umiliati fra i cancelli dei piccoli giardini contigui alle villette dei droghieri. I giganteschi cipressi ludovisii, quelli dell’Aurora, quelli medesimi i quali un giorno avevano sparsa la solennità del loro antico mistero sul capo olimpico del Goethe, giacevano atterrati (mi stanno sempre nella memoria come i miei occhi li videro in un pomeriggio di novembre) atterrati e allineati l’uno accanto all’altro, con tutte le radici scoperte che fumigavano verso il cielo impallidito, con tutte le negre radici scoperte che parevano tenere ancor prigionie entro l’enorme intrico il fantasma di una vita oltrapossente. E d’intorno, su i prati signorili dove nella primavera anteriore le violette erano apparse per l’ultima volta più numerose dei fili d’erba, biancheggiavano pozze di calce, rosseggiavano cumuli di mattoni, stridevano ruote di carri carichi di pietre, si alternavano le chiamate dei mastri e i gridi rauchi dei carrettieri, cresceva rapidamente l’opera brutale che doveva occupare i luoghi già per tanta età sacri alla Bellezza e al Sogno. Sembrava che soffiasse su Roma un vento di barbarie e minacciasse di strapparle quella raggianti corona di ville gentilizie a cui nulla è paragonabile nel mondo delle memorie e della poesia. Perfino su i bussi della Villa Albani, che eran parsi immortali come le cariatidi e le erme, pendeva la minaccia dei barbari»¹²⁷.

Per comprendere appieno tale sdegno dobbiamo rimarcare l’interesse nutrito dal poeta nei confronti dell’“architettura verde”, testimoniato dallo stesso titolo del *Poema Paradisiaco*, la raccolta di liriche composte dal 1891 e pubblicata nel 1893, nella quale i giardini della poesia coincidono perfettamente con la poesia dei giardini. Nell’opera dannunziana, sia che si tratti dei giardini dei nuovi ricchi (mero ornamento in cui esibire la varietà dei fiori e delle acque o la folla anonima di statue né antiche né moderne) che di quelli delle ville storiche (cadute in rovina per la decadenza materiale e morale

127 D’ANNUNZIO 1896, pp. 56-57. Nella Villa Sciarra «già per metà disonorata dai fabbricatori di case nuove» viene ambientato il duello tra Sperelli e Giannetto Rùtolo (D’ANNUNZIO 1889, p. 152).

degli ultimi eredi) le creazioni della natura e dell'uomo costituiscono un vero e proprio crocevia per tante idee presenti nella poesia moderna, non solo italiana¹²⁸. Tra le prime a cadere sotto i colpi dell'urbanizzazione, a causa della vicinanza alla stazione ferroviaria ed alle aree destinate alla costruzione delle sedi ministeriali, fu la seicentesca Villa Giustiniani al Laterano, che in origine si estendeva dall'attuale via Manzoni sino alla piazza di s. Giovanni e da via Merulana fino a Villa Astalli. Come testimoniato da tre anonimi acquerelli ottocenteschi, il giardino era popolato da statue che, isolate o in gruppi, si affacciavano entro nicchie scavate nelle quinte verdi, geometricamente tagliate da viali in fondo ai quali lo sguardo era diretto verso i palazzi lateranensi e s. Maria Maggiore. All'interno era ospitato inoltre un fabbricato di sobria architettura il cui esterno, a metà del Seicento, era stato decorato con reperti archeologici e ornamenti di stucco. La residenza fu venduta nel 1803 dal principe Vincenzo Giustiniani al marchese Carlo Massimo, che impreziosì le sale interne del piano terra dedicate a Dante Ariosto e Tasso con affreschi tratti dalla *Commedia*, dall'*Orlando furioso* e dalla *Gerusalemme liberata*. Tali affreschi furono eseguiti da Peter Cornelius, Joseph Anton Koch e Johann Friedrich Overbeck, appartenenti al già citato gruppo dei Nazareni. Erano questi dei pittori germanici che, giunti a Roma il 20 giugno 1810, si erano potuti stabilire nel monastero di s. Isidoro, al limite orientale di villa Ludovisi, grazie all'intervento del direttore dell'Accademia di Francia. Fu lo stesso Koch ad attribuire loro l'appellativo di "Nazareni" in base all'attenzione rivolta al cattolicesimo, al loro modo di vivere monastico, alla grande cappa che indossavano ed ai capelli lunghi. Essi condividevano con John Ruskin la meta del Medioevo quale "futuro" e "rimpatrio spirituale", ma anche il concetto di collaborazione fra pittura, architettura e arti grafiche intesa quale condizione necessaria della felicità del vivere¹²⁹. Nel suo Casino il marchese Carlo volle che i Nazareni dipingessero cicli figurati allo scopo di realizzare una sorta di *Gesamtkunstwerk*, prendendo forse a riferimento la

128 ASSUNTO 1961, pp. 108 e 110.

129 Ivi, p. 66.

cinquecentesca villa suburbana di Agostino Chigi, nota come “Farnesina”¹³⁰. Nel 1848 la proprietà passò ai principi Lancellotti i quali, nell’ambito dell’urbanizzazione dell’Esquilino progettata nel 1871, ne consentirono la trasformazione in area fabbricabile. Ciò che resta del complesso si presenta oggi ridotto ai minimi termini tra le vie Tasso, Berni e Matteo Boiardo, dove, al n. 16, si trova l’accesso attuale.

La grande villa risuonante di musiche e la successiva distruzione sono ricordate in un articolo pubblicato su “La Tribuna” alla fine del gennaio del 1885, nel quale d’Annunzio annota amaramente che ove sorgeva la villa Massimo può ora scorgersi una «vil massa di mattoni e di calce»:

«Come annunziammo, ieri sera in casa della principessa di San Faustino fu dato il bal d’enfants. La casa San Faustino, in mezzo a tutta la nuovissima barbarie architettonica dei quartieri alti, ha un’apparenza singolarissima con quel suo barocco stile cardinalizio, (...) L’edificio, in altri tempi, sorgeva nel centro della gran villa Massimo che occupava tutta l’area ove oggi è la Stazione e si estendeva nella prima zona dell’Esquilino fino a San Giovanni in Laterano. (...) La vastissima villa risuonava di musiche e fiammeggiava di faci, come una selva bacchica, intorno. Ed ora una vil massa di mattoni e di calce deturpa i luoghi; rimane eretto quest’unico palazzo»¹³¹.

La virulenza tocca il suo apice quando è rivolta contro la lottizzazione di Villa Ludovisi, che nelle *Vergini delle Rocce* d’Annunzio assume a simbolo dell’orrore di Cantelmo per la volgarità del mondo nuovo (fig. 10). Situata nella zona del Pincio, essa era stata voluta dal cardinale Ludovico Ludovisi, che nel 1622 aveva acquistato la Villa Orsini ed altre proprietà adiacenti; da ciò nacque un parco di 30 ettari tra Porta Pinciana e Porta Salaria i cui edifici ed il giardino furono realizzati dal Domenichino. Come fa notare

130 Ivi, p. 72.

131 Cfr. D’ANNUNZIO 1885 *Ballo*.

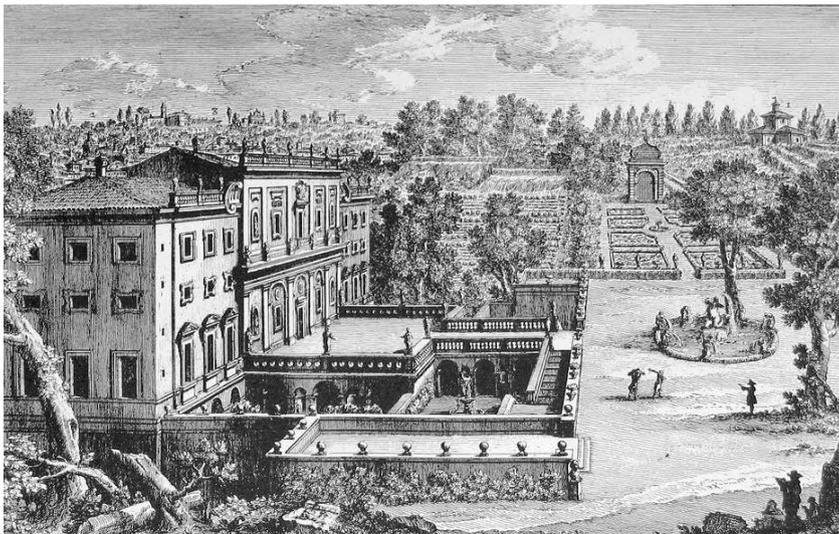


Fig. 10 – Giuseppe Vasi, *Casino di Villa Ludovisi presso Porta Pinciana, acquaforte* (1761)

Rosario Assunto, il giardino Ludovisi nel suo rapporto natura-scultura, che in Roma equivaleva a quello natura-archeologia, doveva presentarsi come il luogo «del rimpatrio dello spirito dal suo secolare esilio» secondo la definizione usata da Friedrich Heer per indicare la maniera in cui Winckelmann praticava lo studio dell'arte antica. Oggi noi possiamo percepire il ricordo del giardino Ludovisi solo leggendo le testimonianze dei viaggiatori stranieri che fin dal Seicento avevano preso a visitarla; tra questi lo scrittore inglese John Evelyn che nel suo *Diario* si mostrò colpito dalla rilevante moltitudine di statue¹³² o il *gentilhomme* François Balthasar Grangier De Liverdis, che nel 1660-61 descrisse il giardino con profonda ammirazione¹³³. Inoltre Charles De Brosses, nel viaggio compiuto tra la fine

132 *L'Evelyn's Diary*, redatto tra il 1641 ed il '97, restò manoscritto sino al 1818 sino a quando una selezione ne fu pubblicata dall'antiquario William Bray con il titolo di *Memoirs illustrative of the Life and Writings of John Evelyn, comprising his Diary from 1641 to 1705/6, and a Selection of his Familiar Letters*.

133 Cfr. GRANGIER DE LIVERDIS 1667.

del 1739 e l'inizio del 1740, annotava come tutte le statue fossero ancora al loro posto¹³⁴; le stesse statue che, alla metà del secolo, Ottavio Puccinelli citava tra le “dilizie” della villa¹³⁵. Il 6 gennaio 1787 l'*Italienische Reise* di Wolfgang Goethe faceva tappa a villa Ludovisi¹³⁶, che Stendhal definì il 18 aprile 1828 «*une des plus belles choses du monde*»¹³⁷, mentre nel 1866, ormai a ridosso della storica breccia, Hippolyte Taine giudicò unico il tipo di paesaggio che il giardino offriva¹³⁸. Altra celebre descrizione della villa ancora intatta è riportata da Henry James nel suo *Italian Hours*:

«Certamente non c'è nulla di meglio a Roma, e forse nulla di così bello. (...) Là dentro v'è tutto: viali oscuri sagomati da secoli con le forbici, vallette, radure, boschetti, pascoli, fontane riboccanti di calami, grandi prati fioriti, punteggiati qua e là da enormi pini obliqui. Il luogo è una rivelazione di quel che l'Italia e il maggiorsasco possono fare uniti»¹³⁹.

La febbre edilizia che assalì Roma all'indomani dell'Unità non risparmiò dunque neppure questo prezioso sito urbano, in quanto gli eredi Boncompagni Ludovisi avevano proceduto alla lottizzazione della proprietà sulla quale ebbe a sorgere l'attuale rione Ludovisi. Degli edifici storici si salvò il solo Casino detto “dell'Aurora” dall'affresco del Guercino che lo impreziosisce, assieme a quella che risulta essere l'unica pittura muraria del Caravaggio, raffigurante *Giove, Nettuno e Plutone sovrastanti gli elementi dell'universo*. Oltre alle ammirate descrizioni letterarie e alle incisioni di vedute romane, la migliore testimonianza del valore di questo complesso

134 PIETRANGELI 1992, p. 495.

135 Il testo di Ottavio Puccinelli, *La Roma ampliata e rinnovata o sia nuova descrizione dell'antica e moderna città di Roma*, edito nel 1750 è citato in ASSUNTO 1961, pp. 22-23.

136 Wolfgang Goethe arrivò in Italia nel settembre 1786 e rientrò a Weimar nel giugno di due anni dopo.

137 Cfr. STENDHAL 1883.

138 Cfr. TAINÉ 1866.

139 Henry James fu in Italia diverse volte tra il 1869 and 1909; i suoi resoconti, tra cui quello riguardante Villa Ludovisi, furono pubblicati in JAMES 1909.

resta soprattutto la raccolta di fotografie fatta eseguire alla vigilia della demolizione dallo stesso principe Boncompagni, che condusse l'impresa in stretta connessione con un aggressivo gruppo finanziario del nord, la Società Generale Immobiliare¹⁴⁰. Presentato una prima volta nel maggio 1884, il progetto di lottizzazione dovette attendere che la Villa Borghese venisse ceduta dagli antichi proprietari allo Stato italiano e da questo al Comune con la finalità di creare un parco cittadino. Grazie all'impegno assunto dall'Amministrazione Municipale per la costruzione di via Veneto, l'area privata di Villa Ludovisi venne a trovarsi in una posizione privilegiata, di modo che nel gennaio 1886 il Sindaco e la Società Generale Immobiliare stipularono la convenzione approvata nel mese seguente dal Consiglio Comunale. I grandi alberghi realizzati lungo via Veneto sono una evidente testimonianza del carattere multifunzionale ed internazionale del quartiere, testimoniato anche dagli svariati insediamenti organismi religiosi stranieri, come quelli degli agostiniani irlandesi, dei maroniti, dei protestanti sia anglicani che luterani. Alla fine del primo decennio del nuovo secolo il quartiere, ormai saturo, appariva una sorta di vetrina con i quartieri "alti" distesi fuori le mura verso i Parioli e quelli "medio-borghesi" (completati dopo la crisi) allineati lungo viale Regina Margherita.

Eppure contro la distruzione di Villa Ludovisi si erano per tempo levate le proteste di alcuni dei più illustri personaggi del tempo, tra i quali il grande storico dell'arte tedesco Hermann Friedrich Grimm che nel 1886 biasimava il nuovo Governo per quella «enorme follia»:

«Bellissimi viali ombrosi di querce e allori, qua e là frammezzati da alti e grossi pini, tranquillità e aria balsamica facevano della villa Ludovisi uno dei luoghi di Roma ch'erano nominati per primi quando si discorreva degli incanti della Città Eterna. Sì, io credo che se si fosse domandato qual era il più bel giardino del mondo, coloro che conoscevano Roma avrebbero risposto senza esitare: villa Ludovisi. Fra le cose che, divenendo Roma capitale

140 Sull'argomento cfr. FERRETTI, GAROFALO 1984 *Un quartiere*.

d'Italia, veniva prima in mente a quanti conoscevano ed amavano Roma, c'era la speranza che quei giardini, con le belle fabbriche e con le statue e i quadri in esse contenuti, diventassero di dominio pubblico e fossero facilmente accessibili. Predire che sotto il nuovo Governo la villa dovesse andare distrutta, come oggi accade, e gli allori, le querce, i pini abbattuti, come oggi li vedi abbattere, sarebbe stata allora un'offesa che neanche il più acerbo nemico della nuova Italia avrebbe osato recarle, perché sarebbe sembrata un'enorme follia»¹⁴¹.

Un crudo intervento giunse nel 1894 da Émile Zola il quale, giunto nella Capitale il 31 ottobre al vertice della sua fama, tracciò nel *Diario Romano* una spietata *Storia di Buoncompagni, principe di Piombino*, nella quale attaccava il protagonista dell'operazione speculativa che aveva portato alla distruzione non solo della villa, ma anche del capitale di famiglia:

«Ricchissimo, possedeva villa Ludovisi, sopra villa Medici. Una società finanziaria, l'Immobiliare, gliela acquistò a un buon prezzo, sei milioni. Ma, preso dalla febbre della speculazione, il principe riacquistò alla compagnia i suoi antichi terreni, giocò, costruì, infine si trovò preso dall'ingranaggio appena spiegato. Oggi non ha perso solo i sei milioni, ma ha anche inghiottito la fortuna del figlio, duca di Sora. Il palazzo di villa Ludovisi è in vendita»¹⁴².

Nel coro di disapprovazioni seguito alla vicenda, una voce discordante fu quella dello scrittore americano William Dean Howells, che nel suo *Vacanze Romane* espresse un parere privo di nostalgia per la Villa ed il quartiere preesistente, belli entrambi ma non tali da «meritare lode». In fondo la Villa rappresentava «nient'altro che lo splendore patrizio, il che è poca cosa alla fine», mentre invece il quartiere moderno soddisfaceva «il piacere e l'orgoglio di un gran-

141 GRIMM 1886, pp. 22-23.

142 ZOLA 1894, domenica 11 novembre.

de numero di turisti». Howells non vedeva dunque «motivo per battersi il petto a tal riguardo», poiché d'altronde «in situazioni più modeste, persino nelle più modeste», non aveva trovato «le cose di Roma così tragiche come erano state dipinte». Nonostante ciò, in conclusione, lo stesso Howells conviene che «Roma, appena divenuta capitale, sia stata vittima di eccessiva urbanizzazione» e che la sua crescita sia avvenuta «con (...) sconsiderati provvedimenti per il suo sviluppo», denunciando infine come essa «riempia i suoi vestiti vuoti con la sua forma»¹⁴³.

Di ben diverso avviso Gabriele d'Annunzio che, in uno tra i più suggestivi sonetti della *Chimera* e nel già citato passo del primo libro delle *Vergini*, descrive con parole di fuoco la distruzione della raggianti corona di ville gentilizie che adornava Roma. In particolare il giornalista ventitreenne de "La Tribuna" si scaglia con due articoli contro lo scempio perpetrato nei confronti di Villa Ludovisi, nel secondo dei quali, pubblicato il 25 aprile 1886 così scrive:

«L'anno scorso per arrivare alla porta Salaria, passavamo lungo le mura della villa Ludovisia incoronate di verdura novella. Dalle mura macchiate di musco e dai roseti soverchianti e dalle punte acute dei cipressi incomincia a discendere su l'umiltà dei pedoni una dolce poesia conventuale. Per una gran cancellata sorretta da due cariatidi muliebri, fugge in lontananza un viale di alti bussi. Presso una cappella gentilizia si stende un portico vegetale popolato di statue corrose, un portico circolare, uno di quelli ordini d'alberi fitti e bruni di mezzo a cui rampollano le rose meravigliosamente; e dalla chiusa selva usciva un cantico di uccelli pieno di variazioni dotte. Ora invece, passeremo tra le rovine e tra il polverio. I giganteschi alberi giaceranno sul terreno, con tutto il gran viluppo delle radici nere e umide esposto al sole. I roseti saranno rasi. Appena qualche atleta verde qua e là resterà a piangere su la iniqua sorte dei fratelli maggiori».¹⁴⁴

143 Cfr. HOWELLS 1908; brano trad. da Elizabeth Long.

144 D'ANNUNZIO 1886 *Sport*.

In definitiva, alla fine del secolo, superata la grande crisi seguita al *boom*, la città appariva assai diversa rispetto a quella della prima fase unitaria. Spiccava subito l'assestamento delle strutture militari attorno a tre localizzazioni maggiori (via XX Settembre, Castro Pretorio e via Lepanto), cui si aggiungeva un gran numero di caserme ripartite tra la media e l'estrema periferia; egualmente impressionante era però la diminuzione di verde pubblico, in quanto le Ville non ancora lottizzate restavano escluse al pubblico¹⁴⁵. All'allargamento delle zone centrali ed alla conseguente espansione del tessuto residenziale corrispondeva un costante progresso della rete dei trasporti, che poteva contare su 10 omnibus, 11 *tramways* elettrici e 4 mezzi a trazione animale: la Capitale era ormai strutturata e poteva accrescersi con rapidità¹⁴⁶.

Il già citato Émile Zola trascorre un mese nella Roma da poco "sfebrata" dalla grande ondata edilizia, annotando giornalmente, con la freddezza di un obiettivo fotografico, i dati e le tracce necessarie a scrivere il romanzo *Rome*. Come visto a proposito del "principio di Piombino", egli resta fortemente critico nei confronti delle classi protagoniste della vicenda: l'aristocrazia «morente e dissipatrice di immense fortune», la borghesia imprenditoriale «inesistente», il ceto impiegatizio «indolente e incapace», il popolo «tornato bambino, povero, sporco e ignorante e ozioso». Così lo scrittore francese descrive la realtà magmatica di case e palazzi, di imprenditori ed affaristi totalmente estranei all'antica Capitale:

«I quartieri nuovi, soprattutto Prati di Castello. Vasti terreni su cui sono stati creati di botto progetti di quartieri. Vie a scacchiera, piazze. Grandi case quadrate, simili a caserme. Cinque piani. Alcune piatte come le facciate, ma in certi quartieri molto ornate, con colonnine, balconi, sculture. Altre, rientrate, più semplici, per la gente più povera. Si vede di tutto: terreni in cui sono state scavate fondamenta poi abbandonate, terreni su cui

145 Restarono invece aperte le ville Colonna al Quirinale, Madama, Medici e Pamphilj.

146 Sull'argomento cfr. ASCARELLI 1984.

è ricresciuta l'erba, fino alle case finite, abitate. Case la cui costruzione è stata abbandonata al secondo piano, i pavimenti allo scoperto, le finestre sul vuoto, le pietre senza rivestimento. Case con il tetto ma simili a gabbie vuote, con pavimenti e finestre non rifiniti. Case terminate ma dalle persiane chiuse, completamente disabitate. Case abitate solo da una parte, il resto chiuso. Case infine completamente abitate, case superbe ma abitate dal popolino, la sporcizia che deborda dalle finestre, stracci che pendono dai balconcini scolpiti, puzza e miseria, donne spettinate, a malapena ricoperte da uno scialletto sporco, alle finestre. Tutta questa gente paga appena l'affitto. Mi dicono che alcuni si sono perfino installati in queste case come per diritto di conquista. Sono entrati e ce li hanno lasciati. E questi quartieri si trovano ovunque a Roma, ai Prati di Castello, sotto il Gianicolo, sui terreni di villa Ludovisi, fuori Porta Pia, a San Lorenzo, vicino al Campo Verano, lungo la stazione, sul Viminale e l'Esquilino e anche altrove, vicino al monte Testaccio, credo (tutto da verificare)»¹⁴⁷.

Non meno caustico era stato d'Annunzio in un articolo di fine 1886, nel quale aveva lanciato su "La Tribuna" un fiammeggiante anatema contro la «razza ingorda» dei malvagi fabbricatori, intenzionati a trasformare la «capitale del mondo» in una «brutta città americana»:

«Fra non molti anni, se una giusta e severa legge edilizia non mette un freno alla prepotenza e alla impudenza dei fabbricatori, la capitale del mondo rassomiglierà a una qualche brutta città americana edificata da una masnada di mercanti di cotone. Meno male che questa razza ingorda adopera ne' suoi mostruosi edifici cattiva calce e cattivi mattoni! Si può almeno sperare che un piccolo terremoto faccia ampia vendetta e che, ammonita dal castigo, la mala razza si ravveda ed emigri per sempre.

147 Cfr. ZOLA 1894.

Quel giorno il cielo sereno tornerà sul foro e la Cupola di San Pietro lampeggerà divinamente»¹⁴⁸.

L'opera che marca maggiormente il tessuto della città sotto il profilo simbolico fu senz'altro il monumento al primo re d'Italia Vittorio Emanuele II di Savoia, morto a Roma all'inizio del 1878. In sua memoria due anni dopo venne promulgata una legge che stanziava circa 10 milioni di lire per la costruzione di un'opera commemorativa, finanziamento corroborato da altri 2 milioni provenienti da sottoscrizioni private. Inizialmente il Governo era intenzionato a bandire un concorso mondiale per la realizzazione di un arco onorario in piazza delle Terme ma la Camera, ed in particolare la commissione presieduta dal ministro Cairoli incaricata di redigere l'apposito disegno di legge, decise di «non prescrivere né il luogo né la forma (...) per togliere ogni impedimento alla manifestazione del genio artistico». La conseguente vaghezza del bando, testimonianza diretta di come il dibattito urbanistico fosse ben lontano dal delineare un programma in grado di imporre scelte precise per le trasformazioni in atto, ebbe come conseguenza la presentazione di 293 progetti estremamente differenti tra loro, nello stile adottato come nell'ubicazione prescelta. Furono infatti proposti archi trionfali, colonne, templi, monumenti statuari, ponti, complessi monumentali e programmi anche più ampi tali da coinvolgere il tessuto urbano circostante: ad esempio il progetto di "Mole Sabauda" di Corinto Corinti plasmava la nuova forma di Roma sui colli mediante l'erezione di una grande torre presso Porta Maggiore e la realizzazione di un asse fino all'Esedra. Non mancavano neppure visioni di carattere utilitaristico che delineavano opifici finalizzati all'impiego di numerosi salariati o novelle terme destinate a ritemprare il corpo e la mente del popolo romano. Estremamente disparate anche le localizzazioni proposte, che interessavano i Fori, la zona del Pantheon, piazza Venezia, piazza delle Terme, piazza del Popolo, il Campidoglio e porta Maggiore. Ciò in quanto i concorrenti non erano soltanto architetti, ingegner-

ri, pittori, scultori ma anche ufficiali del Genio Civile e Militare, professori di ornato e di statuaria, generali in pensione, segretari ministeriali o anche impiegati del telegrafo, come Francesco Saverio Romaniello di Avigliano che aveva proposto una colonna da accendersi elettricamente; si trattava in definitiva dei “mattoidi” descritti in un celebre *pamphlet* da Carlo Dossi, ai quali era stato concesso di esprimersi nel modo più libero al cospetto di un congresso quanto mai illustre¹⁴⁹. In realtà l’esaltazione dimensionale di torri e colonnati, nonché lo stesso caleidoscopico catalogo stilistico dei progetti, erano una preoccupante dimostrazione della crisi al tempo sofferta dal dibattito architettonico, impantanato nella sterile contesa tra l’arte e la tecnica. I bozzetti per il monumento a Vittorio Emanuele II vennero raccolti in una mostra allestita nel Museo agrario in via Santa Susanna ed inaugurata il 15 dicembre 1881. Secondo la consuetudine in uso a Roma come in altre città d’Italia, tale esposizione non mirava a coinvolgere la sola commissione preposta alla valutazione dei progetti, quanto a costituire un’occasione mondiale per un vasto pubblico che partecipava con lo stesso interesse suscitato da una prima teatrale. Quale fosse il “clima” dell’esposizione dei bozzetti, collocati «in un salone ampio, altissimo, diviso da gallerie», buio e “quasi freddo”, appare chiaro nella descrizione di Camillo Boito secondo la quale «i modelli di gesso, alti, bianchi,(...) parevano fantasmi vaganti nel buio a implorare pietà»¹⁵⁰.

Con altrettanta acrimonia la mostra è giudicata dal giovane cronista del “Fanfulla” «un cincischiamento miserabile di creta, di gesso, di cartapesta; un’orgia di barocchismi che vorrebbero arditezze e novità». Nell’articolo pubblicato il 16 gennaio 1882 d’Annunzio annota la presenza di «una intera collezione di gabbie da uccelli, di panettoni architettonici, di spauracchi, di scenari in miniatu-

149 DOSSI 1906, pp. 35-87.

150 «La Commissione sedeva nel palazzo della mostra a Santa Susanna, in un salone ampio, altissimo, diviso da gallerie: tirava vento, faceva quasi freddo. A poco a poco le tenebre diffondevano una tristezza cupa; la grande tavola verde era illuminata da poche candele; i modelli di gesso, alti, bianchi, che popolavano la sala e i ballatoi superiori, parevano fantasmi vaganti nel buio a implorare pietà» (BOITO 1882).

ra». Nessuno degli artisti partecipanti mostra «di aver compreso il grande eroico poema dell'indipendenza italiana» e neppure «di aver almeno cercato di comprenderlo per strapparne una scintilla d'ispirazione»¹⁵¹. Nello sguardo di d'Annunzio vediamo scorrere

151 «Questa mattina, la fontana lì allo sbocco di via Santa Susanna era piena di lampeggianti adamantini a quel mite e candido sole di gennaio, e tutta la strada era allagata di luce, e sul cielo perlato non mancava neanche la nota verde, il verde cupo sempre vivo degli alberi di piazza! Pure io ho oltrepassato eroicamente il cancello e sono entrato anch'io in quella fiera di balocchi mostruosi che è l'esposizione dei bozzetti pel monumento al Re Vittorio Emanuele; sono entrato a malincuore, stringendo in una mano il taccuino vergine, nell'altra il lapis feroce ... Ora il taccuino l'ho qui tutto pieno di segnacci energici e di punti ammirativi e di interiezioni irose. Figurarsi: la prima parola è oibò!, ed è dedicata alla prima sconciatura che strazia gli occhi del visitatore appena varcata la soglia. Immaginatevi una scalinata larga, quadrangolare, che va a finire in una specie di piattaforma dove sta la statua equestre del Re, e poi su per gli scalini un centinaio di femminelle a coppie, a gruppi come un coro di ninfe sul palcoscenico in atteggiamenti lascivi e svenevoli da intrecciar corone: qualche cosa di sì meschinamente ridicolo da giustificare il mio oibò seguito da tre punti ... come chiamarli? ... ammirativi no, di certo. Sono salito al piano di sopra fremente, e mi sono guardato intorno. C'è di tutto: una intera collezione di gabbie da uccelli, di panettoni architettonici, di spauracchi, di scenari in miniatura; uno sciupo, un cincischiamo miserabile di creta, di gesso, di cartapesta; un'orgia di barocchismi che vorrebbero arditezze e novità; e poi dappertutto la preoccupazione del colossale, dello sbalorditoio, del complicato, del piramidale. Nessuno mostra di aver compreso il grande eroico poema dell'indipendenza italiana, nessuno anche di aver almeno cercato di comprenderlo per strapparne una scintilla d'ispirazione. Dov'è l'impressione sacra e forte di un monumento che sintetizzi tutto un periodo storico di aspirazioni patrie, di battaglie, di martiri, di trionfi, di glorie, dov'è in quello schiribizzo di guglie traforate e fioretate e stellate con un gusto da confetturiere, là al numero 108? Guardate ingegno meraviglioso di architetto! Egli imprime la storia in tre ordini di gradini che vorrebbero essere di granito, tagliando il primo ordine rozzamente ad indicare i tempi dell'oppressione e della servitù; il secondo un po' meglio: epoca di riscossa; il terzo benissimo: era di pace e di libertà. Che ne dite? C'è da aprire tanto di bocca, c'è da trasformarsi addirittura in un immane punto d'ammirazione; no? Andiamo avanti. (...) Ho da seguire ancora? Ho da passare in rassegna i grossi confetti accatastati, le piramidi sorreggenti acrobaticamente dei busti, i cannoni del bozzetto 86? Il bianco d'ovo sbattuto e pietrificato in forma di nuvola su cui galoppa il gran Re? I banchi da seta del 121? I figurini per sarti militari del 13? La caldaia a gas del signor Dahlerup, il quale desidera anche che regni intorno al piè del monumento un ordine di banchi e di sedie? ... No, no, no! Codesta non è arte, è isterismo accademico, è secentismo sgangherato, è scenografia. A pensare che certa gente ha presentato dei gingilli bambineschi, dei mostriciattoli senza senso comune, senza l'ombra del senso comune, con una se-

soluzioni che non ottengono né vittoria né menzione, come quella del «signor Amendola (...), una specie di masso a picco, su cui si arrampica alla disperata una schiera di figure a piedi e a cavallo», o di Ettore Ferrari e Pio Piacentini, «un progetto sterminato; ma quanto vasto, altrettanto pesante»¹⁵².

Il bozzetto che ottiene il maggior successo popolare sembra essere invece quello di Ettore Ximenes ed Emilio Gallori, un «turbine di figure con ali e senz'ali»:

«Ma il bozzetto che forse richiama intorno a sé maggior numero di visitatori è quello dei signori Ximenes e Gallori: un turbine di figure con ali e senz'ali, maschi e femmine, aggirantesi per una rupe tagliata a chiocciola che va a finire in un'angusta piattaforma ove sta ritto Vittorio Emanuele a cavallo; una base fantastica, tutta a colonne spezzate, a gradini scavate nel sasso, a lapidi, a massi, con statue dagli atteggiamenti teatrali; poi a destra una colonna, dalla cui cima l'Italia tende un serto al Re sovrastante: una colonna che mitiga l'impressione spiacevole di quella rupe;

rietà e gonfiezza e superbia d'illustrazioni in iscritto sbalorditoia; a pensare che un altro mi modella una colonna tutta dei seni ignudi e dei lombi sporgenti di cento città italiane e su cui mi mette Vittorio Emanuele con una lupa accanto; a pensare che un terzo mi immagina una piazza con tanti ordini di pilastri e sui pilastri mi mette in berlina tante figure intabarrate dalla prima fino all'ultima, guardate da una ventina di bestie dalle teste immanissime, che vorrebbero esser leoni; a pensare a tutte codeste assurdità, a tutte codeste ridicolaggini, c'è da domandarsi dubbioso: ma fosse davvero una canzonatura? Del governo o de' concorrenti, se mai?» (D'ANNUNZIO 1882).

152 «Il signor Amendola ci dà una specie di masso a picco, su cui si arrampica alla disperata una schiera di figure a piedi e a cavallo; la schiera pare che segua la statua equestre del gran Re, in bronzo dorato, portato a spalla da dodici uomini che non si sa come non rimangano schiacciati sotto quel peso enorme: un'assurdità inaudita! Pure v'è qua e là qualche buon gruppo; quel grappolo di bersaglieri presso al culmine a me piace. (...) I signori Ettore Ferrari e Pio Piacentini hanno presentato un progetto sterminato; ma quanto vasto, altrettanto pesante. Tanto pesante e tozzo da far temere che, se fosse eseguito e in quelle proporzioni, quod Deus avertat, uno mettendosi alla base e guardando in su, non scorgerebbe la parte superiore del monumento fuggente in dentro. Del resto, scultoriamente, quei viluppi di soldati che si accalcano intorno ai cavalli del Re e di Garibaldi da ambe le parti mi paiono felici: convenzionali invece sono quattro gruppi sul davanti» (*ibidem*).

e in tutto qualche cosa di convulso, di forzato, di slegato, come un accozzo di elementi presi di qua e di là»¹⁵³.

Tra gli altri partecipanti Giuseppe Sacconi propone riferimenti al neogreco condiviso con esempi tedeschi, mentre i Basile presentano un gigantesco arco quadrifronte decorato con elementi fitomorfi in luogo delle onnipresenti modanature classiche, lemmi che testimoniano l'apertura al linguaggio floreale da parte del giovane Ernesto.

Il concorso fu vinto dal francese Henri Paul Nénot che, pur guadagnando un compenso in denaro, non vide alla fine realizzata la propria proposta, una delle poche che, nella generale vaghezza del bando, riusciva ad esprimere con precisione i principi basilari¹⁵⁴. Nénot aveva progettato un doppio corpo di fabbrica porticato la cui pianta ricalcava il percorso semicircolare della esedra delle Terme di Diocleziano, collocando un arco di trionfo in corrispondenza dell'imbocco di via Nazionale ed al centro della piazza un'altissima colonna sorreggente la statua commemorativa: in tal modo egli riusciva a coniugare gli elementi che avevano riscontrato il massimo interesse negli artefici della competizione. La vittoria di Nénot ebbe effetto venefico nel dibattito sullo stile nazionale, scatenando polemiche ampie e violente. Camillo Boito difese il giudizio della Commissione, sostenendo come per un'opera ambientata sull'Urbe non si potesse scegliere «architettura che quella romana», trattata «con sicurezza magistrale» dall'architetto francese, *pensionnaire* presso l'Accademia di Villa Medici tra il 1878 ed il 1881¹⁵⁵; in realtà il progetto "classico" del Nénot dev'essere considerato espressione di quello stile che faceva capo alla figura di Jean-Louis-Charles Garnier, piuttosto che agli architetti della Roma imperiale.

Poiché all'assegnazione del premio non seguì l'esecuzione del progetto vincitore, nel 1882 venne bandito un secondo concorso che stavolta fissava in modo più preciso la localizzazione, le caratteristiche e le dimensioni del monumento; era infatti previsto

153 *Ibidem*.

154 Il secondo posto fu assegnato ad Ettore Ferrari e Pio Piacentini, il terzo a scultore Stefano Galletti (SAVORRA 2002, p. 48).

155 ACCASTO, FRATICELLI, NICCOLINI 1971, p. 76.

un complesso posto sull'altura settentrionale del Campidoglio in asse con la via del Corso, con una statua equestre in bronzo del Re ed un fondale architettonico di almeno trenta metri di lunghezza e ventinove d'altezza, libero nella forma ma capace di coprire sia gli edifici retrostanti che la chiesa di Santa Maria in Aracoeli. In sostanza il *premier* Depretis aveva scelto un "luogo-immagine" per imporre l'autorità del nuovo Stato unitario su quella Municipale e su quella Vaticana. Il cenotafio del "padre della patria" si impossessava dunque dell'area capitolina per realizzare uno sfondo scenografico al complesso tessuto urbano¹⁵⁶. Ancora una volta si levarono numerose proteste, da parte dell'Accademia di San Luca come di Ferdinand Gregorovius, originate stavolta dalla scelta del Campidoglio quale sito del monumento. Le scelte della Commissione vennero difese nuovamente da Camillo Boito, che riteneva di scarsa importanza «la perdita di pochi edifici di scarso valore artistico» determinata dall'edificazione dell'opera e dai lavori di sistemazione della zona¹⁵⁷.

Al secondo concorso parteciparono 70 concorrenti, tra cui molti architetti ed artisti di fama, sia italiani che stranieri; i progetti elaborati da Manfredo Manfredi, Bruno Schmitz e Giuseppe Sacconi vennero ammessi al concorso definitivo che si svolse nel 1885 con le modalità di un vero e proprio ballottaggio. Manfredi produsse uno studio su pianta circolare, pesante ma ricco di interesse mentre Sacconi e Schmitz si affidarono ancora una volta ad un linguaggio neogreco; in particolare il progetto di Bruno Schmitz prevedeva una semplice struttura composta da propilei e porticati, di evidente scuola tedesca. Il 24 giugno 1884 tra l'apprezzamento generale fu proclamato vincitore il progetto di Giuseppe Sacconi, ispirato alla romanità arcaica ed agli studi neoclassici di architetti locali come il *Monumento per la Pace di Aquisgrana* di Clemente Folchi¹⁵⁸ ma anche alle espressioni eroiche dell'architettura neogreca tedesca tra Sette ed Ottocento¹⁵⁹. La soluzione elaborata da Sacconi era for-

156 CIRANNA, DOTI, NERI 2011, p. 300.

157 ACCASTO, FRATICELLI, NICCOLINI 1971, p. 78.

158 Cfr. BUSIRI VICI 1987.

159 CIRANNA, DOTI, NERI 2011, p. 300.

temente caratterizzata dai volumi laterali che, rafforzando l'effetto unidirezionale, creavano l'immagine complessiva di un'astratta acropoli. Tutta la critica giudicò positivamente quello che oggi viene considerata uno dei peggiori *pastiches* del panorama italiano, messo in discussione sin dagli anni Novanta del secolo XIX. Anche l'esecuzione dell'opera procedette con molta difficoltà; i lavori, iniziati il 22 marzo 1885, furono frenati dai ritardi dei finanziamenti, dalle difficoltà burocratiche e dalle continue modifiche al progetto principale, determinate anche dalla presenza di numerose gallerie alla base del colle. Inoltre Sacconi aveva previsto inizialmente l'impiego del travertino mentre l'opera fu realizzata in marmo botticino Mattina di Rezzato, famosa pietra di provenienza bresciana più modellabile ma totalmente estranea al contesto urbano¹⁶⁰. Ampie opere di esproprio e demolizione vennero eseguite nella zona limitrofa al Campidoglio fra il 1885 ed il 1888 in base ad un preciso programma stilato direttamente dal Primo Ministro Depretis. Furono tra l'altro demoliti il quartiere medioevale, la Torre di Paolo III, il sovrappasso di collegamento con Palazzo Venezia (il celebre "Arco di San Marco") ed i chiostri del convento dell'*Ara Cœli*. In questo modo l'urbanistica della zona venne stravolta dai lavori necessari alla realizzazione del complesso, ai quali si aggiunsero le opere di sistemazione di piazza Venezia previste dal "Piano Sacconi" del 1897 e finalizzate ad assicurare una migliore visuale al monumento in corso d'opera. Nel 1905 morì Giuseppe Sacconi, sostituito nella direzione artistica da una commissione formata da Gaetano Koch, Manfredo Manfredi e Pio Piacentini; le modifiche apportate al progetto sia dalla suddetta commissione che in precedenza dallo stesso Sacconi avevano alterato la già discutibile logica del prospetto originale, disunendo l'iniziale tensione formale e modificando l'ideologia alla base della composizione, tanto da far dire che il monumento era «nato romantico, divenuto eclettico e morto "floreale"»¹⁶¹.

160 Va fatto notare come il botticino fosse di provenienza bresciana come il ministro Giuseppe Zanardelli che aveva emanato il Regio Decreto per l'erezione del "Vittoriano".

161 ACCASTO, FRATICELLI, NICCOLINI 1971, p. 79.

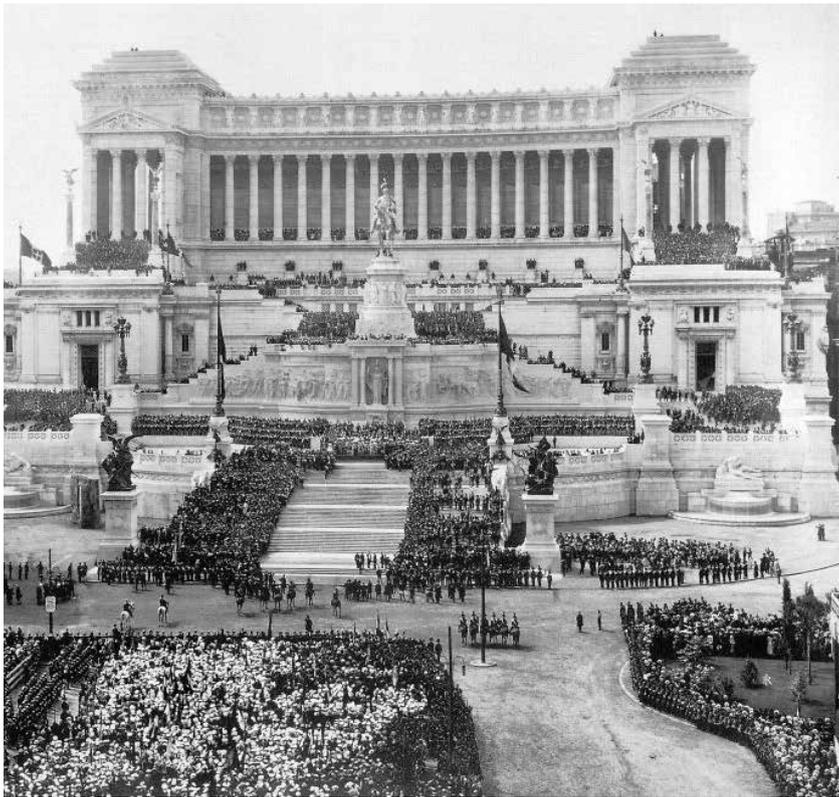


Fig. 11 – Roma, foto della cerimonia di inaugurazione del Monumento nazionale a Vittorio Emanuele II (4 giugno 1911)

Dopo una decisa accelerazione dei lavori, l'opera fu inaugurata da Vittorio Emanuele III il 4 giugno 1911 in occasione dell'Esposizione Internazionale d'Arte allestita in ricorrenza del Cinquantenario dell'Unità, alla presenza di cinquemila sindaci di tutte le città d'Italia (*fig. 11*). Tuttavia i lavori di completamento e di decorazione, sospesi nel 1915 a causa della guerra, ripresero dopo l'armistizio e furono ultimati solo nel 1921.

Sotto il profilo architettonico, notevole importanza rivestiva il sottobasamento della statua equestre di Vittorio Emanuele II: ideato da Sacconi come «un altare sul quale dovevano essere raffigurati i più grandi pensatori della Italianità che porgono omaggio alla Dea Roma», lo stesso finì con l'acquistare la funzione di sacrario nazio-

nale¹⁶². Lo specifico concorso per il fregio, bandito l'8 giugno 1908, vide la vittoria dello scultore bresciano Angelo Zanelli su altri 27 concorrenti, seguita dall'inevitabile coda di controversie. Erano state però segnalate anche opere di altri autori, tra cui quella di Arturo Dazzi, tanto che ai due artisti furono richiesti modelli al vero affinché la commissione giudicatrice potesse scegliere adeguatamente la scultura vincitrice¹⁶³. Tale criterio di scelta era stato pesantemente criticato da Gabriele d'Annunzio già in occasione del concorso per la statua:

«Ma il più allegro episodio di questa comedia è, senza dubbio, quello del modello grande. Pare che uno dei giudici abbia proposto, con la maggior serietà di questo mondo, d'ordinare a due de' cinque competitori un modello di dimensioni eguali a quelle già stabilite per il vero bronzo da collocarsi in sul vero piedistallo. Oh ferocissimo giudice! Immagina il lettore una più crudele forma di supplizio? Naturalmente, dei due uno rimarrebbe vinto; e quest'uno avrebbe speso sette od otto anni di fatiche (che tanti ne occorrono, come bene è stato osservato, a compiere un modello di tal misura), avrebbe cioè consumato il fiore della sua vita d'artista ed esaurito ogni vigor d'ingegno, per riportarsi a casa in su le carra l'enorme carcassa rifiutata! – L'idea, veramente, è grandiosa e romana. Un altro pericolo in cui incorrono i cinque martiri è quello del programma che, a loro guida, sarà compilato dagli illustrissimi commendatori Boito, Mariani e Canevani. Qual regola imporrà mai agli artefici codesto programma che m'ha un'aria assai cupa di minaccia? C'è il caso che tutt'e cinque debbano rimodellar di sana pianta cavallo e cavaliere, per conformarsi alla regola dei commendatori? Non so. Ma del resto l'unica regola veramente giusta, a cui ciascuno statuario avrebbe dovuto conformarsi fin da principio, ci par quella dell'accordo fra la statua e l'architettura»¹⁶⁴.

162 COPPOLA 2008, p. 50 ss.

163 Ivi, p. 52.

164 Cfr. D'ANNUNZIO 1888.

L'opera di Zanelli, eseguita con la collaborazione dello scultore siciliano Noè Marullo, fu completata anch'essa nel 1921 ma i lavori furono effettivamente ultimati solo nel 1935¹⁶⁵.

Per quanto riguarda poi la statua equestre di Vittorio Emanuele II, l'esposizione dei bozzetti di concorso, allestita nel Palazzo delle Belle Arti, viene visitata anche da d'Annunzio. Il risultato negativo del primo concorso rese necessarie ulteriori edizioni della competizione, finché il 13 aprile 1889 venne dichiarato vincitore Enrico Chiaradia, nonostante le varie critiche tra le quali quella di Giuseppe Sacconi che aveva disapprovato l'eccessivo realismo dell'opera. Anche in questo caso i tempi di realizzazione si rivelarono estremamente lunghi, tanto che un primo bozzetto di 4 metri fu allestito ben cinque anni dopo e solo nel 1898 fu completato il modello in scala reale del gruppo equestre. La morte dell'autore, avvenuta il 3 agosto 1901, rese necessario affidare i lavori l'anno seguente ad Emilio Gallori, ma nel 1905 si decise di riproporre il progetto originale, nel quale il re è raffigurato in alta uniforme con caratteri fisionomici estremamente realistici, in opposizione alle rappresentazioni idealizzanti dei ritratti ufficiali; allo stesso modo la figura del cavallo, che incede alzando la zampa sinistra, presenta dettagliati particolari anatomici. Il senso di maestosità è rafforzato dalle gigantesche dimensioni della statua, pesante oltre 47 tonnellate, lunga 10 metri ed alta 12; per comprendere l'enfasi con la quale fu concepita e realizzata, basti pensare che i baffi sono lunghi circa 1 m e la testa del cavallo 3,50¹⁶⁶. Il gruppo equestre poggia infine su un alto piedistallo costituito da un basamento superiore a profilo sagomato ed uno zoccolo, opera di Francesco Prospero, mentre i bassorilievi furono realizzati da Eugenio Maccagnani.

165 Sull'Altare della Patria e la sepoltura del Milite Ignoto cfr. COPPOLA 2008, p. 52 ss.

166 Dopo la fusione, le grandi dimensioni obbligarono ad eseguire l'assemblaggio e la doratura direttamente in cantiere. I vari elementi furono fissati con dadi e bulloni ad un'armatura interna, mentre l'ancoraggio della statua al basamento sottostante venne assicurato da due travi in ferro sistemate nella muratura, cui si collegarono gli elementi metallici sistemati nelle zampe del cavallo.

Come già accennato, d'Annunzio per conto de "La Tribuna" aveva visitato l'esposizione dei bozzetti di concorso per la statua equestre di Vittorio Emanuele II, esprimendo la propria preferenza a favore della proposta di Mario Rutelli:

«Rimane sola e superiore, l'opera del signor Mario Rutelli. Fra tutti i bozzetti presentati, l'opera del Rutelli ci sembra quella che meglio d'ogni altra indica nell'artista la coscienza di tutte le condizioni a cui la fattura della statua è soggetta e dello scopo a cui la statua è destinata. Fin dal primo giorno, l'attenzione generale dei visitatori si converse su l'opera del Rutelli che è situata in fondo alla sala in mezzo ad una eguale colorazione rossa. Nella parte opposta, sta il modello architettonico del Sacconi. Se la statua e l'architettura fossero accanto, i visitatori potrebbero con assai maggior prontezza apprezzare il gran merito dello scultore siciliano. Il cavallo, tranquillo, senza alcuno sforzo, in un'attitudine naturale, ha una linea piena di grandiosità monumentale che ci ricorda i più belli esempi dell'arte classica. Il Re, forte e sereno, sta ben piantato in sella e fa con il cavallo un componimento armonioso. (...) Il cavallo deve, pur essendo vero nelle sue parti, stare in armonia con lo stile dell'architettura, deve essere (ci si perdoni la parola barbara) stilizzato. A molti artefici di scultura, ad alcuni anzi dei più validi, questa essenzialissima condizione è sfuggita. Ora a noi pare che nell'opera del Rutelli la condizione sia rispettata, e ci pare che quell'opera, pur avendo alcune linee che nella futura positura all'aria aperta potrebbero forse diventare per la vista dei riguardanti difettose, sia la superiore. Affermare il contrario sarebbe, crediamo, ingiustizia»¹⁶⁷.

Come visto, l'artista siciliano non prevalse nella contesa, anche se gli fu in seguito assegnato l'incarico di realizzare la statua di una *Vittoria*. Nello stesso periodo eseguì però nella Capitale il monumento ad Anita Garibaldi sul Gianicolo e i quattro gruppi di Naiadi nella Fontana di piazza della Terme.

167 Cfr. D'ANNUNZIO 1888.

A causa del tortuoso percorso della competizione, d'Annunzio torna a visitare le opere dei cinque autori a cui si è ristretta la cerchia finale dei contendenti (Barzaghi, Balzico, Cantalamessa, Chiaradia, Civiletti) e nell'articolo pubblicato su "La Tribuna" del 3 febbraio 1888 rileva come la soluzione di Cantalamessa sia favorita dalla maggioranza degli addetti ai lavori mentre invece, a suo parere, la smania di originalità ha indotto Enrico Chiaradia a spingersi oltre il lecito nella rappresentazione del cavallo, pur finemente lavorato:

«Durante il tempo in cui l'esposizione dei bozzetti per la statua equestre di Vittorio Emanuele II è rimasta aperta al pubblico nel Palazzo delle Belle Arti, noi ci siamo astenuti dal pronunciare un qualsiasi giudizio su l'opera dei cinque contenditori, Barzaghi, Balzico, Cantalamessa, Chiaradia, Civiletti. (...) Non mai, nel giudizio di un'opera, vi fu discordia più grande. Ciascuno dei cinque artefici aveva la sua fazione di sostenitori; e quel che pel critico d'una gazzetta partigiana era un luminoso pregio, diveniva una menda irrimediabile pel critico d'una gazzetta contraria; e una evidente bellezza vantata dall'uno, diveniva per l'altro una manifesta deformità. La maggior parte però della gente esperta, delli artefici di scultura più reputati, ed anche de' profani, favoriva l'opera del Cantalamessa. (...) L'architettura del Sacconi, sobria ed elegante, mentre nella sua grandiosità tiene del romanzo (...) nel carattere della forma più si accosta, con sentimento un po' neo-classico, al greco. La scalinata semplice e nobile, il portico del fondo chiuso tra forti testate, tutte le contrapposizioni delle masse e delle linee concorrono alla severità e alla solidità del monumento. E la statua equestre (eretta sul piedistallo dove le figure delle province d'Italia in alto rilievo, alla maniera greca si seguono e insieme si stringono) deve partecipar dello spirito d'una simile architettura; dev'esprimer la forza e la fermezza, la calma e la serenità. Per conseguenza l'artefice escluda tutte le attitudini troppo vivaci, o leziose, o forzate, o studiate. (...) Insomma, la scultura monumentale non consente la rappresentazione d'una movenza di durata istantanea o di un equilibrio instabile. Il desiderio di far opera originale e di allontanarsi da ogni esemplare noto ha condotto, per esempio, il Chiaradia, ar-

tista di vivissimo ingegno, ad esagerare in quello strano modo l'atteggiamento del suo cavallo che pure ha alcune parti lavorate con felice vigore»¹⁶⁸.

Vale qui la pena di notare come d'Annunzio consideri fondamentale per la scultura che questa partecipi allo "spirito dell'architettura", con ciò sottolineando come tale spirito risieda nella "severità" e "solidità"; in altre parole i valori invariati nel tempo dell'architettura vengono opposti alle "attitudini troppo vivaci, o leziosi, o studiate", cioè momentanee e soggettive, di molte delle soluzioni di scultura proposte, la cui "durata istantanea" si spegne effimera di fronte all'atemporalità dell'opera di architettura.

*D'Annunzio e la casa / D'Annunzio and the house*¹⁶⁹

The relationship between the Poet and his home environment is fundamental in the 'construction' of his existence as 'Gesamkunstwerk'. D'Annunzio had numerous residences throughout his life; the most famous of which were the house where he was born in Corso Mantoné in Pescara, the 'Convitto Cicognini' in Prato, the 'Villino Mammarella' in Francavilla, the 'Capponcina', the villa at Arcachon, the 'Casetta Rossa' in Venice, and the 'Vittoriale degli Italiani'. The analysis of d'Annunzio's long domestic and existential path reaffirms his concept that in the house, the environments are not defined by the 'thing' they represent by their function, but from 'how' that function is both interpreted and constructed through 'decisive transfiguring integrations', expressive of the 'superfluous' – d'Annunzio's most identifying personality characteristic.

Nel 2012, partecipando al XXXIX Convegno Nazionale di Studi dannunziani dedicato al tema *La fondazione del mito: Pascoli, d'Annunzio e il Futurismo*, ebbi modo di analizzare il rapporto con

168 *Ibidem*.

169 Il presente capitolo è una revisione, rielaborazione ed aggiornamento di GIANNANTONIO 2013 *Pascoli*.



Fig. 12 – Convitto Cicognini di Prato, veduta prospettica, incisione (1827)

la “casa” vissuto da Giovanni Pascoli, Gabriele d’Annunzio e Antonio Sant’Elia¹⁷⁰. Rimandando agli atti del Convegno la trattazione relativa al poeta romagnolo ed all’architetto comasco, riprenderemo qui alcune tematiche relative al singolarissimo concetto di residenza che il Vate maturò nell’arco della sua tumultuosa esistenza¹⁷¹. Gabriele d’Annunzio nasce il 12 Marzo 1863 in corso Manthoné, nel cuore della Pescara ottocentesca ma dal 1874 all’81 frequenta il Convitto Nazionale Cicognini di Prato, fondato nel 1692 dai padri Gesuiti (fig. 12). Il vasto edificio era stato progettato dal gesuita Giovan Battista Origoni ma l’atrio e il portale d’ingresso furono opera dell’architetto pratese Giuseppe Valentini. Negli interni risultano interessanti il refettorio affrescato da Giacinto Fabbroni nel 1754 con scene tratte dalla Bibbia, la cappella settecentesca ed il

170 *Ibidem*.

171 SPADOLINI 1975, p. 160 ss.

teatro, corrispondente alla chiesa dell'organismo convertita all'uso attuale nel periodo di secolarizzazione del Convitto con affreschi rinnovati in epoca fascista¹⁷².

Nel novembre 1881 Gabriele si trasferisce a Roma, dimorando in una soffitta di via Borgognona. È il primo periodo del d'Annunzio giornalista de "La Tribuna". Nel luglio 1883 sposa con grande scandalo Maria Hardouin, duchessa di Gallese, e dopo le nozze raggiunge il piccolo appartamento in Corso Garibaldi a Porto San Giorgio messogli a disposizione dall'amico Carmelo Errico. Un mese dopo scrive alla madre chiedendole informazioni su come procedano i lavori al «casino», se le volte «sieno tutte d'un colore relativo alle carte» e se «le casse» siano pervenute da Roma con tutti gli effetti¹⁷³. Gabriele allude all'edificio sito nella tenuta di campagna dei d'Annunzio, nota come Villa del Fuoco, dove verrà alla luce il primogenito Mario; qui gli sposi restano sino al novembre 1884, quando si trasferiscono a Roma, in via XX Settembre. Sullo scorcio del 1885 d'Annunzio trasloca all'ultimo piano di casa Koch sita all'angolo tra via delle Quattro Fontane e via Rasella. Dopo la nascita del secondogenito Gabriellino, nel 1887 la famiglia si sposta in un appartamento di palazzo Martinori in via del Tritone e quindi in via Piemonte. Tra il luglio e il dicembre 1888 il poeta è ospite a Francavilla nel "convento" dell'amico Michetti, mentre nell'estate seguente trascorre le vacanze nell'"eremo" di San Vito Chietino assieme a Barbara Leoni.

Tornato a Roma, dopo l'ultimo periodo di vita coniugale trascorso in via Piemonte decide di separarsi dalla moglie ed arredare una *garçonniere* sita in un edificio prospiciente il palazzo Zuccari («home» di Andrea Sperelli nel *Piacere*)¹⁷⁴. L'appartamento della «casa altissima (...) nella silenziosa via Gregoriana», è la prima concreta espressione di quello che si definirà «decoratore di genio»:

172 Sulla storia del complesso cfr. INNOCENZI, POZZI 1993.

173 DI TIZIO 2009 *D'Annunzio e Antonino Liberi*, p. 21.

174 Cfr. GATTI 1956 *Le abitazioni*.

«Notai audaci accostamenti di antico e di moderno: ricordi della Reggenza del Carnaro e trofei di guerra ordinati vicino alle più delicate meraviglie dell'arte: il tutto disposto con un gusto così raffinato, con un tale senso individuale di effetto decorativo, che né lo spirito né gli occhi erano offesi dall'inaspettato contrasto. In verità D'Annunzio è un "decoratore di genio", com'egli ama proclamarsi per celia»¹⁷⁵.

Della particolare idea di "casa" del Vate espressa già nell'appartamento di via Gregoriana testimonia l'inventario autografo redatto in occasione del pignoramento eseguito nel novembre 1890, nel quale è elencata la folla caotica di oggetti ed apparati che costituiva un vero e proprio microcosmo¹⁷⁶. Saranno i debiti contratti ad obbligarlo, nel marzo 1891, ad abbandonare la residenza romana assediato dai creditori ed a trasferirsi nuovamente nel «convento» di Francavilla.

175 Cfr. PRUNIÈRES 1928. Per le varie interviste e le relative descrizioni salvo specifica indicazione si è tenuto a riferimento OLIVA 2002.

176 Carlo Cresti elenca a proposito: «due bugie a foggia di draghi, un'arpa persiana damaschinata, un vassoio giapponese, una cornicetta barocca, due denti di cinghiale, un piatto in vetro di Boemia, un antico vasetto abruzzese, una raggiera di palme da chiesa, un busto dorato di Antinoo, due attorte colonnette di legno nero, due grandi lampade giapponesi in bronzo, undici tappeti persiani e di Bukara, una coperta turca ricamata d'oro, varie stoffe orientali, un vaso giapponese bianco e bleu, alcune pianete ricamate e una con stolone a figure sacre, sette antichi cuscini orientali, varie coperte damascate, due portiere orientali, tre piatti d'ottone sbalzato, un paliotto bianco e oro, due antichi fucili sardi, otto antiche spade, due pistole orientali damaschinate e cesellate, un grande tavolo di noce intagliato, un mobile giapponese intagliato e traforato, quattro idoli giapponesi in porcellana, un vaso di bronzo e uno di Caltagirone con figure, quattro antichi vasi di farmacia, un piatto coreano un'antica mattonella abruzzese, una sedia di cuoio giapponese, un idolo di maiolica e uno di legno, un mobile antico a scrivania, un'antica testa di Nazareno scolpita in legno, un bacchino e una testa muliebre in marmo di scavo, una balestra, due sciabole montenegrine, un antico vaso persiano, una poltrona del XVII secolo, due grandi divani, un paravento giapponese di seta in quattro scomparti ricamato a uccelli e farfalle, un altro paravento giapponese più piccolo, un'armatura giapponese, un armadio di noce scolpito, quattro stuoie persiane, una lampada araba, una maschera giapponese, un grande piatto giapponese, cinque quadri a pastello di Michetti e Muzii, una mensola in lacca e bambù, due tamburelli turchi in bronzo, due sedie intagliate, vari piattini e posa-cenere di porcellana e di cristallo» (CRESTI 2005, pp. 137-138).

Gli anni tra il 1891 ed il '93 sono quelli del periodo napoletano durante il quale d'Annunzio dimora successivamente nell'Hotel Vesuvio, in una casa di Corso Umberto I, nel castello della principessa Emma Gallone ad Ottaviano e nella villa di proprietà della baronessa Cassito della Marra a Resina. Sotto il punto di vista sentimentale è il periodo di Maria Gravina Cruyllas e della figlia Renata, venuta al mondo nel 1893; assieme a loro d'Annunzio si trasferisce nel villino Mammarella a Francavilla a Mare, dove vivranno dall'aprile 1894 sino al 1897. L'edificio in riva all'Adriatico viene descritto da Ugo Ojetti, il quale, recatosi in visita a d'Annunzio attraversa l'«unica bella reliquia d'una pineta immensa che giù fino al Sangro e al Trigno si stendeva cupa in vista del mare per miglia e miglia»¹⁷⁷. La villetta è un edificio a due piani, con il fronte sulla strada scavato al centro in corrispondenza dell'ingresso al piano terra e del lungo balcone che lega al piano superiore i due corpi laterali aggettanti. Nella «livida marina invernale» la villa appare «bianca e quietissima» in quanto le case vicine sono «vuote e chiuse». Dell'interno Ojetti descrive lo studio, grande e con tre ampie finestre nascoste, come porte e pareti, da «cortinaggi» di damasco rosso, così alte che di notte «sembra che in nessun punto le mura lascino adito all'esterno». La stessa stanza è ritratta da fotografie scattate da Olinto Cipollone, nelle quali si scorge Gabriele disteso o seduto sul divano di fronte a Maria o con Giuseppe Mezzanotte. Un'altra fotografia presente sulla copertina de "L'Illustrazione Italiana" raffigura invece d'Annunzio intento alla lettura di un libro¹⁷⁸. Pullulante è sempre la presenza «di stoffe rare, di armi antiche e di nitidi libri preziosi», con «lunghi scaffali di lessici italiani, greci e latini» disposti «presso un grande tavolo libero di gingilli». L'arredo sovraccarico di oggetti di ogni gusto, alcuni dei quali sfuggiti al pignoramento della casa in via Gregoriana, denuncia la volontà del poeta di circondarsi di eccentrici esotismi per creare un «paradiso artificiale» reso fluttuante e claustrofobico dall'incenso che un braciere «fuma a tratti» e dai tappeti orientali che nascondono il pavimento nonché dall'arazzo che incombe sul

177 Cfr. OJETTI 1895.

178 Si tratta de "L'Illustrazione Italiana", 20 gennaio 1898.

divano. La stanza da letto è piccola ma arricchita da un inginocchiatoio e da un leggio con gli scritti di Leonardo «nella nitida edizione del Richter», mentre nella sala da pranzo una larga vetrata consente di guardare quel «mare aperto» che sempre muoverà le onde nella memoria del Poeta. Nel 1895, durante lo stesso periodo, d'Annunzio trascorreva a Roma «giorni di splendida miseria» in un alloggio messogli a disposizione da Alfredo De Bosis, direttore della rivista “Il convito”, su cui l'anno prima aveva pubblicato *Le vergini delle rocce*. Si trattava dell'«antica selleria dei Borghese, tra Ripetta e il Palazzo, tra il fiume torbo e quel “gran clavicembalo d'argento” celebrato in un sonetto dell'adolescenza»¹⁷⁹, ampia e disadorna: «La vuota selleria principesca era di così smisurata grandezza che rammentava la sala padovana del Palazzo della Ragione. (...) In tanta vastità io non avevo se non un letto senza fusto, un pianoforte a coda, una panca da tenebre, il gesso del Torso di Belvedere, e la gioia del respirar grandemente»¹⁸⁰. Qui emerge un'altra costante: nelle più disparate residenze dannunziane non mancano mai strumenti musicali e riproduzioni di opere d'arte.

Alla “fase” sentimentale di Maria Gravina succede quella di Eleonora Duse, assieme alla quale d'Annunzio si reca a Settignano il 22 febbraio 1898 per visitare una tipica villa toscana d'impianto quattrocentesco appartenuta alla famiglia Capponi ed acquistata poi dal marchese Viviani della Robbia, vicina a quella della sua nuova amante, ribattezzata “la Porziuncola”. È l'attrice a finanziare la ristrutturazione della “Capponcina”, segnalata da Alfredo De Bosis e Benigno Palmerio, sollevando dell'onere il poeta sommerso dai debiti, cui concede anche l'acquisto di cani, cavalli e dello “stretto superfluo” a lui necessario (*fig. 13*). Tom Antongini, segretario di d'Annunzio, definirà in seguito l'edificio «la casa-tipo del Poeta, la “domus aurea” dell'esteta e del superuomo, dell'adoratore di sensa-

179 «– Su da la strada chiara e solitaria/ rompeano molti al cielo di turchese/ mandorli in fiore, per incantamento./ E stava tra la selva immaginaria/ il palazzo del principe Borghese/ come un gran clavicembalo d'argento» (Cfr. D'ANNUNZIO 1912).

180 *Ibidem*.



Fig. 13 – Settignano, Villa “La Capponcina”, foto dei primi del Novecento

zioni (...), un vero e proprio tempio dell'arte e della raffinatezza», in cui la «prodigiosa fantasia d'artista» si era potuta affermare¹⁸¹. Il Poeta arreda la villa sia con oggetti rari e preziosi che con copie o calchi di opere d'arte riprodotte per riservarle allo sguardo puro dell'esteta, che in tal modo ne diventa proprietario ben più dei “volgari” visitatori dei Musei in cui le opere stesse sono conservate¹⁸². Secondo la testimonianza di Benigno Palmerio, il veterinario di origine abruzzese che, oltre a curare i cavalli ed i cani del Poeta, svolgeva anche compiti di amministratore della villa, «le pareti e le volte (...), liberate dalle vecchie e barocche decorazioni, ebbero tutte una delicata tinta

181 Cfr. ANTONGINI 1938.

182 ANDREOLI 2000, p. 320.

uniforme, or paglierina, come nella sala da pranzo, ora rossa, ora verde, nelle più diverse gradazioni, come nelle stanze destinate allo studio, alla musica, alla meditazione, al riposo, all'esercizio fisico. Gli stipiti e gli architravi furono rifatti di sana pianta tutti in pietra serena. Alle porte, alle finestre e alle terrazze, furono messe leggiadre invetriate di stile quattrocentesco, a piccoli tondi vetri di Murano opachi e uniformi e di lieve color giallastro, solitamente legati da liste di piombo, i quali diffondevano una luce tenue e mistica, da cattedrale»¹⁸³. Della Capponcina Palmerio ricorda inoltre «l'ampia sala d'ingresso, quella da pranzo, o meglio il refettorio» da cui si passa alla stanza rossa della musica, la cosiddetta Stanza della Corona, ove si trova un pianoforte verticale e sullo sfondo si apre una «lumino-
sa terrazza inghirlandata di glicini». La presenza di oggetti di ogni tipo «collocati un po' dovunque», potrebbero dare l'impressione al visitatore «d'essere capitati in un magazzino d'antiquario anziché in un salotto». L'ala sinistra della villa ospita «l'appartamento (...) intimo del Poeta», con la biblioteca «grande, severa, solenne», la camera da letto, la stanza da bagno, lo spogliatoio, il piccolo studio di Palmerio e la stanza da studio, prospiciente il piazzale, «silenziosa e raccolta, armoniosa e severa». Nello studio un tavolo «trovato in un vecchio convento francescano di Perugia, è quasi sempre ingombro di libri, di carte, di appunti, qua e là contrassegnati con matita rossa o turchina». La camera da letto «parata torno torno con un vecchio damasco verde», presentava sulla volta «un velario cinquecentesco egualmente verde con la balza di stoffa bianca a fiori, simmetricamente disposto con file pieghettate a guisa di raggi, riunite e fermate al centro da una ghirlanda dorata col motto «per non dormire». Nella colombaia, trasformata in studio «alto», accessibile tramite una scala a chiocciola, il Poeta «aveva raccolto e disposto da se stesso in bell'ordine, (...) antichi e preziosi vasi, boccali ed anfore di vetro, di ceramica e di maiolica, e negli angoli e nelle pareti, candelabri e torcieri e bracci di ferro battuto». Sempre qui erano «ben disposti»

183 «Vecchi candelabri di ferro battuto, bronzi, cuoi artistici, arazzi, velluti, calchi d'opere eterne, come la testa del David, quella del famoso cavallo fidiaco, la maschera di Riccardo Wagner, il profilo di Sigismondo Malatesta, e libri d'arte con rilegature pregevoli» (PALMERIO 1938, p. 37 ss.).

libri, quadri e riproduzioni, tra le quali «alcuni dei migliori capolavori di Tiziano e del Veronese» nonché, «magnificamente scolpita, la Gioconda di Leonardo»¹⁸⁴. L'ambiente interno è descritto anche dal giornalista e critico letterario Ettore Janni, nativo di Vasto, nel corso della sua intervista pubblicata nel maggio 1906 in cui annota come in ogni stanza della Capponcina si affermi «l'amore unificante del poeta per la bellezza pagana o cristiana che sia»¹⁸⁵. Nello studio, infatti, un antifonario miniato è sistemato su di un alto leggìo, posto accanto ad un camino «con su un altro cassone antico». La fronte del camino reca il motto di consacrazione del focolare rivolto alla salamandra («*Divæ Salamandrae sacrum*»), uno dei tanti motti che «fanno tutta la casa sentenziatrice, espongono perennemente all'abitatore come un suo programma di vita»¹⁸⁶. Fra tutti «primeggia, ripetuto in ogni luogo, con una vigile insistenza ammonitrice, quello che è più proprio del programma dannunziano: il motto "Per non dormire" chiuso in una corona: anzi, secondo Janni, «la casa è piena di queste corone». Più preciso a proposito il Palmerio, secondo il quale «nel centro d'ogni vetrata era un tondo più grande, a fondo chiaro, con in rosso la scritta "Per non dormire" circondata da un ramo di lauro non chiuso, con foglie e bacche colorate. Questo motto ricorreva dovunque: su gli architravi, su i fregi, su gli aggetti anche minimi, su la pietra delle soglie, su le maioliche, sul legno». In realtà, «secondo una prima tentazione», l'insegna avrebbe dovuto essere "Per non morire", ma poi il "Per non dormire" piacque di più al Poeta. D'Annunzio aveva letto l'iscrizione "Per non dormire" sul palazzo Bartolini Salimbeni «in Piazza Santa Trinita tra via Porta Rossa e Via delle Terme» a Firenze¹⁸⁷. Tale motto (in latino) era stato

184 Sulla figura di Palmerio cfr. BORRELLI 1960.

185 Cfr. JANNI 1906.

186 Secondo la testimonianza di Benigno Palmerio nello studio della Capponcina, al centro di un caminetto di marmo nero, le parole *Divæ salamandrae sacrum* erano state incise in ricordo di una piccola salamandra addomesticata che d'Annunzio considerava il *genius loci*. Il Vate la fece cremare e ne ripose le ceneri in un minuscolo cavo aperto nel piano del camino, disponendo inoltre di scolpire il motto *Et quid volo nisi ut ardeat?*, riportato dal pittore Giovanni Moroni sul suo ritratto (PALMERIO 1938, p. 59).

187 Ivi, pp. 36-37.

adottato *ab antiquo* dai Bartolini Salimbeni e si ritrova, oltre che sulla facciata del palazzo di famiglia in Santa Trinita (Baccio d’Agnolo, 1520) anche sullo stemma eseguito da Luca Della Robbia ed oggi conservato presso il Museo Nazionale del Bargello. È tradizione che un membro della famiglia, imprenditore o mercante come molti allora a Firenze, invitasse a cena i suoi concorrenti e li addormentasse col succo di papavero, aggiudicandosi così un affare particolarmente vantaggioso. Nel mutuare il motto della nobile famiglia fiorentina, Gabriele d’Annunzio «al sonnifero papavero» che accompagna le raffigurazioni originarie «sostituì l’altro», privando in tal modo lo stemma del suo significato monitorio¹⁸⁸. La stanza «dove il pagano e il cristiano si fondono con più delicata armonia» è la sala da pranzo (il “refettorio”), le cui porte recano altre iscrizioni di carattere monacale, così come, in alto, la parete contro cui è appoggiata la tavola; neppure nel claustrale «refettorio» manca la presenza del simbolo: la mensa è infatti collocata in un angolo, mentre gran parte dello spazio «è pieno d’altri libri e d’altre cose belle». Janni nota inoltre come delle stanze della Capponcina «quella dello studio fosse la più chiusa, la più cieca: nessuna finestra che s’apra sul panorama incantevole di Firenze, dell’Arno, delle adorabili colline circostanti». Tale accecamento dell’ambiente serve però a difendere il Poeta «dalle tentazioni di quella bellezza, persuadente a lunghi ozi contemplativi». In definitiva, secondo Janni, la Capponcina nelle mani del Vate ha subito una trasformazione «naturale» ed anzi si dovrebbe dire «non che Gabriele d’Annunzio abbia trasformata la Capponcina, ma che la Capponcina si sia trasformata», da sé. Testimonianze fotografiche mostrano la nuova immagine esterna della villa, i cui corpi di fabbrica sono quasi divorati dal verde dei rampicanti, con il volume più alto lievemente marcato da due ricorsi a bassorilievo raffiguranti archi ciechi e motivi quadrilobi, a loro volta sovrastati da fasce orizzontali bicrome.

Con il trascorrere degli anni la situazione economica del Poeta

188 L’a. ringrazia il prof. Lorenzo Bartolini Salimbeni per le preziose informazioni.



Fig. 14 – D’Annunzio davanti alla Villa Saint-Dominique a Le Molleau presso Archachon, foto d’epoca

raggiunge l’orlo del precipizio tanto che, dopo aver promesso di partire alla volta dell’Argentina per un ciclo di conferenze, egli parte per la Francia, ove rimane per cinque anni. Giunto a Parigi nel marzo 1910, d’Annunzio si stabilisce inizialmente nell’Hotel Meurice e poi prende in affitto da Alphonse Bermond lo *chalet* Saint-Dominique a le Molleau presso Archachon, sulla cosiddetta Costa d’Argento del Golfo di Biscaglia, fra pini e dune sabbiose «in riva al grande Atlantico sonante»¹⁸⁹ (fig. 14). In terra di Francia si reca a trovarlo un altro abruzzese, il Sulmonese Achille Ricciardi, «artista, oratore, poeta, organizzatore, giornalista, viaggiatore, direttore di teatri»¹⁹⁰,

189 CRESTI 2005, p. 155.

190 Cfr. GRILLI 1923.

il quale descrive Arcachon come una città industriale e turistica che non ha grandi né le vie né le case ed in cui le famiglie vivono in ville circondate da giardini.

«Giunsi ad Arcachon sul far del mattino. Una nebbia leggera velava l'orizzonte: una luce bianca uguale sulle alghe e sul paesaggio indefinito, che ricorda quello d'Olanda. Specchi d'acqua nella campagna brulla, casolari di legno col tetto a punta, "silhouettes" di cuffie bianche più che di donne oscure, e qua e là nel velo di nebbia, in alto, i ciuffi dei pini marittimi, enormi uccelli verde-cupo appollaiati sul fusto agile: la ricchezza d'Arcachon. La grande industria del paese è quella della resina: seguita però dall'industria del forestiere. (...) La città d'Arcachon (sul bacino) non ha grandi vie né grandi case. Ogni famiglia ha la sua piccola villa, uno "chalet" circondato da giardini. E, percorrendo le vie quasi deserte, i nomi scritti sulle facciate accompagnano le vostre idee. Nomi di musicisti: Villa Berlioz, Bizet, Bach, Rossini. Nomi di donna: Anne-Hélène, Elisabeth, Emilia, creature che hanno vissuto in questi piccoli rifugi di anime: i giardini. Nomi di capriccio: l'*Hermitage*, *Jasmin*, *Mon-repos*, che sono la sintesi psicologica di chi vi abita. E Maupassant, Lamartine, Salammbò e Richelieu, sono posti lì, uno accanto all'altro, come le insegne del vivere, come i numi delle famiglie. Perciò Arcachon si direbbe una città di esteti, non di cultori di ostriche, le famose ostriche verdi, le "marenes", delle quali parla Rabelais, che contendono sul mercato di Parigi il primato a quelle di Ostenda»¹⁹¹.

Gli abitanti hanno diviso il territorio in quattro zone ideali, corrispondenti ai punti cardinali ed alle attività ospitate: «Città d'estate, sulle rive del mare; Città d'autunno, all'est; attorno alla stazione ferroviaria Città d'inverno, ai limiti della foresta; e Città di primavera, ad ovest». L'interno dell'edificio «di stile basco, dal gran tetto spiovente, dai veroni e dalle verande di legno» viene trasformato dal Vate, che lo riempie di una folla di arredi simile a quella della Cap-

191 Cfr. RICCIARDI 1912.

poncina in cui spicca il calco dell'Apollo di Piombino, la statua di bronzo rinvenuta presso la punta delle Tonnarelle nel 1832 ed allora conservata al Louvre¹⁹². Nelle parole del poeta, la stanza-biblioteca è «una specie di hall vasto, pieno di libri, di gessi, di disegni, d'ogni sorta di belle immagini, per lo studio e per il sogno». E poi «libri da per tutto»: in ogni ambiente erano presenti i più fedeli amici del Poeta, «che si sarebbe fatto spedire i suoi ventimila volumi che ora giacciono a Roma se non avesse temuto – con questo nuovo trasferimento di penati – d'affezionarsi troppo ad Arcachon»¹⁹³. Altri fedeli amici erano accanto al Poeta in esilio: dieci levrieri sistemati in un canile costituito da «graziosi *chalets* costruiti su architettura dello stesso D'Annunzio»¹⁹⁴.

Dopo quattro anni ad Arcachon, all'inizio del 1914 d'Annunzio torna a Parigi nell'attesa di far ritorno in Italia; inizialmente alloggia in un appartamento ammobiliato in Avenue Kléber, l'«orrendo appartamento argentino» ove udiva continuamente «spiattellare e Cianciare le cuoche del vicinato»¹⁹⁵. Luigi Albertini, recatosi in visita, nota che d'Annunzio ha trasformato anche questa residenza «in modo esotico» attraverso la sua estetica sensoriale. L'inviato del «Corriere» rimane infatti sorpreso di come nell'anticamera questi abbia sistemato una sorta di *punching ball* coperto «di una fulva parrucca dalle trecce arruffate e ribelli»; era «un pallone, dal gambo duttile infisso in un piede d'acciaio contro cui si esercita la furia dei pugni, pronto a restituirli con un cozzo da caprone meccanico se il pugilatore non si schermisce rapidamente». Infatti il Vate «è un seguace della boxe, l'unico esercizio fisico completo a cui si possono dedicare i prigionieri delle celle urbane». L'attrezzo sportivo non

192 La Villa Saint-Dominique era stata costruita nel 1898 nel quartiere di Le Molleau dall'imprenditore Jean Monpermeu per il mercante di vini di Bordeaux Adolphe Bermond (COTIN Fs,Fe 2003, p. 123).

193 Cfr. RICCIARDI 1912.

194 «[D'Annunzio] vi ha fatto dipingere il distintivo della sua scuderia a scacchi rossi e azzurri, con tre frecce d'argento negli scacchi azzurri e tre anelli d'oro negli scacchi rossi. Ritti all'entrata, su altrettante colonnine, tre leprotti di stucco fanno la guardia a quella piccola repubblica di levrieri i quali, appena aperta la porta, uscirono uggiolanti a farci festa a gara» (*ibidem*).

195 ALBERTINI 2000, p. 138.

deve però ingannare, in quanto il tavolino è ancora ingombro di «manoscritti interrotti», mentre «libri vecchi e rari» sono dispersi sui mobili. L'ambientazione dannunziana è pervasa infine dal profumo che nel salotto spandono «invariabilmente (...) rose fresche e rose moribonde sotto gli sguardi ermetici di un Buddha», stimolando così anche il senso dell'olfatto.

In autunno d'Annunzio si trasferisce in un «rifugio pieno di silenzio e di mistero» nel Marais, in quello che era uno dei quartieri «più fragorosamente battuti dalle grosse zampe dei cavalli normanni», come annota Ettore Cozzani nella sua «conversazione» con il Poeta¹⁹⁶.

«In una delle mie passeggiate a traverso la stupenda Parigi solitaria del mese di settembre, (...) mi capitò di scoprire in una viuzza miserabile un vestigio della magnificenza del Gran Secolo, una porta solenne, di pietra scolpita, ornata d'un grandioso cartiglio che recava un nome gentilizio e una data: Hotel de Châlons – 1625. Non mi peritai di spingere il pesante battente e di passare nella corte. Alti muri coperti d'edera, lastrico invertito dall'erba, antichi paracarri congiunti da catene, sopra una doppia scala una facciata di mattone rosso e di pietra grigia, intatta nel più severo stile del tempo di Luigi XIII; e, dietro, le finestre ricche di monogrammi e di mascheroni, il presentimento del giardino segreto. Eccolo, infatti, il giardino, a cui si scende per un'altra doppia branca; attorniato di grandi alberi, con in fondo il suo portico e le sue statue, col suo quadrante solare in mezzo al pratello tondo, con la pace religiosa che sembra vi si diffonda dal prossimo monastero»¹⁹⁷.

L'appartamento in rue Geoffroy-L'Asnier fa parte dunque del seicentesco Hôtel de Châlons, un «vestigio della magnificenza del Gran Secolo». Ed ecco ancora comparire, in una grande sala sul giardino segreto, strumenti musicali e libri: «una spinetta a doppia

196 Cfr. COZZANI 1915.

197 Cfr. NEL PITTORESCO 1915.



Fig. 15 – Venezia, la “Casetta rossa”, foto attuale dal Canal Grande

tastiera, un clavicembalo firmato da Sebastiano Erard, un pianoforte, un violino e un violoncello nelle loro custodie, e una intera biblioteca musicale»¹⁹⁸.

Al sopravvenire della guerra d'Annunzio viene arruolato. Giunge così il 18 luglio 1915 a Venezia ove, dopo aver risieduto nell'Hotel Danieli, avvertendo di essere eccessivamente osservato si trasferisce in un appartamento ammobiliato alle Zattere in angolo col rio di s. Trovaso. Alla fine di ottobre affitta a buon prezzo la “Casetta rossa” sul Canal Grande, sita accanto al Palazzo Corner, di proprietà del principe austriaco Friedrich von Hohenlohe che, pur appartenendo al ramo austriaco del casato, era nato a Venezia e apprezzava moltissimo l'Italia¹⁹⁹ (fig. 15). Per questo aveva deciso di acquistare un terreno in Campo s. Maurizio, incaricando l'architetto Domenico Rupolo della Soprintendenza ai Monumenti di costruirgli

198 *Ibidem*.

199 Cfr. MARTINELLI 2001, pp. 110-111.

quella che diverrà la Casetta Rossa, un grazioso edificio in cui ogni spazio era sfruttato con gusto e accortezza, arredato con mobili e suppellettili originali in stile Luigi XVI. Nel tempo Friedrich aveva ricevuto personaggi illustri quali Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke e lo stesso d'Annunzio che, nel 1896, così descrive la Casetta i cui arredi non avevano ancora raggiunto il livello di compiutezza degli anni prebellici:

«Deliziosa. (...) È piccola, quasi una casa di bambola. Tutta rossa di fuori. Di dentro, delicatamente addobbata nello stile Luigi XVI e Impero (italiano). (...) V'è una specie di tenerezza diffusa»²⁰⁰.

D'Annunzio si sistema dunque in quest'ambiente, in una città flagellata da tre bombardamenti aerei e per questo cambiata in senso tragico rispetto agli «sfarzi decadenti» descritti anni prima nel *Fuoco* anni prima²⁰¹. Trasferitosi nel nuovo alloggio, per l'unica volta nel corso della sua girovaga esistenza egli non cambia nulla dell'arredamento o delle suppellettili, limitandosi ad affiancare un pianoforte alla spinetta settecentesca; sarà proprio la musica, come si vedrà più avanti, a dargli conforto nel periodo della temporanea cecità seguita all'incidente aereo del gennaio 1916. La Casetta si eleva su tre livelli a partire dal pianterreno – prospiciente un giardino di rose e di vite vergine sul Canal Grande – in cui sono sistemati due salotti e la sala da pranzo, con i servizi occultati con perizia. Il piano superiore ospita invece la camera da letto e uno studio, mentre nell'ultimo sono sistemati gli ambienti per la servitù. Per tutti e quattro gli anni di guerra, la Casetta rossa è la base di imprese militari, ma anche il rifugio in cui d'Annunzio trascorre la lunga convalescenza seguita al succitato incidente. Al termine del conflitto il Poeta-Soldato torna a Venezia nella casa prescelta quattro anni prima, «dove si è curato della ferita ed ha trovato, non molte volte, un rapido riposo alle fatiche della guerra»²⁰². Come annota lo stesso

200 Cit. CRESTI 2005, p. 159.

201 CONCATO 2014, p. 2.

202 Cfr. IL SARACENO 1919.

Luigi Lodi, la Casetta Rossa «sarebbe veramente l’abitazione ideale per chi potesse e volesse riposare, remota da ogni rumore, luminosa, austera», tanto che riesce, «nella tranquillità sua, a ricordare la Venezia di avanti il conflitto. (...) Ed egli, apparentemente, ci vive come in solitudine»²⁰³.

L’esito della guerra è fortemente deludente rispetto alle ambizioni irredentiste e così la conclusione dell’avventura di Fiume, tanto che d’Annunzio decide di stabilirsi sul Garda²⁰⁴. Elenca quindi a Tom Antognini, suo biografo e segretario, i requisiti che la futura residenza avrebbe dovuto possedere:

«Un garage per due macchine – Una scuderia per almeno tre cavalli – Un buon pianoforte a coda – Una stanza da bagno – La biancheria e l’occorrente per la mensa – Il riscaldamento, e la possibilità di accumulare “subito” legna e carbone – Giardino “recinto”, con cancello – Quattro camere di domestici, almeno»²⁰⁵.

Dopo aver rifiutato alcune proposte, il 28 gennaio 1921 d’Annunzio si reca a Gardone Soprano sulla riva bresciana del lago di Benàco per visitare la villa settecentesca di Cargnacco che il tenace Tom Antognini gli ha segnalato²⁰⁶ (fig. 16). L’edificio era di proprietà di Heinrich Thode, celebre storico dell’arte tedesco e cattedratico di Heidelberg, e della moglie Daniela Senta von Bülow, nipote di Liszt per parte della madre Cosima, a sua volta moglie in seconde nozze di Richard Wagner. Requisita dallo Stato italiano in quanto immobile appartenente ad un Paese nemico e di seguito acquisita dall’Opera Nazionale Combattenti, la costruzione presenta un aspetto rustico e modesto pur godendo di una posizione appartata su di un’altura a terrazze circondata di ulivi. Nonostante la ricca biblioteca ed il pia-

203 *Ibidem.*

204 La citazione è tratta da una lettera di d’Annunzio ad Alceste De Ambris pubblicata in DE FELICE 1966, p. 243.

205 ANTONGINI 1938, p. 778.

206 Per la trasformazione della villa Cargnacco in Vittoriale cfr. il già citato GIANNANTONIO 2013 *Pascoli*.



Fig. 16 – Gardone Riviera, Villa Cagnacco, foto del 1921

noforte a coda appare una residenza decisamente estranea al gusto dannunziano, come conferma nel febbraio 1922 Ugo Ojetti:

«Questa è la casa di Gabriele d’Annunzio? In fondo a un sentiero alberato, essa ti si presenta vecchia, bassa e modesta come la casa di un parroco: intonaco bianco e persiane verdi, la porta angusta tra i due stipiti di pietra a piatto bugnato, due finestre, una di qua e una di là dalla porta, munite d’inferriata, al primo piano uno stretto balconcino di ferro»²⁰⁷.

207 Cfr. OJETTI 1924.

Di quel modesto edificio, che egli stesso nomina inizialmente “La Calònica”²⁰⁸, d’Annunzio comprende gradualmente le potenzialità. Prende così in affitto Villa Cargnacco per un anno per la somma di 600 lire mensili; la sua intenzione originaria è quella di trascorrervi in solitudine le poche settimane necessarie per concludere il *Notturmo* ma poi, dopo essere entrato in casa il 17 febbraio 1921, il proponimento cambia rapidamente. Appena una settimana dopo il Vate dichiara di volersi trattenere «per qualche mese» e poi nel mese di marzo inizia a progettare l’acquisto che verrà completato il 31 ottobre seguente al prezzo di 130.000 lire²⁰⁹. Si può quindi avviare la trasformazione della “Calònica” nel “Vittoriale”, il cui nome così come la figura dell’artefice della ristrutturazione sono immediate testimonianze della Grande Guerra. Infatti con il titolo di *Le Victorial* sarebbero dovuti esser pubblicati in Francia alla fine del 1914 i canti di guerra e le odi navali composte da d’Annunzio²¹⁰. Inoltre, in vista dell’imminente intervento di trasformazione dell’edificio, nella primavera del 1921 Giuseppe Piffer, aiutante di campo di d’Annunzio a Fiume, presenta al «Poeta-Soldato» il ventottenne Giancarlo Maroni di Arco, reduce dalla guerra e medaglia d’argento al valore. Come i due fratelli Italo e Ruggero, Giancarlo si era arruolato negli Alpini, restando ferito in combattimento ed a lungo sospeso tra la vita e la morte; al termine del conflitto era poi entrato nel Comitato per la liberazione di Fiume. Sotto il profilo professionale, dopo aver conseguito a Milano il titolo di professore di disegno architettonico, nel dopoguerra, assieme al fratello Ruggero laureato in Ingegneria a Vienna, partecipa alla ricostruzione di

208 DI TIZIO 2009 *La Santa Fabbrica*, p. 18. Il termine “calonica” è variante popolare di “canonica”: «Una domenica mattina, essendo tutti i buoni uomini e le femine de le ville da torno venuti alla messa nella calonica» (Boccaccio, *Decamerone*, Giornata VI, Novella X).

209 Per le vicende legate all’acquisizione dell’immobile DI TIZIO 2009 *La Santa Fabbrica*, p. 13 ss.

210 D’Annunzio si era ispirato all’opera pubblicata a Parigi nel 1867 dal titolo *Le victorial, Chronique de Don Pedro Niño, Comte de Buelna, par Gutierre Diaz de Games, son Alferez (1379-1444)*, traduzione in francese della *Cronica de Don Pedro Niño, Conte de Buelna, par Gutierre Diez de Games su Alferez, Madrid, 1782*. *Le Victorial* non uscì, ma il Poeta non dimenticò il titolo, tanto da imporlo alla sua dimora definitiva (MARTINELLI 2001, p. 29).

Riva del Garda sotto la supervisione dell'Opera del Genio Militare. Il primo frutto della collaborazione tra Giancarlo e il Vate è il progetto non realizzato per un monumento a memoria dell'impresa di Fiume sopra Maderno sul Garda, per il quale Maroni idea un complesso raggiungibile mediante una grandiosa scalinata a doppia elica adornata, secondo il desiderio del Vate, di emblemi, bandiere e gonfaloni.

Deposta la possibilità di realizzare il progetto, Maroni è chiamato ad affrontare un'impresa estremamente difficile e rischiosa: trasformare in opera d'arte "totale" – non liberamente ma secondo i dettati artistici del Vate – un edificio la cui modestia viene confermata dall'inviato de "Il corriere vinicolo", che nell'estate del 1921 visita Villa Cargnacco:

«È una semplice disadorna casa di campagna, una specie di canonica. Vi dà però subito un gran senso di pace, di tranquillità e, soprattutto, di salute morale.

Intorno vi è un grande silenzio e solo garrisce una piccola fonte. Sul fianco sinistro sono disposte le abitazioni dei contadini, come gli stalli in un coro chiesastico. (...) Tanto è semplice la dimora quanto è dovizioso il giardino: dovizioso di una verzura folta e tenace che sembra quasi stringersi intorno al visitatore per impedirgli di penetrare il sacrario e violare la pace religiosa che vi regna. Un pergolato classico rievoca tutta la romanità del Garda. Dall'alto dominiamo un panorama meraviglioso, incantevole»²¹¹.

Il rapporto tra i due supera quello usuale tra progettista e committente, anche a causa della personalità complessa dello stesso Maroni, massone ed occultista, e della sua convinzione di essere un redivivo in grado di comunicare telepaticamente con d'Annunzio. Marcello Piacentini rimane molto colpito dagli aspetti più oscuri della personalità del giovane collega che questi gli rivela durante la

211 Cfr. BRAMBILLA 1921.

visita al Vittoriale²¹². Per suo conto il Vate, inizialmente scettico nei confronti del giovane architetto, viene progressivamente conquistato da quello che egli stesso ha preso a chiamare «esploratore del mistero», accettando che tra loro si stabilisca un «legame magico».

Nasce dunque una collaborazione estremamente rara nel panorama del Novecento italiano, in cui è difficile districare l'esatto significato ed il confine stesso tra le richieste del poeta e l'opera progettuale dell'architetto. All'inizio il giovane Maroni, uniformandosi quasi per intero ai gusti di chi, come già visto, «per celia» amava definirsi “decoratore di genio”, si limita a conferire veste architettonica all'ideologia estetica del Vate²¹³ le cui visioni traduce in forma «mediante schizzi di studi volumetrici e focalizzazioni di particolari decorativi», secondo un approccio progettuale tipico «dell'architetto-artista»²¹⁴. In un secondo tempo, guadagnata la fiducia del Poeta, Giancarlo inizia la sistemazione dell'intero complesso assieme a Ruggero, emancipando il proprio ruolo da semplice supporto tecnico dell'immaginazione dannunziana a responsabile unico della progettazione e poi di Soprintendente del Vittoriale, incarico che egli svolge fino alla prematura morte avvenuta nel 1952. Per far ciò Maroni si dedica a tempo pieno alla «santa fabbrica», coordinando il lavoro delle botteghe antiquarie, dei laboratori degli artigiani e degli studi degli artisti coinvolti, attorno ai quali opera un nugolo di «artieri»²¹⁵. Quale solida testimonianza della capacità di aggiornamento culturale insita nella «santa fabbrica» va considerata la presenza accanto a Giancarlo Maroni – divenuto ormai *magister de vivis lapidibus* (come confermato dalla iscrizione nella lunetta

212 «Vestito sempre di nero, lo sguardo pieno d'ingegno, ti dà subito l'impressione di un uomo strano che viva diversamente dagli altri, di un sognatore (...). Una sera mi invitò ad accompagnarlo a casa, dove voleva presentarmi la sua amante. Avanti allo scrittoio, adagiato su di un'alta poltrona era uno scheletro (di donna, secondo lui) tutto avvolto in un ampio mantello rosso. Solo emergevano dal serico drappo, il teschio dolcemente reclinato, e un braccio appoggiato al tavolo» (PIACENTINI 1930, p. 145 ss.).

213 BOSSAGLIA 1993, p. 120.

214 CRESTI 2005, p. 200 ss.

215 MAZZA 1988, p. 193 ss.

della “*Prioria*” dipinta da Cadorin)²¹⁶ – di Giò Ponti, impegnato nella trasformazione di quello che nel 1931 diventerà il *Bagno blu*, stracolmo di centinaia di oggetti fra cui un vaso e una ciotola in ceramica dorata, opera del giovane architetto milanese²¹⁷.

Per d’Annunzio Maroni progetta una sequenza di spazi aperti e coperti il cui valore emerge dal rapporto dialettico artificio-natura, nel quale le architetture “costruite” si integrano con i giardini ed il paesaggio circostante attraverso l’«invenzione» di scalinate, terrazamenti, fontane, edicole, statue, frammenti lapidei, cippi e cimeli di guerra. Secondo la «visione itinerante degli spazi» del suo creatore, in questo «eremitico microcosmo di sobria eleganza» affollato di allusioni urbane, si susseguono strade e sentieri, piazzette e slarghi, portici, esedre, ponticelli e brani di verde sacralizzati da reliquie. Si tratta di un *habitat* fatto di preludi ed interludi, accelerazioni e crescendo cui danno forma, colore e memoria le cortine murarie, gli alberi e le siepi, le cascatelle dell’“Acqua Pazza” e dell’“Acqua Savia”, le lapidi ed i simboli. La frenetica sequenza registra due “acuti” principali: la parziale ricostruzione della nave Puglia, donata al vate dalla Marina Militare, e l’acropoli conclusa dal Mausoleo degli Eroi²¹⁸.

Una pregevole descrizione di quella che Boulanger chiama «la casa magica»²¹⁹ è contenuta nell’articolo scritto nel 1928 da Sibilla Aleramo, che annota il definitivo superamento esistenziale da parte del Vate del «periodo mistico» seguito alla delusione fiumana:

«Fra gli ulivi è nascosta, poco più su del mio albergo, la fortezza del Vittoriale. Al piano terreno le stanze, fantasmagoriche, per i visitatori, e le stanze commemorative delle ricordanze eroiche: al piano superiore, l’altre più segrete, austere, ove il Poeta riesce ad ottenere, quando vuole, l’assoluto silenzio, e passa a volte giorni interi senza mostrarsi neppur ai familiari, senza toccar cibo né bevanda. Stupefacente Gabriele! Ha superato il periodo mistico

216 Cfr. ARNAUDI 2012.

217 Nello stesso anno Giò Ponti realizza le tre librerie per l’*Opera Omnia* di d’Annunzio. Sulla figura di Giò Ponti cfr. il recente ROCCELLA 2009.

218 CRESTI 2005, p. 183.

219 Cfr. DON GABRIELE 1926.



Fig. 17 – Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, Prioria, foto attuale della facciata

che seguì quello di Fiume; ed ora le sue discipline severe, i suoi digiuni, non mirano che ad un sempre maggiore “rendimento” intellettuale»²²⁰.

L’iniziale predominio delle volontà di d’Annunzio sulla creatività di Maroni emerge chiaramente nella realizzazione della nuova facciata della “Prioria” (“casa del priore”), carica di quella simbologia conventuale comune a molte parti del Vittoriale realizzate tra 1923 e ’27 (fig. 17). Il Vate richiede infatti che venga riproposto il prospetto del palazzo Pretorio di Arezzo e Maroni sistema “liberamente” stemmi e lapidi, collocando in corrispondenza dell’ingresso un portale in pietra di Verona, a sua volta sormontato da un balcone con ringhiera. Sul battente della porta, sopra la *Vittoria crocifissa*

220 Cfr. ALERAMO 1928.

eseguita in bronzo da Guido Marussig, è possibile leggere un primo motto («Clausura, fin che s'apra – Silentium, fin che parli»), che sembra preannunciare la caratteristica di «casa sentenziatrice» comune alla Capponcina.

È però l'interno della "Prioria" il vero universo in cui d'Annunzio vive fino alla morte, ove ogni ambiente corrisponde ad un'esperienza vissuta, ad un rapporto aperto a tutti i sensi ed organizzato su di una geometria segreta, percepibile nell'effetto prodotto nell'interiorità del visitatore, come Gianna Basevi rileva nel 1930:

«Il Comandante sa, esattamente, quello che è lo stato d'animo di coloro che sono ammessi alla sua intimità; il Comandante sa, e come nessun altro comprende, la commozione che fa diventare piccoli i grandi e che i piccoli annulla; se però il Comandante vi incontra, la sua voce accesa subito prende ed avviva»²²¹.

Ad esempio la "Stanza della Musica" (in origine "di Gasparo"), «che lascia attoniti per la complessità della sua architettura ed il vigore plastico dell'arredo»²²², presenta pareti interamente rivestite da preziose stoffe scure ed un «basso soffitto serico tenuto da cordami dorati», onde poter assicurare la migliore acustica ai concerti di Luisa Baccara e del Quartetto del Vittoriale, favorendo nel contempo la concentrazione degli ascoltatori (fig. 18). L'ambiente, che rimanda agli anni del *Notturmo*, è impostato secondo una nascosta legge «centrifuga» che, partendo dall'episodio centrale delle cinque colonne lignee di differente altezza sormontate da "zucche" luminose in vetro di Murano, irradia frammenti costituiti da altre colonne lungo i perimetri, ognuna capace di generare un proprio intorno spaziale. A testimonianza della qualità della soluzione basti l'analogia proposta da Carlo Cresti con la soluzione di Hans Poelzig per il foyer dello *Grosses Schauspielhaus* a Berlino (con Marlene Moetschke, 1919). Sebbene «l'insieme voluttuoso ed avvolgente» produca «la sensazione di trovarsi in un luogo esotico, in una grande tenda

221 Cfr. BASEVI 1930.

222 Cfr. DI CRISTINA 1982.



Fig. 18 – Il Vittoriale degli Italiani, Stanza della Musica, foto attuale

nel deserto»²²³, le strabordanti riproduzioni di statue, associate alla presenza di strumenti musicali, di ritratti di musicisti e di oggetti orientali non producono il «più incredibile *bric-à-brac*», rispettando invece precise intenzioni progettuali, comprensibili se si analizza il rapporto strutturante tra spazio interno ed oggetti. Nella “Stanza della Musica”, infatti, l’insieme delle teste di Apollo, di Lapita e di Medusa acquista valore autonomo in quanto i calchi, disposti su tre colonne ed associati alla lira a sei corde ed alla testa del Prigione michelangiolesco, creano un duplice motivo ascensionale focalizzato sull’«ornamento a onda» della lampada orientale²²⁴. Nella parete prospiciente, gli oggetti «attraenti», quali il calco dell’*Eros* di Prassitele, le vetrate di alabastro disegnate da Pietro Chiesa, le colonne sovrastate da coppe di frutti vitrei luminosi nonché il caminetto con

223 TERRAROLI 1994, p. 116.

224 CRESTI 2005, p. 213.

la mensola sormontata da due dragoni cinesi ai lati del Buddha in contemplazione, sono tutti «elementi regolatori» all'interno di una trama di contrappunti plastici. Medesimi impianti «a svolgimento scalare» ed analoga organizzazione spaziale «per aggruppamenti» si ritrovano in modo attenuato nella “Stanza della Leda”, la camera da letto il cui nome deriva dalla favola mitologica della figlia di Testio che si accoppia con il Cigno. Si tratta di un ambiente articolato in due nuclei spaziali principali (la pre-alcova e il talamo), separati da un «pannelloquinta». Nella pre-alcova, l'unico dei due spazi a godere di illuminazione diretta, l'aggregazione verticale di un cassettoni di gusto e degli oggetti sovrapposti determina una disposizione a scala conclusa sulla parete dalla disposizione a triangolo dei piatti che incorniciano una maschera egizia. Nel talamo, attorno all'enorme “valva damascata” che costituisce il letto del Vate, si accumula l'inesausta folla di oggetti richiesti dalle necessità materiali e dalla paritetica esigenza di superfluo, dal calco dello *Schiavo morante* di Michelangelo sino ai libri sul tavolino da notte, con le opere di Shakespeare, Dante, Stendhal, Verlaine che d'Annunzio leggeva prima di addormentarsi.

Al secondo piano si trova l'“Officina”, ovvero lo studio del Poeta e nel contempo la stanza più luminosa di tutta la casa, accessibile da una bassa porta che obbligava il visitatore a chinare il capo, rendendo così omaggio a quanto in quell'ambiente il Vate creava. Con grande accuratezza sui diversi tavoli di lavoro e sugli scaffali sono allineati i manoscritti, i documenti ed i volumi di consultazione mentre vari calchi di sculture greche campeggiano nello spazio e sulle pareti.

«Non v'eran soltanto lo metope equestri delle Panatenee, ma i più bei frammenti del frontone orientale (...) né mancavano i più bei frammenti del fregio occidentale: le metope dei Centauri e dei Lapiti intramezzate ai malcerti miti dell'Attica. (...) Presenti erano il Mantegna di Cesare, il Buonarroto della Sistina e della Sacrestia nova»²²⁵.

225 Ivi, pp. 198-199.

Vero perno spaziale della composizione per “isole” contigue ed autonome è il calco in dimensioni ridotte della *Nike* di Samotracia, che però d’Annunzio ritiene «men bella di quel modello esatto d’un novissimo velivolo guerriero», analogamente a Le Corbusier che in quegli anni, in *Verso un’architettura*, affrontando il tema del conseguimento della bellezza attraverso l’adozione di *standars*, accostava le immagini del Partenone a quelle degli aerei Caproni e Blériot²²⁶:

«Sembra che le grandi immagini infisse nelle mie pareti assumano dal non misurato canto il rilievo più impetuoso. Non mai tanto ho patito la passione del fuoco quanto nelle tracce nere e fulve lasciate nei gessi del Partenone dall’incendio di una mia casa veneziana. Ho dinanzi a me le metope che includono due cavalieri; e nell’una l’incollatura del primo cavallo nereggiava, e nell’altra la pancia del secondo cavallo è soffocata come se l’efebo saltasse di là dall’ombra della fiamma. La vita del mio libro sussulta in me e sobbalza, mentre riconosco con non so quale ebrezza di maestro non esser vero che negli intervalli tra i triglifi del fregio dorico le metope debbano a voi forma “di un quadro perfetto né più né meno”! Il mantello d’un degli efebi sembra gonfiarsi della mia libertà. (...). La Vittoria di Samotracia m’è men bella di quel modello esatto d’un novissimo velivolo guerriero»²²⁷.

Altrettanto significativa è poi la presenza della *Musa velata*, il ritratto di Eleonora Duse scolpito da Arrigo Minerbi che d’Annunzio ricopriva durante il lavoro per non esserne turbato. Vale la pena di notare come analoga tecnica di repressione sensoriale era stata adottata a Francavilla, «nella clausura del vecchio convento», quando Michetti in persona, per impedire al Vate «la distrazione della vista sul mare e sulle colline, aveva tesa davanti a ogni finestra una tela grigia»²²⁸.

226 DE FUSCO 2010, p. 91.

227 D’ANNUNZIO 1939, p. 286.

228 «– Mentre scrivevo *L’innocente* (...) ho lavorato, nelle ultime settimane, sino a diciotto ore al giorno. A Francavilla, nella clausura del vecchio convento,

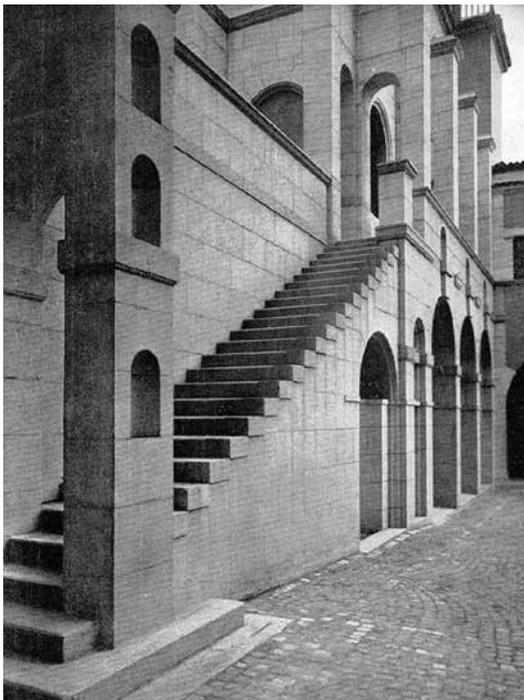


Fig. 19 – Il Vittoriale degli Italiani, Schifamondo, foto del 1930

Sempre al secondo piano si trova infine la sala da pranzo, chiamata “Stanza della Cheli” dal nome dalla grande tartaruga in bronzo realizzata da Renato Brozzi nel 1928, posta a capotavola come monito per gli ospiti²²⁹. Tale ambiente, sul cui soffitto era «tesa l’immensa bandiera di Fiume, rosso cupa con un serpente mordentesi la coda e le stelle d’oro»²³⁰, fungeva da collegamento tra la Prioria e il nuovo corpo di fabbrica dello “Schifamondo”, in cui è sistemato il “Museo d’Annunzio Eroè” (fig. 19). La “Stanza della Cheli” (origi-

in compagnia di Michetti, la vita era severa, quasi pazzamente severa. (...) Il mio compagno, per impedirmi la distrazione della vista sul mare e sulle colline, aveva tesa davanti a ogni finestra una tela grigia» (cit. JANNI 1906).

229 La Cheli (dal greco *Kbéllys*) era una tartaruga vissuta nei giardini del Vittoriale e morta per indigestione di tuberose.

230 Cfr. DON GABRIELE 1926.

nariamente “Cenacolo dell’Angelo”) richiama ancora l’architettura del movimento, evocando uno scompartimento ferroviario di rappresentanza o un lussuoso vagone-ristorante, nelle pareti «laccate di rosso, a scomparti, con grandi conchiglie dorate a riflettere la luce delle lampade»²³¹. E se nel linguaggio *déco scenografico e policromo*²³², riscontriamo la mano di Maroni, la collocazione degli oggetti che favorisce l’eleganza della tavola imbandita va sicuramente ascritta a d’Annunzio.

Nello stesso anno in cui Gabriele d’Annunzio entra nella “Calonica”, la “Mostra di arte rustica”, allestita da Marcello Piacentini, Gustavo Giovannoni e Vittorio Morpurgo all’interno della prima Biennale romana, è occasione per dibattere dell’influsso dell’architettura tradizionale su quella contemporanea²³³, attraverso studi, ricerche e pubblicazioni da parte dei progettisti sul tema dell’abitazione popolare²³⁴. In tale ambito mentre Giovannoni – ben conscio dell’importanza dello studio del «vernacolo» e dell’«architettura minore» per la definizione dell’«edilizia nuova»²³⁵ – esplora il passato selezionando gli stilemi tradizionali utili alla progettazione contemporanea, Marcello Piacentini, convinto che l’impiego del linguaggio della tradizione fosse il «lavoro promozionale più necessario ed efficiente» per «far nascere (e non rinascere)» l’architettura nazionale²³⁶, realizza una serie di opere ispirate all’architettura «non-monumentale, ma pratica» e perciò funzionale «alle modeste necessità della vita, comuni a tutti gli uomini»²³⁷. In quello stesso frangente, con il precisarsi nel tempo del programma costruttivo, il cosiddetto «primo Vittoriale», grazie al proprio carattere pubblico ed al significato di opera di Stato, attira un crescente interesse da parte di artisti ed architetti, quasi come una «gigantesca ragnatela tessuta all’ombra della nazione»²³⁸. In tal senso esso svolge la

231 CRESTI 2005, p. 197.

232 TERRAROLI 1994, p. 117.

233 Cfr. MARAINI 1921.

234 PONTILLO 2016, p. 778

235 Cfr. GIOVANNONI 1913.

236 Cfr. PIACENTINI 1920.

237 Cfr. PIACENTINI 1922.

238 IRACE 1994, p. 110 e ss.

sua parte entro la discussione sull'«arte rustica» e sull'«urbanistica pittoresca», nel cui ambito Marcello Piacentini individua nell'«arte paesana», contrapposta a quella «aristocratica», una prima occasione per l'architettura italiana di rinnovarsi emancipandosi nel contempo dagli influssi delle culture straniere²³⁹.

Ancora Giò Ponti è chiamato a realizzare alcune vetrate dello “Schifamondo”, il “secondo Vittoriale”, ovvero il nuovo ed ampio edificio che il Vate fa costruire accanto alla ormai obsoleta “Prioria”, adottando forme in linea con la cultura del tempo. Lo “Schifamondo”, il cui nome è mutuato da una lettera di Guittone d'Arezzo²⁴⁰, viene progettato da Maroni nel 1926 e completato nel 1934. Così l'edificio è descritto da Orio Vergani in un articolo pubblicato sul “Corriere” del 27 agosto 1927:

«E lo Schifamondo? Ecco, per orientarsi, nella piazzetta, altissima, sorretta nel piedestallo decorato, da otto mascheroni, l'antenna che regge la statua della Madonna dalmata. Di fronte l'antica Prioria, con la facciata un tempo rivestita di rose e oggi ricoperta con gli antichi stemmi di pietra donati dalle città italiane. A sinistra, collegato con un cavalcavia formante il Cenacolo dell'Angelo, l'edificio a due piani dello Schifamondo, attorno a cui si lavora ancora, e che accoglierà a pianterreno il corpo di guardia del Vittoriale, e nei piani superiori la grande sala del Museo di guerra, con l'aeroplano di Vienna, e il nuovo studio del Poeta, che avrà in ogni finestra la statua di una musa. L'edificio vien su un poco alla volta, pietra su pietra»²⁴¹.

A differenza della “Prioria”, che resta ancorata al Decadentismo dannunziano, lo “Schifamondo” si presenta come composizione moderna, nella quale il linguaggio è sospeso tra il Novecento lombardo ed il Classicismo metatemporale di matrice piacentiniana.

239 Cfr. PIACENTINI 1920.

240 Il nome echeggia l'invito che Guittone d'Arezzo (1235 ca.-1294) rivolge a frate Rainieri nella *Lettera IV*: «Esso [il mondo] ne schifa, frate; schifiam lui dunque» (LETTERE DI FRA GUITTONE 1745, p. 21).

241 Cfr. VERGANI 1927.

Nel dibattito contemporaneo che vede contrapposte le convinzioni culturali tradizionaliste a quelle moderniste, alcuni architetti teorizzano un “modernismo della tradizione”, rifacendosi alla figura dello stesso Piacentini e alla sua “terza via”, ove l’architettura è contemporaneamente monumentale e razionale²⁴². A questi architetti razionalisti “non osservanti” lo “Schifamondo” vale quale «carta di scambio con la pubblica opinione»²⁴³. D’altronde era stato lo stesso d’Annunzio ad aver ammesso a Giancarlo Maroni di provare «il bisogno quasi tragico di uscire da questo vecchio Vittoriale e di abitare in una casa nuova»²⁴⁴.

Quello che avrebbe dovuto essere lo studio e la «novissima» dimora dove il poeta si sarebbe ritirato in solitudine, colpisce in prima istanza per la totale mancanza di decorazioni, affidando la propria espressività alle sole partiture architettoniche. Le superfici in pietra dei due livelli bassi sulla “piazzetta dalmata” sono infatti scavate da arconi e nicchie al piano terra e scandite da setti rettilinei con fornicati a tutto sesto nel primo; nelle pareti intonacate dei livelli superiori si aprono invece delle finestre circolari e rettilinee entro archi ciechi. Tutti questi motivi sembrano richiamare l’«atmosfera non lontana da richiami dechirichiani» che Irace riscontra nella piazza antistante il Vittoriale, nell’ingresso della cittadella e, con maggiore certezza, nel prospetto principale dell’Albergo del Sole a Riva del Garda, realizzato da Maroni nel 1930²⁴⁵.

Marcello Piacentini nello stesso anno pubblica in “Architettura e Arti decorative” un lungo articolo dedicato a Giancarlo Maroni ed al Vittoriale, nel quale esprime un giudizio lusinghiero, anche se non privo di osservazioni critiche, sull’opera dell’«architetto del lago»:

«Guardando queste mura dalle stradicciole circostanti ho l’impressione di una fortezza: ma qualche cosa vi scorgo pure di sacro. (...) Tutto è fuso con sorprendente armonia (...). Purtutta-

242 PALAZZOLO 2007, p. 185.

243 IRACE 1994, p. 111.

244 Lettera di d’Annunzio a Giancarlo Maroni, 14 agosto 1929, Archivi del Vittoriale, carteggio d’Annunzio-Maroni.

245 IRACE 1993 *Magister*, p. 31.

via, (...) non mi piacciono le murature convesse che sovrastano l'entrata principale. (...) Bella è invece la disposizione delle Tombe, dove dormono gli Eroi della guerra. Ecco, sullo sfondo del Lago divino, sorge la casa dell'arte pura. È bella la pietra scura del portale magnifico, ma sarebbe stata preferibile rossa, come quella dell'entrata maggiore. Passiamo a quella che è la dimora ospitale: intendo dire degli ospiti graditi e non graditi. (...) La Sala dell'Angelo è bella, e buona la decorazione. Le vetrate sono magnifiche. Anche mi piace il Pilo dalle teste barbute. Avrei preferito il bianco, però, fra il verde chiaro. (...) Non io entrerò nella dimora ove l'armonia delle cose non esiste. No, resteremo di fuori. Bello dunque è il tuo stile, o Gian Carlo. Digli così, sai, all'amico tuo»²⁴⁶.

La morte, avvenuta il 1° marzo 1938, impedì a d'Annunzio di trasferirsi nello "Schifamondo" ma gli arredi e le finiture furono completati seguendo le sue indicazioni autentiche.

Nella primavera del 1921, quando Maroni si affacciava sulla scena del Vittoriale, una lettera scritta il 26 aprile da Antonino Liberi, cognato e allora tecnico di fiducia del Vate, dava principio alla dolorosa vicenda del restauro della casa natale di Pescara, l'episodio più nefasto nel rapporto tra Vate e architettura che verrà trattato di seguito in *D'Annunzio e Pescara: le ragioni di un'assenza*. Per completare il tema del presente capitolo ci limitiamo ad annotare come la sostituzione di Antonino Liberi con Giancarlo Maroni nel cantiere domestico fa sì che i lavori riprendano il 18 dicembre 1934 sotto la direzione dell'architetto del Vittoriale che rinnova l'intero edificio esternamente e internamente pur conservando nella struttura e nei dettagli il suo originario aspetto, proprio com'era desiderio del Poeta (*fig. 20*). Il 22 seguente l'architetto scrive infatti al Vate di essersi recato a Roma ed a Pescara, ottenendo che il Ministro Crollanza, «con l'approvazione del Capo del Governo», desse ordine di dare avvio ai lavori «per impedire ulteriori danni»²⁴⁷. I suddetti

246 Cfr. PIACENTINI 1930.

247 «Nei giorni scorsi sono stato a Roma e a Pescara. Ho sentito il Vostro

partito il 2 marzo da Roma alle 8 di mattina giunge al Vittoriale alle 15,45 e viene accolto da Maroni assieme al prefetto del Vittoriale Giovanni Rizzo prima delle solenni esequie. La salma del poeta viene esposta nella stanza da letto di “Schifamondo” accanto ai calchi michelangioleschi dei Prigioni e dell’Aurora; in seguito, come vedremo nel capitolo seguente, sarà trasferita nell’“Acropoli” del Vittoriale, custodita dalle arche dei combattenti.

Per comprendere a fondo l’idea di “casa” di d’Annunzio, è utile riproporre il confronto tra il Vate e Giovanni Pascoli introdotto da Giovanni Spadolini dopo la visita del 1975²⁴⁸, in quanto entrambi hanno *abitato* le varie residenze in senso letterale, realizzando il proprio *habitat* all’interno di un edificio esistente. Più precisamente, Pascoli si è costantemente *adattato* alla casa che lo ospitava, limitandosi a ricreare il proprio microcosmo fatto di poche cose e di non molti libri, mentre d’Annunzio ha *trasformato* l’ambiente del quale egli si poneva come elemento generatore dell’immagine se non addirittura dello spazio. Nel suo *reportage*, Janni individua il significato dell’avventura tipica di d’Annunzio nel «ridurre ogni sua circostanza – anime e cose, ugualmente – a fornirgli il più sottile e il più intenso godimento estetico, ed egli la conquista e la signoreggia per foggiarla a quest’ufficio»²⁴⁹. In tal senso ogni oggetto della casa ha «qualche cosa di novamente e indissolubilmente intimo aggiunto dal poeta, (...) il quale diventa legame unico e misterioso fra esso e il signore»; acquista così particolare importanza il concetto del «possesso» degli elementi di arredo tramite i quali il Vate può arredare la villa blasonata sia con pezzi autentici e rari che con copie o calchi di opere d’arte²⁵⁰. Per motivi diversi e a volte opposti, né l’uno né l’altro dei due poeti ha *costruito* dalle fondamenta la casa in cui si trovava a vivere. È vero che d’Annunzio ha edificato “Schifamondo”, ma all’avvio dei lavori il rapporto di dipendenza di Maroni era ormai mutato, tanto che il nuovo corpo di fabbrica risulta un’espressione autonoma del *magister de vivis lapidibus*.

248 Cfr. SPADOLINI 1975.

249 CRESTI 2005, p. 150.

250 ANDREOLI 2000, p. 320.

Il Vittoriale è più che una casa, quasi un autoritratto spirituale e sensuale del proprio artefice, un riflesso architettonico e paesistico del *Gesamtkunstwerk* dannunziano nel quale, qui come nella Capponcina, è «perfetta la corrispondenza fra la parola e l'azione, fra la casa e la mente»²⁵¹. Il confronto tra i due poeti sul tema della casa ha maggior valore se si oppone il “castellaccio” di Barga al Vittoriale. La “casa” per Pascoli fu la grotta, la caverna, il luogo in cui si sentiva al sicuro, una dimora intima, una cavità e quindi un simbolo femminile. Si veda a proposito il termine di “Vernina” usato per indicare la cappella di Castelvecchio, intesa quale dimora delle spoglie e della memoria dei defunti. In tal senso viene spontaneo pensare all'*oikìa* dei Greci, un termine con cui anche Aristotele e Senofonte indicavano la casa in senso lato, con tutto quello che in essa era compreso, uomini, cose, affetti. L'*oikìa* greca era un complesso ordinato, autosufficiente, dinamico, legato ad una visione economica di sussistenza, in cui solo l'elemento maschile manteneva e regolava i rapporti con la *polis*, coordinando nella sua persona la sfera politica e quella privata²⁵².

Tracciare un'analogia interpretazione del rapporto d'Annunzio/casa è impegno ancor più difficile, soprattutto perché la critica è passata dalla sacralizzazione alla demonizzazione degli aspetti architettonici dell'ultima residenza del Vate. Nel 1927 Francesco Meriano, poeta e narratore futurista, deputato fascista e diplomatico, ne *Il sogno del Vittoriale*, cercando di penetrare «la sostanza culturale» di quel fenomeno, osserva che «tutto obbedisce ad un'invenzione nuovissima, la materia si anima in un complicato istantaneo gioco di simboli, e (...) assume imprevedute significazioni, ed i confini del tempo e dello spazio sono aboliti, e sacro e profano sono aggettivi, oh finalmente! vuoti di senso»²⁵³.

251 Cfr. JANNI 1906.

252 Particolare rilievo assumevano nell'*oikìa* gli aspetti religiosi che erano il primo e più forte elemento unificatore della famiglia, tanto che Ugo Enrico Paoli ha completato la definizione precisando che *oikos* è «l'organismo nel quale sono compresi cose, persone e riti» (Cfr. PAOLI 1961). Si ringrazia la Professoressa Palma Crea Cappuccilli per la collaborazione in merito all'etimologia dei termini greci.

253 MERIANO 1982, pp. 162-167.

Il commento più caustico proveniente dalla sponda opposta, sulla quale ogni giudizio su d'Annunzio sembra doverne scontare la vicinanza al fascismo, è quello tranciato nel 1982 da Arbasino:

«Come un Sacro Monte di geometri-retori che invece di cappelle controriformistiche (baluardo contro l'eresia settentrionale) predisponga un itinerario di cemento demente, di quel patriottismo ferale capace di sperperare anche assai cospicui fondi pubblici per riempir le Piazze d'Italia di culoni granitici e bronzei stendardi avviluppati e svolanti in sconsiderati avvinghi memoriali. (...) Una tale enfasi militar-vedovile riappare (...) negli interni (...): ambientini minuscoli e passaggini assai risicati, da casetta dei Sette Nani (...), resi ancora più angusti e soffocanti e naneschi dal celebre accumulo di migliaia e migliaia e migliaia di ninnoli»²⁵⁴.

In tempi più recenti Carlo Cresti propone una lettura più obiettiva della «casa magica», nella quale la Prioria «non è (...) l'accumulo, all'insegna della casualità, di tante cose disparate, e neppure un eclettico, labirintico caos», quanto piuttosto «il fascinoso intreccio di geniali soluzioni arredative affidate anche a geometrie latenti ed evidenti»²⁵⁵:

«Ed è l'abitatore, e soltanto lui, ad avere in mente il “disegno” della sistemazione degli arredi; è lui che sa come e in quale luogo idoneo inserire ciascuna suppellettile affidando ad essa la testimonianza di una precisa volontà. La stratificazione degli oggetti, ossia la sedimentazione delle memorie e del rinnovarsi delle sensazioni, non è l'ostentazione di un collezionismo eclettico bensì il prodotto dello studiato montaggio di ogni “tassello” nella compagine di un mosaico intimo e personale, che ripropone la persistente “epifania” dannunziana, o, più realisticamente, il “ritratto” continuo del Poeta-arredatore»²⁵⁶.

254 CRESTI 2005, p. 207.

255 Ivi, p. 212.

256 *Ibidem*.

*L'esperienza estetica della Guerra / The aesthetic experience of War*²⁵⁷

The singular experience of the war confirms how, for d'Annunzio, the references to the architectural debate which developed during that period were the result of a considered and in-depth study. This is true in the case of the rebuilding of the cathedral of Reims, for which he advises leaving it in a state of ruin, similar to ideas expressed by John Ruskin. The various stimuli resulting from his personal war experience were translated by the Poet into components within a single, overall aesthetic picture. An important link between the various phases of this 'Gesamtkunstwerk' is represented by the figure of Guido Marussig, whose collaboration with the Poet in the war years produced various works. Another contribution to the re-evaluation of D'Annunzio's thoughts on architecture came from the Charter of Carnaro, which was drawn up during the unfortunate event at Fiume. First of all was the trust given to the artisans to restore artistic value to even the most humble objects, confirming his beliefs as similar to the William Morris' Aesthetic Style. Furthermore, the encouragement he gave to builders to use new materials such as iron, glass and concrete in the 'new architecture' is well ahead of the structural and spatial experiences of Italian architecture of the same period.

Come già visto in precedenza, nel 1914 Gabriele d'Annunzio è in Francia, nell'attesa di far ritorno in Italia; quando il 3 agosto sopravviene la dichiarazione di guerra della Germania si trova a Parigi nell'«orrendo appartamento argentino»²⁵⁸. Il 16 settembre si reca dal generale Joseph Gallieni, governatore militare della Capitale, che gli concede un salvacondotto per il fronte: parte il giorno seguente per Soissons dove però può visitare solo le retrovie dove, da lontano, ode per la prima volta il tuonare dell'artiglieria. Il 15 marzo 1915 entra a contatto con il teatro di guerra quando, assieme a Ugo Ojetti e Joseph Reinach (giornalista del "Figaro" ed uomo

257 Il presente capitolo è una revisione, rielaborazione ed aggiornamento di GIANNANTONIO 2017.

258 ALBERTINI 2000, p. 138.

politico), visita Reims e la cattedrale distrutta dai bombardamenti dell'artiglieria tedesca²⁵⁹:

«Una delle due guglie appariva mozza. La città non levava al cielo se non un braccio e un moncherino (...). 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»²⁶⁰.

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 anche all'evoluzione del rito che, eliminata la necessità dei matronei romanici, consente la creazione di un purissimo telaio strutturale capace di sopravvivere anche alla devastazione del fuoco bellico. La cattedrale di Reims viene così descritta da Gabriele 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

259 MARTINELLI 2001, p. 28.

260 *Ibidem*.

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'edifizio era un desiderio arrestato nel punto di superarsi. Era una mole radicata che inviava la nuvola sorvolante»²⁶¹.

Consigliato da Reinach, d'Annunzio fa visita al vecchio cardinale Luçon, nonostante la sua intera produzione letteraria fosse stata posta all'Indice dalla Chiesa cattolica l'8 maggio 1911. In presenza dell'alto prelado il Poeta esclama: «la cattedrale si consuma tra le fiamme ... non si può fare a meno di inginocchiarsi davanti a questo miracolo»²⁶². Infatti nell'animo di d'Annunzio l'immagine della chiesa in fiamme suscita l'idea che l'elevarsi della fiamma, coincidente con lo spirito di ascesa del gotico, corrisponda ad un simbolo di rinascita della Francia intera.

«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 scopercata come il monumento presso cui Maria se ne stava in pianto allorché i messaggeri vestiti di bianco le dissero: "Donna, perché piagni?". La Cattedrale era fiammeggiante di resurrezione; e l'anima della Francia era quivi alzata in piè, come il riapparito»²⁶³.

Nel contempo d'Annunzio esprime il suo singolare parere su come "conservare" il monumento: «per carità, non si tocchino le

261 D'ANNUNZIO 1913, p. 979.

262 OJETTI 1924, pp. 437-438. Traduzione a cura di Emanuela Cosentino.

263 MARTINELLI 2001, p. 28.

sculture, non si facciano restauri. Il cardinale approva»²⁶⁴. La “ru-derizzazione” delle spoglie della cattedrale di Reims consigliata al cardinal Lurçon appare in singolare sintonia con il pensiero di John Ruskin, la cui *Bible d’Amiens*, tradotta in francese nel 1904 da Marcel Proust, aveva attratto fortemente l’interesse di d’Annunzio²⁶⁵. A tal proposito va ricordato come il delicato intervento di “restauro” della cattedrale venga in effetti eseguito dall’architetto Henri Louis Deneux tra il 1927 ed il ’38 grazie alla generosa sovvenzione concessa da John Rockefeller. Per ricostruire la copertura della cattedrale Deneux reinterpreta il sistema creato da Philibert Delorme, uno dei massimi esponenti dell’architettura francese del Rinascimento, sostituendo i «tavoloni di coltello» lignei con analoghi elementi prefabbricati in cemento armato tenuti insieme da perni passanti fissati con cunei, in modo da ottenere una struttura resistente agli incendi²⁶⁶.

Nel frattempo in patria all’inizio del 1915 il conflitto tra neutralisti ed interventisti assume aspetti drammatici. Il 5 marzo Ricciotti Garibaldi, figlio dell’“Eroe dei Due Mondi”, scioglie la *Legione Garibaldina* che aveva costituito in Francia, probabilmente per organizzare in segreto uno sbarco in Liguria allo scopo di costringere il governo italiano a dichiarare lo stato di guerra²⁶⁷. Ricciotti sollecita l’adesione di d’Annunzio che però non mostra di nutrire la necessaria fiducia nei suoi confronti; il colpo di mano è ormai pronto quando gli eventi prendono una piega diversa. Il Comune di Genova si appresta ad inaugurare il grande monumento da collocare sullo scoglio di Quarto a ricordo della partenza dei “Mille” di Garibaldi per la Sicilia (*fig. 21*). In realtà il concorso per la realizzazione dell’opera era stato vinto nel 1910 da Eugenio Baroni, le cui cattive condizioni di salute avevano ritardato la cerimonia d’inaugurazione, che viene così casualmente a coincidere con la decisione italiana

264 OJETTI 1924, pp. 437-438.

265 Cfr. ZANETTI 2009.

266 Cfr. VITALE 2010.

267 Per la vicenda dell’inaugurazione del monumento a Quarto MARTINELLI 2001, p. 31 ss.



Fig. 21 – Quarto, monumento a Garibaldi, foto d'epoca

di entrare in guerra a fianco dell'Intesa, maturata negli stessi giorni ma tenuta rigorosamente segreta²⁶⁸. Fraternalmente amico di Baroni era lo spezzino Ettore Cozzani, poeta, scrittore e ardente interventista, che nel 1911 aveva fondato la rivista d'arte e poesia "L'Eroica", cui d'Annunzio aveva collaborato gratuitamente. Individuando nel Poeta la personalità adatta ad inaugurare il monumento in quel particolare momento storico, Cozzani gli spedisce una serie di fotografie del modello in gesso del monumento, rimarcando il significato ideale che la partecipazione alla cerimonia avrebbe assunto²⁶⁹. Il gesto provoca in d'Annunzio un entusiastico sentimento di gioia, come traspare dai *Taccuini*:

268 Cit. CAMPARDO 2013, p. 264.

269 Gabriele d'Annunzio aveva composto le veementi *Canzoni d'Oltremare* ed inoltre il 1° marzo 1901 aveva inaugurato l'Unione Popolare di Milano leggendo *La Canzone di Garibaldi*, *La notte di Caprera*, nella quale ricordava la partenza dei Mille da Quarto.

«Domenica, 7 marzo. Stamani mi levo per tempo. Non ho più febbre ma sono ancora sofferente, infastidito dal piccolo male umiliante. Peppino Garibaldi deve venire alle dieci. Cerco le fotografie del monumento di Eugenio Baroni ai Mille, inviatemi da Ettore Cozzani. È un monumento marino, modellato dal flutto decumano. Gli eroi risorgono con un ritmo di marea... Mi ricordo di non aver ancora aperta la lettera che le accompagna. La cerco. L'apro, la leggo. E tutto, ecco, si rischiarà! V'è, certo, una provvidenza apollinea. Quel che mi è offerto, è tal cosa che risolve tutti i dubbi e le perplessità, ci salva da ogni errore, da ogni deformazione, dal pericolo dei contrattempi, dei dissensi, dei moti intempestivi. Il municipio di Genova mi chiede di parlare al popolo d'Italia il 5 maggio, all'inaugurazione del Monumento, nel giorno anniversario della dipartita meravigliosa. Quale più grande occasione? Andrò, condurrò meco la legione garibaldina, il flutto rosso. I fati saranno maturi. Nessuna opposizione, nessuna sorpresa saranno più da temere. La radunanza non sarà soltanto consentita ma favorita. Da ogni parte d'Italia tutti gli spiriti rossi potranno accorrere. Una forza impetuosa si accalcherà intorno al bronzo perenne. Dove i Mille salparono, quivi i nuovi Mille approderanno. Il movimento sarà irresistibile. Dallo scoglio di Quarto l'esercito d'Italia muoverà verso i confini ...»²⁷⁰.

Il 16 marzo seguente su iniziativa di Cozzani il Sindaco di Genova invia a d'Annunzio la lettera d'invito formale e questi ad Archachon nell'arco di cinque giorni elabora il lungo e complesso testo dell'*Orazione per la Sagra dei Mille*. Quando Cozzani informa Baroni del felice esito della missione, lo scultore manifesta il proprio cruccio per la presenza del celebre poeta («Tu capisci, vero? Io sacrifico la mia opera ... Nessuno avrà una parola per essa o per l'artista. Tutta l'attenzione sarà assorbita da lui, da quello che dirà lui»²⁷¹), concludendo però: «è necessario. Prima di tutto c'è l'Italia».

270 Cit. CAMPARDO 2013, p. 264.

271 MARTINELLI 2001, p. 34.

La sera del 3 maggio Gabriele d'Annunzio parte per l'Italia in vagon letto; il viaggio è trionfale ed un gruppo di studenti abruzzesi gli fa da guardia del corpo. Nella notte seguente viene telegrafata a Vienna la denuncia del trattato di alleanza: non resta che la dichiarazione di guerra per dare inizio al conflitto armato. In tal modo il Vate può pronunciare il discorso evitando al pubblico l'impressione (assai dannosa al prestigio del Governo) che sia stato lui a determinare il corso degli eventi. La mattina del 5 maggio sullo scoglio di Quarto d'Annunzio declama dunque la sua *Orazione*, citando anche il tragico terremoto che nel gennaio precedente ha devastato la sua terra d'origine. Così Ugo Ojetti descrive il monumento:

«Il bel monumento ha la forma di una nave, in fronte alla quale la grande figura nuda di Garibaldi fa da polena, pare debba salpare con quel carico verso il mare che adesso è tutto sfolgorante di luce, verso il cielo che adesso è tutto sereno. (...) Sull'alto del monumento viene posata una grande targa rossa tra due palme, e sulla targa è scritto a grandi lettere bianche: Trieste»²⁷².

Eugenio Baroni (1888-1935) aveva studiato scultura da Giovanni Scanzi, seguace di Vincenzo Vela²⁷³. Il riferimento a Rodin aveva contraddistinto gli anni della sua attività dal 1904 all'inizio della Grande Guerra, come testimonia il ciclo degli *Erotici* (1912), piccole sculture libere nello spazio: *Paolo e Francesca*, *L'Addio*, *la Coppa nuziale*, *Faunetto addormentato*, *La lampada*, *L'anello*, *il Pensieroso*, *l'Adolescente*; in particolare quest'ultima opera gli era valsa l'elogio del Rodin e la nomina a membro del *Salon d'Automne*. Il monumento dei Mille a Quarto, l'opera più importante prodotta da Baroni nel periodo, si distingue dagli altri esempi del genere soprattutto per la mancanza del bassorilievo nel sostegno del gruppo marmoreo; nel complesso l'opera rimanda alle *Vittime del lavoro* del Vela ma anche alle sculture del Vittoriano e al bozzetto per il monumento a Garibaldi realizzato a Milano da Leonardo Bistolfi,

272 Ivi, p. 39.

273 Sulla figura di Eugenio Baroni nella critica dell'epoca cfr. COZZANI 1916; GROSSO 1921; CHIAPPARINI 1922; CALZINI 1928.

il quale influenzò largamente Baroni così come lo stesso d'Annunzio nell'orientamento del gusto, riservandogli alti elogi. Dell'autore vanno ricordati anche gli studi per statue ornamentali (*Gli eroi*) che, evocando i *Prigioni* di Michelangelo, anticipano le sculture da lui stesso realizzate per lo Stadio dei Marmi nel Foro Mussolini.

La sera del 12 maggio d'Annunzio giunge a Roma dove viene accolto con grandi onori. Il 23 seguente l'Ambasciatore italiano dichiara guerra all'impero austro-ungarico ed il giorno dopo, con la rottura delle relazioni diplomatiche con la Germania, l'Italia entra ufficialmente nel conflitto; quella stessa mattina Venezia ed Ancora subiscono una prima incursione di idrovolanti. Il patrimonio artistico italiano è profanato senza pietà, tanto che nel luglio 1917 Ugo Ogetti, in qualità di Presidente della commissione per la protezione dei monumenti e delle opere d'arte, darà sfogo alla sua amarezza per i danni bellici inferti al patrimonio artistico italiano dai “nuovi barbari”²⁷⁴. All'alba della Grande Guerra, giovedì 27 maggio Antonino Liberi scrive da Pescara all'illustre cognato:

«Caro Gabriele il nemico ha voluto salutare col fuoco le nostre spiagge. Sulle prime si sono impaurite le donne, ma ora nemmeno esse temono più. Giorni sono è partito il 34° di artiglieria, il nostro reggimento, tra gli evviva ed i fiori. Non un viso di soldato che non fosse giulivo; anche i cavalli parevano consci della loro missione. Sono tre giorni che c'è la requisizione dei cavalli. Sembra una gran fiera. Discendono dai monti e dalle colline tutti a presentare, con una allegra spontaneità cavalli e muli, come una offerta»²⁷⁵.

D'Annunzio trascorre l'intero mese di giugno a Roma in attesa dell'uniforme che un sarto gli sta appositamente confezionando nonché del denaro per l'acquisto di due cavalli, necessari in quanto egli è arruolato come ufficiale di Cavalleria. Dopo essersi recato a Pescara (10-11 luglio) per affidare alla città natale il saluto riportato

274 Cfr. PESCI 2014.

275 DI TIZIO 2009 *D'Annunzio e Antonino Liberi*, p. 159.

nel *Notturmo* («Ma bisognava accomiarsi dalla madre mortale prima di donarsi alla madre immortale»²⁷⁶), giovedì 15 luglio il Poeta lascia l'Hotel Regina, ove aveva trascorso i due mesi del soggiorno romano e parte finalmente per la guerra. La notte del 17 raggiunge Venezia da dove la notte del 7 agosto compie la prima impresa, volando su Trieste per lanciare un messaggio ai connazionali²⁷⁷. Nello stesso periodo egli inizia anche soggiornare assieme ad Ojetti in due stanze della Casa Sarcinelli a Cervignano, spostandosi però di continuo tra Cormons, Aquileia e Gradisca per pronunciare i suoi infuocati discorsi²⁷⁸.

Come visto in precedenza, alla fine di ottobre d'Annunzio si trasferisce nella Casetta Rossa sul Canal Grande che, per tutta la durata della guerra, funge da base per le imprese belliche ma nel contempo è il *buen retiro* citato nel *Piacere*²⁷⁹, anche se per fugaci soggiorni. Nel piccolo e grazioso edificio egli trascorre la lunga convalescenza seguita all'incidente aereo del 16 gennaio 1916, quando, a seguito di un brusco ammaraggio nelle acque di Grado, è obbligato a restare bendato e obbligato a letto per sette lunghi mesi. È il periodo del *Notturmo*, scritto sui "cartigli", le strette strisce di carta che la figlia Renata fa scorrere per lui. Nella Casetta Gabriele e "Ciccuzza" sopportano oltre cinquanta bombardamenti da parte dell'aviazione austroungarica e sempre qui Renata conosce il Tenente di vascello Silvio Montanarella, che sposa nell'agosto del 1916 con il padre e il fratellastro Mario quali testimoni di nozze. Il 13 settembre 1916, vinte le opposizioni dei suoi superiori, d'Annunzio riprende a volare ma dal successivo 21 si fa assegnare quale ufficiale

276 Cfr. D'ANNUNZIO 1921.

277 Cfr. ANDREOLI 2003 *D'Annunzio e Trieste*.

278 DI TIZIO 2009 *D'Annunzio e Antonino Liberi*, p. 165.

279 «Egli le aveva detto, con un'aria grave, un po' triste, guardandola negli occhi: - Ho tante cose da raccontarvi, Elena. Venite da me, domani? Nulla è mutato nel buen retiro. (...) Elena spesso piacevasi di salire per quei gradini al buen retiro del palazzo Zuccari. (...) Rientrando nel suo appartamento della casa Zuccari, nel prezioso e delizioso buen retiro, provò un piacere straordinario. (...) E le indicò il palazzo Zuccari, il buen retiro, inondato dal sole, che dava imagine d'una strana serra diventata opaca e bruna pel tempo. (...) - È un mese eccellente questo, a Roma, per l'amore. Dalle tre alle sei pomeridiane ogni buen retiro nasconde una coppia ...» (Cit. D'ANNUNZIO 1889).

di collegamento al Comando della 45^a Divisione di fanteria²⁸⁰. Partecipa così con i “Lupi di Toscana” alle drammatiche azioni sul Veliki-Hribach (Cima Grande) e sul monte Fajti, in seguito alle quali il 7 dicembre 1916 viene promosso al grado di capitano. All’inizio del nuovo anno, dopo aver ricevuto dai Francesi la *Croix de guerre* (12 gennaio 1917), decide di prendere un periodo di quattro mesi di congedo.

Il 27 gennaio si trova in albergo a Milano quando riceve la notizia della morte della madre; due giorni dopo, benché febbricitante, si reca a Pescara per partecipare ai funerali della madre, trattenendosi sino al 3 febbraio. All’approssimarsi della disfatta di Caporetto, d’Annunzio è sistemato presso il “Battaglione Aviatori” di Gioia del Colle, nell’«estrema Puglia, per operazioni difficili»²⁸¹. Da qui la notte del 4 ottobre 1917 egli guida l’incursione aerea contro la flotta austro-ungarica ancorata nelle Bocche di Cattaro. La disfatta del 24 ottobre e il conseguente arretramento del fronte lo costringono però a lasciare il palazzo della contessa Cittadella Giusti a Cervignano e a prendere alloggio in via San Fermo a Padova. Il 10 febbraio 1918 è imbarcato come marinaio volontario sul MAS 96, il Motoscafo Anti Sommergibile dal quale, durante la cosiddetta “beffa di Buccari”, viene affidato alle onde un messaggio contenuto in bottiglie avvolte da un nastro tricolore²⁸².

Mercoledì 15 maggio torna a Milano per sollecitare la consegna dei quattro velivoli da bombardamento Caproni che aspettava da tempo e per i quali aveva chiesto al pittore Guido Marussig di dipingere l’emblema sulle carlinghe. Il 9 agosto 1918 undici apparecchi Ansaldo S.V.A. dell’87^a Squadriglia Aeroplani, detta la

280 Per le vicende di d’Annunzio dal 1916 al ’17 cfr. DI TIZIO 2009 *D’Annunzio e Antonino Liberi*, p. 168 ss.

281 Lettera di d’Annunzio ad Antonino Liberi, 2 ottobre 1917 (ivi, p. 179).

282 Il messaggio recitava: «In onta alla cautissima Flotta austriaca occupata a covare senza fine dentro i porti sicuri la gloriuzza di Lissa, sono venuti col ferro e col fuoco a scuotere la prudenza nel suo più comodo rifugio i marinai d’Italia, che si ridono d’ogni sorta di reti e di sbarre, pronti sempre a osare l’inosabile. E un buon compagno, ben noto – il nemico capitale, fra tutti i nemici il nemicissimo, quello di Pola e di Cattaro – è venuto con loro a beffarsi della taglia» (Cfr. GALLI DELLA LOGGIA 2011).



Fig. 22 – I piloti del volo su Vienna: con d’Annunzio al centro, da sinistra a destra Granzarolo, Allegri, Locatelli, Palli, Massoni, Finzi e Censi

“Serenissima”, si alzano dal campo di volo di San Pelagio presso Treviso diretto verso Vienna; il maggiore Gabriele d’Annunzio è sul biposto pilotato dal Capitano Natale Palli (*fig. 22*). Raggiunto l’obiettivo alle 9.20, dai velivoli vengono lanciati 50.000 manifestini in Italiano (con testo scritto da d’Annunzio) e 350.000 in Tedesco (con testo preparato da Ugo Ojetti)²⁸³. L’eco dell’impresa è tale che le autorità militari propongono per il Poeta-soldato la medaglia d’oro e la promozione al grado di tenente colonnello. Ormai la guerra volge al termine ed il 24 ottobre il generale Diaz lancia una grande offensiva su tutto il fronte cui d’Annunzio partecipa con la “Squadra di San Marco”; il 2 novembre è di nuovo in volo. Il giorno seguente viene firmato l’armistizio ed il 4 il bollettino del generale Diaz annuncia la vittoria²⁸⁴.

283 DI TIZIO 2009 *D’Annunzio e Antonino Liberi*, p. 199.

284 *Ivi*, p. 201.

Nell'inattività dell'immediato dopoguerra d'Annunzio vive il proprio disagio nella Casetta Rossa sul Canal Grande: la vittoria «crudele» lo ha lasciato infatti «mal vivo», anche se a risollevarne il morale giunge la notizia dell'attribuzione della medaglia d'oro al valore militare²⁸⁵. A trarlo fuori dall'abulia giunge la vicenda della città di Fiume che il 30 ottobre 1918 proclama la sua volontà di unirsi all'Italia. L'impresa fiumana è un importante elemento di collegamento tra l'esperienza bellica, intesa come esperienza estetica, e la costruzione del Vittoriale, vissuta come ricapitolazione e raffigurazione "teatrale" dell'intera esistenza dannunziana.

È ancora la Casetta Rossa, sede di alcuni decisivi incontri, a svolgere un ruolo strategico. Qui il 7 aprile 1919 il Poeta riceve il capitano Arturo Marpicati, latore di un messaggio con il quale il Consiglio Nazionale di Fiume invoca la consacrazione del legame che doveva unire la città all'Italia²⁸⁶. Come già visto, sempre nella Casetta Rossa la sera del 10 settembre giungono alcuni dei congiurati di Ronchi per ricordargli l'impegno pubblicamente assunto a favore della loro causa con la *Lettera ai Dalmati* scritta il 15 gennaio sul "Popolo d'Italia". All'alba dell'11 settembre seguente d'Annunzio parte dunque per Fiume alla testa dei 196 granatieri presenti a Ronchi. Entra in città il 12 settembre alle 11.35 acclamato dal popolo in festa e viene scortato all'Hotel Europa, mentre gli insorti terminano le operazioni di occupazione, in modo che l'indomani il "Comandante" possa insediarsi nel Palazzo del Governo. Tuttavia, contrariamente alle speranze da lui stesso nutrite, il fuoco acceso a Fiume non si sviluppa in incendio: il governo Nitti, che aveva disposto l'embargo contro la Reggenza italiana, non cade, le popolazioni dalmate non si uniscono all'insurrezione e quindi la città resta esclusa dall'Italia.

In merito all'interesse specifico del presente studio, uno dei più importanti lasciti dell'impresa è la *Carta*, ovvero la costituzione della Reggenza scritta da Alceste De Ambris ma rielaborata dallo stesso d'Annunzio. Promulgata l'8 settembre 1920, alla conclusio-

285 *Ibidem*.

286 Ivi, pp. 205-208.

ne della sfortunata vicenda, la *Carta* è finalizzata a «riunire in un cerchio di luce le libertà comunali colle ultime forme che oggi muovono il mondo» attraverso un conglomerato di concetti ideali e di principi concreti²⁸⁷. Tra i vari articoli emerge quello intitolato *Della edilizia*, scritto nell'inconfondibile prosa dannunziana ed attribuito interamente al Comandante²⁸⁸. Già nel discorso pronunciato la sera del 30 agosto in occasione della presentazione della *Carta* ai Fiumani, emerge chiaramente il rapporto tra la “costruzione” dello Stato e quella architettonica:

«Come lo stampo del mattone romano, il vostro stampo di costruttori, o Legionari, è su questo breve libro. Non è questa la prima volta che io vi chiamo costruttori, che io vi chiamo edificatori. Non è questa la prima volta che io vi dico a nessun altro oggi convenire meglio che a voi il vecchio titolo di Legionarii. Come voi, i Legionarii di Roma erano combattitori e costruttori. Essi lasciavano dietro di loro, sopra i fiumi e attraverso le paludi, gli archi dei ponti e le lastre di pietra per riconoscere il loro cammino. In mezzo a un campo trincerato edificavano una città marziale e in ogni rilievo si sentiva la prominenza del sopracciglio consolare. In mezzo a questo campo trincerato noi abbiamo posto le fondamenta d'una città novissima. E abbiamo conciato le pietre e abbiamo squadrato le travi per la costruzione robusta. Qui, in questo breve libro, è il disegno della nostra architettura, è il lineamento del vostro edificio. Voi avete posto mano a queste pagine. Queste pagine sono vostre. Umilmente io immagino che le abbia scritte il vostro spirito con una penna d'aquila, tagliata e aguzzata dal filo di quella spada che è cinta dai due rami di lauro e di quercia per vostro emblema»²⁸⁹.

A rafforzare tale rapporto l'articolo LVIII prevede l'istituzione di «un collegio di Edili, eletto con discernimento fra gli uomini di gu-

287 Cfr. DE FELICE 1974.

288 CRESTI 2005, pp. 93-95.

289 COSELSCHI 1929, p. 118.

sto puro, di squisita perizia, di educazione novissima»²⁹⁰. Tale collegio «presiede al decoro del vivere cittadino» e «rinnovella quegli ufficiali dell'ornato della città che nel nostro Quattrocento componevano una via o una piazza con quel medesimo senso musicale che li guidava nell'apparato di una pompa repubblicana o in una rappresentazione carnascalesca». Agli Edili spetta garantire «la decenza, la sanità degli edifizii pubblici e delle case particolari», impedire «il deturpamento delle vie con fabbriche sconce o mal collocate», allestire «le feste civiche di terra e di mare con sobria eleganza, ricordandosi di quei padri nostri a cui per fare miracoli di gioia bastava la dolce luce, qualche leggera ghirlanda, l'arte del movimento e dell'aggruppamento umano» e inoltre persuadere i lavoratori «che l'ornare con qualche segno di arte popolesca la più umile abitazione è un atto pio, e che v'è un sentimento religioso del mistero umano e della natura profonda nel più semplice segno che di generazione in generazione si trasmette inciso o dipinto nella madia, nella culla, nel telaio, nella canocchia, nel forziere, nel giogo». L'altro compito degli Edili è «di ridare al popolo l'amore della linea bella e del bel colore nelle cose che servono alla vita d'ogni giorno, mostrandogli quel che la nostra gente vecchia sapesse fare con un leggero motivo geometrico, con una stella, con un fiore, con un cuore, con un serpente, con una colomba sopra un boccale, sopra un orcio, sopra una mezzina, sopra una panca, sopra un cofano, sopra un vassoio» e poi quello di dimostrare al popolo «perché e come lo spirito delle antiche libertà comunali si manifesti non soltanto nelle linee, nei rilievi, nelle commettiture delle pietre, ma perfino nell'impronta dell'uomo posta su l'utensile fatto vivente e potente». Nel medesimo articolo viene infine citata una nuova struttura pubblica commessa al collegio, 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».

In generale i modelli ispiratori della *Carta del Carnaro* sono di carattere politico ed estetico; i primi mutuati dalle forme di governo

290 Cit. PANELLA 2009. Sulla "Carta del Carnaro" cfr. LA COSTITUZIONE 1920.

dei liberi comuni e dagli ordinamenti delle corporazioni medievali di arti e mestieri, i secondi ispirati alla qualificata produzione delle botteghe rinascimentali di artisti e artigiani²⁹¹. Un'analoga impostazione estetico-corporativa ritroveremo nell'ultimo episodio del nostro percorso, quello che lega d'Annunzio alla guerra e questa all'impresa fiumana: il Vittoriale degli Italiani, nel cui ambito svolge un'importante ruolo l'artista triestino Pietro Marussig, che a Fiume il Comandante aveva nominato Primo Edile della Reggenza.

Dopo la forzata conclusione della vicenda fiumana, d'Annunzio si rifugia il 18 gennaio 1921 in un appartamento di palazzo Barbarigo a Venezia al cui secondo piano si trovano depositate le casse dei libri e delle suppellettili del villino di Arcachon scampate alla vendita grazie al governo francese²⁹². Decide allora di cercare la propria definitiva dimora sul Garda in quanto, come scrive ad Alceste De Ambris, si sente «avido di silenzio dopo tanto rumore, e di pace dopo tanta guerra»²⁹³.

Abbiamo già esaminato le differenti fasi di affitto e poi di acquisto della Villa Cagnacco, così come l'impegno nelle opere di trasformazione dell'architetto Giancarlo Maroni, già ufficiale degli Alpini e medaglia d'argento al valore. È qui il caso di aggiungere come al giovane architetto venga chiesto di coordinare il lavoro dei numerosi artisti ed artigiani impegnati nell'invenzione del Vittoriale: le sculture di Arrigo Minerbi e Renato Brozzi, le decorazioni di Guido Marussig, le opere esterne ed interne in ferro battuto di Alessandro Mazzucotelli, i dipinti murari e le vetrate di Pietro Chiesa, il multiforme lavoro di Guido Cadorin e Napoleone Martinuzzi, che d'Annunzio ribattezza "fra Guidotto" e "fra Napé"²⁹⁴. Maroni deve inoltre recarsi a Firenze, Bologna, Venezia e un po' in tutta l'Italia per acquisire mobili, suppellettili ed oggetti per i luoghi esterni, quali colonne, ruderi e rocce, nonché sistemare tutti i cimeli di guerra che d'Annunzio desidera collocare nel verde. Egli stesso

291 CRESTI 2005, p. 95.

292 MARTINELLI 2001, p. 242.

293 Cit. lettera di d'Annunzio ad Alceste De Ambris (DE FELICE 1966, p. 243).

294 MAZZA 1988, p. 193 ss.

vivrà fino alla morte nella creatura frutto dell'immaginazione del Poeta, per il quale realizza un *auditorium*, un mausoleo, un anfiteatro, una darsena, dei porticati ed inoltre viali, piazze, giardini, fontane. Nonostante ciò egli riesce a progettare e costruire altre opere di architettura prevalentemente a Riva del Garda, tra le quali ricordiamo la centrale idroelettrica del Ponale, la struttura balneare della Spiaggia degli Olivi, la tribuna del Campo sportivo del Littorio, il Palazzo dei Provveditori, la Canonica Arcipretale²⁹⁵.

Al termine della lunga vicenda costruttiva che si svolge a Gardone Soprano tra il 1921 e il '38, il Vittoriale degli Italiani si configura come un complesso di edifici, piazze, vie, giardini e corsi d'acqua e numerosi altri episodi che testimoniano tanto la "vita inimitabile" del poeta-soldato quanto le imprese dei combattenti italiani durante la Grande guerra. L'intento strategico di D'Annunzio è quello di fare della propria dimora un monumento nazionale ed a questo scopo offre allo Stato il Vittoriale già nel dicembre 1923, quando le opere di trasformazione sono appena iniziate, in cambio del sostegno economico alla "Santa fabbrica"; la donazione, perfezionata nel 1930, sarebbe risultata più consistente quanto più generose fossero state le risorse concesse (*fig. 23*).

Al di là della successione cronologica secondo la quale le varie opere sono state costruite, apprestiamoci dunque ad incontrare i principali elementi della memoria bellica in un tragitto asintattico che parte dalla "Piazza dei sospiri" – lo spazio di approccio al Vittoriale progettato da Giancarlo Maroni nel 1931 – ove si trova il Monumento ai caduti della grande guerra²⁹⁶. Le triplici arcate e il loggiato riprendono le movenze dello "Schifamondo" già costruito a quella data dallo stesso Maroni, nel quale si era delineata chiaramente la personalità dell'architetto²⁹⁷. Dall'ingresso parte un du-

295 Sulla figura di Maroni cfr. PIACENTINI 1930; IRACE 1993; CASTELLANO 1933; CHESANI 1952; CRESTI 2005, pp. 165-181; DI TIZIO 2009 *La Santa Fabbrica*, pp. 5-8.

296 Per la descrizione del complesso del Vittoriale in rapporto alle testimonianze belliche cfr. BARILLI 1930; BRUERS 1941; LICHT 1982; DOTOLI 1983; TERRAROLI 1988; ANDREOLI 1993; CRESTI 2005, pp. 183-237; DI TIZIO 2009 *La Santa Fabbrica*; VILLARI 2009.

297 In fondo alla piazza è collocata una fontana dalla forma di colonna-termi-

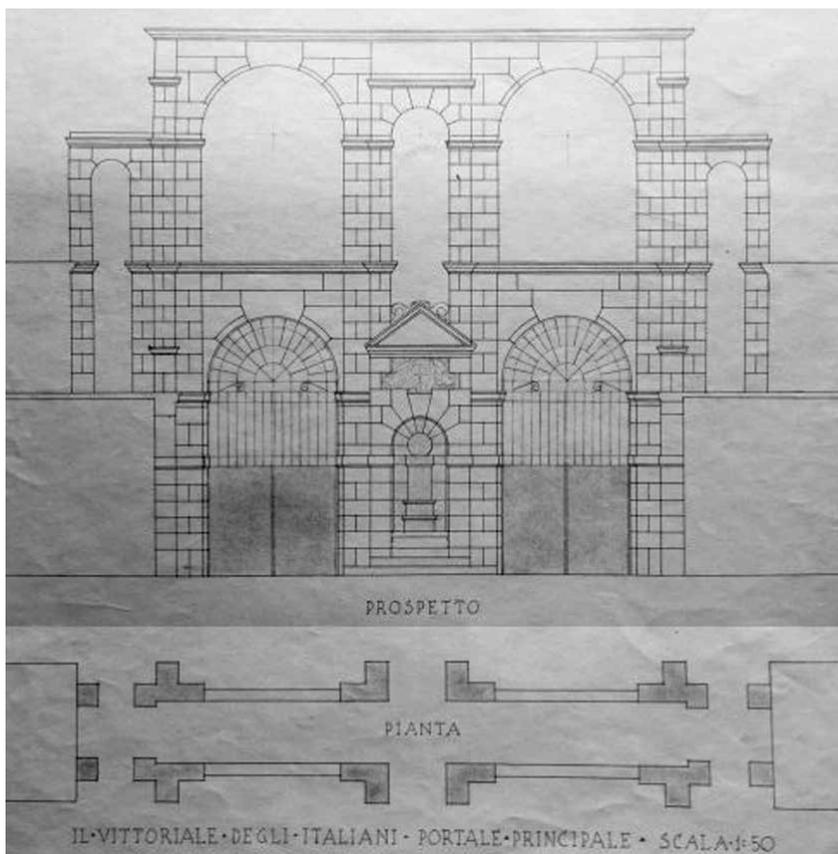


Fig. 23 – *Il Vittoriale degli Italiani, progetto per il portale principale, pianta e prospetto (1930)*

plice percorso: il primo in leggera salita raggiunge la “Prioria”, il corpo di fabbrica corrispondente all’antica villa, poi la nave militare Puglia e infine il Mausoleo degli Eroi con la tomba del poeta; il secondo porta verso il teatro, il Casseretto e la villa Mirabella, i giardini, l’Arenco e quindi, attraverso una serie di terrazze degradanti verso il lago, perviene alla limonaia e al frutteto.

ne, sulla quale un’iscrizione in lettere di bronzo recita un passo del *Libro segreto*: «Dentro da questa cerchia triplice di mura, ove tradotto è già in pietre vive quel libro religioso ch’io mi pensai preposto ai riti della patria e dai vincitori latini chiamato “Il Vittoriale”» ((cit. ANDREOLI 1993, p. 25).

Scegliendo il primo percorso, procediamo per un viale acciottolato fino alla piazzetta della Vittoria del Piave dove, su un alto pilone di ponte, scorgiamo il bronzo raffigurante il Piave, donato dal Comune di Milano nel 1935 ed opera di Arrigo Minerbi, l'autore del ritratto di Eleonora Duse che d'Annunzio conserva nel suo studio. La statua della *Vittoria* con i suoi piedi legati simboleggia la difesa della linea del fiume fra il novembre 1917 e l'ottobre 1918 la cui tenacia aveva "incatenato" il successo finale. Come ricorda lo stesso Minerbi, la scultura era stata ideata dopo la sconfitta di Caporetto «nel basso Piave», ovvero «nel punto più conteso e più sanguinoso»; qui egli aveva avuto la visione della Vittoria «librata sul fiume e ondulante al vento, come una grande vela all'ancora»²⁹⁸. Poco lontano è collocato il pilo del "dare in brocca", ossia del "colpire nel segno"²⁹⁹, che reca nel medaglione alla base un fregio in marmo con tre frecce, realizzato su disegno di Guido Marussig. Costeggiando un folto bosco di cipressi dove campeggia un masso del Carso, giungiamo all'"Esedra", lo spiazzo dalla caratteristica forma semicircolare in cui si eleva il Tempietto delle Memorie dannunziane affiancato dai bassorilievi di Napoleone Martinuzzi, dono delle città di Zara e Spalato, e dalle lapidi ricevute dai Comuni di Pola e Fiume. Nel tempietto, che custodì le spoglie del poeta fino al 1963³⁰⁰, sono conservati numerosi cimeli tra cui, al centro della parete di fondo, il pugnale delle donne fiumane e, sotto, la *corona in bronzo* della Reale Accademia d'Italia di cui d'Annunzio diverrà presidente nel 1937. Su un ripiano si trova l'anfora contenente l'acqua del Piave, con ai lati i gagliardetti di Fiume e della Dalmazia, mentre a terra è collocato il cofano con la bandiera del Timavo macchiata dal sangue di Giovanni Randaccio³⁰¹.

298 Ivi, p. 26.

299 Con il termine "brocca" s'intende il centro del bersaglio («dare in brocca», nel senso di «centrare il bersaglio»).

300 A quella data, in occasione del centenario della nascita, le spoglie furono traslate nell'arca posta alla sommità del Mausoleo (cfr. *infra*).

301 Il 27 maggio 1917 il maggiore Randaccio morì alla testa del proprio battaglione nell'attacco lanciato alla Quota 28 oltre il fiume Timavo. Gabriele d'Annunzio, ispiratore dell'azione, fece raccogliere ed avvolgere il corpo di Randaccio in una bandiera tricolore che utilizzò nell'impresa fiumana, recandola di seguito



Fig. 24 – Il Vittoriale degli Italiani, Piazzetta Dalmata, foto attuale

Proseguendo oltre le doppie arcate che delimitano l'essedra arriviamo alla "Piazzetta Dalmata", così chiamata dalla statua bronzea della Vergine di Dalmazia posta su di un pilo a testimonianza dell'asservimento di quella terra all'impero austro-ungarico³⁰² (fig. 24). Si tratta del primo "palo" eretto nel Vittoriale che in origine reggeva il gonfalone oggi conservato nel Museo del Vittoriale. La base del pilo è formata da due pietre da macina dell'antico frantoio rinvenuto nella proprietà, con otto mascheroni cinquecenteschi di area veneta simboleggianti i venti della rosa italiana ed un'iscrizione che recita: «Laudata sia nello eccelso/La serenissima Vergine dello scettro di Dalmazia». Sulla piazzetta si trova il tempietto della Vittoria con una copia bronzea della *Vittoria alata*, donata nel 1934 dai Combattenti di Brescia, il cui originale era stato rinvenuto nel 1826 nell'ambito degli scavi archeologici condotti dai membri

con sé nel Vittoriale (THOMPSON 2009, pp. 271-272).

302 La statua bronzea della Vergine nel 1924 sostituisce quella lignea originaria, distrutta dai tarli e dalle intemperie.

dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Brescia³⁰³. Di lato al tempio si elevano i due principali corpi di fabbrica del complesso: "Prioria" e "Schifamondo".

All'interno della Prioria si trova la "Sala delle Reliquie" che conserva immagini e simboli delle diverse fedi, anche quella del pericolo. Sin dall'origine erano qui presenti testimonianze della Grande Guerra e dell'impresa fiumana, a cominciare dal rosso "gonfalone della reggenza del Carnaro" assicurato al soffitto da corde marinaresche, simboleggianti la forza e la ricchezza che il mare dona all'uomo; al centro si scorgono il serpente che si morde la coda (simbolo dell'eternità), le sette stelle dell'Orsa Maggiore e il motto: «*[Si spiritus pro nobis]. Quis contra nos?*». Ulteriori testimonianze dei pericoli scampati da d'Annunzio sono due leoni: il primo, scolpito in bassorilievo, era stato donato a d'Annunzio dalla città di Genova in occasione del discorso interventista del 5 maggio 1915, mentre il secondo, dipinto da Marussig, era stato colpito da una granata nello studio fiumano del Comandante.

Un altro "luogo" esplicitamente dedicato alla memoria della Reggenza è il cosiddetto "Oratorio Dalmata", la sala d'attesa riservata ai privilegiati cui viene consentito l'accesso alla "Prioria" ove, nei pressi del camino disegnato da Maroni, la "colonna romana", posta in corrispondenza di un masso del Grappa, sostiene un leone proveniente dalla cittadina di Arbe (Rab), capoluogo dell'omonima isola del Carnaro. Dalla "Prioria" attraverso la "Stanza della Cheli" raggiungiamo la nuova ala dello "Schifamondo" che oltre ai nuovi ambienti residenziali avrebbe dovuto ospitare un museo di guerra con un *auditorium* dalla capienza di duecento persone ed una sala per mostre, conferenze e concerti. È lo stesso d'Annunzio a concepire l'idea di sospendere dalla cupola dell'*auditorium* il biposto SVA 10 con il quale aveva compiuto l'impresa di Vienna, ricevuto in dono dallo Stato italiano nel 1923 in occasione del suo sessantesimo compleanno (fig. 25). L'aereo sarà però appeso solo

303 La Vittoria alata è una scultura in bronzo conservata nel Museo di Santa Giulia a Brescia. L'opera, eseguita da un artista greco attorno al 250 a.C. e poi rielaborata probabilmente dopo il 69 d.C., fu rinvenuta il 20 luglio 1826 nei pressi del *Capitolium* della città romana (STELLA 2003, pp. 56, 70-77).



Fig. 25 – Il Vittoriale degli Italiani, Schifamondo, Auditorium, aereo biposto S.V.A. con il quale Gabriele d’Annunzio volò su Vienna, foto attuale

dopo il 1953, quando lo “Schifamondo” subisce la trasformazione in museo dannunziano.

Tornando nel vastissimo parco troviamo sparsi un po’ ovunque monumenti, statue, colonne e massi dei monti che erano stati teatro di durissime battaglie della Grande Guerra come il Grappa, il Pasubio, il Sabotino, il San Michele; dinanzi a loro stanno tripodi per bruciare incenso e foglie secche in onore dei Caduti.

Più in alto, in una rimessa progettata da Maroni è alloggiato il MAS 96 a bordo del quale d’Annunzio con Luigi Rizzo e Costanzo Ciano aveva partecipato alla Beffa di Buccari³⁰⁴. Originariamente

304 Da notare come la sigla MAS, corrispondente in originale a “Motoscafo Anti Sommergibile”, venne interpretata da d’Annunzio in “*Memento Audere Semper*”. Tale motto, illustrato come molti altri da Adolfo De Carolis, fu destinato alla Prima Squadriglia Navale ed oggi campeggia sull’esterno dell’edificio progettato da Maroni per ospitare appunto il MAS 96.

il MAS, utilizzato dal poeta negli anni del Vittoriale per escursioni sulle acque del Garda, era ormeggiato alla darsena di Torre San Marco. Una foto d'epoca illustra la torre, edificio a cinque livelli principali la cui parte bassa è scavata da un arcone a tutto sesto a doppia altezza mentre quella alta è formata da un volume più largo retto da beccatelli. La terminazione è affidata ad un curioso tiburio ottagonale sovrastato a sua volta da un lanternino cilindrico dissonante rispetto all'intera composizione caratterizzata da un marcato repertorio neoromanico fatto di lesene, leggeri aggetti, teorie di archi ciechi e, come già detto, beccatelli³⁰⁵.

Sotto il colle denominato "il Mastio" o "Santo" incontriamo la prora dell'ariete torpediniere "Puglia" sulla quale l'11 luglio 1920 aveva trovato la morte a Spalato il Capitano di corvetta Tommaso Gulli³⁰⁶. Tale gigantesco cimelio, probabilmente il più suggestivo del Vittoriale, era stato donato nel 1923 a d'Annunzio dalla Marina Militare ma i lavori per recapitarlo al Vate si rivelano estremamente complessi, in quanto occorre sezionare una nave e portarne la prua via treno in una località distante 300 km da La Spezia. Per avere un'idea della difficoltà dell'impresa, diretta dal tenente del Genio Navale Silla Giuseppe Fortunato, basti pensare che per il trasporto devono essere impiegati ben venti vagoni ferroviari più svariati camion militari. La prora, simbolicamente ricostruita in direzione dell'Adriatico e della Dalmazia, è arricchita da una polena bronzea raffigurante la *Vittoria Navale*, scolpita da Renato Brozzi, mentre la parte posteriore in pietra viene ricongiunta al viale di Aligi³⁰⁷. Nell'intento di trasformare l'imponente memoria in un museo del-

305 BENUSSI FRANDOLI 2003, p. 86.

306 Tommaso Gulli aveva assunto dal 1° gennaio 1920 il comando della nave che venne impegnata nell'occupazione militare della Dalmazia. Rimase colpito a morte a Spalato l'11 luglio seguente assieme al fuochista Aldo Rossi in un tumulto scoppiato tra la popolazione ed un gruppo militari italiani.

307 Renato Brozzi, originario di Traversatolo (Parma), aveva destato con i suoi lavori l'interesse di Gabriele D'Annunzio, che dal 1920 lo chiamò al Vittoriale. Qui egli eseguì diverse opere tra cui: la *Coppa del Benaco* (premio di d'Annunzio per gare di idrovolanti sul lago di Garda, 1921); la *Coppa del lintai* (donata dal Poeta alla Società Canottieri Garda di Salò per i premi delle gare di canottaggio, 1922-1923); la *Tartaruga Cheli* (1928); la citata *Vittoria Navale* (1929), della quale il Vate donò repliche a Mussolini e ad altre personalità (Cfr. LASAGNI 1999).

le imprese navali italiane d'Annunzio fa costruire, sotto il secondo albero, un tempietto dedicato ai morti del mare mentre nella stiva dispone la sistemazione di reliquie di guerra³⁰⁸.

Continuando il nostro percorso, dopo il “Cortiletto degli Schiavoni” raggiungiamo un piccolo boschetto di magnolie al centro del quale si trova l’“Arengo”, il luogo simbolico dove il Comandante riuniva i reduci fiumani per le celebrazioni commemorative. La composizione è dominata da un elevato scanno ove sui gradini è scritto «*Non nisi guardia canto – Regimen hinc animi*», mentre fra gli altri sedili, disposti in circolo, si elevano le diciassette colonne che simboleggiano le vittorie della Grande Guerra, ognuna sormontata da un proiettile di artiglieria. Va notato come d'Annunzio includa tra le vittorie anche la battaglia di Caporetto (la cui colonna-simbolo è più scura ed ha in sommità un'urna contenente terra del Carso), che egli considera elemento integrante della vittoria morale ottenuta dall'Italia su se stessa grazie alla determinata reazione che ne condusse le armate fino a Vittorio Veneto. L'unica statua presente è la *Vittoria* in bronzo che Martinuzzi raffigura coronata di spine e con la dicitura «*Et haec spinas amat Victoria*», mentre a sua volta al centro dell’“Arengo” la “Colonna del Giuramento”, con leggio in ferro e capitello bizantino, reca inciso il motto «*Undique fidus, undique firmus*»³⁰⁹. Più lontano, in direzione dell'agrumeto e del frutteto, incontriamo il “Pilo della Reggenza” e la “Colonna Marciana” dall'antenna più alta di quelle site nel Vittoriale, su cui il gonfalone di San Marco si agitava al vento fra i cipressi di Aquileia donati dai Combattenti al Poeta-eroe.

Sul Mastio, in sommità del Vittoriale, è posto il Mausoleo, realizzato da Giancarlo Maroni nel sito dove sono sistemate le arche tardoantiche donate dal Comune di Vicenza con i resti mortali degli eroi di Fiume, in segno di corrispondenza dell'amore nutrito dal Comandante (fig. 26):

308 Nel 2002 nel sottoscafo della nave fu inoltre allestito il Museo di Bordo per conservare modelli d'epoca di navi da guerra della collezione del duca d'Aosta Amedeo di Savoia.

309 Il motto risulta una sorta di “ribaltamento” di quello scritto nello “Stemma del Levriero” sulla facciata della Prioria («Né più fermo né più fedele»).



Fig. 26 – Il Vittoriale degli Italiani, Tomba di d'Annunzio in sommità del Mausoleo degli Eroi, foto del 1963

«Il D'Annunzio fu tre volte a Vicenza e in epoche diverse: nel 1901, per visitare il Teatro Olimpico che, nella sua intenzione, sarebbe dovuto divenire il teatro nazionale per la rinascita della tragedia classica; (...) nel settembre del 1915, durante la guerra, quando, di ritorno dal volo su Trento, vi atterrò con il velivolo colpito da proiettili di mitragliatrice. E più volte a Vicenza eroica e silenziosa, fulgido esempio, nei supremi pericoli, di costanza e di fierezza, inviò la sua parola aiuta di incitamento e di fede, salutandola con le espressioni più delicate e affettuose. Ma della città “divina”, che ancor respira il fascino di una bellezza deserta e imperitura, Egli ammirò soprattutto, con occhio di artista innamorato, le linee semplici e ferme dei palagi marmorei e le moli solide e compatte, profondamente radicate alla terra, su per le quali sembrano pigliar spazio e salire la forza e lo spirito di Roma. A tanto amore Vicenza corrispose conia devozione cordiale ch'essa sa nutrire per le cose nobili e grandi, e a più riprese volle offrire al Comandante, in atto di omaggio, preziosi doni che gli riuscirono particolarmente cari: un sarcofago del IV secolo, un frammento del vecchio leone di San Marco e alcune arche antiche, che furono destinate a racchiudere, nel cuore del Vitto-

riale, sul colle Mastio, in vista del Baldo e a specchio del Garda, le salme gloriose dei legionari fiumani»³¹⁰.

Il contatto psichico che Maroni dichiarava di condividere con il Vate ne guida le scelte anche dopo la morte del Poeta che, secondo lo stesso architetto, gli ispira per via telepatica la progettazione del Mausoleo. In realtà prima della Grande Guerra d'Annunzio aveva pensato di essere sepolto a Pescara, come testimonia l'intervista del 1913 ad Arcachon:

«La nostalgia della mia Terra talora mi assale così forte, che si commuta d'un subito in tristezza. Però ad Arcachon mi ritiene il fatto che posso dedicarmi più intensamente al lavoro. Vede: mi trova tutto solo. Sono un ramingo. Ma che può importare agli altri? La mia tomba sarà una e l'avrò alla foce della Pescara»³¹¹.

La vita a Gardone spegne però tale desiderio, tanto che Marcello Piacentini può descrivere nel 1930 le linee guida del progetto per la tomba del Poeta nel "Mausoleo degli Eroi":

«Gian Carlo deve ora compiere la realizzazione del suo sogno. Costruirà, sul Monte Mastio, che sovrasta la Fida, dov'è la nave Puglia, la Tomba del Poeta: un'Arca grande in mezzo ad una piscina, e sopra l'Arca un cane, simbolo di Fede. Intorno le 11 Arche degli 11 legionari morti, e più sotto tre anelli concentrici, formanti gradoni in mezzo agli oliveti»³¹².

D'Annunzio aveva quindi rinunciato all'idea di una tomba che avrebbe riunito le sue spoglie a quelle della madre; di conseguenza nel 1935, consigliato da Maroni, incarica Arrigo Minerbi della progettazione del sepolcro materno nella cappella di s. Cetto, dove però ella riposerà senza avere accanto l'amato figlio. In quello stesso anno il Poeta scrive nel *Libro segreto* della sua futura

310 CIRAVEGNA 1940, pp. 783-784.

311 Cfr. COZZANI 1915.

312 Cfr. PIACENTINI 1930.

tomba, in sommità di una triplice cerchia di mura, circondata dalle arche degli undici eroi, ribadendo i contenuti della descrizione di Piacentini:

«Ecco il luogo delle memorie, definito cerchia triplice di mura, ove tradotto è già in pietre vive quel libro religioso ch'io mi pensai preposto ai riti della Patria e dai vincitori latini chiamato "Il Vittoriale", lassù, in sommo della mia collina magnanima, lassù, in vetta del Mastio, sopra l'arca del primo fra miei undici eroi traslatato, l'aria esprime dalla sua inanità qualcosa d'inconsolabile. *Coeli insolabile numen* sono le tre parole dolenti e rilucenti che comprendevano, dianzi, nel mio volo inerme, aria e ala, anima e aria, non più l'arte del distruttore, dianzi, ma la virtù dell'artefice m'insegnava a leggerle, manifeste come le incrinature nel cristallo, come nella scia i rilievi»³¹³.

In realtà per la realizzazione dell'opera d'Annunzio si era rivolto inizialmente a Martinuzzi³¹⁴ ma poi, nonostante l'artista rifiutasse la rimozione dall'incarico, Maroni fece pubblicare sul "Corriere della Sera" la foto del plastico del suo progetto per il Mausoleo, guadagnandosi le accuse di plagio da parte del rivale; dal 1939 la polemica sfociò addirittura in una battaglia legale, arrestatasi solo per il sopravvenire della guerra. Al termine del conflitto Martinuzzi non intese però proseguire la disputa e l'opera fu conclusa da Maroni. I lavori del Mausoleo, iniziati un anno dopo la morte del Vate e sospesi a causa della guerra, furono poi ripresi dal Ministero dei Lavori Pubblici nel 1952. L'opera di Maroni, ispirata ai tumuli funerari di tradizione etrusco-romana, si compone di tre gironi concentrici di pietra (la «cerchia triplice di mura») corrispondenti alla vittoria degli Umili, degli Artieri e degli Eroi. Nel piano sommitale (la cosiddetta "acropoli") sono collocate radialmente le arche degli eroi e legionari fiumani cari al poeta fra cui Guido Keller, Giuseppe Piffer, Ernesto Cabruna e lo stesso Gian Carlo Maroni; in quella centra-

313 Cit. D'ANNUNZIO 1935.

314 DI TIZIO 2009 *La Santa Fabbrica*, pp. 655-656.

le svettante nel 1963 verranno traslate le spoglie di Gabriele d'Annunzio dal "Tempietto delle Memorie". Nella cripta, dove arde una fiamma perenne, è alloggiato il Crocifisso bronzeo che Leonardo Bistolfi realizza nel 1926 su modello risalente al 1901.

Concludendo il nostro percorso nel Vittoriale dal monumento ai Mille, da cui abbiamo iniziato, ricordiamo come la formazione dell'autore Eugenio Baroni fosse stata largamente influenzata proprio da Leonardo Bistolfi, franco muratore dal 1885, che aveva eseguito il monumento a Giosuè Carducci a Bologna e l'urna funeraria di Giovanni Pascoli, entrambi suoi fratelli massoni³¹⁵.

*D'Annunzio e la Città / D'Annunzio and the City*³¹⁶

Gabriele d'Annunzio's interest in architecture is not limited to the single building, but embraces the entire urban reality. 'Travelling' between the many cities he visited and described in the course of his life as a writer, the Poet did not single out individual buildings, but observed the entire environment. Notebook in hand, he described monuments in the most minute detail, both as architectural works and the entire organism as evidence of historical periods characterized by ideals of rebirth and moral progress which were necessary for the 'superomismo' ideology. This concept is shown by the urban descriptions found in his works 'La città morta', 'Le Città terribili' and also in 'Le Città del Silenzio', and finally in the 'Canto di festa per calendimaggio' according to which the renewal of the world results only from the fusion of work and beauty.

315 «- Voi, Illustre, che parlate tanto bene di Bologna, non mancherete di venire fra noi per l'inaugurazione del monumento a Giosuè Carducci, opera degna del vostro grande amico Leonardo Bistolfi. A nome di Bologna ve ne faccio viva preghiera» (cit. TESTONI 1926). Pascoli fu iniziato alla Massoneria il 22 settembre 1882 presso la loggia "Rizzoli" di Bologna (PIROMALLI 1987, p. 204). Nel 1866 Giosuè Carducci risulta uno dei sette fratelli fondatori della loggia "Felsinea" di Bologna (Cfr. MOLA 2006).

316 Il presente capitolo si basa sull'intervento dal titolo *D'Annunzio nelle Città* pronunciato nell'ambito di *Le città di d'Annunzio. Erbe, parole, pietre*, 43° Convegno Nazionale di Studi dannunziani, Pescara, 21-22 ottobre 2016.

Parlare della città in Gabriele d'Annunzio significa interessarsi non tanto di un modo di scrivere o di descrivere un ambiente, quanto di un personaggio vero e proprio. La città, in ogni romanzo dannunziano, si configura infatti come protagonista, come scrigno di simboli e sensazioni oppure come luogo da riscattare. Il Poeta non si limita infatti ad enumerare periodi ed edifici realizzati ma pone il lettore di fronte ad una visione animata e viva dell'opera d'arte, facendola rivivere quale essa gli era palpitata dentro prima di trasformarsi in poesia. In particolare egli osserva la città come uno scienziato: taccuino alla mano prende appunti riguardanti la flora, la fauna e i suoi monumenti, che vengono descritti fin nei minimi particolari, persino le piante che vivono negli interstizi murari dei palazzi. L'oggetto architettonico e l'intera ambientazione urbana vengono visti come testimonianze di antiche glorie, appartenenti ad epoche storiche caratterizzate da ideali di rinascita e progresso morale che conducono all'approdo all'ideologia superomistica³¹⁷.

Ne *La Città Morta* (1896) d'Annunzio introduce quel concetto di opera d'arte come mezzo per tramandare ideali eroici che risulterà compiuto nelle *Città del Silenzio* (1903); tuttavia agli antichi miti il Poeta oppone il modello antieroico rappresentato dal disordine della civiltà moderna descritto ne *Le Città terribili*. Nel complesso, dunque, la visione dannunziana della città oscilla tra due opposti: quello positivo, costituito dalla gloria, dalla bellezza del passato e del futuro e quello negativo costituito dal presente bisognoso di riscatto. Con il caratteristico linguaggio prezioso ed accurato, il Poeta dimostra di conoscere il tessuto urbano e la storia di ogni città trattata, anche se ciò che egli produce non è un'opera semplicemente descrittiva. La bellezza delle tante città commuove profondamente d'Annunzio e lo spinge all'elogio del Rinascimento come periodo aureo dall'alto valore morale e spirituale: in sostanza leggere le *Città del Silenzio* significa compiere un vero e proprio viaggio nel Rinascimento italiano. Frequenti sono le città "visitate" da d'Annunzio nelle sue opere, anche straniere, a volte con brevi

317 Sull'argomento cfr. FAZIO 2017.

tratti caratterizzanti. Vienna è così una «città ben costruita – moderna»³¹⁸, mentre di Parigi, rappresentata dalla «Torre di ferro che sembra il priapo della città»³¹⁹, egli scrive che «è forse la sola città moderna che abbia una sua bellezza particolare fatta di enormità e di grazia al tempo stesso»³²⁰, mentre infine l'Atene contemporanea non è altro che «una città bianca e polverosa, alquanto provinciale», anche se «gli avanzi antichi compensano d'ogni disagio e d'ogni bruttura»³²¹.

Una delle prime immagini di città intese come insiemi di opere d'arte è quella riservata nel 1894 ad Ortona (dove era nata la madre Luisa), che «biancheggiava come un'igneo città asiatica su un colle della Palestina, intagliata nell'azzurro, tutta in linee parallele, senza i minareti», simile nei caratteri mediterranei a Gallipoli, «tutta bianca sotto il sole, affocata come una città araba della costa d'Africa»³²².

Due città italiane gli scavano l'animo in profondità: Roma e Venezia, che d'Annunzio visita per la prima volta nel 1887, restando ammaliato dal fascino struggente della «Città anadiomene dalle braccia di marmo e dalle mille cinture verdi»³²³. Gabriele s'innamora profondamente della bellezza di quella che nel *Fuoco* (1900) definisce «la Città di pietra e d'acqua»³²⁴ che possiede «il fiato e il riflesso del remoto Oriente»³²⁵. Di essa coglie «l'armonia molteplice delle architetture sacre e profane»³²⁶ soffermandosi a descrivere nelle sue opere, come già visto in precedenza, aspetti estremamente noti, tra cui, in piazza s. Marco, «gli archivolti, le logge, le guglie, le cupole della Basilica doro»³²⁷, la «Loggetta» del campanile, «le mo-

318 D'ANNUNZIO 1976, p. 378.

319 D'ANNUNZIO 1916, cit. ANDREOLI, LORENZINI 1996-2001, vol. II, p. 951.

320 CRESTI 2005, p. 22.

321 Lettera di d'Annunzio ad Enrico Seccia (ANDREOLI 2000, p. 266).

322 D'ANNUNZIO 1894, cit. ANDREOLI, LORENZINI 1996-2001, vol. I, p. 783.

323 D'ANNUNZIO 1900, p. 217.

324 Ivi, p. 237.

325 Ivi, p. 218.

326 Ivi, p. 199.

327 Ivi, p. 226.



Fig. 27 – Canaletto, *la chiesa di San Giorgio Maggiore, Venezia* (1748)

dulazioni ioniche della Biblioteca». Sempre nel *Fuoco* incontriamo la chiesa di s. Giorgio Maggiore che «appariva in forma d'una vasta galea rosea»³²⁸ (fig. 27), il Ponte di Rialto con «il suo ampio dorso (...) carico delle sue botteghe ingombre»³²⁹, i palazzi Pesaro e Corner, «due colossi opachi anneriti dal tempo»³³⁰, il palazzo Vendramin-Calergi «con le aquile i cavalli le urne e gli stemmi delle sei rose, nel fregio»³³¹. Non mancano però anche dettagli meno conosciuti come la «cupola verde di San Simeon piccolo, sormontata da un Redentore di bronzo che porta la croce con la banderuola»³³² o il «piccolo campanile di San Samuele quadrato con trifore e corona-

328 Scrivendo «(...) appariva in forma d'una vasta galea rosea con la prua rivolta alla Fortuna che l'attraeva dall'alto della sua sfera d'oro», d'Annunzio fa riferimento al coronamento del seicentesco edificio della Dogana di Giuseppe Benoni (1677-82) (Ivi, p. 202).

329 Ivi, p. 316.

330 *Ibidem*.

331 D'ANNUNZIO 1976, p. 114.

332 Ivi, p. 120.

zione acuta di pietra grigia»³³³. Come si comprende, da questi come da molti altri esempi, si tratta di una descrizione di prevalente carattere “ambientale”, condotta con grande attenzione, che intende restituire il fascino unitario di un grande ed unico organismo urbano e che aderisce perfettamente allo straordinario carattere “naturale” di tale organismo, sospeso tra mare e cielo.

Come già riportato nel capitolo dedicato all’architettura di Roma Capitale, ancor più vivo è l’amore nutrito per la città eterna che rivela a d’Annunzio sin dall’arrivo (20 novembre 1881) tutto il «fascino molteplice che emana dalle reliquie della sua grande storia imperiale e papale»³³⁴. Al giovane pescarese errante Roma appare circondata da paludi malariche (lo sarà ancora a lungo) ed abitata da borghesi «abbrutiti». Saranno però le presenze letterarie a riscattare dalla miseria intellettuale la città mentre solo la venuta di un «nuovo re di Roma» (come scrive nelle *Vergini delle Rocce*) avrebbe saputo istituire nella città «tanto triste, un simulacro perfetto di Bellezza così grande che la forza suprema della forma avrebbe soggiogato gli animi». In sostanza l’erezione della città a nuova Capitale dello Stato unitario appare prematura e in tal senso la descrizione delle diverse componenti dell’identità urbana rimarcano il peso schiacciante della memoria di gloria antica sul difficile presente. È appunto il dualismo tra il glorioso passato e la decadenza socio-culturale contemporanea a determinare nel Poeta l’adesione al superomismo che si rivelerà prima nelle *Vergini delle Rocce* (1895) e poi compiutamente nel *Fuoco* (1900).

In generale le cronache di d’Annunzio sembrano rivolte alla conservazione integrale della città intesa come un insieme di opere di architettura e di spazi verdi, in definitiva un quadro ambientale che forma un’immagine di sogno. Rare le valutazioni positive in merito alle nuove costruzioni, solitamente sorte a discapito di siti pregiati del tessuto urbano: contro questi il suo scrivere appare sempre connotato da ostinata e convinta acrimonia tanto da arrivare, nel già

333 *Ibidem.*

334 MUÑOZ 1938, p. 7.

citato articolo di fine 1886, ad augurare un «piccolo terremoto» che costringa la «mala razza» a pentirsi e ad emigrare³³⁵.

Più equilibrata e matura il componimento che a Roma d'Annunzio dedica nel 1903 nell'*Elettra*, collocandola però al di fuori delle *Città del Silenzio* per sottolinearne il carattere unico:

«Aurea Roma, o donna dei regni,
sien testimoni all'augurale
Ode che canta oggi il tuo destino
le cose che portano i segni:
la nube che sul Palatino
sanguigna risplende
come porpora imperiale
tra gli ardui cipressi; il divino
silenzio del vespero che accende
i Diòscuri domitori
di cavalli sul Quirinale;
l'ombra spirante che occupa i Fòri
gli Archi le Terme taciturna;
la fonte di Giuturna
che dalla ruina risale»³³⁶.

Qui l'esaltazione è tutta al passato antico di Roma senza che compaia alcun riferimento alla realtà attuale italiana, in quanto l'ode è volta all'attesa di una nuova Potenza che non venga però dal mare Mediterraneo, ma «dagli oceani lontani», «dai continenti immensi ove ancóra dorme la ricchezza nei misteri delle montagne e delle lande», dai «confini del mondo», così come l'ideologia superomistica compare nella medesima attesa di un novello «vergine eroe» della sua stirpe che ne tragga la «Potenza umana».

Nell'estate del 1895 d'Annunzio a bordo dello *yacht* "Fantasia" compie il già citato viaggio nell'Ellade, immergendosi in un passato mitico alla ricerca di un vivere sublime sotto le insegne di forza e

335 Cfr. D'ANNUNZIO 1886 *La crociata*.

336 ID., *A Roma*, in D'ANNUNZIO 1904, vv. 221-235.

bellezza³³⁷. Queste suggestioni confluiscono ne *La Città Morta*, per il cui compimento nel 1896 il poeta interrompe la stesura del *Fuoco*. Come egli stesso annuncia in una lettera all'editore Emilio Treves, «il penultimo capitolo del *Fuoco* ha la descrizione della “prima” della *Città Morta*»³³⁸. Nel *Fuoco*, infatti, il protagonista Stelio Efrena parla ai suoi compagni della volontà di inscenare un dramma che descriva la scoperta dei resti di Troia (la “Città Morta”), con tutto il suo carico di cadaveri ed ori. A differenza del paesaggio veneziano, sempre descritto nel *Fuoco* ma in continua metamorfosi, *La città morta* consiste nella semplice presenza fisica degli oggetti che attorniano i personaggi. L'azione drammatica si svolge a Micene ed è incentrata sulle figure di Leonardo (l'archeologo capo della spedizione che riesce a riportare alla luce le tombe di Agamennone e di Cassandra), di Bianca Maria (sorella di Leonardo) e di Alessandro ed Anna, marito e moglie, amici di Leonardo (fig. 28). Nel lungo monologo all'inizio del primo atto, Bianca Maria così descrive l'impatto con Micene:

«Quando salimmo a Micene per la prima volta io e mio fratello, due anni fa, era un pomeriggio d'agosto, ardentissimo. Tutta la pianura d'Argo, dietro di noi, era un lago di fiamma. Le montagne erano fulve e selvagge come leonesse. (...) Il vento imperver-sava, e i vortici di polvere si inseguivano su per l'altura disperdendosi nel sole che sembrava divorarli. Una immensa tristezza mi cadde sull'anima: una tristezza non mai provata, indimenticabile. Credetti d'esser giunta in un luogo d'esilio senza ritorno; e tutte le cose presero ai miei occhi un'apparenza funebre»³³⁹.

Nella *Città Morta* la natura si rivela ostile in ogni suo elemento: la terra è solo polvere che opprime gli uomini, il vento agita vortici di polvere mentre il sole sembra osservare dall'alto con crudele distacco l'azione dei personaggi. In realtà ogni elemento assume un significato simbolico: in particolare la polvere e l'oro, in stret-

337 D'ANNUNZIO 1935, p. 354.

338 TORSELLO, p. 40.

339 D'ANNUNZIO 1898, pp. 16-18.



Fig. 28 – Micene, Porta dei Leoni, foto d'epoca

ta correlazione con i sepolcri ed le spoglie mortali, rappresentano quell'ossessione verso la conoscenza che inaridisce Leonardo fino a strapparla alla vita, verso la quale Bianca Maria è invece rivolta. Non a caso Leonardo uccide Bianca Maria durante una passeggiata verso la fonte Perseia, nella campagna solitaria: la fonte è simbolo di vita e compiendo l'omicidio Leonardo afferma l'aridità della campagna negando la vitalità della fonte stessa.

La nota di maggior interesse della *Città Morta* per il nostro interesse e, nel contempo, la prima "invariante" dannunziana sul tema della città è la volontà dell'autore di enunciare attraverso la descrizione di luoghi e circostanze una sorta di verità superiore che trascende la condizione presente. Nella didascalia che descrive l'ambientazione del primo atto d'Annunzio rivela infatti la sua visione dell'arte e dell'architettura quali veicoli di rievocazione di bellezze

e glorie decadute, citando una stanza «vasta e luminosa» conclusa da loggia affacciata verso l'antica città e l'acropoli con le sue mura ciclopiche in cui si apre la celeberrima "Porta dei Leoni":

«Una stanza vasta e luminosa, aperta su una loggia balaustrata che si protende verso l'antica città dei Pelopidi. Il piano della loggia si eleva sul pavimento della stanza per cinque gradini di pietra disposti in forma di piramide tronca, come dinanzi al pronao d'un tempio. Due colonne doriche sorreggono l'architrave. S'intravede pel vano l'Acropoli con le sue venerande mura ciclopiche interrotte dalla Porta dei Leoni. (...) Ovunque, lungo le pareti, negli spazi liberi sono adunati calchi di statue, di bassi rilievi, di iscrizioni, di frammenti scultorii: testimonianze d'una vita remota, vestigi d'una bellezza scomparsa»³⁴⁰.

Le *Città Terribili* (1903) sono comprese nella raccolta *Maia*, il primo libro delle *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*. Il contesto storico dell'opera è quello di un'Italia giovane, che di lì a poco sarebbe scesa in guerra contro gli Imperi centroeuropei; si avvertiva dunque la necessità di un "Eroe necessario", in grado di riscattare il Paese dal proprio retaggio storico-culturale piccolo borghese ed affermarlo sulla scena internazionale. In questa chiave si può considerare *Maia* come un poema che celebra in chiave superumana lo spirito eroico attraverso un lungo viaggio dall'El-lade santa, all'Agro Romano, al deserto, mentre nel loro specifico le *Città Terribili* occupano il campo di battaglia tra la nostalgica e decadente visione del passato di Gabriele d'Annunzio e la spinta rivoluzionaria del Futurismo.

La disputa tra d'Annunzio e Marinetti si gioca in prima battuta sul piano personale: per Marinetti d'Annunzio incarna il «balordo miscuglio dei più vari elementi di stile»³⁴¹ contro il quale il Futurismo si scaglia. Questo astio viene palesemente espresso nella raccolta di elzeviri *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste*, pubblicata

340 Ivi, p. 6.

341 SANT'ELIA 1914. Cfr. SANT'ELIA 2009.

a Parigi nel 1908, in cui Marinetti trova la poetica del Vate piena di «esaltazioni puerili», giudica la commedia (ed in particolare il *Fuoco*) un'arte «impossibile per lui», e lo definisce come «*la plus fascinante et inoubliable des courtisanes parisiennes*»³⁴². Nella stessa sede Marinetti critica la «femminile leggiadria» di d'Annunzio in rapporto alla «virilità» poetica di Carducci nei confronti del quale (e di Pascoli) aveva espresso sincera ammirazione nella rivista “Poesia” prima di lanciare il movimento. Va però fatto notare come questa acrimonia contrasti con la commozione da lui stesso espressa nell'articolo pubblicato sulla “Gazzetta del popolo” del 3 marzo 1938 in occasione della morte del Vate. Per quanto riguarda poi il concetto stesso di città, sebbene Marinetti e d'Annunzio siano accomunati dall'idea di riscatto e di superomismo, la visione decadente del Vate e la “civiltà della velocità” di Marinetti esprimono modelli di città diametralmente opposte. Secondo il *Manifesto dell'architettura futurista* (1914), la città nuova, opposta a quella tradizionale, doveva essere «un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa-futurista simile ad una macchina gigantesca»³⁴³, poiché, come teorizza Boccioni nel suo manifesto pubblicato solo molti anni dopo, «nella vita moderna NECESSITÀ=VELOCITÀ»³⁴⁴.

Nelle *Città terribili* d'Annunzio è altrettanto critico nei confronti della città esistente che descrive in toni sprezzanti come un «rigürgito crasso delle cloache nell'ombra della divina Sera», restituendone un'immagine fumosa e inquinata da «immondizia polverosa che nera fermenta sotto le suola»³⁴⁵. Dal punto di vista urbanistico, mentre le strade sono ingombrate dal tumulto «ove tutte le fami e le seti irrompono a gara d'avidità belluina», le case appaiono a d'Annunzio «mostuose, dalle cento e cento occhiaie» e da questa visione confusa e sofferente scaturisce un'idea di umanità mortificata: «i carri sulle rotaie stridono carichi di scòria umana»³⁴⁶.

342 MARINETTI 1908, p. 187.

343 Cfr. SANT'ELIA 1914.

344 Cfr. BOCCIONI 1972.

345 D'ANNUNZIO 1903 *Le Città Terribili*, vv. 5723-5725.

346 Ivi, vv. 5745-5749.

Nel suo complesso la città è vista come un organismo ipertrofico e malato, fonte di ogni perversione verso chi la abita, in base a motivazioni molto simili a quella cultura dell'«antiurbanesimo» che troverà sede nella prassi pianificatoria del Fascismo. La «gloria delle città terribili», che per d'Annunzio proviene dal momento in cui «a vespro s'arrestano le miriadi possenti dei cavalli che per tutto il giorno fremettero nelle vaste/macchine mai stanchi»³⁴⁷, contrasta apertamente con il mito marinettiano dell'«automobile ruggente»:

«Alba delle città
terribili, aurora che squilla
con mille trombe di rame
sul silenzio opaco dei tetti
chiamando i dormenti a battaglia,
primo dardo che il Sole scaglia
a fiedere le sfere d'oro
su le cupole ancor notturne
e le cime ardue dei camini
emuli delle torri e le bianche
statue degli archi trionfali,
Speranza volante su ali
recenti come i fiori nati
sotto le rugiade celesti,
passo degli artefici dèsti
all'opere sonoro come
scalpito d'esercito grande,
rombo che si spande dai mossi
congegni pel vitreo duomo,
oh Alba, oh risveglio dell'Uomo
eletto al dominio del Mondo!»³⁴⁸

347 Ivi, vv. 5735-5740.

348 Ivi, vv. 5818-5838.

L'ideale rinnovo futurista appare dunque inapplicabile alla città dannunziana, che non può essere interpretata secondo una logica meccanica in quanto carica di rimandi simbolici: attraverso le sue case e le sue strade essa è come carne viva, animata dalle civiltà che l'hanno abitata e che porteranno al risveglio dell'umanità, all'alba delle città terribili. A questo proposito l'«aurora che squilla con mille trombe di rame sul silenzio opaco dei tetti chiamando i dormienti a battaglia» sembra evocare e negare la nostalgia per l'antico di Arthur Rimbaud che rimpiange «i tempi della grande Cibele che si dice percorresse, enormemente bella, su di un grande cocchio di bronzo le splendide città»³⁴⁹. Anche qui al risveglio della città, intesa quale simbolo della società, corrisponde quello «dell'Uomo eletto al dominio del Mondo».

Le Città del Silenzio sono comprese anch'esse nell'*Elettra*, precisamente nel secondo libro delle *Laudi* scritto nel dicembre del 1903, a pochi mesi di distanza da *Maia*. In questo gruppo di poesie d'Annunzio, ricollegandosi alla poetica della *Città morta*, si considera interprete del messaggio del mondo greco presso i Latini che egli ritiene continuatori della civiltà ellenica dall'età classica romana sino al Rinascimento, quando Firenze sembrò raccogliere l'eredità di Atene.

Le opere d'arte compaiono quali gloriose testimonianze di un passato eroico che attende il risveglio catartico che risolleverà le

349 «– O Venere, o Dea!/ Rimpiango il tempo dell'antica giovinezza,/ dei satiri lascivi, dei fauni animaleschi,/ dei che mordevano d'amore la scorza dei rami,/ e nei nenùfari baciavano la Ninfa bionda!/ Rimpiango i tempi in cui la linfa del mondo/ l'acqua del fiume, il roseo sangue degli alberi verdi/ nelle vene di Pan iniettavano un universo!/ In cui verde il suolo palpitava sotto i suoi piedi di capra;/ e baciando delicatamente la chiara siringa, il suo labbro/ modulava sotto il cielo il grande inno dell'amore;/ in cui, in piedi nella pianura, sentiva intorno/ rispondere al suo appello la Natura vivente in cui i muti alberi, cullando l'uccello che canta,/ la terra cullando l'uomo, ogni Oceano blu/ e tutti gli animali amavano, si amavano in Dio!/ Rimpiango i tempi della grande Cibele/ che si dice percorresse, enormemente bella,/ su di un grande cocchio di bronzo le splendide città;/ dai suoi seni versava nelle immensità/ il puro ruscello della vita infinita./ L'Uomo succhiava, felice, la sua mammella benedetta,/ come un bimbo, giocando sulle sue ginocchia./ – Perché era forte, l'Uomo era casto e dolce» (A. RIMBAUD, *Sole e carne*, 29 aprile 1870).

sorti d'Italia, affidato ad un messaggero sconosciuto dai tratti del Superuomo. In tal senso in tutte le poesie fluisce un senso misterioso di predizione delle future grandezze che nasceranno dalle ceneri di un eroico passato. Le città italiane che vengono cantate svolgono dunque la funzione di rifugio all'anima umiliata e offesa, all'esteta sdegnato e al Superuomo desideroso di esempi paradigmatici: d'Annunzio celebra così le città *silenziose*, contrapponendo la grandiosità delle città classiche al declino della città occidentale.

Attraverso la sue descrizioni, quindi, d'Annunzio si fa portavoce di un «eroismo da Signore del Rinascimento», poiché nelle *Città del Silenzio* «è appunto il Signore quattro e cinquecentesco che domina, non senza vestirsi degli abiti di taglio nietzschiano»³⁵⁰ ma senza discostarsi dall'ideale di Claudio Cantelmo, tiranno crudele, raffinato artista e grande amatore.

Le 25 *Città* parlano attraverso il loro silenzio che corrisponde simbolicamente al loro grande passato, inteso come muta promessa dell'attesa epifania³⁵¹. La silloge è aperta da un trittico dedicato a Ferrara, Pisa e Ravenna. In particolare il simbolismo e l'eloquio profetico di Ferrara e Ravenna sembrano ricordare la Venezia del *Fuoco* che diviene così una prima "città del silenzio"; per comporre i versi dedicati a Ferrara d'Annunzio utilizza infatti alcuni appunti dei *Taccuini* in origine destinati alla prosecuzione della storia della Foscarina, la protagonista veneziana del *Fuoco*. I tre sonetti vanno letti in maniera indistinta, in quanto contengono *in nuce* l'essenza dell'intera raccolta: il racconto delle grandi epoche della storia dell'Italia attraverso la descrizione dei loro monumenti.

Ad esempio Ferrara, paragonata ad una donna malinconica «che sul nostro cuor s'inclina per aver pace di sue felicità lontane»³⁵² è una città che, come afferma Tito Rosina, «basta nominare per rievocar fasto di Rinascimento»³⁵³. Della città estense d'Annunzio tratteggia un'immagine malinconica di «deserta bellezza» consolata

350 ROSINA 1931, p. XV.

351 Va qui precisato che, come si vedrà *infra*, Ravenna è cantata due volte.

352 D'ANNUNZIO 1904 *Le Città del Silenzio, Ferrara*, vv. 3-4.

353 ROSINA 1931, p. 3.



Fig. 29 – Ferrara, chiesa di s. Francesco, foto attuale dell'interno

dalla visione dei chiostri taciti delle chiese tardo quattrocentesche di s. Benedetto (1496-1553) e di s. Francesco, quest'ultima ricostruita nel 1494 con tipici motivi rinascimentali da Biagio Rossetti sui resti di un'antica fondazione dell'Ordine³⁵⁴ (fig. 29). Nelle prospettive delle larghe strade dell'Addizione voluta da Ercole d'Este nel 1492, d'Annunzio proietta il lettore verso l'infinito con un senso iniziale di smarrimento, fuori dai confini geografici della città e fuori dalla sua attualità, trasfigurandola, così, in una visione onirica: un sogno di rifiorente grandezza, un «sogno di voluttà che sta sepolto sotto le pietre nude»³⁵⁵.

354 San Francesco presenta un interno a tre navate con cappelle laterali, ispirato ai modelli di Brunelleschi, sia nella scansione con colonne che, più in generale, nelle perfette proporzioni geometriche. Nella facciata, costituita da mattoni e cotto, un cornicione individua due livelli: uno inferiore che presenta una scansione con lesene in marmo, e uno superiore, nel quale si trova un netto richiamo al Rinascimento con le volute di raccordo.

355 D'ANNUNZIO 1904, *Le Città del Silenzio, Ferrara*, vv. 27-28.

«Loderò i tuoi chiostrì ove tacque
l'uman dolore avvolto nelle lane
placide e cantò l'usignuolo
ebro furente.
Loderò le tue vie piane,
grandi come fiumane,
che conducono all'infinito chi va solo
col suo pensiero ardente»³⁵⁶.

Alla deserta e silenziosa bellezza delle «vie piane, grandi come fiumane» di Ferrara, costruite interrando le fiumane che solcavano quello che sarebbe stato il tessuto dell'ampliamento urbano della città estense, segue la melodia del fiume "reale" che solca Pisa.

«O Pisa, o Pisa, per la fluviale
melodia che fa sì dolce il tuo riposo
ti loderò (...)
Quale una donna presso il davanzale,
socchiusa i cigli, tiepida nella sua vesta
di biondo lino,
che non è desta ed il suo sogno muore;
tale su le bell'acque pallido sorride
il tuo sopore.
E i santi marmi ascendono leggeri,
quasi lungi da te, come se gli echi
li animassero d'anime canore»³⁵⁷.

L'Arno sembra cullarne il sonno, riportando alla mente del lettore la gloria dell'Italia del Medioevo citando «i santi marmi» che «ascendono leggeri». La caratterizzazione della città attraverso i suoi marmi monumentali ritorna poi in *Forse che si forse che no* dove d'Annunzio elogia la preziosità del cielo pisano («Soli grandeggiavano sul fiume di luce i marmi radiosi come topazii dante-

356 Ivi, *Ferrara*, vv. 15-22.

357 Ivi, *Pisa*, vv. 1-18.

schì, gli ordini delle colonne saglienti come i cerchi delle bianche stole»³⁵⁸. I marmi cui d'Annunzio fa riferimento sono quelli che appartengono a monumenti medievali pisani come la Cattedrale di s. Maria Assunta che aveva preso forma nel 1064 ad opera di Buscheto ma anche di s. Maria Spina, iniziata nel 1230 e poi ampliata prima da Lupo di Francesco e poi da Andrea e Nino Pisano, di cui ancora in *Forse che sì forse che no* celebrerà il «tabernacolo di marmo e di preghiera sospeso su la ripa». Nell'ultima strofa l'attenzione è rivolta sul Camposanto, i cui lavori furono iniziati nel 1277 e le cui pareti furono affrescate nel Quattrocento da Benozzo Gozzoli ed ancor di più in forma allegorica dal pittore e miniatore pisano Francesco Traini, nonostante l'attribuzione sia stata a lungo riferita all'Orcagna:

«Ma il tuo segreto è forse tra i due neri
cipressi nati dal seno
de la morte, incontro alla foresta trionfale
di giovinezze e d'arbori che in festa
l'artefice creò su i sordi e ciechi
muri come su un ciel sereno.
Forse avverrà che quivi un giorno io rechi
il mio spirito, fuor della tempesta,
a mutar d'ale»³⁵⁹.

Come si nota, qui il tono è di severo monito, in forte contrasto col precedente «sogno di voluttà» ferrarese, mentre l'invito finale a «mutar d'ale» spinge a risorgere rinnovandosi per non morire.

Nella prima delle due liriche dedicate a Ravenna, infine, la città è riportata al suo antico destino di porto marittimo evocato dal nome della chiesa di s. Apollinare “in classe” («cupa carena grave d'un incarco imperiale») ed è considerata il significante di una sorte non defunta ma solo assopita (*fig. 30*).

358 ROSINA 1931, p. 17.

359 D'ANNUNZIO 1904 *Le Città del Silenzio*, Pisa, vv. 19-27.



Fig. 30 – Ravenna, basilica di s. Apollinare in Classe, foto attuale dell'interno

«Ravenna, glauca notte rutilante d'oro,
 sepolcro di violenti custodito
 da terribili sguardi,
 cupa carena grave d'un incarco
 imperiale, ferrea, costrutta
 di quel ferro onde il Fato
 è invincibile, spinta dal naufragio
 ai confini del mondo,
 sopra la riva estrema!
 Ti loderò pel funebre tesoro
 ove ogni orgoglio lascia un diadema»³⁶⁰.

Dalla città romagnola d'Annunzio trae il Mausoleo di Galla Placidia come simbolo, fondando sull'epoca bizantina il significato epico del componimento, in quanto la «notte rutilante d'oro» dev'essere infatti riferita alla straordinaria ricchezza delle superfici musive che adornano i monumenti della città dell'epoca. Il Mausoleo, «funebre tesoro ove ogni orgoglio lascia un diadema» fu fatto

360 Ivi, *Ravenna*, vv. 1-11.

erigere, dopo il 425, per sé, per il marito Costanzo III e per il fratello Onorio dall'imperatrice Galla Placidia, anche se le ricerche archeologiche sembrano aver identificato il vero sepolcro della figlia di Teodosio I all'interno della cappella di s. Petronilla sotto la basilica di s. Pietro. Come accennato, il mausoleo ravennate impersona nella sua veste architettonica ed artistica l'essenza della città: d'Annunzio lascia identificare il tessuto dorato delle stelle che decorano la volta con il cielo di Ravenna stessa, mentre il silenzio della «notte rutilante d'oro» veglia sul sonno dei mortali, nell'attesa di una nuova alba.

Dopo il trittico sembra calare il tono musicale e simbolico pur restando inalterato per l'ambientazione che resta allo stesso tempo storica e sospesa nel tempo. Rimini, trattata più ampiamente e liberamente nella *Francesca*, ove il passato duecentesco fa da degna cornice alla tragica vicenda, viene qui esaltata nei suoi caratteri rinascimentali:

«Rimini (...)
in te non cerco i segni delle imprese
ma le tombe cui semplici ti sculse
pe' i Vati e i Sofi quei che al genio indulse
pur tra il furor delle mortali offese.
Dormon gli Itali e i Greci lungo il grande
fianco del Tempio, ove le caste Parche
sospesero marmoree ghirlande»³⁶¹.

Qui d'Annunzio allude al Tempio Malatestiano realizzato dopo il 1446 da Leon Battista Alberti involucrando la chiesa medievale di s. Francesco nel mausoleo richiesto da Sigismondo Malatesta (fig. 31). Nelle parole dello stesso Alberti, all'edificio preesistente viene infatti sovrapposta una veste lapidea come se lo stesso infilasse «una pelliccia». Ancora una volta la scelta dell'edificio trascende la forma per attingere ad un ideale mistico: l'idea dell'Alberti, infatti, che trasforma la parte terminale della chiesa in un organismo

361 Ivi, *Rimini*, vv. 1-11.



Fig. 31 – Rimini, Tempio Malatestiano, foto attuale del prospetto laterale con i sepolcri marmorei

incentrato sul motivo dell'arco trionfale classico, è quella di affidare all'ingresso nella chiesa il significato di vittoria sulla morte. Allo stesso tempo l'impiego dell'arco trionfale stabilisce una corrispondenza ideologica con l'epoca romana, con i suoi imperatori e con Cesare, richiamato all'inizio del sonetto. Particolarmente interessante risulta infine il riferimento contenuto nel penultima terzina del sonetto agli «Itali e Greci» addormentati lungo il «grande fianco del Tempio», che cita i sepolcri marmorei di gusto classico inseriti entro le arcate delle pareti laterali dell'edificio (evocanti gli acquedotti romani), con le decorazioni a ghirlanda anch'esse di gusto squisitamente classico.

D'Annunzio prosegue l'esaltazione del Rinascimento e del mecenatismo delle corti italiane nel sonetto dedicato ad Urbino, città che durante il ducato di Federico da Montefeltro seppe competere sotto il profilo artistico con la Firenze medicea. Ancora una volta d'Annunzio sceglie di lodare le bellezze della città citandone un edificio,

in questo caso il palazzo di cui nomina gli arazzi fiamminghi che adornano le pareti della Sala del trono raffigurando la storia di Troia:

«Urbino, in quel palagio che s'addossa
al monte, ove Coletto il Brabanzone
tessea l'Assedio d'Ilio, ogni Stagione
l'antica istoria tesse azzurra e rossa»³⁶².

Il “palagio” citato dal Vate è il Palazzo Ducale, costruito nel 1460 da Luciano Laurana e probabilmente completato da Francesco di Giorgio al quale devono essere certamente attribuite alcune parti della decorazione interna. Come fa notare d'Annunzio, quello che Baldassarre Castiglione definì non “un palazzo, ma una città in forma di palazzo” è collocato sulla sommità di un colle, con tre lati eretti sulle sue pendici scoscese, prospettando sulla piazza e sulla cattedrale con il quarto che ospita l'ingresso principale³⁶³.

Il rapporto di Gabriele d'Annunzio con l'età della Rinascenza passa attraverso Prato, una città che ebbe grande importanza nella sua vita, avendo egli, come già visto, trascorso la «chiusa adolescenza» nel Convitto Nazionale Cicognini. È altamente significativo notare a proposito come i sonetti su Prato vengano pubblicati senza alcuna associazione ad altre realtà urbane, a testimonianza della particolare importanza che il poeta attribuiva alla città toscana. A Prato d'Annunzio identifica il Rinascimento nella chiesa di s. Maria delle Carceri, il cui autore egli colloca tra i suoi “maestri”:

362 Ivi, *Urbino*, vv. 1-4.

363 Sul fianco più ripido furono innalzate due alte torri cilindriche che racchiudono tre archi a tutto sesto, che formano su ognuno dei tre piani una loggia che si apre sulle montagne. La facciata dell'ingresso principale, diversa dall'altra fronte principale del palazzo per dimensioni e disposizione delle finestre, è caratterizzata da un approccio compositivo tipicamente rinascimentale, con un basamento a bugnato con lesene agli spigoli e tre ampi portali architravati alternati a finestre architravate. Gli elementi di richiamo fiorentino, evocati nelle finestre ad arco tondo della facciata opposta, continuano nel cortile, con un pianterreno composto da un chiostro aperto con volte a crociera sostenute da colonne; al livello superiore, il piano nobile è chiuso ed ha finestre che corrispondono agli archi sottostanti.

«(...) 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»³⁶⁴.

Delle 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 realizzò 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 intese ricondurre il problema tipologico alla sua essenzialità ma dovette 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 opportunamente l'«ordine soprano» e «i dodici pilastri dai profondi solchi».

364 D'ANNUNZIO 1904 *Le Città del Silenzio, Prato*, vv. 1-14.

A questo proposito appare appropriato richiamare i versi composti da d'Annunzio a proposito di Todi, dai quali traspare l'interesse per un altro importante edificio sacro a pianta centrale del Rinascimento italiano:

«Todi, volò dal Tevere sul colle
l'Aquila ai tuoi natali e il rosso Marte
ti visitò, se il marzio ferro or parte
con la forza de' buoi le acclivi zolle.
Ebro de' cieli Iacopone, il folle
di Cristo, urge ne' cantici; in disparte
alla sua Madre Dolorosa l'arte
del Bramante serena il tempio estolle»³⁶⁵.

La fiera Todi, devota al dio Marte³⁶⁶, ospitava infatti la chiesa di s. Maria della Consolazione che qui sembra dover porre rimedio alla follia di Jacopo De Benedictis detto Jacopone da Todi, religioso e poeta italiano venerato come beato nella religione cattolica. S. Maria della Consolazione, realizzata tra il 1508 e il 1607, è stata attribuita a Donato Bramante ma senza evidenze documentali. Egli non risulta mai presente in cantiere, mentre nelle fasi di realizzazione dell'opera si sono succeduti tra gli altri Cola da Caprarola (fino al 1512), Baldassarre Peruzzi (fino al 1518) e il Vignola (fino al 1565). È importante notare come la chiesa presenti una volumetria concepita quale combinazione di geometrie elementari scaturite da una pianta a croce greca: un blocco centrale attorno al quale si aprono 4 absidi semicircolari, coronato da una cupola con lanterna (*fig. 32*)³⁶⁷. S. Maria della Consolazione, assieme alle già citate chiese delle Carceri e della Salute, è quindi un'ulteriore testimonianza dell'interesse di d'Annunzio verso gli organismi sacri a pianta centrica, espresso

365 Ivi, Todi, vv. 1-8.

366 Tale devozione è testimoniata anche dal rinvenimento di una statua del dio rinvenuta nel 1835 presso un muro della clausura di Montesanto.

367 Tra gli altri architetti che diedero il loro contributo alla costruzione ricordiamo Antonio da Sangallo il Giovane, Galeazzo Alessi e Michele Sanmicheli.

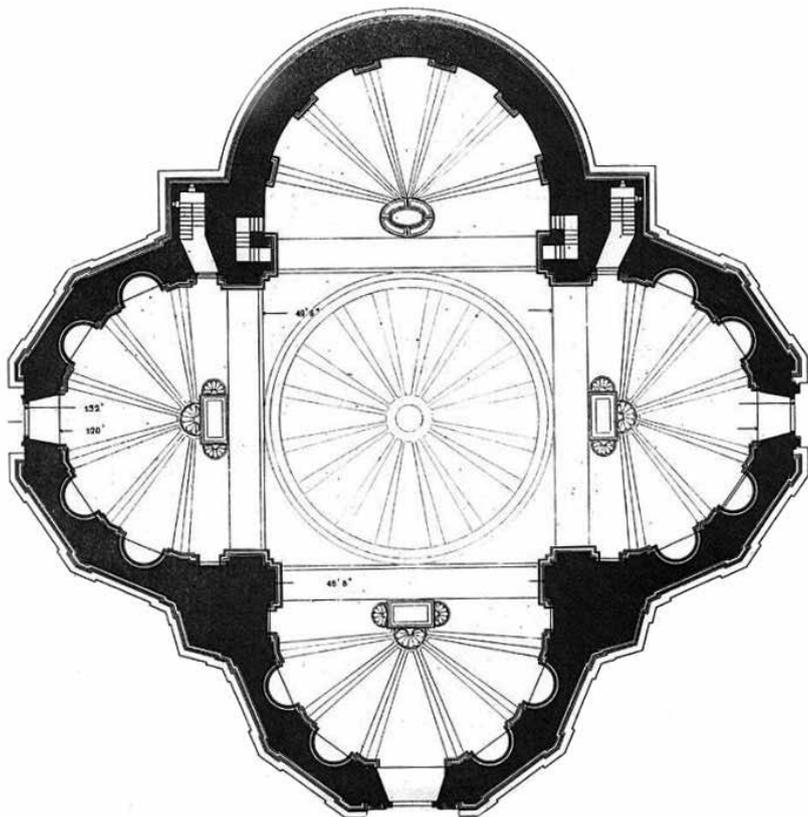


Fig. 32 – Todi, tempio di s. Maria della Consolazione, pianta

in campo civile nel *Sogno d'un tramonto d'autunno* e nella *Carta del Carnaro*³⁶⁸.

Oltre a Todi, d'Annunzio riserva all'Umbria – terra di condottieri, santi e artisti – altri otto sonetti dedicati a Perugia, Assisi, Spoleto, Gubbio, Spello, Montefalco, Narni e Orvieto che però, ad eccezione di quello su Assisi, non scaturiscono da viaggi condotti di

368 Si tratta del Bovolo nella Corte Contarina e della «Rotonda capace di almeno diecimila uditori».

persona, quanto piuttosto dal suo peculiare «turismo impossibile» o «bibliotecario»³⁶⁹.

I versi dedicati a Perugia sono paradigmatici poiché mette in evidenza la nostalgia di d'Annunzio per un passato – stavolta medievale – dai caratteri virili, precorritrice di un secondo Rinascimento per un'Italia eroica ed immortale:

«Dal Palagio non scendono, o Peroscia,
i tuoi Priori le solenni scale?
L'acqua, che ai gradi della Cattedrale
terse il sangue degli Oddi, ancóra scroscia.
Tace la piazza. Il Gonfalon s'affloscia.
Vento d'odio o d'amor più non l'assale?
Ecco Astorre Baglione, a Marte eguale,
che cavalca con l'asta in su la coscia!»³⁷⁰.

D'Annunzio, ritenendosi figlio ideale della «maschia Peroscia», richiama alla memoria avvenimenti e personaggi storici della città (primo fra tutti il condottiero Astorre Baglioni, equiparato a Marte) attraverso l'immagine dell'attuale piazza IV Novembre, luogo poetico ideale per una *Città del silenzio* in quanto centro del potere civile e religioso su cui affacciano il Palazzo dei Priori, il Duomo e l'Arcivescovado. Sede dell'antico Foro romano, la piazza diviene nell'Alto medioevo il fulcro urbano da cui partono le cinque principali vie principali cittadine: d'Annunzio evoca subito il maestoso Palazzo dei Priori, gioiello dell'arte medievale ed esempio eccellente di palazzo comunale italiano, costruito in linguaggio gotico tra il 1293 ed il 1443 in più fasi, con imponenti portali sulle due facciate dalle quali uscivano in processione i più alti magistrati del Comune (fig. 33). «L'acqua, che ai gradi della Cattedrale terse il sangue degli Oddi, ancóra scroscia» si riferisce invece alla Fontana Maggiore che si raggiunge scendendo la gradinata della cattedrale, progettata anch'essa in stile gotico da Nicola Pisano e dal figlio Giovanni tra

369 Le definizioni di Annamaria Andreoli sono citate in PRINCIPI, PALOMBO 2015.

370 D'ANNUNZIO 1904 *Le Città del Silenzio, Perugia*, vv. 1-8.



Fig. 33 – Perugia, Palazzo dei Priori, veduta attuale dell'esterno e della Fontana Maggiore

il 1275 ed il '78 con la collaborazione di fra' Bevignate da Cingoli per la parte architettonica; è qui da notare come d'Annunzio associ all'opera d'arte l'omicidio di Oddo degli Oddi perpetrato da Novello Baglioni nel 1330³⁷¹. D'Annunzio riserva anche una citazione alla cattedrale di s. Lorenzo che, progettata ad inizio XIV secolo ancora da fra' Bevignate e iniziata nel 1345, fu completata nel 1490 ma consacrata solo nel 1587. La chiesa, dalla decorazione esterna incompleta, distende verso la piazza principale della città non la facciata ma la fiancata laterale, caratterizzata dalla loggia protorinascimentale commissionata da Braccio da Montone nel 1423 ed attribuita a Fioravante Fioravanti da Bologna.

Nei versi successivi dedicati all'Umbria d'Annunzio sembra perdere l'interesse per le opere di architettura: a Spoleto accenna in

371 All'opera lavorarono anche Rosso Perugini per la parte superiore bronzea e Boninsegni Veneziano per gli aspetti idraulici.

maniera superficiale alla Rocca dell'architetto Gattaponi per concentrarsi sull'arca di frate Filippo Lippi; di Gubbio mette in evidenza il legame con Urbino menzionando il Palazzo Ducale ma contemporaneamente affida il compito del riscatto morale alle Tavole Eugubine; curioso peraltro l'errore presente nel sonetto di Spello, dove confonde la Porta di Venere con la Porta Consolare [«Spello,/ qual canto palpita nei petti/ delle tue donne alzate in su la Porta/ di Venere? (...)»]³⁷².

Nei successivi sonetti dedicati ad Arezzo, Cortona, Bergamo e Carrara d'Annunzio traccia un ampio affresco delle lotte intestine che agitarono la storia d'Italia, pur riservando qualche rimando agli ideali di classicità e di rinnovamento che pervadono la raccolta; in tal senso nei versi scritti per Arezzo paragona Maria Maddalena a Pallade ed in quelli per Cortona – «urbe di Giano» – cita gli dei Bacco e Sileno, la musa Calliope, Aglaia e Gorgone. Nel successivo componimento dedicato a Volterra, il Poeta percepisce la potenza proveniente ancora dalla cerchia di mura etrusche nonché il lugubre passato fenomenizzato dalla mole della Rocca Nuova, fatta costruire da Lorenzo il Magnifico dopo il sacco del 1472, il cui mastio murario verrà definito in *Forse che si forse che no* «fortificato di ingiustizia e di dolore»³⁷³. La Rocca, prigione dove avevano sofferto personaggi come Galeotto, Giovanni dei Pazzi e Caterina di Curzio Picchena, evoca nella mente di d'Annunzio immagini così violente e tristi da spingerlo a far riposare idealmente il suo corpo stanco entro un'urna di alabastro del Museo etrusco.

«Su l'etrusche tue mura, erma Volterra,
fondate nella rupe, alle tue porte
senza stridore, io vidi genti morte
della cupa città ch'era sotterra.
Il flagel della peste e della guerra
avea piagata e tronca la tua sorte;

372 ROSINA 1931, p. 290.

373 D'ANNUNZIO 1909, p. 364.

e antichi orrori nel tuo Mastio forte
empievan l'ombra che nessun disserra.

(...)

Poi la mia carne inerte si compose
nel sarcofago sculto d'alabastro
ov'è Circe e il brutal suo beverageo»³⁷⁴.

È però a Vicenza che lo spirito del Vate trova il suo pieno ristoro. Sin dalle prime parole si percepisce appieno il senso di meraviglia avvertito dinanzi al volto architettonico della città, che egli descrive come un vero e proprio «miracolo di colonnati attici, di peristili, di finestre classicamente architravate, di edifici che riconducono ai templi greci e romani»³⁷⁵. In particolare, d'Annunzio esalta la figura di Andrea Palladio, considerandolo il rinnovatore delle forme greche e romane dal passato all'eternità. Un primo omaggio al maestro vicentino è nel *Fuoco* la già citata descrizione della chiesa di s. Giorgio Maggiore ma tre anni dopo nelle *Città del silenzio* d'Annunzio riserva allo stesso Palladio un preciso riconoscimento, esaltando lo spirito della Roma imperiale che questi ha saputo reinverare nelle opere realizzate nella sua Vicenza, specie nel Teatro Olimpico (*fig. 34*).

«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

374 D'ANNUNZIO 1904 *Le Città del Silenzio*, Volterra, vv. 1-14.

375 ROSINA 1931, p. 449.



Fig. 34 – Vicenza, Teatro Olimpico, foto attuale dell'interno

e, nel Teatro Olimpico, in coorti
i vasti versi astati e clipeati
del Tragedo cozzar contra le turbe»³⁷⁶.

Secondo d'Annunzio tutta Vicenza è modellata per esprimere un fiero senso di romanità e le architetture di Palladio sembrano realizzate allo scopo di celebrare un'ideale di classicità eroica reinverando «il grande spirito dell'Urbe»³⁷⁷; la grandezza dell'architetto vicentino è riposta quindi tutta nelle «Terme e negli Archi di Roma imperiale». Quale esempio il Vate cita il Teatro Olimpico, iniziato nel 1580 e terminato dopo la morte di Palladio sotto la supervisione dello Scamozzi, con la maestosa sala, i colonnati corinzi e i tanti elementi di purissima linea classica che lo rendono nel suo sentire il luogo ideale per la rappresentazione delle tragedie greche («in coorti i vasti versi astati e clipeati del Tragedo cozzar contra le turbe»).

A questo punto le *Città del Silenzio* sono state visitate e celebrate ma d'Annunzio, dopo aver riportato l'ammonimento della vittoria alata di Brescia che risponde a chiunque la desideri «chi mi vuole, s'arma», ritorna a Ravenna per chiudere il cerchio compositi-

376 D'ANNUNZIO 1904 *Le Città del Silenzio, Vicenza*, vv. 1-14.

377 Ivi, *Vicenza*, v. 11.

vo della sua ricerca di destino glorioso. Nella seconda lirica dedicata alla città romagnola egli esprime ancora di più la propria esaltazione eroica di Vate che reca agli uomini il messaggio del riscatto.

«Gravida di potenze è la tua sera,
tragica d'ombre, accesa dal fermento
dei fieni, taciturna e balenante.
Aspra ti torce il cor la primavera;
e, sopra te che sai, passa nel vento
come pòlline il cenere di Dante»³⁷⁸.

La sera di Ravenna «gravida di potenze» è dunque «tragica d'ombre, accesa dal fermento dei fieni, taciturna e balenante», percependo nell'aria la sorte che dovrà attuarsi: stavolta d'Annunzio sembra evitare ogni riferimento all'arte della nobile città ma, concludendo adotta la primavera quale simbolo ed emblema di rinascita attraverso l'eredità morale di Dante Alighieri le cui ceneri passano nel vento come polline fin dal monumento funebre eretto presso la basilica di s. Francesco nel centro antico di Ravenna, dov'egli fu sepolto nel 1321. La Tomba, un tempietto neoclassico a pianta quadrata coronato da una piccola cupola, fu costruita nel 1780-81 dall'architetto Camillo Morigia su commissione del cardinale legato Luigi Valenti Gonzaga. L'esterno appare molto semplice e presenta un ingresso sovrastato dallo stemma arcivescovile del Cardinal Gonzaga recante l'iscrizione *Dantis poetae sepulcrum*.

D'Annunzio e Pescara: le ragioni di un'assenza / D'Annunzio and Pescara: the reasons for absence

In recent years the definition of 'architettura dannunziana' has been widened and now refers to a series of works that are not connected to the Poet, mostly because he left Pescara long before his death. Even more misleading is the naming of the 'Ville Dannunziane' – a development designed by Antonino Liberi at the Pineta nature

378 Ivi, *Ravenna*, vv. 9-14.

reserve. Liberi reserved a plot of land for his brother-in-law, however d'Annunzio neither accepted the plot nor became involved in the building programme, which turned out to be a total failure. This does not mean that d'Annunzio was totally absent from the urban events of Pescara, but that his influence was either rare, as in the case of the choice of architect for the new Cathedral of San Cetto, or was indirect, as in the project for the Pavilion of the Abruzzi and Molise for the 50th anniversary celebration of the Unification of Italy of 1911. Furthermore, his relationship with his brother-in-law became dramatic during the renovation of his birthplace in Corso Manthoné, when Liberi was banished from the construction site and replaced by Gian Carlo Maroni, the architect of the Vittoriale, who arrived in Pescara by seaplane.

È sorto in questi ultimi anni a Pescara un malinteso riguardante la presenza in città di un'architettura "dannunziana". A tale proposito è stata fondata nel 2007 l'associazione regionale "Ville e Palazzi dannunziani", che oggi riunisce circa quaranta proprietari di edifici storici in Abruzzo³⁷⁹. La medesima associazione nel novembre 2010, in collaborazione con l'Assessorato comunale alla Cultura, ha allestito nell'ex Aurum una mostra dedicata al patrimonio storico-architettonico della città degli anni Venti e Trenta, con particolare attenzione ai villini definiti *liberty* del rione Pineta e della riviera nord nonché ad alcuni edifici pubblici³⁸⁰. Dal 23 maggio al 10 luglio 2015, sotto il patrocinio del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo lo stesso edificio dell'ex Aurum ha ospitato *Percorso Liberty Ville Dannunziane a Pescara*, mostra curata dal Presidente dell'Associazione "Ville e Palazzi Dannunziani" facente parte di una più complessa iniziativa coordinata da

379 Cfr. TOMASELLO 2009.

380 La mostra è stata curata dall'arch. Anita Boccuccia, presidente di "Ville e Palazzi dannunziani", in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Pescara, nella sala Michetti dell'ex Aurum dal 9 al 24 novembre 2010. Informazioni tratte da COMITATOABRUZZESE-DELPAESAGGIO 2010.

Angela Maria Appignani dell'Archivio di Stato di Pescara³⁸¹. Infine quest'ultimo ente ha organizzato il 1° maggio 2017 in collaborazione con la medesima associazione una «visita guidata ad alcune delle Ville Dannunziane nel Rione Pineta a Pescara»³⁸². Ferme restando le meritorie finalità dell'associazione e degli enti pubblici e privati ad essa connessi, volte a «sensibilizzare la cittadinanza sui temi della salvaguardia di tracce di una città che sta scomparendo in sostituzione di un'altra senza qualità ed insostenibile»³⁸³, è bene sciogliere l'artificiosa *liaison* tra d'Annunzio e l'architettura di Pescara del periodo in cui egli visse.

A tal proposito citiamo un breve passo tratto dall'ultima pubblicazione di Raffaele Colapietra:

«È così che nasce e si radica il malvezzo di cui abbiamo già detto: l'Abruzzo dannunziano, cui nel secondo dopoguerra si affianca o contrappone l'Abruzzo siloniano, tutto questo creando una serie di equivoci e di immaginari divenuti sempre più pesanti, quindi difficili da rimuovere»³⁸⁴.

La critica dello storico abruzzese è rivolta alla consuetudine di voler “nobilitare” fenomeni di vario genere – in questo caso architettonici – attraverso il forzoso riferimento alla personalità egemone del periodo in cui essi ebbero luogo, prescindendo dalla reale incidenza che tale figura poté avere sul singolo fenomeno. È lo stesso «malvezzo» che abbiamo incontrato a proposito dell'architettura “fascista”, responsabile di aver fatto indossare la camicia nera ad opere che avevano seguito un loro percorso autonomo rispetto al canone politico dell'epoca in cui erano state realizzate. Senza con ciò voler negare che sia esistita un'architettura realmente “fascista” accanto a quella del “periodo fascista”. Per tutto questo riteniamo più corretto si parli di architettura dell’“età dannunziana”, in quanto le opere che sono state esposte nelle mostre e commentate nelle

381 BENICULTURALI.IT

382 EVENTI.COMUNE.PESCARA.IT 2017.

383 COMITATOABRUZZESEDELPAESAGGIO 2010.

384 COLAPIETRA 2018, p. 95.

visite posseggono identità e valore indipendenti da un marchio di fabbrica il cui titolare si guardò bene dall'apporre ad edifici della "piccola patria" da cui si tenne costantemente lontano. D'altronde il rapporto di d'Annunzio con il *Liberty* è stato confutato anche nelle descrizioni contenute nelle sue opere:

«Il gusto dannunziano che emerge dalle pagine de *Il Piacere* (1888) infatti non è kitsch tanto quanto non è liberty, bensì una filiazione diretta dell'ecllettismo tardo ottocentesco (...). I rapporti (...) con Michetti, Sartorio, Cellini, De Carolis, uniti sotto l'egida di un trionfante michelangiolo (...) sembra trovare affinità con un vitalismo dal quale attinse a piene mani (...) il futurismo; tuttavia i punti di contatto con l'avanguardia italiana paiono arrestarsi a questo livello, ché i temi pittorici si ispiravano tutti alla campagna romana e alla terra d'Abruzzo, caratterizzate da un naturalismo solenne e arcaico (...)»³⁸⁵.

La stessa straordinaria compagine degli "artieri del Vittoriale" è composta da «alfieri» dell'arte decorativa nazionale che nel primo dopoguerra si propone di tener viva la tradizione rinascimentale contro «l'internazionalismo del liberty», pur rivisitando quella tradizione in una forma «calligrafica e riduttiva»³⁸⁶. In tal senso il Vittoriale diviene un luogo di affastellamento di memorie dominato dalla forza di memorizzazione visiva di d'Annunzio, capace di «elaborare un gusto neoecllettico fantastico, affiancato alle gracili eleganze del Déco e sostanzialmente estraneo ai proclami delle Avanguardie storiche»³⁸⁷. Per concludere l'argomento d'Annunzio/*Liberty* citiamo le lapidarie conclusioni di Rossana Bossaglia:

«Il fatto che d'Annunzio sia stato identificato con il Liberty e sul piano del gusto ad un certo punto sia stato respinto, insieme con quello, ha una sua motivazione storica. Se non altro dimostra che ambedue furono fenomeni forti, caratterizzati, suggestivi,

385 TERRAROLI 1988, p. 114.

386 BOSSAGLIA 1988, p. 10.

387 TERRAROLI 1994, p. 115.

verso cui fu difficile l'indifferenza, ma viceversa fu facile provare attrazione o repulsione, disponibili ad interpretazioni corrotte, plateali, come tutte le manifestazioni molto espressive»³⁸⁸.

È innegabile che un rapporto di d'Annunzio con l'architettura di Pescara esista ma a senso unico, ovvero da parte di Pescara (e dei Pescaraesi) verso il Vate e non viceversa, quindi non tale da lasciar ipotizzare un apporto diretto di quest'ultimo al modo di costruire o decorare le opere della città adriatica. Un'eccezione singola ed importante è però la vicenda della realizzazione della nuova Cattedrale di s. Cetteo, costruita a partire dal 1933 in luogo della preesistente chiesa omonima, in rovina fin dalla fine del secolo e demolita a seguito del piano Liberi che aveva regolarizzato il tracciato dell'attuale viale d'Annunzio³⁸⁹. Della vecchia cattedrale d'Annunzio scrive nella lettera del 3 marzo 1933 indirizzata Giacomo Acerbo, allora Ministro dell'Agricoltura, originario di Loreto Aprutino:

«Ahi, ahì, era l'agosto strepitoso del 1872 o 73. E anche in quegli anni la Chiesa di San Cetteo era già decrepita, con le mura scrostate, col pavimento sconnesso, con i vetri rotti. Entravano la pioggia la grandine la raffica, ma talvolta entrava anche una rondine, e guizzava sul ciborio come intorno al suo fresco nido»³⁹⁰.

L'iniziativa della costruzione di una nuova Cattedrale aveva preso consistenza alla fine degli anni Venti grazie all'interessamento del giovane sacerdote Pasquale Brandano ed al finanziamento del governo fascista in memoria della Conciliazione³⁹¹ (*fig. 35*). Per superare l'ostacolo derivante dalla presenza sull'area contigua alla futura chiesa di un'abitazione i cui proprietari erano fortemente contrari

388 BOSSAGLIA 1988, p. 9.

389 Cfr. PESSOLANO 1993. Sui rapporti tra d'Annunzio e Bazzani in occasione della costruzione della nuova Cattedrale di s. Cetteo cfr. GIANNANTONIO 2006, p. 343 e ss.

390 CIGLIA [1977], p. 16.

391 BATTAGLINI 1936, pp. 132,138; GIORGINI, TOCCHI 1988 pp. 205-206; TROIANI 1992, pp. 148-149; BIANCHETTI 1997, pp. 91-92, 107, 111; CICCHITTI 2005.



Fig. 35 – Cesare Bazzani, progetto per la chiesa di s. Cetteo a Pescara, veduta prospettica (1932-34)

alla cessione, Brandano scrive a Gabriele d'Annunzio all'inizio di dicembre 1929. Il 15 seguente d'Annunzio risponde al nuovo abate manifestando il proprio entusiastico interessamento:

«La Vostra lettera fraterna ha innalzato il mio cuore. Sursum ... E Voi avete il mio pienissimo consentimento. Edificheremo la nuova chiesa al patrono antico; e io voglio che le vere ossa di mia Madre siano traslate e custodite in una cappella che io disegnerò e ornerò

votivamente. Questa è condizione assoluta perché io promuova e soccorra l'opera. E fin da ora offro, come cittadino, centomila lire in quattro rate. E penso che questa non è se non una prima offerta. (...) Dono alla nuova Chiesa una grande pala d'altare, attribuita al Guercino: immagine di Santo Francesco. Ecco due croci per Voi: una di malinconiosa ametista e una di oro mero»³⁹².

L'intervento di d'Annunzio – e di Giacomo Acerbo – consente i lavori di demolizione dello stabile. Il 25 gennaio 1932 il Vate scrive dunque a Bazzani:

«Mio caro Cesare,

(...) È venuto il tempo di porre le fondamenta della nuova Chiesa. Stasera ho riesaminato il tuo nobilissimo disegno. Della Cappella dedicata alla mia madre desidero teco ragionare. Conviene che tu la lasci ignuda, finché io non mi sia accordato col tuo fervido ingegno per i simboli della decorazione e per il pregio delle materie.

Disponiti, mio buon compagno, all'opera: tempus est ædificandi»³⁹³.

Era stato lo stesso d'Annunzio a scegliere per questo progetto l'«architetto romano durevole»³⁹⁴, come dimostra una nota del 10 giugno 1932, inviata da Bazzani al Segretario particolare di Mussolini, Alessandro Chiavolini:

«S.E. Gabriele d'Annunzio di sua spontanea iniziativa mi incaricò di redigere un progetto per la chiesa abbaziale di S. Cetheo in Pescara, in luogo di altra piccola, cadente, e da scomparire con la sistemazione della città: anche affidandomi la assistenza realizzatrice. Il Comune di Pescara seguendo la iniziativa del grande figlio

392 CIGLIA [1977], p. 13.

393 Ivi, p. 14.

394 La definizione di Cesare Bazzani coniata da Gabriele d'Annunzio è citata da Edoardo Persico nell'articolo *Echi, riflessi, chiare* pubblicato su "La Casa Bella" del febbraio nel 1932, cit. VERONESI 1964, p. 53.

del luogo riscattò un'area sufficiente ed idonea, approvando con plauso il mio progetto che era stato esaminato e lodato dal Poeta. E il 14 Agosto si dovrebbe porre la prima pietra dell'opera nella occasione della Coppa Acerbo, e del grande concorso nel luogo di Personalità e di popolo. E a tale inizio di lavoro concorreva il Ministero del Fondo per il Culto, con uno stralcio di una cifra di rimanenze che si contava di portare come sopradotazione nel bilancio 1932-33. Senonché... all'ultim'ora viene annunciato che la Commissione di Finanza non autorizza tale sopradotazione e... S. Cetto, il sommo iniziatore, e lo attivo sottoscritto rimangono... delusi se chi può non interviene a provvedere (...)³⁹⁵.

Nonostante le preoccupazioni di Bazzani, la Cattedrale viene costruita ed inaugurata il 3 luglio 1934, con la celebrazione della prima messa. A quella data risulta ancora incompleto il monumento funebre della madre, Luisa De Benedictis³⁹⁶, commissionato dal Vate ad Arrigo Minerbi, scultore ferrarese di religione ebraica, autore fra l'altro della porta settentrionale del Duomo di Milano (fig. 36). A lui scrive infatti il Poeta nel luglio 1935:

«L'Arca della mia madre non può e non deve essere scolpita se non da te. L'arte funeraria è inginocchiato amore».

I contenuti dell'opera vengono precisati il 18 luglio in un biglietto consegnato allo scultore in visita al Vittoriale:

«Ho pensato di continuo all'Arca. Ho abolito le imitazioni, da Ilaria del Carretto a Lady Beauchamp [sic]. Ho trovato il corpo dell'Arca, su cui giacerà la Santa figurata come nelle ultime pagine del Notturmo. Ecco il libro. Troverai la pagina segnata da un segnale azzurro. (...) Se Michelagnolo non cercava e non voleva la "somiglianza" (considera il Penseroso e Giuliano) non io la cerco né la voglio. L'Arca, nella faccia anteriore, ha le figure

395 Archivio Centrale dello Stato, SPD CO, b. 555987.

396 CIGLIA [1977], pp. 17-24.

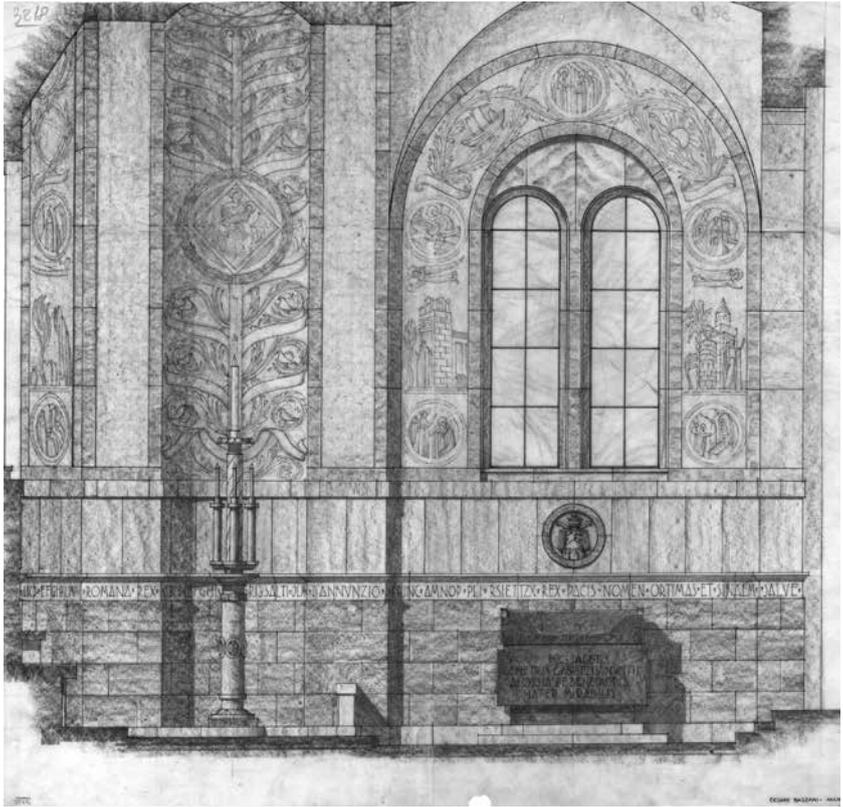


Fig. 36 – Cesare Bazzani, progetto per la chiesa di s. Cetto a Pescara, interno con arca funebre della madre di Gabriele d’Annunzio (1932-34)

dei tre elementi: cielo, mare, terra. Di là della figura costellata e stellata del cielo, è una stretta zona con gli uncini di bronzo a cui sono sospese le mie corone d’eroe: di quercia, di alloro, di cipresso: corone di potente bronzo. Ora comprendi che non basta l’arte senza l’amore».

Minerbi realizza però il modello in gesso dell’“arca” soltanto due anni dopo e d’Annunzio in una lettera del 17 gennaio 1937 gli comunica che Giancarlo Maroni si sta adoperando affinché la città di Fiume concorra alle spese per la realizzazione in marmo della statua mediante una sottoscrizione popolare. D’Annunzio non potrà però veder realizzata l’opera, che lo scultore aveva completato

prima di fuggire per le persecuzioni razziali. Nell'agosto 1949 Minerbi si reca a Pescara nel cimitero di s. Silvestro per presenziare alla cerimonia di esumazione della salma della "Santa" che viene collocata nel sepolcro marmoreo della Cattedrale. Nella tomba, accanto al corpo di Luisa viene trovata, conservata all'interno di un cofanetto metallico, una copia del *Notturmo*.

A parte questo episodio, il rapporto tra il Vate e l'architettura della sua città passa quasi esclusivamente attraverso la figura di Antonino Liberi, suo amico e cognato, che costituisce per d'Annunzio un riscontro sicuro e rassicurante nel campo dell'architettura cui egli stesso, come abbiamo già visto in precedenza, si sentiva attratto. Molto antica era l'amicizia tra Gabriele ed Antonino, che rappresenta per il primo un costante punto di riferimento nei confronti della sua famiglia. È infatti l'ingegnere, più vecchio di 8 anni, a comunicare epistolarmente con Gabriele, a nome della madre, negli anni della Capponcina, nel periodo francese, in quello della Grande Guerra fino alla rottura, avvenuta a causa del restauro della casa natale. L'affetto tra i due traspare chiaramente nelle lettere scritte da Gabriele al comune amico Enrico Seccia tra il 1880 e l'81 dal Convitto di Prato:

«Jeri mi scrisse anche Antonino. Voi siete i due amici più cari dell'anima mia; io ora mi sento pienamente felice e con la fiducia ne'l cuore: a voi tutte le mie gioje e tutti i miei sconforti, a voi i miei entusiasmi e le mie disperazioni d'artista, a voi tutto ... Sento che qui nel mondo non sarò mai solo»³⁹⁷.

«A volte, sai? chiudo gli occhi, e vedo te ed Antonino, e la pineta, e la spiaggia, e sento l'odore del mare (...)»³⁹⁸.

L'avvio del percorso professionale di Liberi risulta strettamente legato alla famiglia d'Annunzio: il 16 febbraio 1883 viene nomina-

397 Lettera di d'Annunzio a Enrico Seccia, 19 maggio 1880 (DI TIZIO 2009 *La Santa Fabbrica*, p. 17).

398 Lettera di d'Annunzio a Enrico Seccia, 12 marzo 1881 (DI TIZIO 2009 *D'Annunzio e Antonino Liberi*, p. 18).

to ingegnere comunale su proposta del padre di Gabriele, Francesco Paolo, allora Sindaco di Pescara e nel 1884 riceve l'incarico per la redazione del piano di ampliamento urbano³⁹⁹. La sua attività si inserisce in un momento particolare per la città che subisce uno storico cambiamento a livello edilizio a seguito della demolizione della fortezza borbonica che per secoli ne aveva condizionato il modello insediativo. Lo sviluppo urbanistico di Pescara differisce da quello degli altri centri abruzzesi che può essere letto come una lenta e costante stratificazione determinata dall'opera dell'uomo, nella quale i caratteri architettonici, più densi nei nuclei generatori dell'organismo urbano, si perdono man mano che ci si sposti verso gli ambiti periferici. La Pescara moderna nasce invece nel 1927 dall'assemblaggio di due organismi urbani autonomi, subendo nel secondo dopoguerra uno sviluppo così rapido e violento da perdere apparentemente qualsiasi traccia di memoria consolidata. Nella città di inizio Novecento le abitazioni vengono invece costruite all'interno di ampi spazi residui in aree verdi che collegano una trama dai caratteri non ancora ben definiti⁴⁰⁰. Gli appezzamenti piccoli e medi si trasformano in una sorta di teatro naturale grazie alla presenza di numerosi oleandri e pini marittimi, secondo una caratterizzazione comune all'intera fascia costiera abruzzese. Questa città non sviluppa però quartieri omogenei: come vedremo, la stessa lottizzazione della Pineta, avviata nel 1910 dal Consiglio Comunale su progetto di Antonino Liberi, produce in definitiva una serie di episodi architettonici interessanti quanto sporadici.

In questo contesto la figura del cognato-ingegnere assume un ruolo di rilievo, avendo questi raggiunto un momento di notorietà nazionale grazie alla partecipazione all'Esposizione di Roma del 1911; non va però dimenticato il suo impegno nella vita amministrativa del periodo, che lo vede Consigliere Comunale in varie Amministrazioni⁴⁰¹. Nato a Spoltore il 17 febbraio 1855 da Pasquale

399 Sull'attività a Pescara di Antonino Liberi cfr. GIANNANTONIO 2001.

400 Cfr. ALICI 1993 in SOPRINTENDENZA BAAAS 1993, pp. 12-40; BIANCHETTI 1997; COLAPIETRA 1980; LOPEZ 1993; SOPRINTENDENZA BAAAS 1986 *Pescara*.

401 DI TIZIO 2009 *D'Annunzio e Antonino Liberi*, p. 7 ss.



Fig. 37 – Francavilla al Mare, Palazzo Sirena, foto d'epoca

Liberi e Fiorangela Conti, entrambi panettieri, si laurea in ingegneria a Napoli nel 1883 e, dopo essere divenuto ingegnere comunale, il 9 marzo 1892 entra definitivamente nella famiglia del futuro Vate sposandone la sorella Ernesta. La sua carriera si svolge nell'ambiente nell'Eclettismo di fine Ottocento, come dimostrano gli edifici del periodo da lui realizzati a Pescara ma anche altrove, quali la torre civica di Casalbordino (1897-1900), il palazzo Sirena a Francavilla al Mare al Mare (fig. 37), la Sala Eden a Ortona e la facciata della Chiesa dei ss. Valentino e Damiano in S. Valentino in Abruzzo Citeriore (1916-20). La personale capacità d'impiegare differenti stili architettonici lo porta verso la fine della carriera ad aderire al *Liberty* che, diffusosi in provincia con quasi venti anni di ritardo, non diviene "lo stile" che sovverte l'Eclettismo ancora saldamente in voga, ma "uno stile" del repertorio offerto alla ricca clientela borghese. In particolare l'Eclettismo era apparso nella cultura architettonica abruzzese del periodo post-unitario con caratteri meno riconoscibili che altrove⁴⁰², sebbene gli esotismi nella cultura antica nell'edili-

402 Cfr. GIANNANTONIO 1996.

zia funeraria, i richiami al Rinascimento nelle stazioni ferroviarie e al Medioevo nelle chiese nonché il moderato Classicismo nelle ville del litorale accostino l'architettura dell'Ottocento abruzzese alle contemporanee esperienze del quadro nazionale⁴⁰³. In realtà l'attività di Liberi mostra un'apertura verso il *Liberty* in coincidenza con la costituzione del sodalizio con l'architetto Nicola Simeone, iniziato nel 1925 e concluso nel 1931. Lo studio "Liberi e Simeone" produce infatti un gran numero di villini che presenta elementi architettonici (come altane o spazi a pianta poligonale) molto diffusi a Pescara e in tutta Italia quali espressioni di un gusto fortemente caratterizzante l'ambiente urbano del periodo.

Volendo citare a titolo esemplificativo alcune delle opere realizzate da Liberi nella "vecchia" Pescara, a Castellamare Adriatico e nella "nuova" Pescara, possiamo iniziare con la Villa Clerico in via Vittoria Colonna (1885), edificio che conserva tuttora un grande significato nonostante le recenti alterazioni subite nel piano terra. Particolarmente interessante è in questo edificio il contrasto tra l'interno di respiro quasi neoclassico e l'esterno con allusioni moresche, allora di gran moda. Ancora più celebre è il palazzo costruito nel 1888 per Ferdinando Perenich, ricco gioielliere di Ortona, lungo l'attuale viale d'Annunzio (*fig. 38*). Perfetto esempio di Eclettismo, l'edificio ripropone, con evidenti intenti evocativi ed encomiastici, l'architettura del Palazzo Strozzi a Firenze, realizzato da Benedetto da Maiano in collaborazione con il Cronaca a partire dal 1489 ma anche la contemporanea facciata del palazzo Odescalchi a Roma (*fig. 39*).

Il 1910 a Pescara è l'anno dell'inaugurazione di tre importanti opere di Liberi: il *Kursaal*, il *Grand Hotel* – certamente a lui attribuibili – ed il nuovo Teatro Michetti, la cui paternità risulta però incerta. Il *Kursaal* costituisce uno dei cardini dello sviluppo della Pineta, all'interno della quale occupa una posizione strategica (*fig. 40*). Destinato ad ospitare fin dal maggio 1910 le funzioni di stabilimento balneare, capolinea tranviario e circolo cittadino, presenta una pianta

403 Cfr. PORTOGHESI 1968; GABETTI, GRISERI 1973; PATETTA 1975; VISENTIN 2003; MIRA 2009.



Fig. 38 – Pescara, palazzo Perenich, foto attuale della facciata



Fig. 40 – Roma, palazzo Odiscalchi, foto d'epoca della facciata su via del Corso (ricostruita da Raffaello Ojetti dopo l'incendio del 1887)



Fig. 39 – Pescara, Kursaal alla Pineta, foto d'epoca

cruciforme a due piani. La facciata simmetrica è caratterizzata nella parte centrale aggettante da un portico nel livello inferiore e da un loggiato in quello superiore, collegati da una fascia marcapiano con fregi. L'intera composizione si mostra nel complesso assai misurata ed espressiva di quel ricorso al Rinascimento assai frequente nell'architettura pubblica dell'Eclettismo. Va comunque precisato come l'edificio attuale sia stato inviluppato nell'ampliamento progettato nel 1938 da Giovanni Michelucci e realizzato dall'ingegner Zeni, che ha trasformato il vecchio *Kursaal* in testata del nuovo organismo la cui pianta a ferro di cavallo sfrutta la geometria del lotto tracciata da Liberi nel suo piano di lottizzazione. Secondo il progetto originale, il *Kursaal* avrebbe dovuto presentare la stessa impostazione razionalista dei nuovi corpi curvilinei; al contrario in fase di esecuzione l'aspetto esterno del 1910 è stato opportunamente conservato. Un'ultima riflessione va all'inscindibilità del rapporto tra Liberi e d'Annunzio. Il *Kursaal* infatti, avendo deluso le aspettative di luogo esclusivo per il ritrovo estivo, viene venduto nel 1919 alla famiglia Pomilio di Francavilla, che vi trasferisce la propria attività di produzione del liquore *Aurum*, il cui nome era stato scelto da Amedeo Pomilio su suggerimento dell'amico Gabriele d'Annunzio ispiratosi alle origini romane della ricetta⁴⁰⁴.

Il 14 agosto dello stesso 1910 viene inaugurato il *Grand Hotel* che, costruito di fronte alla stazione ferroviaria di Pescara, presenta i due prospetti principali e la facciata d'angolo ripartiti da eleganti lesene e cornici marcapiano (fig. 41). L'edificio è caratterizzato nel complesso da un'interessante decorazione floreale e dal dinamismo delle aperture e delle modanature mentre la detta facciata d'angolo che ospita l'ingresso, è coronata da un fastigio con la scritta *Grand Hotel* e dallo stemma di Pescara che conferisce all'edificio un'identità urbana.

Il Politeama Amiternino era stato acquistato nel 1907 da Donato Verrocchio che lo aveva ceduto al costruttore Vicentino Michetti perché fosse trasformato in un teatro adeguato alle nuove esigenze della città. Il Lopez cita come autore lo stesso Michetti, mentre

404 La parola deriva dal gioco tra le parole latine *aurum* ("oro", come il colore del liquore), ed *aurantium* ("arancio", il frutto da cui il liquore si estraeva).



Fig. 41 – Pescara, ex Grand Hotel, foto attuale di scorcio dei prospetti sulle vie Orazio e Vittoria Colonna

Bianchetti, Colapietra ed altri lo attribuiscono a Liberi; l'ipotesi più probabile potrebbe essere invece quella di una duplice attribuzione, determinata dalla collaborazione tra il progettista ed il costruttore, così come avanzato da Martella⁴⁰⁵ (fig. 42). Il nuovo teatro, celermente costruito sul sito del Politeama, mostra evidenti richiami all'architettura tedesca ed austriaca che possono trovare motivazione nelle costruzioni realizzate da Vicentino Michetti a Sarajevo per conto del governo imperiale. Nell'esterno, che conserva ancora il nome del costruttore sul frontone, l'opera esprime infatti il principio

405 Cfr. i già citati LOPEZ 1993; BIANCHETTI 1997; COLAPIETRA 1980; SOPRINTENDENZA BAAAS 1986 *Pescara*.

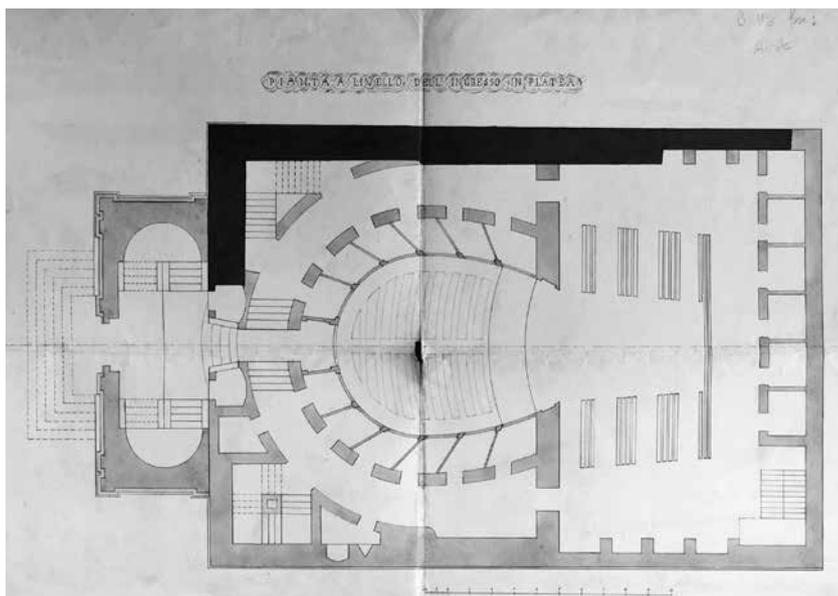


Fig. 42 – Antonino Liberi, progetto di ricostruzione del Politeama Atermino in Pescara, pianta a livello dell'ingresso in platea (1908)

caro ad Otto Wagner dell'elemento decorativo quale base nella composizione architettonica. In sostanza il tentativo di Michetti e Liberi di aggiornare l'austero repertorio formale eclettico con un linguaggio più vicino alla cultura europea si esprime felicemente solo nella decorazione esterna, in quanto troppo forte è la distanza che separa quest'ultima dalla schematica spazialità del volume (fig. 43).

L'ultima opera tra quelle realizzate prima della costituzione del sodalizio con l'architetto Simeone è il villino che Liberi costruisce nel 1924 per Vincenza Clerico alla Pineta d'Avalos secondo un gusto ancora fortemente intriso di Eclettismo. L'edificio a due piani è caratterizzato da un corpo semicilindrico sul prospetto anteriore, con lesene doriche nel livello inferiore e corinzie in quello superiore: le altre facciate hanno gli angoli marcati da bugne regolari e mostrano le aperture caratterizzate da ridotte lesene e da mensole con motivi floreali.

Tra il 1924 ed il 1925 Liberi inizia dunque a collaborare con Nicola Simeone, una delle rare figure di architetto presenti nella



Fig. 43 – Pescara, Teatro Michetti, foto attuale della facciata

Pescara dell'epoca. L'Ecclettismo dell'anziano ingegnere si stempera nelle opere realizzate in collaborazione con il più giovane collega, il quale si accosta con decisione al repertorio *liberty* approdando, dopo lo scioglimento del sodalizio, ad un deciso stile razionalista. L'attività dello studio Liberi-Simeone si concentra dunque nel territorio di Castellammare Adriatico, corrispondente alla zona settentrionale della “nuova” Pescara.

Sempre a titolo di esempio citiamo la lottizzazione lungo via Leopoldo Muzi progettata nel 1925 per Adolfo Di Donato, che prevede tre coppie di villini di vago sapore *liberty*, o il più celebre palazzo di proprietà Imperato progettato nello stesso anno lungo Corso Umberto I, le cui grandi aperture mostrano evidenti richiami allo *Jugendstil*. Ancora a Castellammare, lungo Viale Regina Margherita Liberi e Simeone progettano nel 1926 per Raffaele Verrocchio un villino a due piani ed altana che in fase di realizzazione perde l'ispirazione moderatamente *liberty* che avrebbe ricondotto

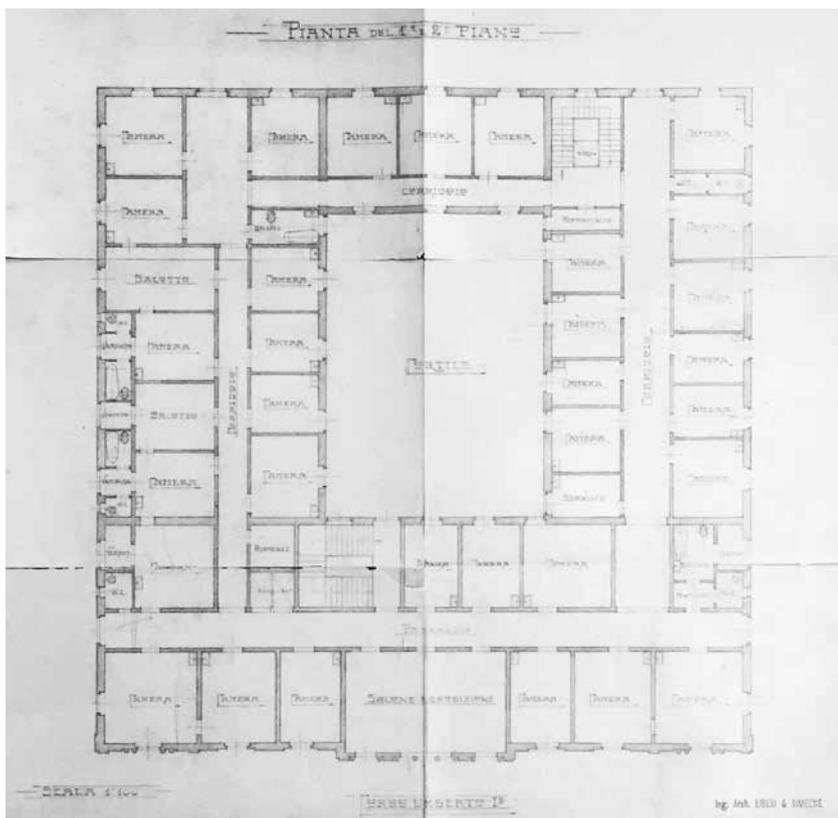


Fig. 44 – Antonino Liberi e Nicola Simeone, progetto di sistemazione e sopraelevazione del fabbricato ad uso Hotel su Corso Umberto I per Vittorio Verrocchio, pianta del 1° e 2° piano (1929)

l'edificio all'interno della “nuova tradizione” degli edifici signorili della fascia costiera abruzzese.

L'opera più famosa tra quelle citate testimonia del ripiegamento stilistico verso l'Eclettismo originario dal quale, evidentemente, Liberi non si era mai realmente distaccato: nel 1929 Liberi e Simeone progettano per Vittorio Verrocchio la sistemazione dell'Hotel Adria (oggi *Esplanade*), un edificio a cinque piani di pianta quadrata il cui prospetto principale viene ripartito verticalmente in altrettante sezioni (fig. 44). La parte centrale è impaginata da un triplo ordine di lesene corinzie (il primo bugnato e gli altri lisci) mentre le testate presentano in sommità una timpanatura curvilinea.

La terminazione è affidata ad una balaustra che corre lungo il prospetto e consente quel coordinamento generale presente sia nel Teatro Michetti che nel palazzo Imperato. Nonostante le modifiche effettuate nel corso del tempo abbiano alterato l'immagine originaria, l'attuale *Esplanade* conserva l'elegante carattere tardo-ottocentesco che risulta la cifra stilistica di Liberi.

Il 3 dicembre 1933, due anni dopo la separazione professionale da Nicola Simeone, l'ingegnere Liberi muore in una condizione difficile sotto il profilo economico e familiare; il suo ex socio è così definitivamente libero di avvicinarsi al linguaggio razionalista allora *in auge*, come testimonia il progetto del 1934 per il palazzo di proprietà Gaetano Basciano e Francesco Rapagnetta nel Corso Vittorio Emanuele della "nuova" Pescara⁴⁰⁶.

Il significato dell'architettura quale elemento di condivisione e rafforzamento dei vincoli di amicizia e parentela tra Gabriele e Antonino emerge dalle tante lettere che i due si scambiano a proposito dell'"arte" diletta dall'ingegnere, ancor prima del matrimonio con Ernesta. Ad esempio 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 secolo⁴⁰⁷ – d'Annunzio scrive a Liberi mostrandosi crucciato perché «nessuno si occupa dell'architettura di Torino, su pei giornali»; si ripromette perciò di far «inventare un articolo per metterci il brano che ti riguarda»⁴⁰⁸.

Nel settembre 1894 d'Annunzio, commosso dalle «meraviglie» dell'architettura antica di Venezia, scrive a Liberi consigliandogli di recarsi in quella città per conoscerla e respirarne la «solitudine lagunare», in quanto nessun'altra gli ispirerebbe simili sentimenti per l'arte favorita⁴⁰⁹.

Il profondo legame di amicizia e parentela che collegava i due cognati trova un episodio eclatante nel progetto del Padiglione de-

406 Cfr. DI CARLO 1997; DI CARLO 2001.

407 FONTANA 1999, pp. 13-19.

408 Lettera di d'Annunzio ad Antonino Liberi, 10 novembre 1890 (DI TIZIO 2009 *D'Annunzio e Antonino Liberi*, p. 26).

409 Ivi, p. 44.

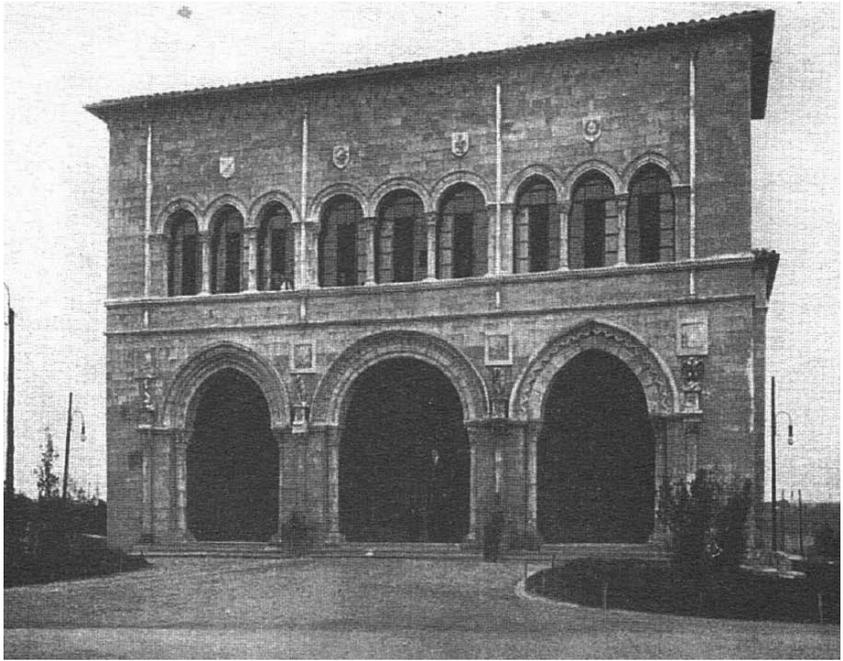


Fig. 45 – Roma, Padiglione degli Abruzzi e Molise nelle Mostre Regionali per le Feste Cinquantenarie dell’Unità d’Italia, foto d’epoca dell’esterno

gli Abruzzi e Molise che Liberi redige nell’ambito delle Mostre Regionali di Roma per le Feste Cinquantenarie dell’Unità d’Italia del 1911; per quest’opera egli si ispira infatti all’abbazia di s. Clemente a Casauria che, come già riportato, d’Annunzio considerava «promotrice e propagatrice delle nostre arti belle» (fig. 45).

In quegli anni i rapporti tra il Poeta e l’ingegnere appaiono molto solidi, tanto che già verso la fine del 1909 inizia la sequenza di richieste di aiuti ed agevolazioni da parte di Liberi a riguardo di quella che sarà una delle opere più importanti della sua carriera, l’unica che gli consentirà di travalicare i confini abruzzesi.

Il 17 novembre 1909 Liberi scrive infatti:

«Caro Gabriele, (...)

Ho bisogno che tu mi raccomandi al Conte di S. Martino ed a Ferdinando Martini per i lavori dell’Esposizione. Mi è stato

proposto di disegnare il padiglione abruzzese; ma c'è un tale che briga»⁴¹⁰.

Il 9 dicembre “La Tribuna” pubblica il conferimento dell'incarico all'ingegnere pescarese ed il 4 gennaio seguente quest'ultimo, dopo aver consegnato il progetto al Comitato organizzatore, scrive ancora all'illustre cognato rivelando la fonte della sua ispirazione:

«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»⁴¹¹.

In realtà Liberi nel padiglione non si limita a citare s. Clemente: se indubbio appare nell'esterno il riferimento all'abbazia casauriense, nell'interno il “chiostrino” cita svariate opere di architettura civile abruzzese, come ad esempio la quattrocentesca casa di Giovanni Sardi a Sulmona⁴¹². Nel livello superiore infatti l'ingegnere, che evidentemente non apprezza l'irregolarità dell'edificio casauriense, sostituisce alle quattro bifore di differente fattura un sistema di tre trifore i cui profili ripetono quelli degli archi sottostanti in modo «più agile nella forma e più gentile nell'ornato»⁴¹³. L'alterazione dell'immagine storica è ritenuta opportuna nel volumetto edito dal Comitato regionale appositamente formatosi in quanto «con tale modificazione il valente architetto, forse senza volerlo, ha data la visione della più antica facciata della Basilica casauriense»⁴¹⁴. Si tratta quindi di un procedimento eclettico di esemplare concezione, che non reinvera una fase architettonica ritenuta funzionale alla bisogna, proponendo invece un assemblaggio di elementi stilistici differenti. Un'operazione interpretativa del monumento antico che viene riproposto solo nelle parti ritenute interessanti e non nella sua essenza di documento della memoria stratificata.

410 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 17 novembre 1909 (Ivi, p. 76).

411 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 27 gennaio 1910 (Ivi, p. 80).

412 Sull'architettura del Rinascimento a Sulmona cfr. GHISSETTI 1984.

413 Cfr. IL PADIGLIONE 1911.

414 *Ibidem*.

Nella succitata lettera Liberi si dichiara soddisfatto della sua “creatura”, chiedendo però al cognato una nuova raccomandazione:

«Il lavoro fu molto ammirato e mi venne confermato l’incarico (...). I padiglioni delle diverse regioni dovranno sorgere in piazza d’armi e distribuiti con una certa armonia. L’assegnazione del posto è di una grande importanza per l’effetto estetico dell’opera (...). Per essere agevolato e non sopraffatto dalla camarilla dei sopracciò dell’architettura (...) vorrei che tu mi raccomandassi telegraficamente, o con una lettera di presentazione, al Sammartino»⁴¹⁵.

In effetti l’esposizione romana assume un’importanza capitale per due aspetti: in primo luogo gli edifici si configurano come espressione di quell’identità nazionale cercata in architettura fin dall’Ottocento (a partire dal Neoromanico di Camillo Boito); inoltre le opere realizzate sono il risultato di un processo eclettico finalizzato all’espressione dell’individualità “storica” dei vari ambiti regionali attraverso le repliche, spesso asettiche ed accademiche, delle architetture più importanti. In questo contesto si colloca l’opera realizzata da Antonino Liberi per rappresentare gli Abruzzi ed il Molise, così descritta nel succitato volumetto:

«Il bello edificio che gli Abruzzi ed il Molise hanno elevato sotto il grande cielo di Roma è opera del valente architetto Cav. Antonino Liberi di Pescara, basata, come motivo predominante, di una vera sinfonia di linee e di sculture di sovrana bellezza, su quel gioiello d’arte che è la Basilica di S. Clemente a Casauria, presso Torre dei Passeri (..). L’egregio architetto cav. Liberi, (...) scegliendo il più glorioso tempio della terra d’Abruzzo, (...) mostrò di essere persuaso che quel monumento soltanto avrebbe potuto rispondere al tema impostosi di fare una costruzione, che avesse raccolti i migliori elementi architettonici tratti dalle più insigni opere sparse nelle due Regioni, ed avesse rammen-

415 *Ibidem.*

tato nelle sue membrature interne ed esterne tutta un'epoca, la migliore per la storia dell'architettura abruzzese e molisana (...). E l'arduo e luminoso problema fu genialmente risolto mediante un'equilibrata disposizione di masse e di particolari, con che l'architetto, superando ogni ostacolo di importuni disaccordi estetici, riuscì ad ottenere, con membrature appartenenti a monumenti diversi per quanto affini, un tutto armonico ed elegante, una individualità architettonica collettiva e simbolica, dei migliori esemplari di architettura romanica, superstiti ancora nelle terre degli Abruzzi e del Molise (...)»⁴¹⁶.

L'opera è realizzata e più volte pubblicata ma, nonostante l'apparente successo professionale, l'intera vicenda viene vissuta negativamente dall'ingegnere, come testimonia una lettera del 24 novembre 1910 nella quale Mario d'Annunzio riferisce al padre di aver incontrato lo «zio Antonino» recatosi a Roma «per la malaugurata prossima esposizione»⁴¹⁷.

Il 14 ottobre 1911 Liberi comunica al poeta di avergli spedito «la "Tribuna Illustrata" che riporta notizie del padiglione in un articolo «di un certo Bistolfi», in realtà il celebre scultore che avrebbe realizzato nel 1926 il Crocifisso bronzeo nella cripta del mausoleo dannunziano⁴¹⁸. Sempre secondo Liberi anche Ugo Ojetti aveva promesso «che ne avrebbe scritto: ma sino ad ora nulla»⁴¹⁹. Un amaro bilancio viene tracciato nella lettera del 27 dicembre 1911:

«Caro Gabriele (...)

Del mio lavoro all'esposizione ho guadagnato molto fumo e poco arrosto. Di solo fumo, ahimè, non si vive. Scrivo ora al Conte di S. Martino per ottenere il mio compenso per la direzione dei lavori. Egli mi accolse bene quando fui presentato da te. (...) Finanziariamente il Comitato di Roma ha subito un disa-

416 *Ibidem*.

417 Lettera di Mario a Gabriele d'Annunzio, 24 novembre 1910 (DI TIZIO 2009 *D'Annunzio e Antonino Liberi*, pp. 88-89).

418 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 14 ottobre 1911 (Ivi, pp. 96-97).

419 *Ibidem*.

stro. Non sarà il compenso dovuto a me che lo possa rendere più o meno grande ma le mangerie immense. Troveresti dignitoso di scrivere un biglietto a San Martino per me? Una semplice raccomandazione generica e non più»⁴²⁰.

Ed ancora, il 28 febbraio 1912:

«Hai ricevuto la monografia del padiglione abruzzese? Per quanto diversi errori di esecuzione non ho potuto evitare, è stato molto favorevolmente giudicato da alti architetti. Stamattina [il Conte] mi ha comunicato la nomina a cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro, ma di soldi non se ne parla»⁴²¹.

E infine il 3 dicembre 1912:

«Sei in rapporti con il Conte di San Martino? Sai che non ho potuto avere l'onorario del Padiglione abruzzese?»⁴²².

Un altro incidentale lascito di d'Annunzio nell'architettura di Pescara sembra derivare dalla sua passione aviatoria. La stessa città appare strettamente legata al mondo del volo fin dal 1910 quando, dal 31 luglio al 7 agosto, ospita il "1° Spettacolo d'Aviazione" in un aerodromo approntato per l'occasione alla Pineta⁴²³. Nel periodo bellico viene realizzato l'aeroporto vero e proprio o "Campo di Fortuna di Pescara", che in seguito prenderà il nome dal defunto aviatore pescarese Pasquale Liberi, nipote dell'ingegnere Antonino⁴²⁴. Inoltre, come si vedrà più avanti, Giancarlo Maroni, incarico

420 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 27 dicembre 1911 (Ivi, pp. 101-102).

421 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 28 febbraio 1912 (Ivi, p. 107)

422 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 3 dicembre 1912 (Ivi, p. 115).

423 Cfr. DI PINTO, IOVACCHINI 2010.

424 Per l'istituzione ufficiale dell'aeroporto si dovrà però attendere il decreto ministeriale del 25 giugno 1928, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n. 155 del successivo 5 luglio. Nel 1930 viene fondata la sezione pescarese dell'Aero Club d'Italia dal Comandante Raffaele Breda, il quale organizzerà svariate edizioni del trofeo

cato dal Vate di seguire i restauri della casa natale, parte da Gardone il 19 aprile 1928 a bordo dell'idrovolante *Alcyone* giungendo a Pescara dopo tre ore di volo⁴²⁵. Di questo episodio resterebbe traccia nel progetto redatto da Pilotti per il Municipio ed in particolare nell'«ingresso monumentale sul fiume» aggiunto all'ultimo momento dall'autore proprio a seguito dell'arrivo di Maroni in idrovolante⁴²⁶. Oltre a ciò nel 1927 Amedeo Pomilio organizza una «coppa d'Annunzio per la corsa d'idrovolanti» in occasione del ricevimento per festeggiare il ritorno in patria del Vate cui quest'ultimo si guarda bene dal partecipare⁴²⁷.

Altra influenza, per così dire, “in negativo” di d'Annunzio sull'architettura di Pescara è quella riguardante la vicenda della lottizzazione della Pineta (*fig. 46*). Agli inizi del nuovo secolo tale zona era paludosa e del tutto abbandonata. Intuendone le potenzialità, l'Amministrazione Comunale decise di acquistarla dal Demanio e di trasformarla in lotti edificabili con un edificio destinato al divertimento. Antonino Liberi venne così incaricato di elaborare il piano regolatore del nuovo quartiere turistico-residenziale della Pineta e del progetto del già citato *Kursaal*, ma quello che l'ingegnere concepì fu ben altro. Il suo “Piano per il risanamento della contrada Pineta” prevedeva, infatti, villette unifamiliari ma anche uno stabilimento balneare, un ipodromo, uno spazio espositivo, un mercato, una colonia marina per i bambini e una chiesa, con strade intitolate ad opere di d'Annunzio: in sostanza una vera e propria “Città Giardino”.

Nel modello proposto da Ebenezer Howard in *Garden Cities of Tomorrow* (1898), messo in pratica nel 1903 da Raymond Unwin a Letchworth, l'intento principale era quello di evitare alla città il

d'Annunzio ed altre manifestazioni di volo. Nel 1935 presso l'aeroporto “Liberi” prende avvio l'attività della reale Unione Nazionale Aerea, presso la quale poteva essere conseguito il brevetto di Pilota di 1° grado, mentre il 1° ottobre dell'anno seguente parte il 1° Corso per Ufficiali di Complemento, frequentato da 50 allievi.

425 DI TIZIO 2009 *D'Annunzio e Antonino Liberi*, p. 287.

426 AVARELLO 1975, p. 33.

427 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 13 aprile 1927 (DI TIZIO 2009 *D'Annunzio e Antonino Liberi*, p. 266).

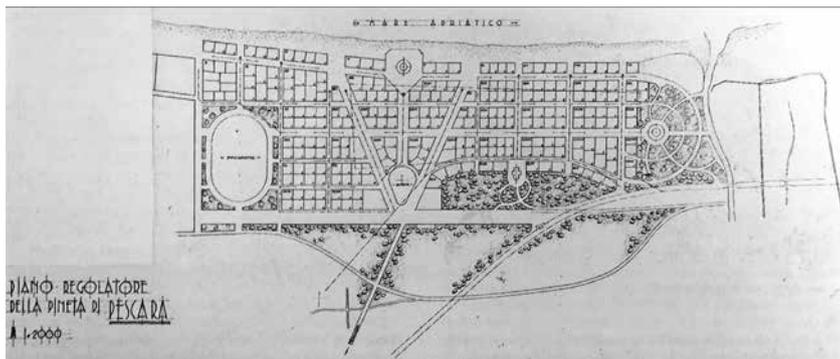


Fig. 46 – Antonino Liberi, Piano regolatore della Pineta di Pescara, planimetria (1910)

congestionamento e alla campagna il progressivo abbandono⁴²⁸. In Italia la Città-giardino trovò diverse esemplificazioni tutte però successive a Pescara tranne Milanino (poi “Cusano Milanino”), ideato nel 1906 e realizzato dal 1912 a Cusano sul Seveso nella Provincia ambrosiana. Concepito dal bresciano Luigi Buffoli allo scopo di soddisfare i “bisogni abitativi” della classe media, Milanino si arricchì fino al 1923 con eleganti ville e villette. Il 14 agosto 1912 veniva poi sancito l’accordo tra una società milanese e il Comune di Cervia per la creazione di Milano Marittima, una delle più importanti località balneari romagnole, il cui primo piano regolatore, progettato su iniziativa del pittore Giuseppe Palanti, s’ispirava direttamente al modello di Howard. Sempre dalle *Garden-cities* traeva spunto il piano regolatore per la costruzione di Marghera, redatto nel 1919 dall’ingegnere Pietro Emilio Emmer. Beffardo destino, quello della città-giardino veneziana, stravolta dall’inquinamento provocato dall’indiscriminato insediamento industriale, non molto differente da quello dell’agglomerato sorto attorno allo stabilimento Solvay nel marzo 1917 nel territorio di Rosignano Marittimo. Se infatti

428 Da notare come la prerogativa di intitolare strade ad opere e parenti del Vate sia in uso anche oggi nel quartiere della “Pineta dannunziana”, con il “viale Luisa D’Annunzio” dedicato alla madre, “piazza Canto Novo”, “viale Figlia di Jorio” e “piazza Le Laudi”.

l'abitato fu concepito come una vera e propria Città-giardino, l'effetto del cloruro di calcio industriale sulle spiagge della cittadina livornese ha reso il tratto costiero uno tra i 15 più inquinati del Mediterraneo. Nel 1919 nel quartiere romano di Montesacro iniziò a sorgere per iniziativa di un comitato delle Ferrovie dello Stato il primo nucleo abitativo di quella che cinque anni dopo sarebbe stata nominata "Città Giardino Aniene". I lavori del nuovo quartiere furono eseguiti da Alberto Calza Bini e Filippo Cremonesi in base al progetto di Gustavo Giovannoni che aveva concepito assieme ad Innocenzo Sabbatini un complesso di villini inseriti nel verde con servizi indipendenti quali scuola, chiesa, ufficio postale, parco pubblico.

Anche Pescara, dunque, puntò sul turismo balneare e perciò volle costruire una stazione di omnibus trainati da cavalli che la collegava a Castellammare con una fermata in corrispondenza del nuovo stabilimento in legno su palafitte il cui nome "Asteria" è tradizionalmente attribuito a d'Annunzio. Con l'intervento di Liberi nella prima parte del Novecento la Pineta diventò la spiaggia preferita dalla borghesia pescarese, mentre le classi meno abbienti, dopo la risolutiva bonifica della zona della Palata, presero a frequentare l'arenile di "Marevecchio" tra l'attuale via Pepe ed il fiume.

Nonostante ciò, gli intenti di Liberi di creare nella zona della Pineta un elegante e vivace quartiere balneare verranno deluse dalla realtà dei fatti, in quanto i vari passaggi burocratici e l'insufficiente vendita dei lotti faranno arenare il progetto della Città-giardino pescarese; in tale stato di cose il *Kursaal* resterà fino al 1919 un'avanguardia solitaria di quanto il progetto avrebbe voluto significare.

A spegnere definitivamente l'entusiasmo sopraggiunse infatti la modifica delle funzioni originarie dell'edificio determinata dalla vendita alla famiglia Pomilio e la conseguente conversione del fabbricato in opificio.

La vicenda della Città-giardino pescarese si dipana nella vita di Liberi con molta lentezza, partendo da uno spunto positivo che si trasforma inesorabilmente in un sostanziale fallimento, come dimostra, ancora una volta, la corrispondenza fra l'ingegnere e il Vate. Improntata ad un sicuro ottimismo è infatti una prima missiva di Liberi, datata 18 settembre 1910:

«Il mio Progetto della Pineta cammina abbastanza bene tra gli scogli dell'apatia e dell'invidia. Ma prenderà trionfalmente il porto»⁴²⁹.

L'11 novembre 1912 lo stesso ingegnere comunica al Poeta l'approvazione del piano regolatore, con i nomi delle strade che richiamano le opere dannunziane più famose «e col suolo grande e bene situato» a lui destinato⁴³⁰. Infatti un'idea a sfondo pubblicitario è quella di riservare due lotti nell'«estremo più tranquillo della Pineta» rispettivamente a d'Annunzio ed a Pietro Mascagni, che assieme stavano componendo l'opera lirica *Parisina*⁴³¹. Pur continuando a nutrire fiducia verso la propria iniziativa, Liberi avverte fin dal settembre 1912 la necessità di una «promozione» dell'iniziativa mediante un «opuscolo illustrato degnamente» da Michetti. La richiesta di Liberi a d'Annunzio di scrivere un testo per l'opuscolo si trasforma ben presto in un'ossessione e in una causa di profonda frustrazione per l'ingegnere che così scrive:

«Auspice il tuo Nome, lavoro intorno al progetto della pineta che dovrà riuscire una bella cosa, se tu mi aiuti. Il piano regolatore è già fatto ed è piaciuto al Mastro e ad altri di bell'intelletto. L'ho chiamato Rione Dannunziano alla Pineta ed a tutte le strade, viali e piazze ho attribuiti i nomi delle tue maggiori opere. C'è anche un ippodromo Fedra ed un parco dei Sogni delle Stagioni. Ora io voglio lanciare, con un opuscolo illustrato degnamente, il mio progetto ed il Mastro (Michetti) mi aiuterà. (...) Io ti chiedo due cose: il tuo gradimento ed un tuo scritto sulla Pineta. A tua scelta la specie di scritto; potrebbe essere una composizione poetica, una novella un ricordo d'infanzia, una reminiscenza storica, infine una lettera diretta a me. Superfluo dire che nell'estremo più tranquillo, sul lido, ho riservato un ampio suolo per la tua villa e vicina ad esso un altro ne avevo riservato pel musicista della Parisina (...). Se non mi rispondi, tornerò a

429 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 18 settembre 1910 (Ivi, p. 87).

430 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 11 novembre 1912 (Ivi, p. 114).

431 *Parisina* esordì nel Teatro alla Scala di Milano il 15 dicembre 1913.

scriverti tante volte finché non mi avrai accontentato, o non mi avrai detto a lettere cubitali: levamiti dai c...»⁴³².

Il 31 dicembre 1912, nonostante alcuni villini siano già stati edificati, Liberi torna ad insistere sulla necessità dell'opuscolo:

«Il Kursaal si sta completando e sorgono già alcuni villini; ma si procede troppo lentamente. Prevedendo ciò, pensai all'utilità di un opuscolo, ben redatto, da lanciare in Italia ed anche fuori (...). Ora sto compiendo le illustrazioni di carattere architettonico; Michetti mi aiuterà per quelle di carattere paesistico»⁴³³.

Un telegramma del 16 gennaio 1913 («Perdonami indugio non ti mancherò. Avrai prosa o canzone verso mese marzo») sembra indicare la resa di d'Annunzio, che però resiste alla nuova offerta di un lotto sul quale edificare una propria dimora:

«Il sito l'ho già destinato, rammentando che una volta lo designasti tu stesso. Rimane nell'estremo sud-est del rione, presso Vallelongo e sul mare. Ha una estensione di oltre 5 mila metri quadrati»⁴³⁴.

Secondo Luigi Lopez i Pescaresi sostengono l'iniziativa di offrire al Poeta un appezzamento di terra boschiva su cui questi costruisca mediante una sottoscrizione nazionale una casa da arredare a suo piacimento⁴³⁵. D'Annunzio rifiuta però costantemente l'offerta: rende noto infatti che non gradisce doni di alcun genere (lui basta a se stesso) e che intende vivere dove meglio gli piace. Un riferimento al "gran rifiuto" è contenuto nella lettera del 28 settembre 1913, in cui Liberi opera un parallelo tra la proposta pescarese, vanificata da un imprecisato «Giornale milanese» e dagli «abruzzesi di Milano»,

432 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 13 agosto 1912 (DI TIZIO 2009 *D'Annunzio e Antonino Liberi*, p. 110-111).

433 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 31 dicembre 1912 (Ivi, p. 116).

434 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 31 dicembre 1912 (*Ibidem*).

435 Cfr. LOPEZ 1985.

e la “*Wahnfried*”, la villa di Wagner costruita a Bayreuth con il sostegno economico del re Ludwlg II di Baviera:

«Ah! Se quella benedetta casa, da noi concepita con intenti nobilissimi, non fosse stata guastata dal Giornale milanese e dagli abruzzesi di Milano, a quest’ora avremmo colà la Bayreuth d’Italia. I milanesi, non i napoletani, sono camorristi e gli abruzzesi di Milano mi rammentano quel contadino che tornando dal soldato fingeva di non conoscere più i ferri d’agricoltura»⁴³⁶.

Il «rifiuto sdegnoso» di d’Annunzio ferisce profondamente Liberi che lo considera una delle cause principali della mancata nascita di una nuova città, come emerge chiaramente dalla lettera scritta al cognato l’8 luglio 1914:

«Caro Gabriele (...)

Ieri (...) ho ripensato a quel tuo rifiuto sdegnoso che fece dileguare un bel sogno ed isterilì il seme d’una nuova città. Quanto danno da uno scatto irriflessivo di sdegno. Pescara incominciarebbe ad avere una colonia scelta ed io avrei potuto sollevarmi al di sopra delle umilianti occupazioni di meschino professionista»⁴³⁷.

In effetti Liberi aveva investito molto anche dal punto di vista professionale nell’impresa della Pineta, osteggiata dalla nuova maggioranza emersa dalle elezioni amministrative del 1914. La pubblicazione del «libretto promozionale» è ormai divenuta indifferibile, come si comprende dalla lettera da lui scritta il 14 luglio di quell’anno:

«Una folla anarcoide e distruggitrice di uomini e di opere, ha invasa la massa bruta ed in mezzo al torbidume pochi scaltri ambiziosi hanno seminata la calunnia ed eccitati gli odii. (...) Io sono

436 Lettera di Antonino Liberi a d’Annunzio, 28 settembre 1913 (DI TIZIO 2009 *D’Annunzio e Antonino Liberi*, p. 128).

437 Lettera di Antonino Liberi a d’Annunzio, 8 luglio 1914 (Ivi, p. 141).

uno dei bersagli più ambiti (...). Essi hanno determinata, in odio all'autore, una forte corrente contro il progetto della città giardino alla Pineta e mentre i forestieri incominciano ad apprezzare la bellezza del sito, essi demoliscono. È questo il momento che io mi risollevi e risollevi il mio progetto; il nostro gruppo, sempre quello che sostenne la memorabile lotta per te, vuole che ora esca il libretto»⁴³⁸.

L'impresa si dirigeva ormai verso verso il tracollo del quale l'immagine più nitida è nella lettera inviata da Liberi a d'Annunzio il 16 maggio 1914:

«La povera pineta mezzo spelacchiata, è rimasta delusa. Tu non l'hai amata abbastanza per averla abbandonata al suo destino di una vita che rassomiglia ad una morte lenta. Sono rimasto quasi solo peccatore impenitente; ma non mi arrendo perché ho fede in te»⁴³⁹.

Nonostante ciò, passata la guerra, Antonino torna alla carica promuovendo l'«Associazione Città-giardino», di cui egli è, per un periodo, vicepresidente. Il 24 aprile 1927 il Presidente, Colonnello Matricardi, vicesegretario del PNF di Pescara, invia un telegramma al Poeta:

«Associazione Città-giardino riunita assemblea volgendo pensiero al grande cittadino cantore sublime della affascinante pineta lo acclama suo presidente onorario affrettando col pensiero il suo ritorno per mostrargli la Città-giardino fra la pineta e il mare»⁴⁴⁰.

Nessuna risposta risposta giungerà mai dal Poeta.

438 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 14 luglio 1914 (Ivi, p. 142).

439 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 16 maggio 1914 (Ivi, p. 138).

440 Telegramma di Matricardi a d'Annunzio, 24 aprile 1927 (Ivi, p. 269).

Gran parte del rapporto tra d'Annunzio, Liberi e l'architettura di Pescara è occupato dalla missive riguardanti i lavori eseguiti o da eseguirsi sulla casa natale in Corso Manthoné. Poiché sull'argomento sono stati di recente pubblicati un saggio di Claudio Varagnoli ed una monografia di Pasquale Tunzi ed è inoltre in corso d'opera uno studio curato dal sottoscritto sulla figura dell'ingegnere, in questa sede ci limiteremo a citare le più importanti lettere che i due cognati si scambiano sino al drammatico epilogo⁴⁴¹.

Il primo atto del restauro della casa natale può essere considerata la lettera che Liberi scrive a d'Annunzio del 26 aprile 1921, comunicandogli l'indifferibile necessità di ricostruire una piccola tettoia nel cortiletto e di consolidare la loggetta (*fig. 47*):

«Caro Gabriele,

La vecchia Casa ha bisogno di restauri radicali; ma presentemente urge un piccolo lavoro di poco più di un migliaio di lire. (...) la piccola tettoia nel cortiletto è crollata e la loggetta, in dipendenza della cucina, minaccia di rovinare da un momento all'altro, con grave pericolo di chi passa»⁴⁴².

L'8 agosto seguente, Liberi spedisce la planimetria del primo piano della casa con le modifiche approvate da d'Annunzio, tra cui spicca la presenza di una nuova scala. In data 14 aprile 1926 la casa viene dichiarata monumento nazionale e il 13 settembre seguente i lavori vengono affidati ai costruttori Renato Tedeschi e Davide Savini. Emerge in d'Annunzio la convinzione di lavori più estesi che riguardino un largo rinnovo della «vecchia casa», secondo un programma che egli stesso specifica in una lettera del successivo 3 novembre:

«Bisogna rinnovare largamente la vecchia casa. (...) Bisogna serbare la stanza sacra, ma restaurare l'alcova che io stesso tenderò di damasco e ornerò d'un lampadario. (...) Conviene – è vero –

441 Si tratta di VARAGNOLI 2011 e del già citato TUNZI 2012.

442 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 26 aprile 1921 (DI TIZIO 2009 *D'Annunzio e Antonino Liberi*, p. 212).



Fig. 47 – Pescara, Casa d'Annunzio in Corso Gabriele Manthoné nello stato precedente i lavori di restauro, foto del 1863

accentuare nella facciata il carattere settecentesco: riquadrare le finestre, con pietra scolpita; e anche le porte»⁴⁴³.

Nella primavera 1927 il geometra ortonese Guido Bucco, genero di Liberi, reca con sé a Gardone i «disegni generali della casa» di cui Liberi scrive il 13 aprile 1927:

«(...) la facciata principale di carattere sobrio, corretto e solenne, che credo incontrerà il tuo gusto, specialmente la sezione del-

443 Lettera di d'Annunzio ad Antonino Liberi, 3 novembre 1926 (Ivi, p. 251).

le loggette, (...) Stile 500 giusto nostro accordo. (...) Mando un campione di travertino di Ascoli Piceno, non dissimile da quello romano (...)»⁴⁴⁴ (figg. 48 e 49).

I rapporti tra i cognati cominciano però ad incrinarsi in concomitanza con la visita compiuta a Gardone da Tedeschi e Savini assieme a Emolindo Sorrentino, componente del Direttorio del Fascio di Pescara. Qualcosa è cambiato tra i due cognati perché, mentre «la trinità» era ancora a Gardone, il 29 gennaio 1928 d'Annunzio fa recapitare una lettera a Renato Tedeschi nella quale è citata la figura di Giancarlo Maroni:

«So che tu e Davide [Savini] vi siete accordati con l'arch. Maroni. (...) Per l'esterno tutto è da rifare, in uno stile semplice e severo e massiccio. Pietra, pietra, pietra! Il portichetto su la Piazza dei Fiori è troppo gentile troppo minuto. La mia casa (...) deve armonizzarsi col Vittoriale. L'arch. Maroni verrà in volo»⁴⁴⁵.

Ecco che il 19 aprile 1928 Giancarlo Maroni giunge a Pescara per prendere atto di quanto compiuto e verificare le opere da eseguire. La tempesta che era nell'aria si scatena il 15 dicembre 1929 quando d'Annunzio scrive a Liberi:

«Carissimo Antonino, sempre mi rammarico d'esser passato in volo sopra la mia casa, senza discendere. Ma mi soffocava il pianto. So che molti errori – quasi profanazioni – furono commessi; e che, per smania ottusa 'di livellamento', furono distrutti i tre gradini, a me tanto cari, che dalla camera di mia Madre scendevano a quella di zia Mariuccia! Per ciò la volta fu abbattuta; e le due volte della "galleria" sono salve per miracolo. So che sei stanco, e che non puoi né dirigere né sorvegliare il lavoro. Bisognerà, aimé, ricominciare daccapo! Ti prego di non fare né autorizzare altre devastazioni. Riposati, e sii tranquillo. Manderò fra breve

444 Lettera di Antonino Liberi a d'Annunzio, 13 aprile 1927 (Ivi, p. 266).

445 Lettera di d'Annunzio a Renato Tedeschi, 29 gennaio 1928 (Ivi, p. 276).

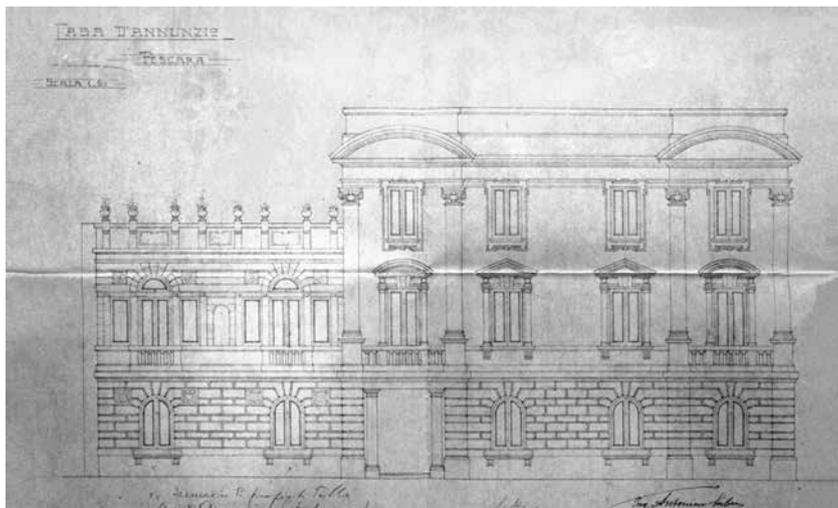


Fig. 48 – Antonino Liberi, progetto di “Casa d’Annunzio Pescara”, seconda versione del prospetto (1928)

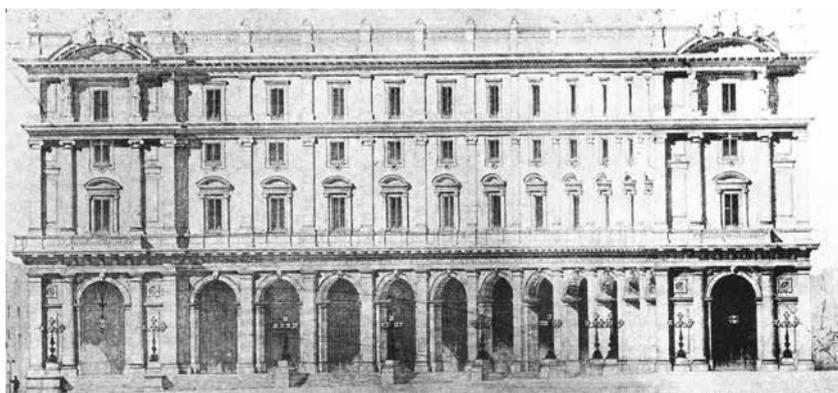


Fig. 49 – Gaetano Koch, progetto per piazza dell’Esedra, Roma, 1887-98

il mio Architetto Gian Carlo Maroni, con pieni poteri. Affiderò al prefetto Canovai la protezione della mia casa. Provvederò a quel che occorre. Non v’è nulla di che non affettuoso e fraterno in queste mie volontà»⁴⁴⁶.

446 Lettera di d’Annunzio ad Antonino Liberi, 15 dicembre 1929 (Ivi, p. 286).

I tre gradini distrutti sono quelli della “casa negletta” descritta nel *Notturmo*: d’Annunzio percepisce l’operato di Liberi come una profanazione, in quanto tali gradini introducevano nella stanza dei genitori con annessa alcova, dove Gabriele era nato; si trattava dunque per lui dell’ambiente più importante della casa:

«Le mura di Pescara, l’arco di mattone, la chiesa screpolata, la piazza coi suoi alberi patiti, l’angolo della mia casa negletta. È la piccola patria (...) Tre gradini salgono alla quinta stanza, come tre gradini d’altare. È piena d’ombra, sotto la volta arcuata. Rim-bomba. Il cuore batte le mura con l’urto cieco del destino. Il vasto letto la occupa, dove fui concepito e generato. Credo di udire dentro di me le grida di mia madre che, quando nacqui, non penetrarono le mie orecchie sigillate. L’odore indefinibile della malattia mi soffoca. Una mano fredda mi piglia e mi trae verso la stanza sesta»⁴⁴⁷.

Al durissimo attacco Antonino Liberi risponde il 24 dicembre, spiegando le sue ragioni d’ingegnere:

«Caro Gabriele, ho avuto per mano di Marietta il tuo congedo. Non potevi più rudemente colpirmi pur con la frase dolcissima. Rudemente e anche ingiustamente. (...) Il portone principale sul corso impose, per ragioni d’arte e di sicurezza e non per smania livellatrice, la soppressione dei tre scalini. In tutto il resto non ho fatto che seguire le tue volontà salvo ciò che concordarono Maroni e Salvini. In conclusione la casa era un mucchio di macerie; oggi è un fabbricato dall’ossatura solida, bene ordinata, che aspetta degne opere di finimento»⁴⁴⁸.

La presenza di Maroni a Pescara è il segno tangibile che il restauro della casa natale sarebbe stato affidato a lui e non più ad Antonino, completamente estromesso. Come già visto in precedenza, i la-

447 Cfr. D’ANNUNZIO 1921.

448 Lettera di Antonino Liberi a d’Annunzio, 24 dicembre 1929 (DI TIZIO 2009 *D’Annunzio e Antonino Liberi*, pp. 286-287).

vori riprenderanno il 18 dicembre 1934 sotto la direzione di Maroni e l'intero edificio verrà rinnovato esternamente e internamente pur conservando nella struttura e nei dettagli il suo originario aspetto, proprio com'era desiderio del Poeta.

Note conclusive / Conclusion

It would be a serious mistake to attach a 'labelling' conclusion to the 'language' and the style used by d'Annunzio in his many descriptions of architecture. As we have seen, the relationship between the Poet and architecture was 'lived' to the point where any judgment on the matter would be both hasty and incomplete. In fact, the differences amongst his approaches to the various periods of architecture correspond to a sort of intentional revival in which the language expresses the intimate spirit of the historical period being discussed. We can therefore say that the Poet's descriptions were 'architecture of words'. With regards to the architecture of Roma Capitale, d'Annunzio's writings were constantly focused on an integral conservation of the architecture, on the green spaces of the noble villas, and on his great love for the city. In those places inhabited by d'Annunzio himself, the interiors are not merely inert 'voids', but are instead 'solids' which dominates their exterior wrapping through the personality of the Poet. We can therefore conclude that the 'house' for d'Annunzio is what it appears to be in itself. Inextricably linked is that relationship, starting in 1915 within d'Annunzio's personal universe, between war, art and architecture. It was part of a unique aesthetic experience attributable to the concept of Gesamtkunstwerk. Within this ideal, the many artists, craftsmen and architects – starting with Guido Marussig and Gian Carlo Maroni – who worked with him throughout his whole life, were fundamental. In his journeys to various cities, the final meaning can be found in his work 'Canto di festa per Calendimaggio', in which the Poet addresses all the inhabitants of those «città fatte silenziose». Infact, the renewal of the world, as determined by the work of man, is created from the fusion of that work and of beauty. It was the beauty of those cities, reflecting man's inner being, which then generated the new world and thus redeemed the miserable bourgeois era of pre-

war Italy through work which sprang from its glorious past. Fundamental to his relationship with his hometown is the bond between d'Annunzio and his brother-in-law, the engineer Antonino Liberi. He was the one person who, more than anyone else, shared that relationship between the Poet and Architecture, which was both controversial and contradictory, as much as it was also spectacular and deeply-lived.

Se dalle molteplici descrizioni di d'Annunzio sull'architettura si volesse a forza trarre una conclusione "etichettante" sulla "lingua" e sullo stile da lui impiegati, si finirebbe per compiere un grave errore. Come si è visto infatti, il rapporto tra il Vate e l'architettura è "vissuto" al punto tale che ogni giudizio in merito risulterebbe frettoloso e parziale (fig. 50). Il suo interesse e la competenza sono tali che nel 1932 Gustavo Giovannoni (che due anni dopo diverrà Accademico d'Italia) richiede un parere sul dibattito architettonico allora in corso allo stesso d'Annunzio (che nel 1937 accetterà di presiedere l'Accademia medesima):

«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»⁴⁴⁹.

Nella stessa lettera Gustavo Giovannoni appare seriamente turbato dal progressivo affermarsi di quelle «etichette della modernità e del razionalismo» che celavano invece «una moda tedeschissima che ha tutti i caratteri di goffaggine e di artificiosità programmatica del popolo da cui proviene, del clima di cui è adatta». La richiesta

449 Lettera di Gustavo Giovannoni a d'Annunzio, 22 febbraio 1932, in IRA-CE 1994, p. 112.

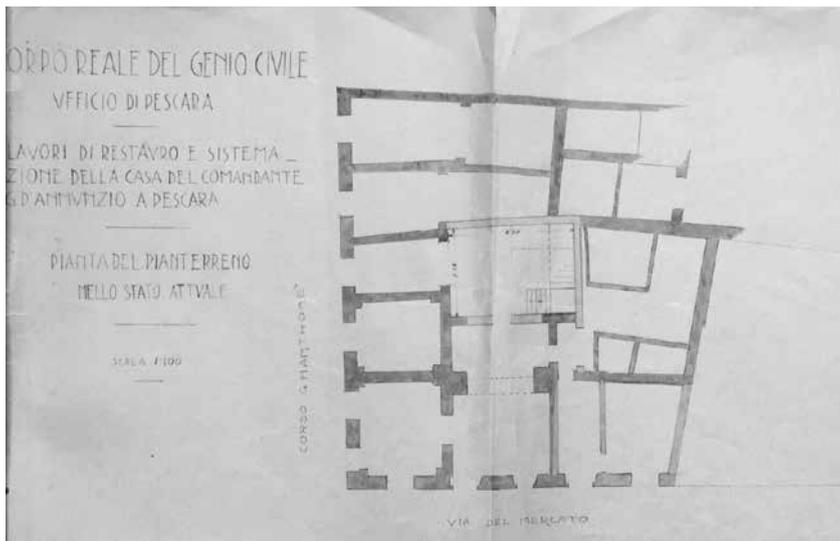


Fig. 50 – *Corpo Reale del Genio Civile, Ufficio di Pescara, progetto per i “lavori di restauro e sistemazione della casa del Comandante G. d’Annunzio a Pescara”, pianta del piano terreno (s.d.)*

di Giovannoni non giunge casuale se appena ricordiamo la già citata intervista del 1909 al corrispondente del *“Berliner Tageblatt”* in cui d’Annunzio, dispiacendosi di come «certi tedeschi» avessero «portato la loro architettura sul lago di Garda», criticava la villa in stile «pseudo gotico» con la quale «un signore tedesco aveva deturpato «il bel paesaggio toscano». In realtà il paesaggio del lago di Garda, pur non essendo indifferente «ai compiacimenti eroico-elegiaci della cultura romana» era fortemente caratterizzato da influssi mitteleuropei filtrati da una interpretazione locale della cultura classica⁴⁵⁰. In tale ambito d’Annunzio, preoccupato di scongiurare una «germanizzazione» del lago, anticipando il dibattito sull’architettura razionale che si svilupperà all’inizio degli anni Trenta si pronuncia a favore della «legge fondamentale dell’orizzontalità leggibile nei modi storici di autocostruzione» di quel paesaggio, individuando un disegno stratificato tipicamente latino ancor più

450 TERRAROLI 1994, p. 114.

che italiano⁴⁵¹. L'idea della metamorfosi del paesaggio da “rustico” a “monumentale” attraverso l'architettura (quasi a realizzare sorta di “architetturizzazione” del Benaco) è ben intesa da Orio Vergani che così scrive sul “Corriere” del 5 ottobre 1932 dopo una visita al cantiere della “Santa fabbrica”:

«Gabriele d'Annunzio non vuole che le opere del Vittoriale segnino un distacco brusco entro il rustico e l'idilliaco ambiente gardesano: ma ha voluto un graduale passaggio tra il quadro costituito dalla natura e dalle vecchie opere murarie paesane e l'altro, monumentale pur nel suo raccoglimento, costituito dal complesso delle costruzioni della sua dimora»⁴⁵².

Nella costruzione della Casa Sacratio di Cagnacco confluisce inoltre l'intenzione maturata a Fiume – ma non realizzata a causa della piega che aveva preso la vicenda – di rendere operante quell'“arte urbana” chiaramente delineata nella *Carta del Carnaro*. A tale proposito non deve peraltro ritenersi che la visione del Vate fosse “passatista” o sterilmente conservatrice in quanto, nel già citato articolo LXIII dell'ordinamento per la Reggenza del Carnaro, considerato da Mario Lupano una delle «declaratorie teoriche dell'ambientismo italiano»⁴⁵³, egli sprona gli Edili ad impiegare per la «nuova architettura» le «nuove materie» quali ferro, vetro e calcestruzzo⁴⁵⁴.

Nella stessa istituzione del Collegio di Edili, composto da uomini «di educazione novissima», d'Annunzio sembra accostarsi a quell'«ordine nuovo» proposto nello stesso periodo da Giovanni Muzio (e dai «neoclassici» milanesi) quale antidoto di natura collettiva «alla confusione ed all'esasperato individualismo dell'architettura», da porre accanto a quel «principio d'ordine» secondo il quale «l'architettura, arte eminentemente sociale, deve essere continua nei suoi caratteri stilistici, per essere suscettibile di diffu-

451 IRACE 1994, p. 107.

452 Cfr. VERGANI 1932.

453 LUPANO 1993, p. 55.

454 Cfr. GIANNANTONIO 2017.

sione e formare con il complesso degli edifici un tutto armonioso ed omogeneo»⁴⁵⁵. Nella sua proposta il Vate rivolge l'attività del Collegio, ispirato alle tradizionali Commissioni di Pubblico Ornato (già istituite nelle città di Milano e di Venezia dal Decreto napoleonico del 9 gennaio 1807 assieme alle "Deputazioni d'ornato nei comuni di prima classe o murati"⁴⁵⁶), verso finalità sociali che, all'inizio degli anni Venti, trovano preciso riscontro nel dibattito sviluppatosi nel clima della ricostruzione⁴⁵⁷. In definitiva nel territorio concluso del «libero stato dello spirito» di Cargnacco i fratelli Maroni (l'architetto Giancarlo ma anche l'ingegnere Ruggero) tentano di dare forma compiuta al «Borgo delle Arti» preconizzato dalla *Carta del Carnaro* ove attuare la rinascita dell'artigianato cui aspira anche la seconda edizione della "Mostra internazionale di arte decorativa" di Monza⁴⁵⁸.

Di tale intento sarebbe stata affermazione definitiva il progetto, non condotto a termine, di realizzare all'interno del Vittoriale una "cittadella" di artigiani-artisti che, sotto il coordinamento del Vate, avrebbe realizzato oggetti di *design* non solo ad uso esclusivo del Vittoriale ma destinati anche al pubblico; prodotti del gusto "dannunziano" e perciò sospesi tra Rinascimento, *Art Déco*, Avanguardia e tradizioni popolari⁴⁵⁹.

Più in generale, ogni occasione di confronto tra d'Annunzio e l'architettura dev'essere considerata come un'esperienza portatrice

455 Cfr. MUZIO 1921.

456 Archivio Storico del Comune di Monza, Categoria 14.2 – Commissioni varie, Commissione d'ornato (1807 gennaio 30 - 1870 marzo 25), Sezione prima, 49/2, fascicolo cc. 69.

457 IRACE 1994, p. 108.

458 La "Mostra internazionale di arte decorativa" di Monza, meglio conosciuta come "Biennale delle arti decorative" era organizzata dal locale Istituto Superiore di Industrie Artistiche, inizialmente per esporre quanto prodotto nel biennio dagli allievi dell'Istituto, ma subito aperta agli artisti internazionali. Le prime tre esposizioni del ciclo (1923, 1925 e 1927) si svolsero nella Villa Reale con cadenza biennale, mentre l'ultima monzese (1930) fu trasformata in triennale. Dalla V in poi tutte le edizioni furono allestite nel Palazzo dell'Arte di Milano, sede della Triennale. Sugli intenti della manifestazione cfr. MOSTRA BIENNALE 1922.

459 TERRAROLI 1994, p. 118.

di ulteriori sviluppi destinati a stimolare 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 corredi i suoi *Taccuini* con schizzi tracciati di getto che raffigurano l'essenza volumetrica di elementi architettonici come il campanile del convento di Monte Senario (1898) o i particolari decorativi della chiesa di s. Maria in Cosmedin (1899)⁴⁶⁰. Pur avendo evidenziato le competenze dannunziane in materia architettonica, non è opportuno concedere al Vate la "patente" di architetto e neppure quella di storico dell'architettura. I diversi "sonnacchiamenti" testimoniano infatti come la conoscenza delle tematiche non fosse integrale e come in sostanza d'Annunzio non fosse addentro alla materia nella misura in cui voleva far intendere al pubblico ed agli addetti ai lavori. Egli elabora infatti con grande abilità le sue descrizioni non su basi scientifiche ma su immagini tanto efficaci quanto legate all'effetto sensibile del momento. Le differenze riscontrate tra le trattazioni dannunziane dei vari periodi dell'architettura corrispondono, per questo, ad una sorta di intenzionale *revival* in cui il linguaggio è mimetico dello spirito intimo del periodo storico oggetto di trattazione. In definitiva, parafrasando Carlo Mollino, possiamo considerare le descrizioni del Vate come "architetture di parole".

In merito poi all'immagine della Capitale delineata nelle cronache di Gabriele d'Annunzio, il tono sembra volto in gran parte alla conservazione integrale dell'architettura, degli spazi verdi delle ville nobiliari e dell'immagine stessa del suo grande amore, Roma. Sono rare le valutazioni positive, mentre sempre molto aspre e polemiche appaiono le disamine relative alle nuove proposte progettuali o in generale alle costruzioni sorte a discapito di edifici e spazi pregiati del tessuto urbano: in tali casi il suo scrivere appare costantemente connotato da ostinata e convinta acrimonia.

Alcuni anni dopo, quando la giovane Italia unitaria verrà chiamata ad una drammatica prova di coesione nazionale, in un scritto

460 CRESTI 2005, pp. 18-19.

redatto per un giornale in lingua inglese tale misoneismo sembra trasformarsi in ansia per il futuro. Nell'agosto 1915, circa tre mesi dopo l'entrata in guerra, d'Annunzio pubblica su "Il Progresso Italo-Americano" un articolo in onore di Guglielmo Marconi, in cui esalta le forme "futuriste" delle architetture elettriche⁴⁶¹. Deposta ogni leggerezza mondana, il poeta ormai affermato descrive la visita compiuta assieme all'"Eroe Magico" «in un pomeriggio di luglio, uno di quei pomeriggi di guerra agitati da una battaglia di nuvole bianche sopra un campo azzurro» alla stazione radiotelegrafica di Centocelle, località citata nel *Piacere* quale zona di caccia⁴⁶². È utile ricordare, a proposito, come sempre a Centocelle fosse nato il primo aeroporto italiano nella zona in cui, dal 15 aprile 1909, Wilbur Wright aveva offerto una serie di dimostrazioni di volo con il *Flyer*, il primo mezzo a motore più pesante dell'aria capace di librarsi in volo. Nel succitato articolo d'Annunzio rimarca con insistenza il legame fra "passato" e "avvenire", il cui *medium* è costituito dalle scoperte scientifiche che a volte realizzano i sogni degli antichi:

«Lungo la vecchia strada romana apparivano a destra e a sinistra i vestigi della passata bellezza e grandezza. Ecco l'acquedotto dell'acqua Claudia; ecco le tombe repubblicane; ecco il Mausoleo dove in un sarcofago di porfido stanno racchiuse le ceneri di Sant'Elena, madre di Costantino; ecco il bassorilievo del cavaliere romano; ecco la piccola chiesa dei Martiri edificata sopra le catacombe, e là in lontananza ecco le colline di Albano, quelle di Preneste, i Lepini, simulacri di gloria, divinità silenti coperte di un azzurro più ricco e più bello di quello del cielo che sta loro sopra. Noi avevamo raggiunto il campo di Centocelle e sotto il volo basso delle nuvole ecco si videro sorgere due torri di ferro, le antenne e la nuova sublime acropoli, pinnacolo dello spirito,

461 ANDREOLI 2003, p. 1745-46.

462 «- Perché non sei venuto stamani a Centocelle? - gli domandò il duca. - Avevo un altro appuntamento - rispose Andrea, senza pensarci, per una scusa qualunque. Il duca si mise a ridacchiare in coro con gli altri amici» (D'ANNUNZIO 1889, p. 280). Le prime prove per ottenere la telefonia senza filo furono eseguite all'istituto Militare Radiotelegrafico di Roma, poi nella stazione di Centocelle, ove era stato fissato il trasmettitore.

tempio levato dal mistero, non costruito di marmo, non fatto di colonne, di archi e di frontoni, ma eretto dai metodi più moderni di tutte le arti, levato contro il cielo coll'architettura semplice e nuda della necessità, coll'architettura creata dalle leggi cosmiche, coll'architettura delle antenne sensitive che irradiano una meravigliosa energia e che colla disposizione verticale ed orizzontale dei fili dà l'impressione di un gigantesco strumento musicale, di una fantastica arpa eolica vibrante all'alito dell'anima cosmica. Ma mentre camminavamo sull'erta col nuovo passo del militare e con un'andatura più svelta e più ferma, potemmo conciliare nella nostra coscienza latina la stupenda novità coi venerabili vestigi che ci eravamo lasciati dietro sulla via consolare. Noi sentimmo profondamente, sebbene differentemente, la giovinezza delle torri di ferro e la decrepitezza di quell'altra torre solitaria che aveva appartenuto nei secoli lontani alla Basilica Laterana. Questa è la ragione per cui noi eravamo latini e italiani, pieni del passato ma rivolti verso l'avvenire, capaci di rivivere tutte le nostre memorie e rinnovarci nelle speranze, uomini dell'ieri ed uomini del domani»⁴⁶³.

Lungo la strada si scorgono le memorie della magnifica bellezza del passato opposte alle moderne torri metalliche ed alle inedite forme architettoniche della stazione radiotelegrafica, capaci di evocare un altro "amore" del d'Annunzio uomo ed artista: quella passione per il cielo che condividerà a suo modo con la fantastica stagione del Futurismo e delle architetture volanti.

Il rapporto tra d'Annunzio e il volo è proficuo anche sotto il profilo puramente linguistico, in quanto egli conia due termini "tecnici". Il primo, "velivolo", è presente in *Forse che sì forse che no* e riprende un vocabolo di «aurea latinità» già impiegato da Ovidio e Virgilio. Nel 1910, durante la serie di conferenze itineranti in varie città italiane sul tema *Per il dominio dei cieli*, Gabriele d'Annunzio spiega così i motivi della sua interpretazione:

463 ANDREOLI 1996, pp. 1083, 1086-87.

«Tutti sanno che la prima teoria del volo artificiale fu fondata sul veleggiare dei volatori di grande specie, su quel volo veleggiato che i francesi chiamano “vol à voile”. Il precursore Otto Lilienthal, i due fratelli Wright, Octave Chanute, il povero capitano Ferber incominciarono con l’imitare il veleggiare delle aquile e degli avvoltoi per mezzo di congegni veramente dedalei, privi di forza motrice. Ora v’è un vocabolo di aurea latinità – velivolus, velivolo – consacrato da Ovidio, da Vergilio, registrato anche nel nostro dizionario; il quale ne spiega così la significazione: “che va e par volare con le vele”. La parola è leggera, fluida, rapida; non imbroglia la lingua e non allega i denti; di facile pronunzia, avendo una certa somiglianza fonica col comune veicolo, può essere adottata dai colti e dagli incolti. Pur essendo classica, esprime con mirabile proprietà l’essenza e il movimento del congegno novissimo»⁴⁶⁴.

Ancor più “tecnico” è il termine “fusoliera”, coniato ancora in *Forse che sì, forse che no* ma senza riferimenti legati all’«aurea latinità»:

«E dal balenare delle rondini, sul fiso sguardo degli stagni, gli si compose l’immagine del suo volo. E immaginò di condurre non la rapidità che striscia ma quella che solleva; immaginò di ritrovarsi nella lunga fusoliera che formava il corpo del suo congegno dedaleo tra i due vasti trapezii costrutti di frassino di acciaio e di tela, dietro il ventaglio tremendo dei cilindri irti d’ alette, di là dai quali girava una forza indicibile come l’aria: l’elica delle curvature divine»⁴⁶⁵.

Sotto il profilo letterario, rispetto all’esperienza futurista in d’Annunzio il volo raggiunge «il piano del mito del superuomo, il luogo della sua origine, l’equilibrio esistente di oscillazione tra le esperienze liminari del piacere della vita e dell’orrore della

464 RETECIVICA.TRIESTE. Il testo è tratto dalla conferenza di Gabriele d’Annunzio del 1910 intitolata *Dominio dei cieli* (Cfr. GRAZIOSI 2016).

465 Cfr. D’ANNUNZIO 1909.

morte»⁴⁶⁶. Esso consente la visione multiforme della realtà contemplando l'esperienza del sublime attraverso il continuo spostamento del punto di vista in un «desiderio di dominio e di possesso»:

«(...) Al primo volo
io con te lotterò, per superarti.
Fin dal battito primo, io sarò l'emulo
Tuo, la mia forza intenderò per vincerti»⁴⁶⁷.

Non c'è in d'Annunzio un'esaltazione macchinista, quanto piuttosto un "estetismo del volo" che risulta essere sia l'espressione della «forza autoriflessiva della parola poetica» che la «sublimazione di una esperienza reale idealmente oggettivata». Considerando anche il suo impegno bellico, possiamo affermare come l'espressione artistica del Vate riverberi la sua attività di pilota che a sua volta è comune a tanti esponenti del fascismo eletti ad eroi e simboli di una sfida lanciata contro la società borghese e le varie plutocrazie.

Passando al rapporto tra il Vate e la casa, la riflessione di maggior estensione che lega d'Annunzio all'architettura riguarda senz'altro il programma alla base della realizzazione del Vittoriale, «città ideale e quindi anche città delle arti»⁴⁶⁸. La metamorfosi del sito di Cargnacco ha, come abbiamo già scritto, intenti poetici, architettonici e urbanistici. L'impresa si inserisce nella tradizione germanica di fine ottocento della "dimora d'artista", quali il ricco spazio semi-pubblico dell'*Atelier Makart* di Vienna, teatro del costante incontro di Hans Makart con il suo pubblico o, a Monaco di Baviera, la Villa neoclassica costruita nel quartiere Bogenhausen da Franz von Stuck per ospitare la propria residenza/studio (1897-98), o infine la casa ed *atelier* di Franz von Lenbach progettata sulla Luisenstraße da Gabriel von Seidl secondo le forme di una villa rinascimentale toscana (1887-92)⁴⁶⁹. Il Vittoriale supera però il ristretto ambito privato

466 Cfr. PEPE 1994.

467 Cfr. D'ANNUNZIO 1904 *Ditirambo IV*.

468 IRACE 1994, p. 108.

469 La *Lenbachhaus*, acquistata dal Comune nel 1924 e trasformata in museo, è stata ampliata dal 2009 al 2013 su progetto di Norman Foster.

di queste opere, essendo inteso fin dall'origine quale santuario di una religione laica della Nazione di cui celebrare i riti pubblici. Nel febbraio 1922, in un articolo su "L'Illustrazione Italiana", d'Annunzio enuncia il suo programma architettonico auspicando l'affermazione di un «ordine paesano» che armonizzi «il pilastro quadro della cedrata e l'arco intero del palazzo pretorio»⁴⁷⁰. L'obiettivo di questa architettura è la creazione di un "paesaggio nazionale" attraverso la riscoperta delle proprie radici fondendo suggestivamente in sé la razionalità insita nella natura del luogo e la «storicità delle forme»⁴⁷¹. A ben guardare, anche il Razionalismo italiano (preceduto dall'orientamento del Protorazionalismo di fine Ottocento e dalla scoperta dell'interpretazione italiana del mito della "mediterraneità"), sin dalle dichiarazioni pronunciate nel 1926 dal Gruppo 7, aveva riscontrato nella ruralità, nella orizzontalità e nella tradizione latina una base autoctona per le forme geometriche ed essenziali dello stile moderno. Ciò non va però inteso come una improponibile adesione di d'Annunzio al Razionalismo, quanto piuttosto come una testimonianza dello stato "liquido" della ricerca sullo stile nazionale in architettura, che, nonostante le coincidenze teoriche, produrrà in seguito esiti differenti e contraddittori. Nell'esperienza del Vittoriale, le cui fasi d'Annunzio "intuisce" inizialmente solo nel complesso, per poi chiarirle progressivamente prima a se stesso e poi a Maroni, il progetto architettonico avrà portata più culturale e simbolica che strettamente disciplinare. Nello "Schifanoia", la riconciliazione tra il «pilastro quadro» e l'«arco intero» auspicata dal Vate trova applicazione nell'abbinamento del portico alle logge, nucleo generatore di un'urbanistica tridimensionale in cui si pone quale elemento di connessione tra la dimensione "edile" a quella "ambientale".

Sul rapporto tra il Vate e la casa una considerazione finale può essere affidata al già citato confronto operato da Spadolini tra Pascoli e d'Annunzio attraverso l'analisi di due spazi domestici ritenuti maggiormente caratterizzanti: lo studio e il bagno, "luoghi" della mente e del corpo.

470 Cfr. D'ANNUNZIO 1922.

471 IRACE 1994, pp. 107-109.

Spadolini esaltando lo studio di Pascoli, «coi leggendari tre tavolini, uno per la poesia italiana, il secondo per quella latina, l'ultimo per l'ermeneutica dantesca»⁴⁷², evidenzia il carattere di autenticità espresso dal libro, strumento primo di lavoro che nel Vittoriale diviene invece apparecchio di artificiosa autocelebrazione. Egli ricorda infatti lo studio del grande letterato romagnolo come una «stanza tappezzata di libri (...). Non tanti, (...) ma tutti vissuti, sofferti, aperti e riaperti, a differenza della messinscena del Vittoriale». In effetti lo spazio autentico del lavoro dannunziano a Cargnacco è l'«Officina», «la sola stanza con le finestre aperte (...), la sola stanza sottratta all'incubo del buio, delle triplici tende, dell'atmosfera sepolcrale e decadente (...), la sola stanza a misura umana: carica di simboli enfatici ma anche con qualche apertura autentica (l'immagine della Duse, ricoperta da un velo)». Soprattutto, «la stanza con i libri che veramente consultava e apriva, i dizionari e i lessici e le enciclopedie: là dove il suo decadentismo trovava un limite, il limite della parola, il culto artigianale della lingua, la passione del letterato più forte delle evasioni o degli inganni del superuomo»⁴⁷³. Anche il bagno, nella sua funzione di estrema fisicità, viene interpretato in modi diametralmente opposti dai due protagonisti. A Castelvecchio Pascoli si accontenta di «un solo, minuscolo gabinetto al terreno», tanto che le «due camere da letto, vicine, di fratello e sorella» non sono «neanche servite da un bagno». In contrapposizione, Spadolini cita «il solenne e sontuoso bagno di d'Annunzio, con le tante spazzole puntigliosamente raccolte e sapientemente ordinate per lui calvo». Il già citato *Bagno blu*, ristrutturato da Maroni assieme a Giò Ponti, era in origine un asettico e riservato ambiente di servizio, rivestito con piastrelle bianche ma adornato da riproduzioni fotografiche della cappella Sistina e mattonelle ornamentali. Nel 1932 l'ambiente viene trasformato in «scrigno prezioso e gioioso» grazie a servizi igienici di colore blu appositamente realizzati, maioliche persiane, idoli esotici, statuette di animali (molti dei quali acquatici) e calchi di celebri opere classiche quali la *Venere*

472 SPADOLINI 1975, p. 160.

473 Ivi, pp. 158-159.

Anadiomene e la *Athena Lemnia*. Quasi 900 oggetti sovrastati, sul soffitto, dal motto «Ottima è l'acqua», tratto da un'*Olimpica* di Pindaro, mentre il pavimento viene nascosto da quei tappeti orientali che il Vate usava anche sulla spiaggia di Francavilla. Alla stanza da bagno d'Annunzio attribuisce il carattere di "luogo aperto", in cui la componente ludica deve mimetizzare la «prosaicità» della funzione. Ciò riafferma il concetto secondo il quale nell'idea di casa del Vate ogni ambiente non è definito dal "cosa" esso rappresenta funzionalmente ma dal "come" la funzione viene interpretata e modellata attraverso «decisive integrazioni trasfiguranti», espressive dell'elemento identificativo della personalità di d'Annunzio: il «superfluo»⁴⁷⁴.

Egli stesso, nel 1886 dichiara infatti al principe Maffeo Colonna:

«Io ho per temperamento, per istinto, il bisogno del superfluo»⁴⁷⁵.

Tale bisogno viene confermato in una lettera che dieci anni dopo egli scrive da Francavilla ad Emilio Treves:

«Io sono un animale di lusso; e il superfluo m'è necessario come il respiro»⁴⁷⁶.

Ecco perché, nella "Prioria", come a Francavilla ed Arcachon, gli interni non sono un "vuoto" inerte circoscritto dalla struttura muraria, quanto piuttosto un "pieno" che conquista, ricolma e si-

474 CRESTI 2005, p. 215.

475 «Io ho per temperamento, per istinto, il bisogno del superfluo. L'educazione estetica del mio spirito mi trascina irresistibilmente al desiderio e all'acquisto delle cose belle. Io avrei potuto benissimo vivere in una casa modesta, sedere su seggiole di Vienna, mangiare in piatti comuni, camminare su un tappeto di fabbrica nazionale, prendere thè in una tazza di tre soldi, soffiarmi il naso con fazzoletti da due lire la mezza dozzina, portare camicie di Schostall o di Longoni. Invece, fatalmente, ho voluto divani, stoffe preziose, tappeti di Persia, piatti giapponesi, avorii, ninnoli, tutte quelle cose inutili e belle che io amo con una passione profonda e rovinosa» (GATTI 1956 *Vita*, p. 71).

476 D'ANNUNZIO 1999 p. 186.

gnoreggia l'involucro, quasi annullandolo, attraverso la multiforme e fluttuante personalità dell'abitante. Possiamo quindi concludere che la «casa» in Pascoli è *ciò che si ha* mentre in d'Annunzio è *ciò che si è*.

Abbiamo visto in precedenza quanto stretta fosse la relazione sorta nel 1915 all'interno dell'universo dannunziano tra guerra, arte e architettura, appartenenti a un'unica esperienza estetica riconducibile al concetto di *Gesamtkunstwerk* elaborato nel 1827 dal filosofo tedesco Karl Friedrich Eusebius Trahdorff⁴⁷⁷ e ripreso circa vent'anni più tardi da Richard Wagner, che lo propone prima in *Arte e rivoluzione*, poi ne *L'Opera d'arte dell'avvenire* e infine in *Opera e dramma*⁴⁷⁸. Negli scritti di Wagner, i cui funerali veneziani d'Annunzio descrive ne *Il fuoco* (1900), il termine indica un ideale di teatro nel quale musica, drammaturgia, coreutica, poesia e arti figurative si incontrano per creare una perfetta sintesi. Tra il 1909 ed il '10 il compositore russo Aleksandr Nikolaevič Skrjabin concepisce come una sinestesia artistica la sua opera *Prometeo o Poema del Fuoco* che avrebbe voluto accompagnare con il *clavier à lumières*, strumento che associava ad ogni nota della tastiera un fascio di luce colorata. Per suo conto d'Annunzio, temporaneamente cieco, nella Casetta Rossa trae grande conforto dal suono del pianoforte che aveva inserito tra gli arredi («L'infermiera sorride e dice che son giunti i suonatori per far musica»⁴⁷⁹). Nel *Notturmo* egli cita la musica di Skrjabin come compagna delle notti insonni («Nell'insonnio il preludio di Alessandro Scriabine mi passa e ripassa su la fronte che mi sembra leggiera e trasparente come una visiera di vetro in un elmo di ferro»), dedicando all'autore una poesia che inizia con versi intrisi di sofferenza ed estasi («Questa sera Scriabine danza,/ con la forza d'un arciere del principe Igor,/ sul suo cuore immortale/ che canta la melodia duplice/ del desiderio e del dolore ...»).

477 Cfr. TRAHNDORFF 1827.

478 Cfr. WAGNER 1849; WAGNER 1850; WAGNER 1852.

479 Cit. D'ANNUNZIO 1921.

Gli artisti della Secessione Viennese utilizzano il concetto di *Gesamtkunstwerk* in ambito figurativo per creare una fusione delle varie arti basata anche sulla teoria esposta nel 1907 da Wilhelm Worringer in *Abstraktion und Einfühlung*⁴⁸⁰. Ricordiamo a proposito come Guido Marussig, figura fondamentale nel “progetto totale” dannunziano, fosse già entrato in contatto con la pittura di Klimt e con la *Secession* in occasione della Biennale del 1909, mentre solo nel 1914 la Seconda Esposizione della Secessione romana ospita Klimt (che espone il *Ritratto di Mäda Primavesi* eseguito due anni prima) e gli artisti della *Bund Österreichischer Künstler*⁴⁸¹. L'anno precedente, constatata l'impossibilità di realizzare un intero padiglione austriaco, la Prima Esposizione aveva rivolto la propria attenzione all'arte francese e pertanto Camillo Innocenti, responsabile della mostra assieme al conte Enrico di San Martino, si era recato a Parigi dove, grazie anche a Gabriele d'Annunzio, aveva ottenuto in prestito importanti dipinti. Vanno ricordate a proposito le opere di Romaine Brooks, in particolare quella che ha per soggetto d'Annunzio (*Le Poète en exil*, 1912), con cui la pittrice aveva avuto una breve relazione nell'estate 1911⁴⁸². Questi motivi vengono trasferiti da d'Annunzio sul piano dell'esperienza esistenziale, attraverso cui compone le singole vicende belliche in un unico quadro estetico. Basti pensare come il Poeta, appena arruolato, trascorra un intero mese a Roma, lontano dal fronte, per farsi cucire su misura l'uniforme con la quale affrontare l'impervio cammino per la gloria. Nel contempo egli resta in attesa del denaro necessario all'acquisto di due cavalli personali, richiesti dal nuovo ruolo di ufficiale di Cavalleria, altra testimonianza dell'amore nutrito dal Vate verso gli animali di lusso acquistati per lui da Eleonora Duse durante lo svolgimento dei lavori per la “Capponcina”. Preziosi animali espressione di quel “superfluo” così necessario al Vate.

Uno dei principali «elementi» di collegamento tra le fasi della vita di d'Annunzio unite dall'ideale della *Gesamtkunstwerk* è rappresentato dalla figura di Guido Marussig. Il rapporto tra il Poeta

480 Cfr. WORRINGER 1908.

481 Cfr. PICCIONI 2013.

482 MARTINELLI 2001, p. 23.

e l'artista produce negli anni della Guerra le decorazioni dei velivoli che sorvolano Vienna e poi le scenografie della *Nave*, la cui "prima" si tiene alla Scala nel fatidico 3 novembre 1918. A Fiume l'artista triestino realizza poi il gonfalone della "città di vita" nonché le insegne, i distintivi dei corpi militari e il bozzetto del francobollo con l'effigie del Comandante. Negli anni del Vittoriale Marussig viene infine incaricato della realizzazione di numerose opere d'arredo quali vetrate, stemmi, vessilli, affreschi e altorilievi che, grazie alla sua felice vena, conferiscono il particolare carattere all'ambiente costruito. È nell'opera corale degli «artieri del Vittoriale (...) ispirati e talvolta incarnati» dal Comandante⁴⁸³, che si traduce in pratica la *Gesamtkunstwerk* dannunziana; architetti (Maroni ma anche il giovane Gio Ponti), pittori, scultori, ebanisti, fabbri, tutti tesi a rappresentare la ricapitolazione di una vita vissuta pericolosamente in una cornice unitaria priva di apparenti confini. Anche la figura di Gian Carlo Maroni appartiene all'ideale della *Gesamtkunstwerk* in quanto l'esperienza bellica fornisce *à rebours* l'abbrivio, la chiave ed il corredo di una creazione che si presenta soggettiva e collettiva al tempo stesso.

Per ultime abbiamo lasciato le considerazioni riguardanti lo "Statuto del Carnaro", il cui ordinamento si pone l'obiettivo dell'arte e della bellezza quale elemento di ordine e di armonia della Reggenza⁴⁸⁴. Pur se originato da un sostanziale richiamo al passato, esso risulta una sorta di innovativa utopia del possibile in quanto confida ottimisticamente nella potenzialità creatrice del cittadino e nella capacità degli artigiani di restituire valore artistico anche al più umile oggetto d'uso, essendo essi ben consci di come la poesia debba prevalere sulla materia inerte⁴⁸⁵. Come si vede, anche in questo caso

483 Lettera di d'Annunzio a Carlo Scarfoglio, 6 settembre 1928 (FRASSATI 1978-82, p. 555).

484 CRESTI 2005, p. 95.

485 Va però fatto presente come Aldo A. Mora ritenga che nella *Carta del Carnaro*, scritta assieme al massone De Ambris, i due titoli *Della edilità e Della musica*, aggiunti da d'Annunzio, risultino «il più suggestivo lascito della Libera Muratoria del primo Novecento» (MORA 1989, p. 162). A seguito della rielaborazione dello Statuto secondo lo spirito massonico, il Poeta venne insignito *Honoris causa* dal Supremo Consiglio dell'Obbedienza di Piazza del Gesù del grado 33 del

emerge il riferimento al pensiero di teorici di architettura della fine dell'Ottocento ed in particolare all'*Aesthetic Style* di William Morris. Nel già citato articolo LXIII 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 innalzate alla vita armoniosa nelle invenzioni della nuova architettura». Tale esortazione confuta definitivamente il giudizio di “passatista” confezionato a lungo dalla critica sulle spoglie del Vate che invece si rivolge ai protagonisti della nuova architettura affinché si dispongano ad utilizzare i nuovi materiali da costruzione. Ciò deriva forse dalla lettura degli *Entretiens* in cui Viollet-Le-Duc propone l'uso di tali tecnologie innovative, ma anche dalla conoscenza delle più recenti esperienze dell'*Art Nouveau* o della *Wiener Secession* nelle quali il metallo ed il vetro proponevano forme per l'arte totale. Oltre a ciò, in d'Annunzio appare inedita quanto inattesa l'esortazione ad un'architettura dei «cementi», proposta in netto anticipo ad un ambiente in cui essa si affermerà solo nei primi anni Trenta e sino alla proclamazione dell'Impero. Dopo il 1936 l'adozione delle sanzioni internazionali contro l'Italia, l'introduzione dell'autarchia e la conseguente affermazione del classicismo dal volto marmoreo segneranno la fine della breve stagione vissuta dall'architettura italiana dei «cementi» che d'Annunzio non farà in tempo a salutare⁴⁸⁶.

Una conclusione per il viaggio compiuto da Gabriele d'Annunzio nelle città *morte, terribili o del Silenzio* può essere trovata sempre all'interno di *Elettra*, ma stavolta nel *Canto di festa per calendimaggio*, in cui il Poeta si rivolge a tutti gli abitanti delle «città fatte silenziose»: dagli «operatori, anime rudi ansanti nei toraci vasti», a coloro che «nei porti recano su l'òmero servile (...) le ricchezze impure fluttuanti nel traffico del mondo» e infine agli «uomini solitari, su l'erbosa via (...), dati all'opra dei padri». Mentre si tace «stridore di metalli, rombo d'acque», il Vate invita codesti «torbidi

Rito Scozzese nella cerimonia svoltasi nel novembre 1920 a Fiume (CRESTI 2005, p. 115n).

486 CIUCCI 1989, p. 6 ss.

uomini» a uscire di casa e a disertare le città dove «il tribuno stridulo (...) dispregia il culto delle sacre Fonti». Sarà invece la bellezza a salvare il mondo («Di beltà si faran gli animi alteri, di nobiltà s'accenderan le fronti») e allora, al calar del sole la città medesima sembrerà ardere d'amore «co' i palagi e le fucine, co' i lupanari e con le cattedrali»: il gesto stesso dell'eroe «amplia la piazza». Occorre, dunque, glorificare «la Città feconda» e nel contempo l'«Uomo», ovvero il Superuomo. Ora che torna dal «Mare Egeo mirabil Primavera», dalla Grecia antica dov'era nata, la bellezza potrà esser prodotta «dall'incallita mano del fabro». Finalmente un «igneo spirito si mova dal santo lido ad infiammare il mondo», partendo dalle coste della sacra Ellade. Nella fusione tra lavoro e bellezza nasce il rinnovamento del mondo, adornato dall'operato dell'uomo: la Vita sarà così bella fuori ma anche dentro di noi. Nella bellezza delle città dovrà rispecchiarsi dunque quella interiore dell'uomo che genera il mondo nuovo, riscattando il misero presente borghese dell'Italia prebellica mediante l'opera che nasce dal suo glorioso passato: «Ogni lavoro è un'arte che s'innova. Ogni mano lavori a ornare il mondo. Glorifichiamo in noi la Vita bella!»⁴⁸⁷.

487 «Uomini, qual mai voce oggi si spera/ nei campi della terra taciturna,/ nelle città fatte silenziose,/ nei puri solchi del rinato pane/ e nelle selci delle vie maestre?/ (...) Uomini operatori, anime rudi/ ansanti nei toraci vasti, eroi/ fuliginosi cui biancheggian buoni/ i denti in fosco bronzo sorridenti/ e le tempie s'imperlano di stille;/ (...) e voi anche, nei porti ove la nave/ onusta approda, onde si parte onusta,/ che recate su l'òmero servile/ con vece alterna le ricchezze impure/ fluttuanti nel traffico del mondo;/ (...) uomini solitarii, su l'erbosa/ via dove giunge suono di campane/ fioco e quell'erba assorda il passo raro,/ dati all'opra dei padri, senza pena/ e senza gioia e senza mutamento;/ (...) Or si tace stridore di metalli,/ rombo d'acque, e il vostro ànsito, operai./ (...). Tinte in sanguigno, dentro gli arsenali/ ove marcì la Gloria in vecchi legni,/ le ferrate carcasse delle navi/ grandeggiano deserte./ (...) Torbidi uomini, uscite dalle porte,/ disertate le mura ove il tribuno/ stridulo, ignaro del misterioso/ numero che governa i bei pensieri,/ dispregia il culto delle sacre Fonti;/ (...) Di beltà si faran gli animi alteri,/ di nobiltà s'accenderan le fronti./ (...) Poi, Sol calando, ai reduci dal puro/ giùlito la Città sembri d'amore/ ardere co' i palagi e le fucine,/ co' i lupanari e con le cattedrali,/ oh come bella, avida e furibonda!/ Il gesto dell'eroe verso il futuro/ amplia la piazza; sola erge il vigore/ d'una gente la torre; alle ruine/ auguste sopra seggono fatali/ presagi;/ (...) Glorificate la Città feconda!/ (...) Il superbo disio della possanza/ quivi trovar soleva la sua pace/ nell'edificio esulto, ai cieli eretto/ qual visibile canto di vittoria./ Uomini, in voi glorificate l'Uomo!/ Il vestimento d'ogni alta speranza/ è la bellez-

In ultimo ribadiamo le ragioni dell'assenza di Gabriele d'Annunzio dalla propria città natale, nonostante il fortissimo rapporto che lo legava all'amico e cognato Antonino Liberi, che conferì un volto eclettico alla città tra lo scorcio del XIX secolo e l'inizio del XX (*fig. 51*). L'esito più evidente dell'influenza dannunziana sull'opera di Liberi si riscontra però non a Pescara ma a Roma, nel "Padiglione degli Abruzzi e Molise per le Feste Cinquantenarie dell'Unità d'Italia" del 1911, esplicitamente ispirato all'abbazia di s. Clemente a Casauria che d'Annunzio considerava l'edificio rappresentativo dell'intera regione (Molise compreso). Un paio di nomi – piazza Le Laudi, viale Primo Vere – rappresentano inoltre una pallida testimonianza dello sfortunato progetto di Liberi per creare nella Pineta un Città-giardino del tipo di quelle che in Italia iniziavano a diffondersi sul modello britannico. Nonostante la stima ed il sincero affetto, il rapporto tra i cognati si spezza a causa dell'intervento su casa d'Annunzio parzialmente realizzato dall'ingegnere, in seguito al quale il Vate licenzia in tronco Antonino e lo sostituisce con Giancarlo Maroni. Neppure l'opera dell'architetto del Vittoriale può essere considerata "dannunziana", se non nella committenza, in quanto il rapporto inizialmente subalterno di Maroni nei confronti del Vate era ormai divenuto paritario. Quello che colpisce maggiormente dell'intera vicenda è il silenzio spietato con il quale d'Annunzio punisce il malcapitato ingegnere, la cui salute peggiora rapidamente a causa dell'umiliazione subita dal cognato ma anche per le difficoltà economiche del genero e della figlia Nadina, che Gabriele tante volte aveva chiamato "Nada Moscada". Stavolta è Ernestina a scrivere le ultime richieste al fratello, pregandolo di intervenire a favore del genero. Un'ultima lettera del 13 ottobre 1933 comunica infatti nel *post scriptum*: «Per Nadina non si è potuto ottenere nulla. L'avvocato Felici da te incaricato non si è occupato

za./ (...) Or quella torna, ch'era dipartita,/ del Mare Egeo mirabil Primavera?/ Par che un igneo spirito si mova/ dal santo lido ad infiammare il mondo./ Glorifichiamo in noi la Vita bella!/ La bellezza escir può dall'incallita/ mano del fabro, s'ei la sua preghiera/ alzi verso le Forme dalla nova/ anima sua piena d'ardor giocondo./ (...) Sol nella plenitudine è la Vita./ Sol nella libertà l'anima è intera./ Ogni lavoro è un'arte che s'innova./ Ogni mano lavori a ornare il mondo./ Glorifichiamo in noi la Vita bella!» (Cfr. D'ANNUNZIO 1904 *Canto*).

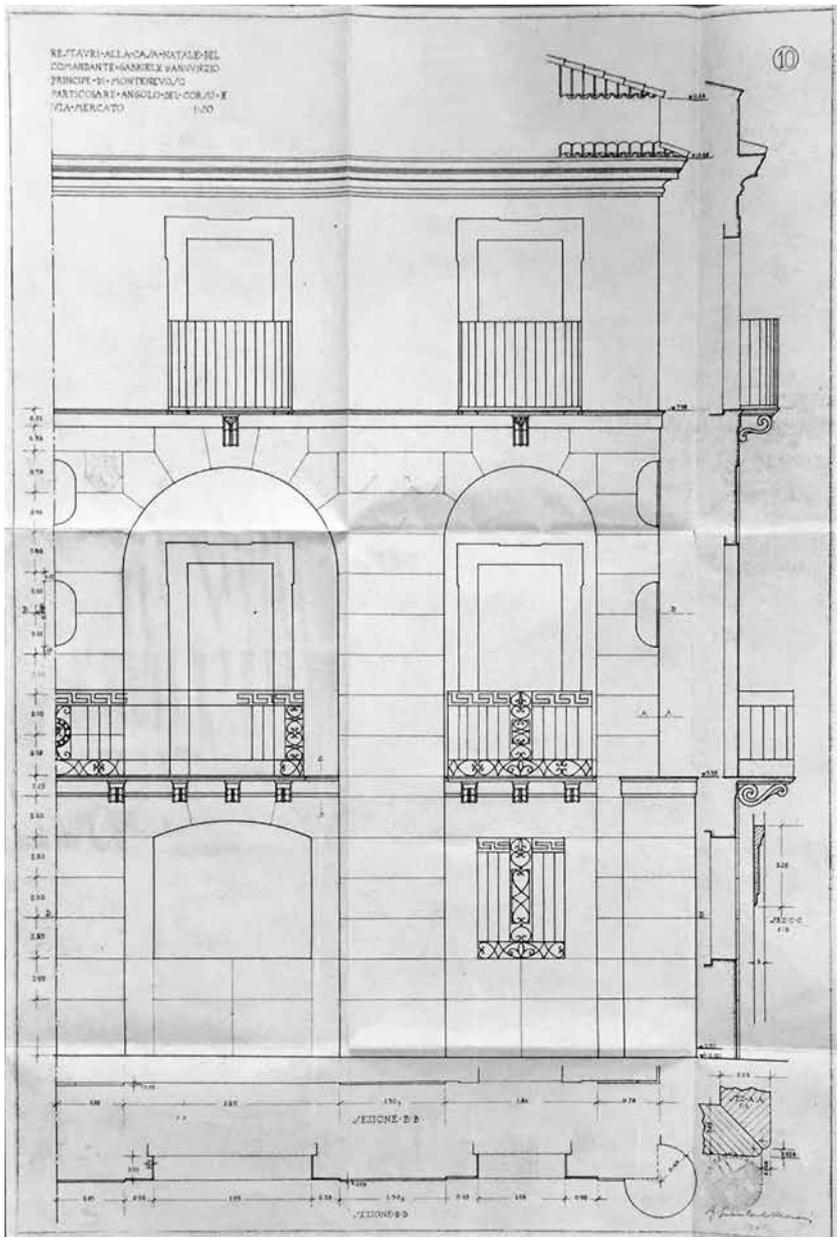


Fig. 51 – Pescara, Giancarlo Maroni, progetto per i “restauri alla casa natale del Comandante Gabriele d’Annunzio Principe di Montenevoso”, particolare dell’angolo tra il Corso e via del Mercato (att. via Catone) (1933)

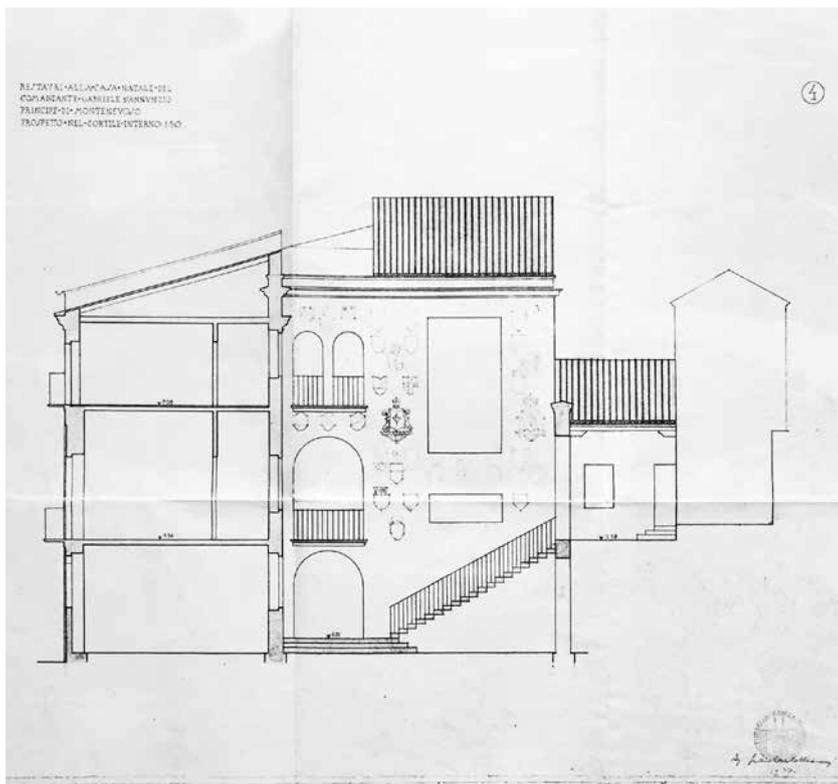


Fig. 52 – Giancarlo Maroni, progetto per i “restauri alla casa natale del Comandante Gabriele d’Annunzio Principe di Montenevoso”, sezione-prospetto del cortile interno (1933): si noti la disposizione degli stemmi lapidei analoga a quella della facciata della “Prioria” nel Vittoriale

affatto ed intanto questi figliuoli vivono ore d’inferno»⁴⁸⁸. Verso la fine dell’anno le condizioni di salute di Liberi precipitano ed il 3 dicembre, alle ore 18,50, Ernesta telegrafa al fratello: «Straziata partecipati decesso Antonino avvenuto ore 17,45». Anche in questa tragica circostanza d’Annunzio tace, negando alla sorella il proprio cordoglio. Il giorno dopo scrive invece a Luisa Baccara:

488 Lettera di Ernestina a Gabriele d’Annunzio, 13 ottobre 1933 (DI TIZIO 2009 *D’Annunzio e Antonino Liberi*, p. 296).

«Anche stamani, nell'uscire dalla prigione obliosa, verso le nove, ho trovato sulla mia tavola un annunzio di lutto e di dolore. È trapassato il buon Antonino, che fu il mio compagno diletto della mia adolescenza, al tempo del "boschetto di Fusilli pieno d'erbe aromatiche e di more". Io non so ancora tradurre in parole di telegrafo il tumulto che reagita nel mio cuore tante memorie e mi fa quasi ontoso di sopravvivere. Tu conoscesti la mia sorella Ernesta, che ti serba tuttora molto affetto. Una tua semplice parola la conforterebbe! E puoi dirle che Gabriele è presente nella casa desolata ma che lo strazio gli impedisce di parlare parole vane»⁴⁸⁹.

Parole di straordinaria bellezza che non sanno o non vogliono esprimere lo stato d'animo di una mente così grande eppure così arida nei confronti della persona che più di ogni altra aveva saputo condividere il rapporto tra il Vate e l'Architettura, controverso e contraddittorio quanto spettacolare e profondamente vissuto (*fig. 52*).

489 Lettera di d'Annunzio a Luisa Baccara, 4 dicembre 1933 (Ivi, p. 297).

Bibliografia / Bibliography

ACCASTO, FRATICELLI, NICCOLINI 1971 G. Accasto, V. Fraticelli, R. Niccolini, *L'architettura di Roma Capitale 1870 1970*, Golem, Roma, 1971.

ALBERTINI 2000 L. Albertini, *I giorni di un liberale. Diari 1907-1923*, a cura di L. Monzali, Il Mulino, Bologna, 2000.

ALERAMO 1928 S. Aleramo, *Ospite di d'Annunzio*, in "La Fiera letteraria", [I serie], vol. IV, 50, 9 dicembre 1928, p. 1.

ALICI 1993 A. Alici, *Pescara e Castellammare Adriatico: appunti per una storia urbana*, in SOPRINTENDENZA BAAAS 1993, pp. 12-40.

AMICO CACI 1939 G. Amico Caci, *Roma nel pensiero di Gabriele d'Annunzio*, F.lli Corselli, Palermo, 1939.

ANDREOLI 1993 A. Andreoli, *Il Vittoriale*, Electa, Milano, 1993.

ANDREOLI 1996 A. Andreoli (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Scritti giornalistici*, vol. I: 1882-1888, A. Mondadori, Milano, 1996.

ANDREOLI 1998 A. Andreoli (a cura di), *La nemica: il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888-1892)*, A. Mondadori, Milano, 1998.

ANDREOLI 2000 A. Andreoli, *Il vivere inimitabile: vita di Gabriele D'Annunzio*, A. Mondadori, Milano, 2000.

ANDREOLI 2003 A. Andreoli (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Scritti giornalistici*, vol. II: 1889-1938, A. Mondadori, Milano, 2003.

ANDREOLI 2003 *D'Annunzio e Trieste* A. Andreoli (a cura di), *D'Annunzio e Trieste nel centenario del primo volo aereo*, De Luca, Roma, 2003.

ANDREOLI, LORENZINI 1996-2001 A. Andreoli e N. Lorenzini (a cura di), *Prose di romanzi*, voll. I e II, A. Mondadori, Milano, 1996-2001.

ANTONGINI 1938 T. Antongini, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, A. Mondadori, Milano, 1938.

ARNAUDI 2012 C. Arnaudi, «*Magister de vivis lapidibus*»: storia di una dicitura francescana al Vittoriale, in "Quaderni del Vittoriale", N.S. 8 (2012), pp. 103-113.

ARBACE 2011 L. Arbace (a cura di), *La Casa Natale di Gabriele d'Annunzio nella vecchia Pescara*, Zip, Pescara, 2011.

ASCARELLI 1984 G. Ascarelli, *Ferrovie e tramvie nello sviluppo dei trasporti urbani ed interurbani*, in ROMA CAPITALE 1984, pp. 129-141.

ASSUNTO 1961 R. Assunto, *Giardini e rimpatrio. Un itinerario ricco di fascino attraverso le ville di Roma, in compagnia di Winckelmann, di Stendhal, dei Nazareni, di D'Annunzio*, Roma, Newton Compton, Roma, 1961.

ATTO DI DONAZIONE 1923 Atto di donazione 22 dicembre 1923, consultabile in www.vittoriale.it/la-storia/atto-di-donazione

AVARELLO 1975 P. Avarello, *Cenni storici sullo sviluppo urbano di Pescara moderna*, in AVARELLO, CUZZER, STROBBE 1975, pp. 23-40.

AVARELLO, CUZZER, STROBBE 1975 P. Avarello, A. Cuzzer, F. Strobbe, *Pescara: contributo per un'analisi urbana*, Bulzoni, Roma, 1975.

BARILLI 1930 M. Barilli, *Al Vittoriale con Gabriele d'Annunzio*, R. Bemporad e Figlio, Firenze, 1930.

BARTH 2002 H. Barth, *Un'intervista con D'Annunzio*, in OLIVA 2002, pp. 160-161.

BARTOCCINI, F. Bartoccini, *Roma nell'Ottocento: il tramonto della città santa, nascita di una capitale*, Cappelli, Bologna, 1985.

BASEVI 1930 G. Basevi, *Al Vittoriale con Gabriele D'Annunzio*, in "Il Nuovo Giornale", 3 dicembre 1930.

BATTAGLINI 1936 L. Battaglini, *La provincia dannunziana. La provincia, il comune e la città di Pescara ed i comuni*, Arti grafiche Alfieri & Lacroix, Milano, 1936.

BENICULTURALI.IT

http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_1655715476.html

BENUSSI FRANDOLI 2003, C. Benussi Frandoli, *Il volo dell'aquila latina*, in ANDREOLI 2003 *D'Annunzio e Trieste*, pp. 57-90.

BERGGREN, SJÖSTEDT 1996 L. Berggren, L. Sjöstedt, *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Artemide, Roma, 1996.

BIANCHETTI 1997 C. Bianchetti, *Pescara*, Laterza, Roma-Bari, 1997.

BOCCIONI 1972 U. Boccioni, *Manifesto dell'architettura futurista* in Z. Birolli (a cura di), *Altri inediti e apparati critici*, Feltrinelli, Milano 1972, pp. 36-40.

BOITO 1882 C. Boito, *Il Monumento nazionale a Vittorio Emanuele in Campidoglio*, in "La Nuova Antologia", 16 agosto 1882, pp. 654-655.

BORRELLI 1960 G. Borrelli, *Ricordo di Benigno Palmerio. Il «dolce e fedele amico» di Gabriele D'Annunzio*, in "Rivista Abruzzese", XIII, 2, aprile-giugno 1960, pp. 48-51.

BORSI 2002 S. Borsi, *Il tempio di Venere Physioza: precisazioni su Francesco Colonna e la sua cultura architettonica*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento. Atti del convegno internazionale di studi. Roma, 28-31 ottobre 1996*, De Luca, Roma, 2002, pp. 511-524.

BORSI 2004, S. Borsi, *Francesco Colonna lettore e interprete di Leon Battista Alberti: il tempio di Venere Physioza*, in "Storia dell'Arte", n. 109 (2004), N.S. n. 9, settembre-dicembre, pp. 99-130.

BOSSAGLIA 1988 R. Bossaglia, *D'Annunzio e gli stili*, in R. Bossaglia, M. Quesada (a cura di), *D'Annunzio e la promozione delle arti. Catalogo mostra Gardone Riviera 2 luglio - 31 agosto 1988*, A. Mondadori, Milano, De Luca, Roma, 1988, pp. 9-10.

BOSSAGLIA 1993 R. Bossaglia, *D'Annunzio e Maroni*, in IRACE 1993, pp. 119-124.

R. Bossaglia e M. Quesada (a cura di), *Gabriele D'Annunzio e la promozione delle arti*, A. Mondadori, Milano - De Luca, Roma, 1988.

BRAMBILLA 1921 E. Brambilla, *Il nome italiano del Cognac sia Arzente*, in "Il corriere vinicolo", 6 agosto 1921.

BRICE, TOBIA, VIDOTTO 1999 C. Brice, B. Tobia, V. Vidotto (a cura di), *Roma: la capitale la città: 1870-1940*, Università degli studi Roma Tre, Roma, 1999.

BRODINI 2015 *Atlante*, A. Brodini, *Atlante del Rinascimento. Gabriele d'Annunzio e l'architettura italiana del XV e XVI secolo*, in A. Bruculeri, S. Frommel, *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle. Interprétations et restitutions*, Campisano, Roma, 2015, pp. 191-202.

BRODINI 2015 *Il sorriso*, A. Brodini, *Il sorriso di Michelangelo. Gabriele d'Annunzio e la costruzione di un mito*, in G. Satzinger, S. Schütze (a cura di), *Antworten auf Michelangelo, Akten der internationalen Tagung vom 29-30.4.2015 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn*, in corso di stampa.

BRODINI 2018 A. Brodini, «E allora io cercai le Sibille». *Gabriele d'Annunzio e la Cappella Sistina*, in M.P. Pagani (a cura di), *Il giovane d'Annunzio e la fascinazione del teatro*, Edizioni Sinestresie, Avellino, 2018, pp. 111-132.

BRUERS 1938, A. Bruers, *Roma nel pensiero di Gabriele D'Annunzio*, Istituto di studi romani, Roma, 1938.

BRUERS 1941 A. Bruers, *Il Vittoriale degli Italiani: breve guida*, Il Vittoriale degli italiani, Roma, 1941.

BRUGNOLI, SANDRINI 1994 P. Brugnoli e A. Sandrini (a cura di), *L'architettura a Verona dal periodo napoleonico all'età contemporanea*, Banca Popolare di Verona, Verona, 1994.

BRUSCHI, MALTESE 1978 A. Bruschi, C. Maltese (a cura di), *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, Il Polifilo, Milano, 1978.

BUSIRI VICI 1987 A. Busiri Vici, *Giuseppe Sacconi e il progetto Folchi per il monumento a Vittorio Emanuele*, in "Strenna dei Romanisti", XI-VIII (1987), pp. 115-118.

CALDERONI 2012 E. Calderoni, *D'Annunzio romano, dandy imperfetto*, in "Poetiche. Rivista di letteratura", N.S., vol. 14, n. 36 (3 2012), pp. 263-294.

CALVESI 1980 M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Officina, Roma, 1980.

CALZINI 1928 R. Calzini, *La sedicesima Biennale di Venezia*, in "Emporium", LXVIII (1928), p. 150.

CAMPARDO 2013 S. Campardo, *Elettra di Gabriele d'Annunzio; edizione critica*, tesi di Dottorato di ricerca in Italianistica e filologia classico-medievale, Università Ca' Foscari Venezia, Ciclo XXV, Anno di discussione 2013, coordinatore del Dottorato Tiziano Zanato, tutor Pietro Gibellini.

CARACCILOLO 1956 A. Caracciolo, *Roma capitale. Dal Risorgimento alla crisi dello stato liberale*, Rinascita, Roma, 1956.

CARNEGIE 2006 P. Carnegie, *Wagner and the art of the theatre*, Yale University Press publications, New Haven (Connecticut), 2006.

CASTELLANO 1993 A. Castellano, *La Centrale del Ponale*, in IRA-CE 1993, pp. 66-84.

CATALANO 1984 M. Catalano, *L'intervento realizzato*, in ROMA CAPITALE 1984, pp. 431-435.

CECCUTI 1979 C. Ceccuti (a cura di), *Carteggio D'Annunzio - Ogetti (1894 -1937)*, Le Monnier, Firenze 1979.

CHESANI 1952 T. Chesani, *Gian Carlo Maroni*, estr. da "Studi trentini di scienze storiche", n. 1 (1952), pp. 106-108.

CHIAPPARINI 1922 G. Chiapparini, *Il monumento-ossario al fante sul Monte S. Michele*, in "Il Meridiano", 20 maggio 1922.

CICCHITTI 2005 F. Cicchitti, *La Cattedrale di S. Cetteo a Pescara*, Carsa, Pescara, 2005.

CIGLIA [1977] R. Ciglia, *La Cattedrale di San Cetteo*, Editrice italice, Pescara, [1977].

CIRANNA, DOTI, NERI, 2011 S. Ciranna, G. Doti, M.L. Neri, *Architettura e città nell'Ottocento: percorsi e protagonisti di una storia europea*, Carocci, Roma, 2011.

CIRAVEGNA 1940 M. Ciravegna, *Recensione a STOCCHIERO 1939*, in "Rassegna Storica del Risorgimento", a. 1940, pp. 783-784.

CIUCCI 1989 G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino, 1989.

COLAIANNI 1893 N. Colajanni, *Banche e parlamento: fatti, discussioni e commenti*, F.lli Treves, Milano, 1893.

COLAPIETRA 1980 R. Colapietra, *Pescara 1860-1960*, Costantini, Pescara, 1980.

COLAPIETRA 2018 R. Colapietra, *L'Italia di Mezzo. Per una storia delle terre abruzzesi, intervista di Umberto Dante*, Carabba, Lanciano, 2018.

COLONNA 2004. F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. Ariani e M. Gabriele, 2 voll., Adelphi, Milano, 2004.

COMITATOABRUZZESEDELPAESAGGIO 2010
www.comitatoabruzzesedelpaesaggio.com/2010/11/architettura-dannunziana-a-pescara-negli-anni-20-e-30, 17 novembre 2010.

CONCATO 2014 C. Concato, *La Casetta rossa di D'Annunzio. Un percorso storico-artistico attorno alla dimora veneziana del Vate*, Tesi di Laurea Università Ca' Foscari di Venezia, Corso di Laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, relatore Prof. Nico Stringa, A. A. 2013-2014.

CONFORTI 1994 G. Conforti, *Fagioli Ettore (1884-1961)*, in BRUNOLI, SANDRINI 1994, pp. 429-435.

COPPOLA 2008 M.R. Coppola, *Il Vittoriano. Roma*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma, 2008.

COSELSCHI 1929 E. Coselschi, *La marcia di Ronchi: con alcuni discorsi fondamentali di Gabriele D'Annunzio per l'impresa di Fiume, con la Carta del Carnaro e col nuovo ordinamento dell'esercito liberatore*, Vallecchi, Firenze, 1929.

COTTIN Fs,Fe 2003 François Cottin, Françoise Cottin, *Le bassin d'Arcachon, à l'âge d'or des villas et des voiliers*, L'Horizon chimérique, Bordeaux, 2003.

COZZANI 1915 E. Cozzani, *Conversando con Gabriele D'Annunzio a Parigi alla vigilia della sua partenza per Quarto*, in "Il Giornale d'Italia", 3 maggio 1915.

COZZANI 1916 E. Cozzani, *Il monumento funebre Doria*, in "Emporium", XLIV (1916), pp. 388-394.

COZZI 1983 M. 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)).

CRESTI 1979 C. Cresti, *Nel nome di Dante tra conformismo e modernismo*, in C. Cresti e F. Solmi (a cura di), *E nell'idolo suo si trasmutava*.

La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani. Concorso Alinari 1900-1902, catalogo della mostra, Bologna 1979, pp. 7-22.

CRESTI 1989 C. Cresti (a cura di), *Massoneria e Architettura: Convegno di Firenze, 1988*, Bastogi, Foggia, 1989.

CRESTI 2005 C. Cresti, *Gabriele d'Annunzio "architetto immaginifico"*, Angelo Pontecorboli, Firenze, 2005.

CUCCIA 1991 G. Cuccia, *Urbanistica, edilizia, infrastrutture di Roma Capitale. 1870-1990*, Laterza, Roma-Bari, 1991.

D'ANNUNZIO 1880 G. d'Annunzio, *Hellas*, in *Primo vere*, Carabba, Lanciano, 1880.

D'ANNUNZIO 1882 G. d'Annunzio, *Corriere di Roma*, in "Fanfulla", 16 gennaio 1882.

D'ANNUNZIO 1885 Ballo G. d'Annunzio, *Ballo di bambini - Accademia di scherma del maestro Raffaele Mussaci*, in "La Tribuna", 26 gennaio 1885.

D'ANNUNZIO 1885 *Esposizione* G. d'Annunzio, *Esposizione promotrice*, in "La Tribuna", 10 marzo 1885.

D'ANNUNZIO 1885 *Piccolo* G. d'Annunzio, *Piccolo corriere*, in "La Tribuna", 12 maggio 1885.

D'ANNUNZIO 1886 *Sport* G. d'Annunzio, *Sport e altro*, in "La Tribuna", 25 aprile 1886.

D'ANNUNZIO 1886 *All'Alhambra* G. d'Annunzio, *All'Alhambra*, in "La Tribuna", 11 luglio 1886.

D'ANNUNZIO 1886 *Il Teatro* G. d'Annunzio, *Il Teatro Drammatico Nazionale*, in "La Tribuna", 25 luglio 1886.

D'ANNUNZIO 1886 *La crociata* G. d'Annunzio, *La crociata per Luigi Galli*, in "La Tribuna", 15 dicembre 1886.

D'ANNUNZIO 1887 G. d'Annunzio [Duca Minimo], *Il ricevimento al Palazzo Farnese*, in "La Tribuna", 22 gennaio 1887.

D'ANNUNZIO 1888 G. d'Annunzio, *Per la statua equestre*, in "La Tribuna", 25 febbraio 1888.

D'ANNUNZIO 1889 G. d'Annunzio, *Il Piacere*, F.lli Treves, Milano, 1889.

D'ANNUNZIO 1892 *Giovanni* G. d'Annunzio, *Giovanni Episcopo*, Carabba, Lanciano, 1892.

D'ANNUNZIO 1892 *L'abbazia* G. d'Annunzio, *L'abbazia abbandonata. Lettera a Pasquale Villari*, in "Il Mattino di Napoli", 30-31 marzo 1892.

D'ANNUNZIO 1893 G. d'Annunzio, *Preambolo*, in "La Tribuna", 7 giugno 1893.

- D'ANNUNZIO 1894 G. d'Annunzio, *Trionfo della morte*, F.lli Treves, Milano, 1894.
- D'ANNUNZIO 1896 G. d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, F.lli Treves, Milano, 1896.
- D'ANNUNZIO 1898 G. d'Annunzio, *La Città Morta*, F.lli Treves, Milano, 1898.
- D'ANNUNZIO 1899 G. d'Annunzio, *Sogno di un tramonto d'Aurora: poema tragico*, F.lli Treves, Milano, 1899.
- D'ANNUNZIO 1900 G. d'Annunzio, *Il fuoco*, F.lli Treves, Milano 1900.
- D'ANNUNZIO 1903 *Laudi* G. d'Annunzio, *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi, Libro Primo, Maia*, F.lli Treves, Milano, 1903.
- D'ANNUNZIO 1903 *Le Città Terribili* G. d'Annunzio, *Le Città Terribili*, in D'ANNUNZIO 1903 *Laudi*.
- D'ANNUNZIO 1904 *Canto* G. d'Annunzio, *Canto di festa per calendimaggio*, in D'ANNUNZIO 1904 *Elettra*.
- D'ANNUNZIO 1904 *Ditirambo IV* G. d'Annunzio, *Ditirambo IV, da Alcione, 2-3: Elettra*, F.lli Treves, Milano, 1904.
- D'ANNUNZIO 1904 *Elettra* G. d'Annunzio, *Elettra*, Fratelli Treves, Milano, 1904.
- D'ANNUNZIO 1904 *Le Città del Silenzio* G. d'Annunzio, *Le Città del Silenzio*, in D'ANNUNZIO 1904 *Elettra*.
- D'ANNUNZIO 1909 G. d'Annunzio, *Forse che si forse che no*, F.lli Treves, Milano, 1909.
- D'ANNUNZIO 1912 G. d'Annunzio, *Contemplazione della morte*, F.lli Treves, Milano, 1912.
- D'ANNUNZIO 1916 G. D'Annunzio, *La Leda senza cigno: racconto; seguito da una licenza*, F.lli Treves, Milano, 1916.
- D'ANNUNZIO 1921 G. d'Annunzio, *Notturmo*, F.lli Treves, Milano 1921.
- D'ANNUNZIO 1922 G. d'Annunzio, *Il palladio sul Garda*, in "L'Illustrazione Italiana", 49, n. 7, 12 febbraio 1922.
- D'ANNUNZIO 1928 G. d'Annunzio, *Faville involate*, in "Secolo XX", 20 Ottobre 1928.
- D'ANNUNZIO 1935 G. d'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, a cura di Angelo Cocles, A. Mondadori, Milano, 1935.
- D'ANNUNZIO 1939 G. D'Annunzio, *Faville involate* in *Le faville del maglio*, Il Vittoriale degli italiani, Roma, 1939.
- D'ANNUNZIO 1947 G. d'Annunzio, *Prose di ricerca, di lotta, di comando*, vol. I, A. Mondadori, Milano, 1947.

D'ANNUNZIO 1954, G. d'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, Sansoni, Firenze, 1954.

D'ANNUNZIO 1970 G. d'Annunzio, *Violante dalla bella voce*, a cura di E. De Michelis, Mondadori, Milano, 1970.

D'ANNUNZIO 1976 G. d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, A. Mondadori, Milano, 1976.

D'ANNUNZIO 1990 G. d'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Milano 1990.

D'ANNUNZIO 1999 G. d'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Garzanti, Milano, 1999.

D'ANNUNZIO 2006 G. d'Annunzio, *Elegie romane (1887-1891)*, In *San Pietro*, in G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano, 2006.

D'ANNUNZIO A ROMA 1990 *D'Annunzio a Roma. Atti del Convegno (Roma, 18-19 maggio 1989)*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Quasar, Roma, 1990.

D'ANNUNZIO E LE AVANGUARDIE 1994 *D'Annunzio e le avanguardie, XVII convegno internazionale, Francavilla al Mare 6-7 maggio 1994*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani e della Cultura in Abruzzo, Pescara, 1994.

DE AMICIS 1871 E. De Amicis, *Spagna*, Cerveteri, Milano, 1871.

DE FELICE 1966 R. De Felice, *Sindacalismo rivoluzionario e fumanesimo nel carteggio De Ambris - D'Annunzio (1919-1922)*, Morcelliana, Brescia, 1966.

DE FELICE 1974 R. De Felice (a cura di), *La Carta del Carnaro nei testi di Alceste De Ambris e di Gabriele d'Annunzio*, Il Mulino, Bologna, 1974.

DE FELICE, MARIANO 1971 R. De Felice ed E. Mariano (a cura di) *Carteggio D'Annunzio - Mussolini (1919-1938)*, A. Mondadori, Milano, 1971.

DE FUSCO 2010 R. De Fusco, *L'architettura delle avanguardie*, Alina, Firenze, 2010.

DELLA SETA P., R. 1988 P. e R. Della Seta, *I suoli di Roma, uso e abuso del territorio nei cento anni della capitale*, Editori Riuniti, Roma, 1988.

DE LORENZO 2007 P. De Lorenzo, *Riflessi d'arte figurativa nel Fuoco di d'Annunzio*, in *Annali Online di Ferrara - Lettere*, vol. 2 (2007), pp. 94-146.

DE PAOLIS, RAVAGLIOLI 1971 S. De Paolis e A. Ravaglioli (a cura di), *La terza Roma. Lo sviluppo urbanistico, edilizio e tecnico di Roma capitale*, Palombi, Roma, 1971.

DI CARLO 1997 C. Di Carlo, *L'architettura d'inizio Novecento a Pescara. L'attività dello studio "Liberi e Simeone"*, Tesi di laurea Università "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara, Facoltà di Architettura, relatore Lorenzo Bartolini Salimbeni, correlatore Raffaele Giannantonio, A.A. 1997-98.

DI CARLO 2001 C. Di Carlo, *Un architetto della Pescara d'inizio Novecento: Nicola Simeone*, in "Particolari in Abruzzo. Rivista di storia del territorio abruzzese", 3, primavera 2001, pp. 90-91.

DI CRISTINA 1982 V. Di Cristina, *Nota storica*, in "F.M.R.", 3, maggio 1982, p. 61.

DI PINTO, IOVACCHINI 2010 B. Di Pinto, M.T. Iovacchini, *Pescara e il volo: un secolo di storia aeronautica*, Editrice La Stampa, Pescara, 2010.

DI SABATINO 1984 L. Di Sabatino, *I lavori della commissione governativa del 1871. Progetti alternativi, dibattito parlamentare, polemiche*, in ROMA CAPITALE 1984, pp. 429-430.

DI TIZIO 2009 D'Annunzio e Antonino Liberi F. Di Tizio, *D'Annunzio e Antonino Liberi. Carteggio 1879-1933*, Ianieri, Pescara, 2009.

DI TIZIO 2009 La Santa Fabbrica F. Di Tizio, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, Ianieri, Pescara, 2009.

DON GABRIELE 1926 *Don Gabriele, nostalgia dei Francesi*, in "Il Tevere", 29 maggio 1926.

DOSSI 1910 C. Dossi, *I Mattoidi al 1° Concorso pel Monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, in *Opere di Carlo Dossi*, vol. IV, F.lli Treves, 1910, Milano.

DOTOLI 1983 G. Dotoli, *La maison d'un héros. «Le Victorial» de D'Annunzio*, in "Gazette des beaux-arts", CXXV (1983), n. 102, pp. 75-86.

EVENTI.COMUNE.PESCARA.IT 2017 *Accade a Pescara. Calendario delle manifestazioni pescaresi a cura dell'Aurum – Comune di Pescara*, 1° maggio 2017 nel sito "Aurum. La fabbrica delle idee" consultabile in <http://eventi.comune.pescara.it/?event=ville-e-palazzi-dannunziani>.

FAGIUOLI 1928 E. Fagioli, *Progetto di completamento della Loggia Bernarda o del Capitaniato e di sistemazione della Piazza dei Signori*, in Comune di Vicenza, *Per il completamento della loggia del Capitano*, A. Mondadori, Verona, 1928..

FAGIUOLI 1984 Centro studi e archivio della comunicazione (a cura del), *Ettore Fagioli*, Università di Parma, Comune di Verona, Verona 1984 (con intr. di R. Bossaglia e schede di G. Pezzini, G. Z. Zanichelli, L. Miodini).

FERRARI 1905 F. Ferrari, *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, A. G. Palmerio, Guardiagrele, 1905.

FERRETTI, GAROFALO 1984 *Un quartiere* L. Ferretti, F. Garofalo, *Un quartiere per la borghesia: lottizzazione e costruzione di Villa Ludovisi*, in ROMA CAPITALE 1984, pp. 172-189.

FERRETTI, GAROFALO 1984 *Dopo* L. Ferretti, F. Garofalo, *Dopo la crisi edilizia: l'intervento dell'Istituto romano di beni stabili e dell'Istituto per le case popolari*, ivi, pp. 209-220.

FONTANA 1999 V. Fontana, *Profilo di architettura italiana del Novecento*, Marsilio, Venezia, 1999.

- FONTANI 1827 F. Fontani, *Viaggio pittorico della Toscana*, V. Batelli, Firenze, 1827
- FRASSATI 1978-82 L. Frassati, *Un uomo, un giornale: Alfredo Frassati (1868-1961)*, vol. 1-2, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1978-1982.
- GABETTI, GRISERI 1973 R. Gabetti, A. Griseri, *Architettura dell'Eclettismo*, Einaudi, Torino 1973.
- GALLI DELLA LOGGIA 2011 E. Galli Della Loggia, *Poesia civile e politica dell'Italia del Novecento*, Rizzoli, Milano, 2011.
- GATTI 1956 *Le abitazioni* G. Gatti, *Le abitazioni romane di Gabriele d'Annunzio*, in "Strenna dei romanisti", Roma, XVII (1956), pp. 166-169.
- GATTI 1956 *Vita* G. Gatti, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Sansoni, Firenze, 1956.
- GHISETTI 1984 A. Ghisetti Giavarina, *Architettura a Sulmona nell'età dell'Umanesimo*, in STORIA COME PRESENZA 1984, pp. 113-129.
- GHISETTI 2001 A. Ghisetti Giavarina, *San Clemente a Casauria: l'antica abbazia e il territorio di Torre De' Passeri*, Carsa, Pescara, 2001.
- GIANNANTONIO 1996 R. Giannantonio, *Tendenze dell'Architettura nell'Ottocento abruzzese*, in E. Tiboni, U. Russo (a cura di), *L'Abruzzo nell'Ottocento*, Ediards, Pescara, 1996, pp. 187-218.
- GIANNANTONIO 2000 R. Giannantonio, *Orgoglio regionale ed Eclettismo: il Padiglione degli Abruzzi e Molise all'Esposizione romana del 1911* in PATETTA, MOZZONI, SANTINI 2000, pp. 537-556.
- GIANNANTONIO 2001 R. Giannantonio, *La città moderna tra Eclettismo e Liberty: Antonino Liberi a Pescara*, in "Particolari in Abruzzo. Rivista di storia del territorio abruzzese", 3, primavera 2001, pp. 85-89.
- GIANNANTONIO 2006 R. Giannantonio, *La costruzione del regime. Urbanistica, architettura e politica nell'Abruzzo del fascismo*, Carabba, Lanciano, 2006.
- GIANNANTONIO 2011 R. Giannantonio, *D'Annunzio giornalista e le trasformazioni di Roma capitale*, in *Incontri culturali dei soci XVIII, Sulmona, Abbazia di S. Spirito del Morrone, 22 maggio 2011*, in "Supplemento del Bullettino", Deputazione Abruzzese di Storia Patria, L'Aquila, 2011, pp. 67-71.
- GIANNANTONIO 2012 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*, in "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.
- GIANNANTONIO 2013 Pascoli R. Giannantonio, *Pascoli, d'Annunzio e Sant'Elia: tre idee di casa*, in *La fondazione del mito: Pascoli, d'Annunzio e il Futurismo. Atti del XXXIX Convegno Nazionale di Studi*, "Rassegna Dannunziana" nn. 63/64 in "Oggi e domani", anno XLI, n. 505, gennaio-giugno 2013, pp. 139-145.
- GIANNANTONIO 2013 *Tre ingegneri* R. Giannantonio, *Tre ingegneri letterari: Wittgenstein, Musil, Gadda e l'architettura*, in "Patrimonio Industriale", n. 12-13, anno VII/VIII, ottobre 2013-aprile 2014, pp. 42-53.

GIANNANTONIO 2016 R. Giannantonio, *Gabriele d'Annunzio: dialogo con l'architettura*, in "Quaderni del Vittoriale", N.S., n. 12, dicembre 2016, pp. 11-31.

GIANNANTONIO 2017 R. Giannantonio, *Gabriele d'Annunzio: Guerra, Arte, & Architettura*, in *D'Annunzio, la guerra, l'Europa 41° Convegno Nazionale di Studi del Centro nazionale di Studi dannunziani in Pescara*, su "Rassegna Dannunziana", Anno XXXIII (2017), n. 67-68, pp. 117-134.

GIORGINI, TOCCHI 1988 M. Giorgini, V. Tocchi, *Cesare Bazzani. Un Accademico d'Italia*, Electa, Editori umbri associati, Perugia, 1988.

GIOVANNONI 1913 G. Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, in "Nuova antologia. Rivista di lettere, scienze e arti", 5, 1913, pp. 449-472.

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

GIBELLINI 1990 P. Gibellini, *La stagione romana e il gusto figurativo di d'Annunzio*, in *D'ANNUNZIO A ROMA 1990*, pp. 71-88.

GOLDONI 1755 C. Goldoni, *Arcifanfano Re de' Matti, Dramma Giocoso Per Musica*; musica: Baldassarre Galuppi; libretto: Polisseno Fegejo; coreografie: Paolo Cavazza; Soliani Bartolomeo Eredi, Modena, 1755.

GRANGIER DE LIVERDIS 1667 B. Grangier de Liverdis, *Journal d'un voyage de France et d'Italie fait par un gentilhomme françois. Commencé le quatorzième septembre 1660 et achevé le trent-unième May 1661*, Michel Vaugon, Paris, 1667.

GRAZIOSI 2016 R. Graziosi, *10 parole inventate da D'Annunzio*, in www.focus.it/cultura/storia/parole-inventate-da-dannunzio, 25 maggio 2016.

GRILLI 1923 N. Grilli, *La città di Sulmona*, Il Carroccio Publishing, New York, 1923.

GRIMM 1886 H. F. Grimm, *The destruction of Rome: a letter from Hermann Grimm*, Cupples, Upham, Boston, 1886, ed it. *La distruzione di Roma*, trad. di C.V. Giusti, E. Loescher, Firenze 1886.

GROSSO 1915 O. Grosso, *Il monumento ai Mille*, in "Vita d'arte", XIV (1915), pp. 121-130.

GROSSO 1921 O. Grosso, *L'arte di Eugenio Baroni*, in "Rassegna d'arte", VIII (1921), pp. 21-29.

GUERRA 2010 M. Guerra, *L'arte è memoria che non può difendersi: Gabriele d'Annunzio e il patrimonio culturale italiano*, Tesi di Dottorato di ricerca in storia e valorizzazione del patrimonio architettonico, urbanistico e ambientale, 22. ciclo, Politecnico di Torino, Dipartimento casa-città, tutor C. Roggero, co-tutor L. Guardamagna, tutor esterno R. Pettinelli, Torino, 2010.

GUERRA 2014 M. Guerra, *Gabriele D'Annunzio e il patrimonio culturale italiano: "L'arte è memoria che non può difendersi"*, Carabba, Lanciano 2014.

HOWELLS 1908 W.D. Howells, *Roman holidays and others*, Harper & brothers, New York, London, 1908.

IL PIACERE 1989 *Il Piacere. Atti del XII Convegno. Pescara-Francavilla al Mare 4-5 maggio 1989*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani in Pescara, Pescara, 1989.

- IL MONUMENTO AI MILLE 1910 *Il monumento ai Mille sullo scoglio di Quarto*, in "L'Illustrazione italiana", 8 maggio 1910, pp. 474, 494.
- IL PADIGLIONE 1911 *Il padiglione degli Abruzzi e del Molise nelle mostre regionali in Roma per le feste cinquantenarie dell'Unità d'Italia: 1911*, Unione Arti Grafiche, L'Aquila, 1911.
- IL SARACENO (L. Lodi), *Nella casa di D'Annunzio*, in "Il Giornale d'Italia", 14 febbraio 1919.
- INNOCENZI, POZZI 1993 C. Innocenzi - S. Pozzi, *Il Collegio Cicognini a Prato. Arte e Storia*, Pentalingua, Prato, 1993.
- INSOLERA 1962 I. Insolera, *Roma moderna. Una storia urbanistica*, Einaudi, Torino, 1962.
- INTRODUZIONE 1954 *Introduzione a Roma contemporanea. Note e saggi per lo studio di Roma dal 1870 ad oggi*, Centro di studi su Roma moderna, Roma, 1954.
- IRACE 1993 F. Irace (a cura di), *L'architetto del lago. Giancarlo Maroni e il Garda*, Electa, Milano, 1993.
- IRACE 1993 *Magister* F. Irace, "Magister de Vivis Lapidibus". *Giancarlo Maroni, architetto benacense*, in IRACE 1993, pp. 13-36.
- IRACE 1994 F. Irace, *D'Annunzio, il Vittoriale e il dibattito d'architettura*, in D'ANNUNZIO E LE AVANGUARDIE 1994 pp. 107-112.
- JAMES 1909 H. James, *Italian Hours*, Harper & Brothers, London, 1909.
- JANNI 1906 E. Janni, *Gabriele D'Annunzio alla Capponcina*, in "La lettura", n. 5/VI, maggio 1906, pp. 385-393.
- JEANNERET 1978 C.-E. Jeanneret, *Il viaggio d'oriente*, Faenza Editrice, Faenza 1978.
- LABÒ 1915 M. Labò, *Il monumento ai Mille di Eugenio Baroni*, in "Emporium", XLI (1915), pp. 473-480.
- LANCIANI 1889. R. Lanciani, *Ancient Rome in the light of recent discoveries*, Boston, 1889, ed it. *L'antica Roma*, Staderini, Roma, 1970.
- LA COSTITUZIONE 1920 *La Costituzione di Fiume*, commento illustrativo di Alceste De Ambris, [s.n.], La Vedetta d'Italia, Fiume, 1920
- LASAGNI 1999 R. Lasagni, *Renato Brozzi in Dizionario biografico dei Parmigiani*, PPS, Parma, 1999, *ad vocem*.
- LASPEYRES 1869 P. Laspeyres, *S. Maria della Consolazione zu Todi: nebst Mitteilungen über die mittelalterlichen Baudenkmale dieser Stadt*, Ernst & Korn, Berlin, 1869.
- LE CORBUSIER 1973 Le Corbusier, *Verso un'architettura*, a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolin, Longanesi, Milano, 1973.
- LE CORBUSIER 1996 Ch.-E. Jeanneret Le Corbusier, *Album La Roche*, Electa, Milano, 1996.
- LETTERE DI FRA GUITTONE 1745 *Lettere di fra Guittone d'Arezzo con le note*, Stamperia di Antonio de' Rossi, Roma, 1745.
- LETTRES D'ITALIE 1971 *Lettres d'Italie, 1836-1837*, annotées par Geneviève Viollet-Le-Duc, Léonce Laget Libraire-Editeur, Paris, 1971.

- LICHT 1982 F. Licht, *The Vittoriale degli Italiani*, in "Journal of the Society of architectural historians", XLI (1982), pp. 318-324.
- LOMBARDI 2012 C. Lombardi, *1922 – Viaggio a Venezia e Vicenza*, in M. Talamona (a cura di) *L'Italia di Le Corbusier*, Electa, Milano, 2012, p. 424.
- LOPEZ 1985 L. Lopez, *Pescara nei secoli*, Japadre, L'Aquila, 1985.
- LOPEZ 1993 L. Lopez, *Pescara dalle origini ai giorni nostri*, Nova Italica, Pescara, 1993.
- LUPANO 1993 M. Lupano, *Il Vittoriale degli architetti*, in IRACE 1993, pp. 37-56.
- MACCHIA 1989 G. Macchia, *Lirica e mondana Roma del "Piacere"*, in IL PIACERE 1989, pp. 7-14.
- MANGONE 2002 F. Mangone, *L'architettura dell'Italia unita nello specchio dei concorsi: riflessi e deformazioni, 1860-1914*, in SCALVINI, MANGONE, SAVORRA 2002, pp. 13-41.
- MANIERI ELIA, ZANNELLA, 1984 M. Manieri Elia, C. Zannella, *Le trasformazioni della struttura funzionale nei primi quaranta anni di Roma Capitale*, in ROMA CAPITALE 1984, pp. 255-261.
- MARAINI 1921 A. Maraini, *L'architettura rustica alla cinquantennale romana*, in "Architettura e arti decorative", anno I, fasc. IV, novembre-dicembre 1921-22, pp. 379-385.
- MARINETTI 1908 F.T. Marinetti, *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste. Dessins a la plume du peintre italien Valeri*, E. Sansot & C., Paris, 1908.
- MARTINELLI 2001 V. Martinelli, *La guerra di d'Annunzio: da poeta e dandy a eroe di guerra e comandante*, P. Gaspari, Udine, 2001.
- MAZZA 1988 A. Mazza, *Vittoriale. Casa del sogno di Gabriele D'Annunzio*, Edizioni del puntografico, Brescia, 1988.
- MERIANO 1982 F. Meriano, *Arte e vita*, a cura di G. Manghetti, C.E. Meriano e V. Scheiwiller, Libri Scheiwiller, Milano, 1982.
- MIGLIAU 1984 B. Migliau, *Le vicende dell'edificio delle Cinque Scole*, in ROMA CAPITALE 1984 pp. 442-447.
- MIRA 2009 P. Mira, *Architettura eclettica e decorazione*, Fondazione Abbazia Sancte Marie de Morimundo, Milano, [2009].
- MOLA 1987 A.A. Mola (a cura di), *Massoneria e letteratura attraverso poeti e scrittori italiani. Atti del Convegno di Pugnochiuso 9-11 maggio 1986*, Bastogi, Foggia, 1987.
- MOLA 2006 A.A. Mola, *Giosuè Carducci. Scrittore, politico, massone*, Milano, Bompiani, 2006.
- MORA 1989 A.A. Mora, *Razionalizzazione della città e razionalismo sociale nella Massoneria del Secolo XIX*, in CRESTI 1989, pp. 155-164.
- MORANDI 1992 M. Morandi (a cura di), *Una trasformazione inconsapevole: progetti per l'Abruzzo adriatico (1922-1945)*, Gangemi, Roma, 1992.
- MOSTRA BIENNALE 1922 *Mostra biennale delle arti decorative internazionali: maggio ottobre 1923*, Officine dell'Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1922.

- MUÑOZ 1938 A. Muñoz, *Gabriele D'Annunzio e Roma*, in ID. [et al.], *Ricordi romani di Gabriele d'Annunzio*, Palombi, Roma, 1938, pp. 7-18.
- MUÑOZ 1955 A. Muñoz [et al.], *D'Annunzio a Roma*, Palombi, Roma, 1955.
- MURATORE 2004 G. Muratore, *Uno sperimentalismo eclettico*, in G. Ciucci e G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano, 2004, pp. 74-99.
- MUZIO 1921 G. Muzio, *L'Architettura a Milano intorno all'Ottocento*, in "Emporium", LIII, n. 317, maggio 1921, pp. 241-258.
- NEL PITTORESCO 1915 *Nel pittoresco rifugio di D'Annunzio*, in "Il Corriere della Sera", 18 marzo 1915.
- NERI 1997 M.L. Neri, *Stile nazionale e identità regionale nell'architettura dell'Italia post-unitaria*, in S. Bertelli (a cura di), *La chioma della Vittoria. Scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla seconda Repubblica*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1997, pp. 133-169.
- NERI 2002 M.L. Neri, *La "Casa Moderna". Le proposte abitative dell'Istituto Romano di Beni Stabili*, in "Roma moderna e contemporanea", anno X, 2002, 3, *La costruzione della capitale. Architettura e città dalla crisi edilizia al fascismo nelle fonti storiche della banca d'Italia*, a cura di A. Marino, G. Doti, M.L. Neri, pp. 507-530.
- OJETTI 1895 U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati: colloquii con Carducci, Panzacchi, Fogazzaro, Lioy, Verga (...)*, Fratelli Dumolard, Milano, 1895.
- OJETTI 1924 U. Ojetti (Tantalo), *Cose Viste*, F.lli Treves, Milano, 1924.
- OJETTI 1957 U. Ojetti, *D'Annunzio Amico Maestro Soldato*, Sansoni, Firenze, 1957, pp. 175-179.
- OLIVA 2002 G. Oliva (a cura di), *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Carabba, Lanciano, 2002.
- PAGLIAI 1984 D. Pagliai, *Le vicende della decorazione del palazzo di Giustizia*, in ROMA CAPITALE 1984 pp. 255-261.
- PALAZZOLO 2007, p. 185. G. Palazzolo, *Architettura e forma urbana nei progetti di Giuseppe Samonà a Messina nel periodo tra le due guerre*, in Si. Benedetti (a cura di), *Gli studi di Storia dell'Architettura nelle ricerche dei Dottorati italiani*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", n. 42-43-44, a. 2005-2007, pp. 185-187.
- PALMERIO 1938 B. Palmerio, *Con D'Annunzio alla Capponcina (1898-1910)*, Vallecchi, Firenze, 1938.
- PANELLA 2009 L. Panella, *Lo Statuto della Reggenza italiana del Carnaro: considerazioni di un'internazionalista*, in A. Sinagra (a cura di), *Lo Statuto della Reggenza italiana del Carnaro. Tra Storia, Diritto Internazionale e Diritto Costituzionale: atti del Convegno, Università degli studi di Roma La Sapienza, Facoltà di scienze politiche, 21 ottobre 2008*, Pubblicazioni del Dipartimento di teoria dello Stato dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", n. 23, Giuffrè, Milano, 2009, pp. 179-184.
- PAOLI 1961 U.E. Paoli, *Famiglia* (diritto attico), in *Novissimo Digesto Italiano*, vol. VII, Torino, UTET, 1961, pp. 35-42, *ad vocem*.
- PARATORE 1989 E. Paratore, *Le visioni di Roma nel «Piacere»*, in IL PIACERE 1989, pp. 111-124.

- PASQUARELLI 1984 S. Pasquarelli, *Le vicende urbanistiche e la sua architettura*, in ROMA CAPITALE 1984, pp. 295-324.
- PATETTA 1975 L. Patetta, *L'architettura dell'eclettismo: fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Mazzotta, Milano, 1975.
- PATETTA, MOZZONI, SANTINI 2000 L. Patetta, L. Mozzoni, S. Santini (a cura di), *Tradizioni e regionalismi. Aspetti dell'Eclettismo in Italia, Atti del II Convegno di Architettura, Iesi, 21-22 giugno 1999*, Liguori, Napoli, 2000.
- PEPE 1994 P. Pepe, *d'Annunzio e i futuristi. La dinamica del volo: diacronia e simultaneità*, in D'ANNUNZIO E LE AVANGUARDIE 1994, pp. 59-71.
- PESCI 2014 V. Pesci, *La Grande guerra e le ferite dell'arte*, in "ILBO. Il giornale dell'Università degli Studi di Padova", 23 aprile 2014, consultabile in <http://www.unipd.it/ilbo/content/la-grande-guerra-e-le-ferite-dellarte>.
- PESSOLANO 1993 M. R. Pessolano, *Nuove acquisizioni sulla fabbrica di S. Cetto a Pescara*, in "Opus", n. 3 (1993), pp. 173-194.
- PEVSNER, FLEMING, HONOUR 1981 N. Pevsner, J. Fleming - H. Honour, *Dizionario di architettura*, a cura di R. Pedio, Torino, 1981.
- PIACENTINI 1920 M. Piacentini, *Arte aristocratica ed arte paesana*, in "La Tribuna", 3 aprile 1920.
- PIACENTINI 1922 *Architetti* M. Piacentini, *Architetti contemporanei. Ettore Fagioli*, in "Architettura e Arti Decorative", anno I, fasc. V, gennaio-febbraio 1922, pp. 439-462.
- PIACENTINI 1922 *Influssi* M. Piacentini, *Influssi dell'arte italiana nel Nord America*, in "Architettura e arti decorative", anno I, fasc. VI, marzo-aprile 1922, pp. 536-555.
- PIACENTINI 1930 M. Piacentini, *Gian Carlo Maroni architetto del Vittoriale*, in "Architettura e Arti decorative. Rivista d'arte e di storia", anno X, fasc. IV, dicembre 1930, pp. 145-168.
- PIACENTINI 1952 M. Piacentini, *Le vicende edilizie di Roma dal 1870 ad oggi*, Palombi, Roma, 1952 (con F. Guidi).
- PICCIONI 2013 M. Piccioni, *La vocazione internazionale della Secessione romana e la "Sala degli Impressionisti Francesi" del 1913. Gli artisti, le opere e la ricezione critica*, in M. Carrera, J. Nigro Covre (a cura di), *Secessione Romana 1913-2013. Temi e problemi*, Il bagatto, Roma, 2013, pp. 150-151.
- PIETRANGELI 1992 C. Pietrangeli, *La Roma di Clemente XII nelle Lettres familières del presidente de Brosses*, in "Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée", CIV-II, 1992, pp. 491-501.
- PIRANDELLO 1913 L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, F.lli Treves, Milano, 1913.
- PIROMALLI 1987 A. Piromalli, *Giovanni Pascoli e la Massoneria*, in MOLA 1987, pp. 201-210.
- PISTILLI 2005 F.P. Pistilli (a cura di), *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, Comune, Guardiagrele, 2005.
- PONTILLO 2016 I. Pontillo, *L'immagine del paesaggio agrario italiano nelle mostre d'arte e architettura vernacolari del primo Novecento: modelli narrativi a confronto per il racconto di una nuova modernità*, in A. Berrino, A. Buccaro (a cura di), *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, T. I,

Costruzione, descrizione, identità storica, CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli, 2016, pp. 775-784.

PORTOGHESI 1968 P. Portoghesi, *L'Ecclettismo a Roma: 1870-1922*, De Luca, Roma, 1968.

PRINCIPI, PALOMBO 2015 Principi, T. Palombo, *Gabriele d'Annunzio, Le Città del Silenzio*, consultabile in: <http://docenti.unimc.it/laura.melosi/teaching/2015/14635/files/citta-del-silenzio>.

PRUNIÈRES 1928 H. Prunières, *Un pomeriggio con D'Annunzio al Vittoriale*, in "Il Corriere della Sera", 17 aprile 1928.

RACHELI 1979 A.M. Racheli, *Sintesi delle vicende urbanistiche ed edilizie di Roma dal 1870 al 1911*, [s.n.], Vettori, Roma, 1979.

RACHELI 1984 A.M. Racheli, *La demolizione e ricostruzione del quartiere del Ghetto (1885-1911)*, in ROMA CAPITALE 1984, pp. 436-441.

RETECIVICA.TRIESTE <http://www.retecivica.trieste.it/triestecultura/dannunzio/eilvolo.asp>

RIBICHINI 2013 L. Ribichini, *Recondite armonie a Ronchamp: tutta un'altra storia generativa: ipotesi di un ascolto*, Gangemi, Roma, 2013.

RICCIARDI 1912 A. Ricciardi, *Una visita a Gabriele d'Annunzio*, in "Il Giornale d'Italia", 30 luglio 1912.

ROCCELLA 2009 G. Roccella, *Gio Ponti. Maestro della leggerezza*, Taschen, Colonia, 2009.

ROMA CAPITALE 1984 *Roma Capitale 1970-1911. Architettura e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica*, Marsilio, Venezia, 1984.

ROSINA 1931 T. Rosina, *Attraverso le Città del Silenzio di Gabriele d'Annunzio: fonti e interpretazioni*, Principato, Messina, 1931.

SALVADOR RIZZI L. Salvador Rizzi, *Giorgio Spavento e la Scala del Bovolo di palazzo Contarini*, [s.l.], [s.n.], 1991.

SANFILIPPO 1993 M. Sanfilippo, *Le tre città di Roma. Lo sviluppo urbano dalle origini a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1993.

SANT'ELIA 1914 A. Sant'Elia, *Manifesto dell'architettura futurista*, pubblicazione a stampa, Tavecchia, Milano, 11 luglio 1914.

SANT'ELIA 2009 A. Sant'Elia, *Manifesto dell'architettura futurista*, nota di L. Patetta, Ogni uomo è tutti gli uomini, Bologna, 2009.

SARTORELLI 1975 G. Sartorelli, *Abbatia San Clementis*, Centro abruzzese documentazione fotografiche, Pescara, 1975.

SERONDE BABONAUX 1983 A.M. Seronde Babonaux, *Roma. Dalla città alla metropoli*, Editori riuniti, Roma, 1983.

SAVORRA 2002 M. Savorra, *Il monumento a Vittorio Emanuele II: effigi e disegni per una giovane nazione*, in SCALVINI, MANGONE, SAVORRA 2002, pp. 42-67.

SCALVINI, MANGONE, SAVORRA 2002 M.L. Scalvini, F. Mangone, M. Savorra (a cura di), *Verso il Vittoriano: l'Italia unita e i concorsi di architettura: i disegni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 1881*, Electa, Napoli, 2002.

SOPRINTENDENZA BAAAS 1986 *Guardiagrele* Soprintendenza BAAAS per l'Abruzzo (a cura della), *Guardiagrele, il colore del tempo, l'immagine, l'arte e la storia*, Carsa, Pescara, 1986.

SOPRINTENDENZA BAAAS 1986 *Pescara Pescara fra '800 e '900. Appunti per una ricerca, Mostra grafica e fotografica, Pescara Bagno Borbonico, agosto 1986*, Soprintendenza BAAAS per l'Abruzzo e Comune di Pescara, Pescara, 1986.

SOPRINTENDENZA BAAAS 1993 Soprintendenza BAAAS per l'Abruzzo, (a cura della), *Era Pescara. Immagini di una storia della città*; PierreCongress, [s.l.], 1993.

SORBELLO 1984 R. Sorbello, *Il problema delle alluvioni*, in ROMA CAPITALE 1984, pp. 425-428.

SPADOLINI 1975 G. Spadolini, *Croce, D'Annunzio, Pascoli: tre case tre stili*, in "Nuova Antologia", 1975, n. 2094, giugno, pp. 153-163.

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

STELLA 2003 C. Stella (a cura di), *Brixia. Scoperte e riscoperte*, Skira, Milano, 2003.

STENDHAL 1883 Stendhal (Marie-Henri Beyle), *Promenades dans Rome. Seule édition complete augmentée de préfaces et de fragments entièrement inédits*, Calmann Lévy, Paris, 1883.

STOCCHIERO 1939 S. Stocchiero, *Vicenza e D'Annunzio: cronache d'arte e di gloria pubblicate sotto gli auspici del Comune di Vicenza*, Officina tipografica Vicentina, Vicenza, 1939.

STORIA COME PRESENZA 1984 *Storia come presenza. Saggi sul patrimonio artistico abruzzese*, Rotary Club di Pescara, Cassa di Risparmio di Pescara e Loreto Aprutino, Anibaldi, Ancona, 1984.

TAINÉ 1866 H.A. Taine, *Voyage en Italie: Naples et Rome*, vol. I, Hachette, Paris, 1866.

TALAMONA 2012 M. Talamona (a cura di) *L'Italia di Le Corbusier*, MA-XXI, [Roma], Electa, Milano, 2012.

TERRAROLI 1988 V. Terraroli, *D'Annunzio, Maroni e la "Santa Fabbrica"*, in BOSSAGLIA, QUESADA 1988, pp. 79-83.

TERRAROLI 1994 V. Terraroli, *Gabriele d'Annunzio, le Avanguardie artistiche e il Vittoriale degli Italiani*, in D'ANNUNZIO E LE AVANGUARDIE 1994, pp. 113-118.

TESTONI 1926 A. Testoni, *Una visita al Poeta-soldato*, in "Il resto del Carlino", 17 novembre 1926.

THOMPSON 2009 M. Thompson, *La guerra bianca: vita e morte sul fronte italiano 1915-1919*, Il saggiaiore, Milano, 2009.

TIBONI, ABRUGIATI 1984 E. Tiboni, L. Abrugiati (a cura di), *D'Annunzio giornalista. Atti del V Convegno Internazionale di studi dannunziani. Pescara 14-15 ottobre 1983*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani in Pescara, G. Fabiani, Pescara, 1984.

TOMASELLO 2009 M.R. Tomasello, *Pineta, il profumo liberty della città-giardino. Il quartiere progettato nel 1912 resiste agli abusi e ai tentativi di speculazione*, in "Il Centro", 2 aprile 2009, consultabile in <http://www.ilcentro.it/>

- pescara/pineta-il-profumo-liberty-della-citt%C3%A0-giardino-1.1382217?utm_medium=migrazione.
- TORSELLO E. F. Torsello, *La Città in letteratura: il viaggio di Gabriele d'Annunzio da Roma a Fiume*, consultabile in: <http://www.educatt.it/collegi/archivio/QDL200303TORSELLO.pdf>
- TRAHNDORFF 1827 K.F.E. Trahdorff, *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, In der Maurerschen Buchhandlung, Berlin, 1827.
- TROIANI 1992 S. Troiani, *Pescara: l'edificazione di una città capoluogo*, in MORANDI 1992, pp. 135-158.
- TUNZI 2012. P. Tunzi, *Disegni della Casa natale di Gabriele d'Annunzio negli Archivi della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani*, Tinari, Villamagna, 2012.
- VANNELLI 2001 V. Vannelli, *Roma, Architettura: da città dei papi a capitale d'Italia*, Kappa, Roma, 2001.
- VARAGNOLI 2011 C. Varagnoli, *Tipologie e trasformazioni edilizie in casa d'Annunzio*, in ARBACE 2011, pp. 37-45.
- VARALDO 1915 A. Varaldo, *Il monumento ai Mille e il suo scultore*, in "L'Illustrazione italiana", 9 maggio 1915, p. 378.
- VENTURA 1967 B. Ventura, *San Clemente a Casauria. Monumento del IX e XII secolo*, Arti Grafiche Alcione, Pescara, 1967.
- VERGANI 1927 O. Vergani, *Con D'Annunzio al Vittoriale*, in "Il Corriere della Sera", 21 agosto 1927.
- VERGANI 1932 O. Vergani, *I Principi di Piemonte al Vittoriale*, in "Il Corriere della Sera", 5 ottobre 1932.
- VERONESI 1964 G. Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-35)*, Comunità, Milano, 1964.
- VIDOTTO 2001 V. Vidotto, *Roma contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2001.
- VILLARI 2009 A. Villari, *Gabriele d'Annunzio e il Vittoriale: guida storico-artistica*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2009.
- VISENTIN 2003 C. Visentin, *L'equivoco dell'eclittismo: imitazione e memoria in architettura*, Pendragon, Bologna, [2003].
- VITALE 2010 M.R. Vitale, *I brevetti Deneux per il c.a. e le loro applicazioni nella ricostruzione delle chiese di Reims (1919-1938)*, in S. D'Agostino (a cura di), *Storia dell'Ingegneria, Atti del 3° Convegno Nazionale, Napoli 19-20-21 aprile 2010*, t. I, Cuzzolin, Napoli, 2010, pp. 529-542.
- VIVIANI 1959 *Relazione Viviani al piano regolatore presentata al Consiglio Comunale il 4 luglio 1873*, in "Urbanistica", n. 28/29, 1959, pp. 83-86.
- VON MOOS 2012 S. von MOOS, *Alla veneziana. Le Corbusier, il turista e la "crisi dell'Utopia"*, in TALAMONA 2012, pp. 201-217.
- WAGNER 1849 R. Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, Otto Wigand, Leipzig, 1849.
- WAGNER 1850 R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Otto Wigand, Leipzig, 1850.
- WAGNER 1852 R. Wagner, *Oper und Drama*, J.J. Weber, Leipzig, 1852.
- WORRINGER 1908 W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, [s.n.], Neuwied, 1907, ed. R. Piper, München, 1908.

ZANETTI 2009 G. Zanetti, “*Cattedrali di parole*”: *d’Annunzio fra Ruskin e Proust*, in E. Candela (a cura di), *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino. 1. Primo Novecento*, Liguori, Napoli, 2009, pp. 151-175.

ZOLA 1894 É. Zola, *Diario romano (Mes Voyages)*, trad. di S. Accardi, Sugar-Co, Milano, 1989.

«...DONT LA VUE LES CLOUAIT D'ADMIRATION ET D'ENVIE AU BEAU MILIEU DES ALLÉES»: / LES INTERACTIONS SPATIALES ET LEURS SIGNIFICATIONS DANS LE ROMAN FRANÇAIS DU XIX^e SIECLE

«... whose sight filled them with admiration and envy in the middle of the allées»: / spatial interactions and their meanings in the French novel of the XIXth century

SABINE FROMMEL, *École Pratique des Hautes Études PSL, Paris*

This essay examines the links and correlations between internal and external spaces, in addition to the transition and the crossover between different architectural environments in the works of a number of 19th century French novelists, namely Honoré de Balzac, Gustave Flaubert and Émile Zola. The study will try to clarify the criteria for selecting specific buildings – the churches, castles, noble residences, houses and ruins – and to study their descriptions which range from just a short mention, to a detailed presentation, right up to a totally new creation. An important point concerns the very complex meanings within the narration of the topography and the history, but also considers the ideologies of restoration, urban renewal, new building methods and public criticism. The scientific repercussions are also analysed as, for example, Balzac considered a personal environment to be the mirror of an individual and of his state of mind, inspired by the figure of Johann Kaspar Lavater. In Zola's novels, the descriptions become more precise and accurate, under the influence of photography and new concepts of perception, and are therefore more accessible to the reader who requires less imagination.

Introduction / Introduction

Les relations entre extérieur et intérieur, les passages progressifs entre des paysages, jardins, quartiers, rues ou chemins forment

dans le roman français du XIX^e siècle un mécanisme essentiel de la stratégie narrative¹. En tant qu'art spatial, c'est à l'architecture que revient un rôle particulier dans ce contexte, depuis les brèves évocations jusqu'aux descriptions détaillées de formes, matériaux et techniques, en passant par les inventions. Ces représentations remplissent diverses fonctions, liées aux idéologies de restauration, à la rénovation urbaine, à l'intérêt pour de nouvelles techniques de construction et même à la critique sociale. Tantôt les détails des portes, fenêtres, escaliers ou lucarnes font allusion à une période historique ou à une topographie précise, tantôt le processus de vieillissement et de détérioration fait deviner l'état moral et économique des habitants et, dans un sens métonymique, leurs traits personnels. Honoré de Balzac fait clairement comprendre que ces spécificités constituent des organes de communication, grâce auxquels des nouvelles apparaissent et se diffusent :

«A Paris, où les pavés ont des oreilles, où les portes ont une langue, où les barreaux des fenêtres ont des yeux, rien n'est plus dangereux que de causer devant les portes-cochères»².

Les romanciers les plus importants de cette période, tout d'abord Stendhal mais encore Balzac, Victor Hugo, Gustave Flaubert et Émile Zola, outre le fait qu'ils s'intéressent à la dimension sémantique, se consacrent aussi à de telles descriptions par intérêt historique, par goût pour l'art de bâtir et pour le détail architectural. Ainsi les édifices ou fragments architecturaux, dialoguant par de complexes relations spatiales, tantôt forment des facteurs indispensables pour la compréhension du récit, tantôt fournissent une scène de théâtre, sans lien direct avec le drame.

Cette contribution ne s'appuie pas sur les méthodes des sciences littéraires, mais sur les réflexions d'un historien de l'architecture, curieux de comprendre selon quels critères le romancier choisit les bâtiments, comment il les présente et quelles fonctions narrative et

1 Ce texte forme une version revue en langue française de notre article FROMMEL 2016.

2 BALZAC 1999, p. 158.

symbolique il leur confère³. Il y sera question des interactions entre les édifices, mais aussi de la perméabilité créée par des ouvertures, à travers lesquelles s'articule le passage entre les sphères publique, sacrée, privée. Depuis l'antiquité et la période paléochrétienne de telles transitions, de l'extérieur vers l'intérieur, forment des lieux d'expériences particulières – par exemple l'entrée dans la *cella* d'un temple grec après avoir gravi les gradins d'un socle, ou dans une basilique paléochrétienne, à travers un *pronaos* ou un narthex. Vitruve relate que, pendant l'antiquité, l'accès à un édifice privé se faisait par un *atrium* ou *vestibulum*, dans lesquels des intérêts publics et privés s'interpénétraient. Si la typologie et la forme de tels espaces ont changé au cours des siècles, la fonction reste liée au passage, au cérémonial d'entrée ou à l'attente d'événements – des actions que la littérature a fait fructifier de manière prodigieuse. Étant donné l'abondance de tels témoignages, cet article doit se limiter à quelques exemples de telles transitions spatiales, représentant à la fois la documentation d'une œuvre architecturale, réelle ou imaginée, et un artifice artistique.

Fenêtres et balcons comme lieux prometteurs de l'amour / Windows and balconies as promising places of love

Les regards sont, comme chacun le sait, les premiers signes d'un contact amoureux. Dans la *Maison du chat-qui-pelote* (1829), le peintre Théodore de Sommervieux observe avec impatience, du trottoir d'en face, une maison du XVI^e siècle sise rue Saint-Denis, à Paris. Des détails de la façade gothique font deviner les particularités des habitants et annoncent les implications dramatiques:

«En ce moment, une main blanche et délicate fit remonter vers l'imposte la partie inférieure d'une des grossières croisées du troisième étage [...] La figure d'une jeune fille [...] se montra

3 Quant aux publications dans le domaine de l'histoire de la littérature, voir HAMON 1989 et SCHMIDER 2015. Pour ce qui concerne le regard de l'historien de l'architecture voir aussi FROMMEL 2012.

[...]. Aucune expression de contrainte n'altérerait ni l'ingénuité de ce visage, ni le calme de ces yeux immortalisés par avance dans les sublimes compositions de Raphaël : c'était la même grâce, la même tranquillité de ses vierges devenues proverbiales. Il existait un charmant contraste produit par la jeunesse des joues de cette figure [...] et par la vieillesse de cette fenêtre massive aux contours grossiers, dont l'appui était noir»⁴.

La comparaison avec les Madones de Raphaël affiche un monde illusoire et dangereux qui marquera le destin de la jeune femme. Le fait que le fameux Italien fût le premier peintre de la Modernité, celui qui sera toujours copié par les artistes des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, accentue le caractère « barbare » de cette architecture.

Dans la *Chartreuse de Parme* (1839), le contact entre Fabrice del Dongo et Clélia Conti, qui va orienter l'action dans une nouvelle direction, se profile à travers la fenêtre de sa cellule de prison dans la Tour Farnèse à Parme. Depuis cette baie, il aperçoit, à une distance d'environ vingt-quatre pieds (ca. huit mètres), les pièces d'habitation de la fille du général. Dès lors leurs regards se reconfontent et révèlent sans équivoque la profondeur de leur affection⁵. Grâce à un objet métallique, il réussit péniblement à écarter les barres de fer de l'ouverture. Plus tard Fabrice devait s'enfuir à l'aide d'une corde et revenir, de son propre chef, à peine Clélia perdue de vue.

Dans *Le rêve* (1888), Émile Zola fait d'un balcon de la façade postérieure d'une maison, orientée vers la « cathédrale » de Beaumont, l'objet principal lors du rapprochement des deux amants. Longtemps avant qu'il n'ose monter sur ce balcon pour rejoindre Angélique, Félicien a admiré les masses sombres du monument médiéval, fasciné par les couleurs mystérieuses des vitraux qui enchantent les croyants. Mais la jeune femme ne résiste pas non plus à la présence à la fois puissante et rassurante de cette église :

4 BALZAC 1970, pp. 29-30.

5 STENDHAL 1972, p. 369.

«Maintenant que les jours croissaient, Angélique, le matin et le soir, restait longuement accoudée au balcon, côte à côte avec sa grande amie la cathédrale»⁶.

D'abord une ombre errant dans le jardin l'inquiète, mais lentement elle se convainc qu'un amant cherche sa proximité. Zola consacre au balcon une description détaillée, qui tient compte des transformations au fil du temps, qui ont changé de manière peu favorable son apparence originelle, et de détails comme les vieux auvents, les poutres et consoles de la façade⁷. Cette description s'appuie sur un dessin que l'architecte Frantz Jourdain lui avait fourni, ce dernier l'assistant aussi pour l'usage de la terminologie⁸. En tout cas, ces éléments architecturaux permirent à Félicien d'atteindre facilement le premier étage où Angélique l'attendait avec impatience:

«Cela lui parut naturel, lorsque Félicien arriva, enjambant la balustrade du balcon. Sur le ciel blanc, sa taille haute se détachait. Il n'entra pas, il resta dans le cadre lumineux de la fenêtre. [...] Il s'était hissé d'abord sur l'auvent de la porte ; puis, de là, grim pant le long de la console, dont le pied s'appuyait au bandeau du rez-de-chaussée, il avait sans peine atteint le balcon»⁹.

Le romancier profite pleinement de cette action, laisse l'arrivant attendre dans le chambranle de la fenêtre éclairée et ralentit ainsi le rythme de l'action narrative.

6 ZOLA 1986, p. 84.

7 Ivi, p. 81.

8 NAKAI 2000, pp. 558-559. Jourdain était un élève de Taine, d'Henri Labrouste et de Viollet-le-Duc. Le contact entre le romancier et l'architecte remonte à 1880 et est documenté par de nombreuses lettres. Pour ce qui concerne la terminologie, Zola s'appuyait sur VIOLLET-LE-DUC 1854.

9 ZOLA 1986, p.132.

Arriver et entrer / Arriving and entering

Chez Honoré de Balzac, un paysage peut, de loin, évoquer la présence d'un être aimé, comme dans le *Lys dans la vallée*, où les collines et les mouvements sinueux du fleuve font deviner le manoir où habite Henriette de Mortsauf¹⁰. Les vitres et la couverture en ardoise du toit brillent sous le soleil du midi, en accueillant l'arrivant. De cette manière, la comtesse vertueuse entre en scène. Gustave Flaubert recourt à une astuce similaire dans l'*Éducation sentimentale*, où Frédéric ressent, depuis son balcon, la proximité de Madame Arnoux :

«Il passait des heures à regarder, du haut de son balcon [...] La tour Saint-Jacques, l'Hôtel de Ville, Saint-Gervais, Saint-Louis, Saint-Paul se levaient en face, parmi les toits confondus, -et le génie de la colonne de Juillet resplendissaient à l'orient comme une large étoile d'or, tandis qu'à l'autre extrémité le dôme des Tuileries arrondissait, sur le ciel, sa lourde masse bleue. C'était par derrière, de ce côté-là, que devait être la maison de Mme Arnoux»¹¹.

Si, pour Balzac, la proximité de l'adorée se ressent par les paysages si familiers de la Touraine, Flaubert devine sa présence en contemplant la silhouette de la capitale, en passant lentement d'un point à l'autre.

Au moyen d'un parcours dramatique, Balzac conduit progressivement le lecteur de l'extérieur vers l'intérieur, en accordant un rôle particulier aux portes, dont les spécificités matérielles, insignes et traces d'usage signalent des indices du drame. Il y a des portes qui invitent à entrer dans la maison, tandis que d'autres, cachées dans des niches sombres, dégagent une tristesse qui fait hésiter le visiteur. De loin la porte d'entrée de l'hôtel de Monsieur Grandet semble déjà enveloppée dans la mélancolie: «vous apercevez un renforcement

10 BALZAC 1972 *Le lys*, p. 37.

11 FLAUBERT 2013, p. 121.

assez sobre, au centre duquel est cachée la porte de la maison»¹². Le romancier fixe son regard sur le bois de chêne séché, déformé par des fentes, qui résiste à l'effondrement grâce à un système de boulons symétriques¹³. Du marteau, l'usure a gommé l'ornement figuratif, alors que depuis l'intérieur l'on peut, par une petite ouverture à grille, toiser celui qui attend dehors. Ensuite, de manière rapide et discrète, depuis la porte cochère voûtée, une entrée mène vers une salle aux multiples fonctions, le centre de la vie sociale, *le théâtre de la vie domestique*¹⁴. Selon une technique appréciée de Balzac, se prolongeant comme un fil rouge au travers de son œuvre, c'est à cet endroit que le lecteur est confronté à la vie des habitants, leurs soucis et leurs conflits¹⁵. Si Johan Kaspar Lavater considérait le visage humain comme expression de son caractère, pour Balzac c'est cette ambiance personnelle qui trahit les traits spécifiques de l'individu¹⁶.

Les mœurs dépravées, marquant une part considérable des figures de la *Comédie humaine*, rendent nécessaires plusieurs entrées, afin que les agissements effrénés soient dissimulés aux yeux du public et des habitants. Dans la Maison Crevel (*La Cousine Bette*), on contrôle les accès avec précaution et scrupule, sans hésiter à user du chantage:

«On y pénétrait de deux manières, d'abord par la boutique d'un marchand de meubles à qui Crevel la louait à bas prix et au mois, afin de pouvoir le punir en cas d'indiscrétion, puis par une porte cachée dans le mur du corridor assez habilement pour être presque invisible»¹⁷.

L'agencement de ces espaces dépend de la nature des relations qu'ils abritent, d'une liaison amoureuse, d'un contact d'affaire ou de rendez-vous fortuits.

12 BALZAC 1972 *Eugénie*, p. 23.

13 Ivi, p. 37.

14 Ivi, pp. 37-38.

15 Un exemple pertinent de cette technique balzacienne est le roman BALZAC 1979, pp. 36-38.

16 FROMMEL 2012, pp. 72-86.

17 BALZAC 1972 *La cousine Bette*, p. 220.

Des transitions existent aussi dans des cours situées au cœur des palais, beaucoup moins décrites par les romanciers, sans doute parce qu'elles ne sont pas visibles depuis l'extérieur. Dans ce genre d'endroit, le visiteur quitte le carrosse, reçoit une première impression du faste de l'intérieur et se dirige vers l'escalier:

«De l'autre côté de la cour le valet de pied avait respectueusement aidé Renée à descendre de voiture. (...) La cour, que venaient de traverser les bruits de l'attelage, reprit sa solitude, en silence aristocratique, coupé par l'éternelle chanson de la nappe d'eau»¹⁸.

Dans le même temps, l'élégance d'une cour spacieuse peut également dégager un froid repoussant, comme l'Hôtel Béraud dans le Marais, construit au début du XVII^e siècle, qui rappelle l'atmosphère d'un cloître¹⁹.

Les escaliers, présents dans presque chaque trame narrative, forment un élément significatif, doté de composantes psychologiques et dramatiques denses. On peut les monter ou les descendre en exultant ou de manière mélancolique, porté par de nouvelles perspectives, positives ou problématiques. Par des personnages qui dégagent de l'enthousiasme, l'action peut s'accélérer – «Je volai par les escaliers et j'arrivai dans le salon» -²⁰ ou, par un d'état d'âme triste, former un lieu de sombres nouvelles²¹. À ces endroits se profilent des tournants, des transitions et des ruptures, qui incitent le romancier à développer une innombrable variété d'images, truffées de couleurs, de sons et même de vibrations. Les escaliers franchissent les étages et souvent rendent visibles les différents niveaux des événements et leurs évolutions. Encore chez Albert Camus, l'ap-

18 ZOLA 1981, pp. 53-54.

19 «... entourée d'arcades, une réduction de la place Royale, dallée d'énormes pavés, ce qui achevait de donner à cette maison morte l'apparence d'un cloître» (ZOLA 1981, pp. 125 et 136).

20 Balzac 1972 *Le lys*, p. 137.

21 «Ursule arriva sur les marches du perron par où l'on descendait du pavillon chinois au jardin (...). Elle entendit alors cette réponse faite par le docteur...» (BALZAC 1968, p. 135).

parition d'un rat mort dans une cage d'escalier constitue le signe avant-coureur de la peste²².

Au début du roman *Pot-Bouille*, Zola fait monter lentement son protagoniste Octave Mouret jusqu'à sa chambre au quatrième étage, alors que son accompagnateur, un architecte, le renseigne sur les habitants de chaque étage, sans accorder trop d'importance à la discrétion²³. Par cette tactique, il introduit habilement le lecteur à la situation des différentes figures impliquées dans la narration. Parfois, il recourt à la description de l'escalier, afin d'introduire le visiteur dans le faste sans âme des spéculateurs nouveaux-riches, comme l'hôtel d'Aristide Saccard (*La Curée*) :

«Les appartements de l'hôtel avaient le calme triste, la solennité froide de la cour. Desservis par un large escalier à rampe de fer, où les pas et la toux des visiteurs sonnaient comme sous une voûte d'église, ils s'étendaient en longues enfilades de vastes et hautes pièces, dans lesquelles se perdaient de vieux meubles»²⁴.

L'évocation de la voûte d'église fait allusion au capitalisme brutal et à l'hédonisme, devenu pour ces propriétaires une nouvelle religion. A l'instar d'un cérémonial, les épisodes s'enchaînent depuis la sortie du carrosse, la montée des gradins bas d'un perron, suivie de l'entrée dans le vestibule *d'une senteur tiède de chapelle*²⁵. Ensuite la lente montée de l'escalier d'honneur, interrompue par différents repos, est rehaussée avec des miroirs qui potentialisent le luxe démesuré, qui marie une oppression à un fade goût des plaisirs et de la lubricité²⁶. Une fois encore, Zola se sert de dessins et étudie chaque détail des hôtels particuliers élégants avec leurs langages éclectiques, afin de décrire l'environnement de manière réaliste. (*fig. 1*)

22 CAMUS 1947, pp. 8-9.

23 ZOLA 1982, pp. 24-29.

24 ZOLA 1981, p. 124.

25 Ibid.

26 Ivi, p. 54.



Fig. 1 – Henry Parent, Hôtel Particulier d'Émile Juste Menier en bordure du Parc de Monceau. La construction donne une idée du palais d'Aristide Saccard décrit par Émile Zola

Le regard par la fenêtre comme point de départ de nouveaux événements / Looking out the window as a starting point for new events

Observation et contemplation, léthargie et soif de nouveauté se mélangent souvent quand un protagoniste perçoit depuis son logis le monde extérieur. En attendant quelque distraction, Emma Bovary s'appuie sur l'allège de la fenêtre de son appartement, afin d'observer, selon les habitudes de la province française, ce qui se passe sur la place du marché d'Yonville²⁷. Un tel regard a été utilisé pour des scènes bien plus dramatiques, comme par Balzac au moment du suicide de Lucien de Rubempré (*Splendeurs et Misères des Courtisanes*): le désespéré se pend avec sa cravate, mais le regard

27 «Emma était accoudée à sa fenêtre (elle s'y mettait souvent: la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade)» (FLAUBERT 1990, p. 165).

par la fenêtre de sa cellule de prison et l'hallucination des bâtiments médiévaux intacts ralentissent sa mort :

«Lucien vit le Palais dans sa beauté primitive. La colonnade fut svelte, jeune, fraîche. La demeure de Saint-Louis reparut comme elle fut»²⁸.

Il ne s'agit pas seulement du contraste abrupt entre la vie et la mort, mais d'une réalité matérielle idéalisée, à savoir l'état originel du monument, tel qu'il a été restitué méticuleusement par des historiens et des architectes au XIX^e siècle. Pour Balzac, le peintre des mœurs, de telles reconstructions sont l'expression des conditions sociales de l'époque à laquelle ces monuments surgissent. Bien supérieures à celles de son temps, sur le plan de l'authenticité et de l'éthique, elles n'auraient pas conduit à la détresse un jeune poète comme Lucien de Rubempré. Selon les enquêtes scientifiques, le romancier fait appel, la conscience se divise pendant le processus psychique de l'hallucination : Lucien vit à la fois l'extinction de sa propre existence et la vision de l'ancien faste du palais médiéval de saint Louis.

Aussi les protagonistes de Zola, en fixant Paris par un regard à travers la fenêtre, vivent-ils des moments pendant lesquels se forment de nouveaux projets ou simplement se profile une libération après des faux-pas moraux:

«Renée étouffait, au milieu de cet air gâté de son premier âge. Elle ouvrit la fenêtre, elle regarda l'immense paysage. Là rien n'était sali. Elle retrouvait les éternelles joies, les éternelles jeunesse du grand air»²⁹.

Depuis la fenêtre d'un restaurant situé sur une colline, l'entrepreneur Saccard regarde la ville, plongée dans une ambiance de soirée automnale³⁰. Comme sur une carte topographique, sa main se meut

28 BALZAC 2007, p. 473.

29 ZOLA 1981, p. 336.

30 Ivi, p. 112.



Fig. 2 – Les Halles de Victor Baltard à Paris, érigées entre 1852-1870

de manière avide devant la vitre, en passant d'un quartier à l'autre de la ville, et désigne des secteurs anciens destinés à la destruction :

«Tiens, suis un peu ma main. Du boulevard du Temple à la barrière du Trône, une entaille ; puis, de ce côté, une autre entaille, de la Madeleine à la plaine Monceau ; et une troisième entaille dans ce sens, une autre dans celui-ci, une entaille là, une entaille plus loin, des entailles partout, Paris haché à coups de sabre, les veines ouvertes, nourrissant cent mille terrassiers et maçons, traversé par d'admirables voies stratégiques qui mettront les forts au cœurs des vieux quartiers»³¹.

L'immense richesse qu'il accumulera par ces opérations brutales, en démembrant la ville à coups de pioche, se trouve à la portée de sa main. Fenêtre et vision forment une unité sémantique dans laquelle présent et passé se fondent, en annonçant le déroulement futur de l'action.

31 Ivi, pp. 113-114.

Une fenêtre peut simplement servir à décrire de manière pertinente une vue, comme Zola dans le cas des Halles de Paris sous le ciel du soir³². Dans cette construction imposante de fer et de verre, il perçoit l'incarnation de l'architecture fonctionnelle, expression pure de son temps³³ (fig. 2). La pierre lourde a été vaincue de manière légère, les formations transparentes s'échelonnent en hauteur selon un type inédit de monumentalité. Le contraste abrupt avec l'église Saint-Eustache voisine ne lui échappe pas, mais un tel manque de transition entre l'ancien et le nouveau est pour lui le prix du naturalisme et du réalisme, tel que l'époque l'exige:

«C'est une curieuse rencontre, (...), ce bout d'église encadré sous cette avenue de fonte... Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre, et les temps sont proches»³⁴.

De l'intérieur vers l'extérieur / From the inside towards the outside

Chez Balzac, la vie dans les maisons et les palais sort des murs, la lumière, les sons et les bruits remplissent les rues et les places, tout en diluant les limites matérielles³⁵. Un tel débordement de l'éclat

32 «En bas, confusément, les toitures des Halles étalaient leurs nappes grises. C'était comme des lacs endormis, au milieu desquels le reflet furtif de quelque vitre allumait la lueur argentée d'un flot. Au loin, les toits des pavillons de la boucherie et de la Vallée s'assombrissaient encore, n'étaient plus que des entassements de ténèbres reculant l'horizon. Il jouissait du grand morceau de ciel qu'il avait en face de lui, de cet immense développement des Halles, qui lui donnait, au milieu des rues étranglées de Paris, la vision vague d'un bord de mer, avec les eaux mortes et ardoisées d'une baie, à peine frissonnantes du roulement lointain de la houle» (ZOLA 2002 *Le ventre*, p. 179).

33 Une citation de *Pot-Bouille* révèle sa profonde aversion des apparences: «Oui, ça fait de l'effet, dit lentement l'architecte, les yeux fixés sur le plafond. Vous comprenez, ces maisons-là, c'est bâti pour faire de l'effet... Seulement il ne faudrait pas trop fouiller les murs. Ça n'a pas douze ans et ça part déjà... On met la façade en belle pierre, avec des machines sculptées; on vernit l'escalier à trois couches; on dore et on peinturlure les appartements; et ça flatte le monde, ça inspire de la considération... Oh! C'est encore solide, ça durera toujours autant que nous» (ZOLA 1982, p. 29).

34 Zola 2002 *Le ventre*, p. 99.

35 «Toutes les fenêtres mal jointes laissaient passer des rayons de lumières, les

intérieur anime les cours des romans de Zola, comme à Hôtel Saccard:

«...dans la masse noire de l'hôtel, où le premier des grands dîners de l'automne allait bientôt allumer les lustres, les fenêtres basses flambaient, toutes braisillantes, jetant sur le petit pavé de la cour, régulier et net comme un damier, des lueurs vives de l'incendie»³⁶.

Le contraste entre le pavement géométrique du quadrilatère et les passions effrénées des gens à table apparaît en toute clarté. La musique peut constituer un lien, qui rapproche et enchante même les vieux murs et les jardins³⁷. Dans cet hôtel particulier, une version réduite du nouveau Louvre de Napoléon III, des miroirs reflètent vers l'extérieur la richesse insolente, d'une manière presque exhibitionniste. Celui qui passe perçoit furtivement le faste démesuré et ne peut s'empêcher de s'arrêter, au moins un instant, pour contempler, yeux béants, l'opulence des meubles et des tissus, multipliée par des glaces. Zola note des parallèles entre les stratégies de vente dans les grands magasins et l'exposition ostensible des demeures privées, résultats du même esprit du temps. La saison chaude transforme l'apparence de l'édifice, le rend plus accueillant et captive davantage l'attention du flâneur:

«Les soirs d'été, lorsque le soleil oblique allumait l'or des rampes sur la façade blanche, les promeneurs du parc s'arrêtaient, regardaient les rideaux de soie rouge drapés aux fenêtres du rez-de-chaussée ; et, au travers des glaces si larges et si claires qu'elles semblaient, comme les glaces des grands magasins modernes, mises là pour étaler au-dehors le faste intérieur, ces familles de

cheminées fumaient, et la bonne odeur des rôtisseries égayait les rues» (BALZAC 1994, p. 165).

³⁶ ZOLA 1981, p. 54.

³⁷ «L'orchestre, placé dans le jardin, devant une des fenêtres ouvertes, jouait une valse, dont le rythme souple arrivait douci, envolé en plein air. (...) Il semblait que ce fût quelque vent de la chair, venue de la rue, balayant tout un âge mort dans la hautaine demeure» (ZOLA 2002 *Nana*, p. 398).

petits bourgeois apercevaient des coins de meubles, des bouts d'étoffes, des morceaux de plafonds d'une richesse éclatante, dont la vue les clouait d'admiration et d'envie au beau milieu des allées»³⁸.

Le gouffre entre intérieur et extérieur rend visible l'écart énorme entre riches et pauvres, l'avidité démesurée des nouveaux riches qui s'oppose à une bourgeoisie adhérant aux vieilles traditions.

De nouvelles interactions entre intérieur et extérieur se cristallisent au sein des spéculations, des opérations financières dans le domaine de l'immobilier qui provoquent une métamorphose totale de certains quartiers de la capitale. Parfois, la démolition montre de manière presque cynique des fragments d'anciens appartements et fait se heurter de manière brutale le passé et le futur. Alors que le regard de Balzac se veut conciliatoire, celui-ci s'attendant même à des améliorations sociales grâce aux nouveaux immeubles, Zola manifeste une vision plus critique. Dans une construction partiellement détruite, un ancien habitant fort ému découvre, au cinquième étage, les restes de son ancien logement dont il reconnaît une armoire, des tuyaux et le papier peint flottant au vent³⁹.

Par des portes, des fenêtres et des lucarnes, un curieux reconnaît la distribution des intérieurs et se fait une idée des habitudes des occupants. Ainsi se produisent des interactions pleines de vitalité, comme dans le cas d'un jeune ouvrier qui contemple une façade dans la ville de Provins et attire une jeune habitante à la fenêtre par une chanson (*Pierrette*)⁴⁰. A peine a-t-il pénétré dans la demeure que sa présence est découverte, et, par une fenêtre ouverte, on entend résonner les pas du fuyard. Des motivations naïves guident la petite

38 ZOLA 1981, p. 53.

39 «La voilà, s'écria-t-il, je la reconnais ! -Quoi donc ? demanda le médecin. Ma chambre, parbleu ! c'est elle ! C'était, au cinquième, une petite chambre qui devait anciennement donner sur une cour. Une muraille ouverte la montrait toute nue, déjà entamée d'un côté, avec son papier à grands ramages jaunes, dont une large déchirure tremblait au vent. On voyait encore le creux d'une armoire, à gauche, tapissé de papier bleu. Et il y avait, à côté, le trou d'un poêle, où se trouvait un bout de tuyau. L'émotion prenait l'ancien ouvrier» (Ivi, pp. 321-322).

40 BALZAC 1976, p. 133.



Fig. 3 – Horace Castelli, *Passage du Pont Neuf*, xylographie, 1883

Pauline, qui fixe son regard sur les fenêtres des bâtiments d'en face (*Le Ventre de Paris*) et essaie de reconstruire les habitudes de vie des habitants par des contours, des ombres et des apparences fragmentaires⁴¹. Dans son roman *Thérèse Raquin*, Zola observe la boutique délabrée du Passage du Pont-Neuf à différents moments du jour et tente ainsi de se rendre compte du train de vie de la famille (fig. 3):

«Pendant le jour, le regard ne pouvait distinguer que l'étalage, dans un clair-obscur adouci. (...) Vers midi, en été, lorsque le soleil brûlait les places et les rues de rayons fauves, on distinguait, derrière les bonnets de l'autre vitrine, un profil pâle et grave de jeune femme. (...) Le soir, lorsque la lampe était allumée, on voyait l'intérieur de la boutique (...) La pièce paraissait nue, glaciale; les marchandises, empaquetées, serrées dans des coins, ne traînèrent pas çà et là avec leurs joyeux tapages de couleurs»⁴².

41 ZOLA 2002 *Le ventre*, p. 322.

42 ZOLA 2011, pp. 34-35.

La technique annonce celle des peintres impressionnistes comme Claude Monet, qui montrent la métamorphose d'un objet sous une lumière changeante. Pour Zola, elle représente un moyen de comprendre les spécificités d'un lieu, la psychologie des protagonistes et leur tempérament, avant qu'un meurtre infâme ne se produise.

Dans ces interactions réside presque toujours une énigme; elles annoncent un événement inattendu et surprenant. Grâce à sa spatialité, l'architecture forme un instrument qui, par la succession et l'imbrication d'espaces, d'étages et de plans, captive l'attention du lecteur, tout en offrant au romancier un vaste répertoire de variantes.

Des interactions entre intérieur et extérieur à grande échelle / Large-scale interactions

Des passages progressifs s'expriment de manière particulièrement pertinente dans des complexes architecturaux dotés de cours et de jardins. De telles descriptions s'appuient sur des percées, des perspectives et des chemins scénographiques. Souvent il s'agit de monuments historiques comme le château de Blois, où Balzac conduit le visiteur depuis la ville vers les jardins et enfin dans la construction (*Catherine de Médicis*):

«Du côté des jardins d'en bas, c'est-à-dire de la place moderne dite des Jésuites, le château présente une élévation presque double de celle qu'il a du côté de la cour. Le rez-de-chaussée, où se trouvaient les célèbres galeries, forme du côté du jardin le second étage. (...) Le château, déjà colossal dans la cour, paraît alors gigantesque, vu du bas de la place (...) Mais, dans la cour (...) les délicatesses infinies de cette architecture se laissent voir complaisamment et ravissent les regards étonnés»⁴³ (*fig. 4*).

Après que les pas du spectateur se sont rapprochés du château, son œil perçoit les différentes échelles et apprécie les façades solennelles.

43 BALZAC 1980, p. 237. Voir CAZOURAN 1976.



Fig. 4 – *Château de Blois*

Il accède ensuite à la tour d'escalier⁴⁴. Au fur et à mesure qu'il monte, le paysage fluvial de la Loire s'élargit et dégage son charme patriotique⁴⁵. A l'instar d'un film, les impressions se succèdent dans des images variées et le lecteur est continuellement confronté à de nouvelles compositions, assujetties à des échelles différentes. D'une manière plus impressionniste, Flaubert devait représenter le château de Fontainebleau, en exprimant cependant une plus grande distance historique:

«Le matin de bonne heure, ils allèrent visiter le château. Comme ils entraient par la grille, ils aperçurent sa façade tout entière, avec les cinq pavillons à toits aigus et son escalier à fer à cheval se déployant au fond de la cour que bordent à gauche et à droite

44 «Ce corps de logis (...) est partagé par une tour hexagone où tourne dans sa cage évidée un escalier en pierre, caprice moresque exécuté par des géants, travaillé par des nains, et qui donne à cette façade l'air d'un rêve» (BALZAC 1980, pp. 237-238).

45 «D'étage en étage (...) le roi de France découvrait une plus grande étendue de cette belle Loire qui lui apporte là des nouvelles de tout le royaume» (Ivi, p. 239).



Fig. 5 – Chateau de Fontainebleau, cour du cheval blanc

deux corps de bâtiment plus bas. Les lichens sur les pavés se mêlent de loin au ton fauve des briques ; et l'ensemble du palais, couleur de rouille comme un vieille armure, avait quelque chose de royalement impassible, une sorte de grandeur militaire et triste. Enfin, un domestique portant un trousseau de clefs, parut»⁴⁶ (fig.5).

Dans cette vue le bâtiment dégage un air momifié et le faste vide témoigne de la fugacité du pouvoir et des dynasties⁴⁷. Balzac essaie de donner une nouvelle vie au monument, afin de créer une ambiance authentique pour sa protagoniste, Catherine de Médicis, alors que Flaubert le considère avec un regard éloigné.

Paris demeure un sujet favori des romanciers, qu'il s'agisse de ses quartiers historiques ou de ses nouveaux bâtiments. Des monu-

46 FLAUBERT 2013, pp. 427-428. Quant à la topographie dans l'œuvre de Flaubert, voir BANQUART 1972; DUQUETTE 1972.

47 FLAUBERT 2013, p. 430.

ments comme le dôme du Val-de-Grâce ou la coupole du Panthéon surgissent du paysage urbain, alors que les relations entre le bâtiment et son entourage continuent à captiver le regard⁴⁸. Ces osmose atteignent un épanouissement inédit par les nouvelles techniques de construction, chantées par Zola. Un point culminant de telles descriptions concernent les grands magasins avec leur architecture cristalline, de nouvelles cathédrales pour ainsi dire, qui confèrent à la ville une nouvelle empreinte, et dans lesquelles la relation entre intérieur et extérieur semble inversée:

«Puis, c'étaient les bâtiments eux-mêmes, d'une immensité exagérée, vus à vol d'oiseau avec leurs corps de toitures qui dessinaient les galeries couvertes, leurs cours vitrées où l'on devinait les halls, tout l'infini de ce lac de verre et de zinc luisant au soleil. Au-delà, Paris s'étendait, mais un Paris rapetissé, mangé par le monstre : les maisons, d'une humilité de chaumières dans le voisinage, s'éparpillaient ensuite en une poussière de cheminées indistinctes ; les monuments semblaient fondre, à gauche deux traits pour Notre-Dame, à droite un accent circonflexe pour les Invalides, au fond le Panthéon, honteux et perdu, moins gros qu'une lentille. L'horizon tombait en poudre, n'était plus qu'un cadre dédaigné, jusqu'aux hauteurs de Chatillon, jusqu'à la vaste campagne, dont les lointains noyés indiquaient l'esclavage»⁴⁹.

Ici Zola peint avec grande passion une réalité que Balzac ne pouvait pas encore deviner. La représentation détaillée de ce grand magasin s'appuie, une fois encore, sur un dessin idéal de Jourdain. Fiction et projet destiné à être réalisé, par lequel l'architecte cherche des solutions pour cette nouvelle typologie, ne s'étaient jusque là jamais rencontrés dans une telle synthèse⁵⁰. Pour Zola, le fer et le verre sont l'expression d'une orientation rationnelle de l'art fondée sur les acquisitions scientifiques et techniques de son temps.

48 FROMMEL 2012, p. 99.

49 ZOLA 1980, p.451.

50 NAKAI 2000, pp. 554-558.

Tradition et variation / Tradition and variation

La description de portails, fenêtres, lucarnes, escaliers et balcons est utilisée dans le roman français du XIX^e siècle comme instrument pour rendre visible la perméabilité des différents états, soit sur le plan physique soit sur le plan métaphysique. Souvent ces passages coïncident avec un ralentissement du rythme narratif, qui permet de loger une plénitude de détails significatifs, sans interrompre la progression du récit. Une comparaison entre Balzac et Zola révèle que chez le second les systèmes et les détails sont représentés sous une forme plus cohérente et réaliste, appuyés sur des dessins, tel qu'il l'exige dans son *Roman expérimental* de 1880. Les occurrences, des espaces et édifices aux mouvements et gestes des figures, deviennent mesurables voire contrôlables, non sans réduire l'effort imaginaire du lecteur. À la photographie, ayant instauré de nouveaux modes de perception et de documentation, revient un rôle essentiel au sein de ces mutations. Un autre facteur fondamental pour la nature des descriptions réside dans le style auquel le romancier se réfère. Balzac, qui a passé son enfance en Touraine, se déclare en faveur de la pierre de taille comme matériau authentique, alors que Zola apprécie les nouvelles structures en fer et verre comme expressions pures et réponses convaincantes aux exigences de son temps. Cependant, ses drames ne peuvent renoncer totalement aux hôtels particuliers et aux maisons bourgeoises comme autant de scènes de théâtre dont l'apparence éclectique répond aux idéaux contemporains, qu'il regarde avec un œil critique.

Selon une longue tradition, le dialogue entre intérieur et extérieur devait persister dans le roman français jusqu'aujourd'hui, en conférant aux bâtiments de nouvelles apparences et fonctions. Ce que la nouvelle génération doit aux romanciers du XIX^e se révèle en toute netteté dans *Notre Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo, qui bénéficia d'un *Nachleben* prodigieux. Dans *La cathédrale*, Joris-Karl Huysmans (1898) devait faire de Notre-Dame de Chartres un véritable personnage et Marcel Proust, dans *Du côté de chez Swann* (1913), décrire un tel monument et dépeindre les passages

complexes et les multiples interactions avec son environnement⁵¹. Dorénavant a été établi un répertoire toujours plus vaste qui fut l'objet de continuelles variations et ramifications. Si Zola fit des constructions de fer et de verre dans la littérature un objet digne de descriptions littéraires élogieuses, en définissant ainsi les nouveaux contours du contexte urbain, peu de temps après, les rues de banlieue, les autoroutes et les aéroports devaient évoquer à leur tour d'autres types de transitions et créer de nouvelles scènes de théâtre pour les expériences humaines. Ces descriptions affichent de nouveaux modes de perception de l'environnement par l'homme, sublimés par la plume des romanciers, dont les moyens d'expression subissent des mutations sous l'influence de nouveaux concepts du temps et de l'espace.

51 «Mais ce qui est incontestablement le plus curieux dans notre église, c'est le point de vue qu'on a du clocher et qui est grandiose. (...) N'importe, le dimanche il y a toujours des sociétés qui viennent même de très loin pour admirer la beauté du panorama et qui s'entourent enchantés. (...) Il faut avouer du reste qu'on jouit de là d'un coup d'œil féerique, avec des sortes d'échappées sur la plaine qui ont un cachet tout particulier» (PROUST 1992, p. 105).

Bibliographie / Bibliography

BALZAC 1968 H. de Balzac, *Ursule Mirouët* (1841), Gallimard et Librairie générale française, Paris, 1968.

BALZAC 1970 H. de Balzac, *La maison du Chat-qui-pelote*, (1829), Gallimard, Paris, 1970.

BALZAC 1972 *Eugénie* H. de Balzac, *Eugénie Grandet* (1833), Librairie Larousse, Paris, 1972.

BALZAC 1972 *La Cousine* H. de Balzac, *La Cousine Bette* (1846), Gallimard oppure Le livre de poche, Paris, 1972

BALZAC 1972 *Le lys* H. de Balzac, *Le lys dans la vallée* (1835), Garnier; Flammarion, Paris, 1972.

BALZAC 1976 H. de Balzac, *Pierrette*, (1839), Gallimard, Paris, 1976.

BALZAC 1979 H. de Balzac, *Beatrice* (1839), Garnier Flammarion, Paris, 1979.

BALZAC 1980 H. de Balzac, *Sur Catherine de Médicis* (1836), Bibliothèque de la Pléiade, vol.2, Paris, 1980.

BALZAC 1994 H. de Balzac, *Maître Cornelius* (1831), Gallimard, Paris, 1994.

BALZAC 1999 H. de Balzac, *Le cousin Pons* (1847), Gallimard, Paris, 1999.

BALZAC 2007 H. de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838), Folio classique 2007, Paris, 2007.

BANQUART 1972 M.-C. Banquart, *L'espace urbain de L'Éducation sentimentale : intérieurs, extérieurs*, in *Flaubert, la femme, la ville*, sous la dir. de J. Favier et A. Lanoux, Presses Universitaires de France, Paris, 1982, 143-157.

CAMUS 1947 A. Camus, *La peste*, Gallimard, Paris, 1947.

CAZOURAN 1976 N. Cazauran, *Catherine de Médicis et son temps dans la Comédie Humaine*, Librairie Droz, Genève, 1976.

DUQUETTE 1972 J.-P. Duquette, *Flaubert et l'architecture du vide*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1972 .

FLAUBERT 1990 G. Flaubert, *Madame Bovary* (1857), Sélection du Reader's Digest, Paris, 1990.

FLAUBERT 2013 G. Flaubert, *Éducation sentimentale* (1869/1870), édition GF Flammarion, Paris, 2013.

FROMMEL 2012 S. Frommel, «...ce castel ouvrage comme une fleur, et semble ne pas peser sur le sol»: Architekturbeschreibungen bei Honoré de Balzac, in Ein Dialog der Künste, Beschreibungen von Architektur in der Literatur von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, a cura di B.von Orelli-Messerli, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2012, pp. 93-116.

FROMMEL 2016 S. Frommel, «pour étaler au-dehors le faste intérieur (...): Räumliche und inhaltliche Übergänge im französischen Roman des 19. Jahrhunderts», in Ein Dialog der Künste. Das Verhältnis von außen und innen, sous la dir. de B. von Orelli-Messerli et B. Kurmann-Schwarz, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2016, p. 65-79.

HAMON 1989 Ph. Hamon, *Expositions. Architecture et Littérature au XIX^e siècle*, José Com, Paris, 1989.

NAKAI 2000 A. Nakai, *Architecture et Littérature. L'influence réciproque entre Emile Zola e Frantz Jourdan*, in "Doshika Studies for the Study of Language and Culture", 2 (4), 2000.

PROUST 1992 M. Proust, *A la recherche du temps perdu* (1913), Gallimard, Paris, 1992.

SCHMIDER 2015 C. Schmider, *Ecriture de la ville et poétique du mensonge – l'espace urbain chez Flaubert et Balzac*, in *Quelques vérités à propos du mensonge*, sous la dir. de H. Barrière, S. Bömisch, K. H. Götz, Cahiers Etudes Germaniques, Publication Université Provence, juin 2015, pp. 49-61.

STENDHAL 1972 Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (1839), Gallimard, Paris, 1972.

I. Haag, *Cahier des Études Germaniques*, 68, 2015, vol. 2, pp. 49-61.

VIOLLET-LE-DUC 1854 E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Édition Bance - Morel, Paris, 1854-1868.

ZOLA 1980 E. Zola, *Au bonheur des dames* (1883), Gallimard, Paris, 1980.

ZOLA 1981 E. Zola, *La Curée* (1871), De Bonnot, Paris 1981.

ZOLA 1986 E. Zola, *Le Rêve* (1888), Gallimard, Paris, 1986.

ZOLA 1982 E. Zola, *Pot-Bouille* (1882/1883), Gallimard, Paris, 1982.

ZOLA 2002 *Le ventre* E. Zola, *Le ventre de Paris* (1873), Gallimard, Paris, 2002.

ZOLA 2002 *Nana* E. Zola, *Nana* (1880), Gallimard, Paris, 2002.

ZOLA 2011 E. Zola, *Thérèse Raquin* (1867), Pocket, Paris, 2011.

Al presente studio hanno collaborato l'Archivio di Stato di Pescara (nelle persone del Direttore Carmela Di Giovannantonio e della Sig.ra Angela Maria Appignani), la Prof.ssa Maria Grazia D'Orazio, l'Arch. Erika Di Felice, Jessica Dalla Costa, Antonio Lorito e Laura Batocchioni Sorbini. L'autore Raffaele Giannantonio ringrazia inoltre le Prof.sse Emanuela Cosentino e Maria Pia Silverii.

Elenco referenze fotografiche

Gabriele d'Annunzio, Gustavo Giovannoni, and the Defense of the Historical City *Gabriele D'Annunzio, Gustavo Giovannoni e la difesa della città storica*

Steven W. Semes

Fig. 1: Author photo

Fig. 2: Author photo

Fig. 3: Photo by Randolph Langenbach

Fig. 4: Author photo

Fig. 5: Author photo

Fig. 6: Author photo

Il Vate e l'Architettura. Gabriele d'Annunzio tra Estetismo ed Eclettismo *"Il Vate" and Architecture. Gabriele d'Annunzio between Aestheticism and Eclecticism*

Raffaele Giannantonio

Fig. 1: Sailko, Opera propria, 15 luglio 2017, consultabile in Wikimedia Commons

Fig. 2: www.tripsinitaly.it

Fig. 3: www.pinterest.it

Fig. 4: FAGIUOLI 1928

Fig. 5: www.skyscrapercity.com

Fig. 6: www.archidiap.com

Fig. 7: www.porteefinestrenews.it

Fig. 8: www.wikiwand.com

Fig. 9: www.skyscrapercity.com

Fig. 10: www.flickr.com

Fig. 11: www.artwave.it

Fig. 12: FONTANI 1827

Fig. 13: DI TIZIO 2009 *D'Annunzio e Antonino Liberi*

Fig. 14: COTTIN Fs, Fe 2003

- Fig. 15: www.ilgazzettino.it
- Fig. 16: DI TIZIO 2009 *La Santa Fabbrica*
- Fig. 17: www.theitalianeyemagazine.com
- Fig. 18: www.iisgalileijesi.wordpress.com
- Fig. 19: DI TIZIO 2009 *La Santa Fabbrica*
- Fig. 20: ASPE, Genio Civile, sez. VII, b.1, f.7
- Fig. 21: www.genovacollezioni.it
- Fig. 22: www.panorama.it
- Fig. 23: Il Vittoriale degli Italiani, Progettare nel Bastione, Memoriale Alberto Folonari, Enrico Gaetarelli, Relazione tecnica, 16/12/2016, consultabile in web.vittoriale.it/wp-content/uploads/2017/03/BdC_FVDI_2017_rel_tecnica.pdf
- Fig. 24: www.vitadistile
- Fig. 25: www.vittoriale.it
- Fig. 26: DI TIZIO 2009 *La Santa Fabbrica*
- Fig. 27: veneziasettecento.wordpress.com
- Fig. 28: www.historytoday.com
- Fig. 29: biagiorossetti500.it
- Fig. 30: www.mardeisargassi.it
- Fig. 31: www.flickr.com
- Fig. 32: Laspeyres 1869
- Fig. 33: www.reddit.com
- Fig. 34: www.vicenzareport.it
- Fig. 35 e 36: Archivio di Stato di Terni-ASTR, Fondo Cesare Bazzani, Unità archivistica 174, Vecchio Numero Corda 5274 - Recto/Verso, su autorizzazione ASTR MIBAC-AS-TR S_STUDIO 0000004 02/01/2019 i.c.28.34.07/76; si fa espressa avvertenza di divieto di ulteriore e/o duplicazione con qualsiasi mezzo
- Fig. 37: DI TIZIO 2009 *D'Annunzio e Antonino Liberi*
- Fig. 38: Foto Lucio Le Donne
- Fig. 39: <http://aurum.comune.pescara.it>
- Fig. 40: ACCASTO, FRATICELLI, NICCOLINI 1971
- Fig. 41: Foto Lucio Le Donne
- Fig. 42: ASPE, Archivio Comunale, b.1198, f.1
- Fig. 43: Foto Lucio Le Donne
- Fig. 44: ASPE, Archivio Comunale, b.46, f.4
- Fig. 45: IL PADIGLIONE 1911
- Fig. 46: BIANCHETTI 1997
- Fig. 47: DI TIZIO 2009 *D'Annunzio e Antonino Liberi*

Fig. 48: P. Tunzi, *Il restauro di Casa d'Annunzio nei disegni di Antonino Liberi (1921-1929)*, consultabile in <http://disegnarecon.univaq.it>, immagine conservata in Archivi del Vittoriale, Prefettura B.1, f. 64

Fig. 49: ACCASTO, FRATICELLI, NICCOLINI 1971

Fig. 50: ASPE, Genio Civile, sez. VII, b.1

Fig. 51: ASPE, Genio Civile, sez. VII, b.1

Fig. 52: ASPE, Genio Civile, sez. VII, b.1

**«...dont la vue les clouait d'admiration et d'envie au beau milieu des allées»: /
les interactions spatiales et leurs significations dans le roman français
du XIX^e siècle**

*«... whose sight filled them with admiration and envy in the middle of the allées»: /
spatial interactions and their meanings in the French novel of the XIXth
century*

Sabine Frommel, École Pratique des Hautes études Psl, Paris

Fig. 1: Archives privées de l'auteur

Fig. 2: Photo di Robert Doisneau, 1969, Parigi (Gamma-Legends/Getty)

Fig. 3: Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Va 263d

Fig. 4: Archives privées de l'auteur

Fig. 5: Archives privées de l'auteur

Biografie autori

Raffaele Giannantonio è Professore di Storia dell'Architettura nel Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara dove tiene Corsi di Storia dell'Architettura nel Corso di Laurea in Architettura e Storia del Design nel Corso di Laurea in Design Industriale. Dal luglio 2017 è Visiting Professor nell'Institutul de Stiintă, Cultura și Spiritualitate dell'Università "Ovidius" di Costanza (Romania). Dal 2015 è Membro del Comitato di redazione della Rivista "Palladio", dal 2008 direttore di *L'ACAB - L'Architettura Contemporanea in Abruzzo. Collana di studi ed esperienze nel territorio abruzzese e contermini tra XX e XXI secolo* e dal 2016 di *Temi & Territori. Collana di Architettura*. Attualmente è Socio Ordinario del Centro Studi per la Storia dell'Architettura di Roma, Socio dell'UEDXX, Urbanism of European Dictatorships during the XXth Century Scientific presso la Bauhaus-Universität Weimar e Componente del Comitato Direttivo del Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara. Nel 2017 è stato membro del Doctoral Examination Committee e Presidente della Examination Committee for the final exam of XXIX cycle candidates of Beni Architettonici e paesaggistici of Politecnico of Turin - École Pratique des Hautes Études de l'Université Paris Sorbonne. Nell'ambito scientifico, ha approfondito il tema dei rapporti tra architettura e letteratura, con studi su Carlo Emilio Gadda, Ludwig Wittengstein, Robert Musil, Ovidio e Gabriele d'Annunzio. Sue pubblicazioni di storia dell'architettura sono state tradotte e pubblicate all'estero.

Sabine Frommel est directeur d'études (Histoire de l'Art de la Renaissance) à l'École Pratique des Hautes Études (PSL, Paris Research University) depuis 2003. Elle dirige l'équipe d'accueil HISTARA 7347 (*histoire de l'art, des représentations et de l'administration dans l'Europe moderne et contemporaine*) à l'EPHE, PSL. De 2013 à 2015, elle était professeur invité à l'université de Bologna (Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica). Son travail est axé sur les rapports entre la France et l'Italie, et notamment sur le séjour des artistes italiens à la cour de France du XVI^e jusqu'à la fin du XVIII^e siècle (Léonard de Vinci, Serlio, Vignole, Primaticci, Bernini) et celui des Français dans la péninsule (Delorme, Lescot, Bullant, Percier et Fontaine). Par des recherches autour de la description des œuvres architecturales dans la littérature et de la représentation de celles-ci dans la peinture, elle cherche à élargir les limites de la discipline de l'histoire de l'architecture et à développer une perméabilité entre différents champs scientifiques. Ses autres recherches gravitent autour des thèmes historiographiques fondés sur une étude comparative entre l'Allemagne, la France et l'Italie. Elle est fondatrice de séries internationales de publications qui favorisent des recherches autour des dynamiques de transmission en Europe depuis la Renaissance. Sabine Frommel est membre associé de l'Académie Royale de Belgique (Section d'Histoire et de Critique"), chevalier des palmes académiques et elle obtient en 2018 le *Premio Nazionale Sulmona di Critica d'arte*.

Steven W. Semes is Professor of Architecture and Director of the Graduate Program in Historic Preservation at the University of Notre Dame School of Architecture. He was Academic Director of the Notre Dame Rome Studies Program 2008-2011 and currently splits his teaching duties between Rome and the main campus near Chicago. Educated at the University of Virginia and Columbia University, he is the author of *The Future of the Past: A Conservation Ethic for Architecture, Urbanism, and Historic Preservation* (2009) and *The Architecture of the Classical Interior* (2004). His many articles have appeared in *The New Criterion*, *National Trust Forum Journal*, *Change Over Time*, *The Classicist*, *Traditional Building* and *Period Homes*. From 2013 to 2015 he was Editor of *The Classicist* for the Institute of Classical Architecture & Art (ICAA), and was a Fellow and member of the ICAA faculty from 1997 to 2005. His current research focuses on the traditional architects of the inter-war period in Rome and the history of modern conservation theory and practice in Italy and the United States. Prior to joining the Notre Dame faculty in 2005, he practiced architecture for over thirty years in New York, San Francisco, and Washington, DC.

Indice

- 7 PRESENTAZIONE
Arnaldo Dante Marianacci,
Presidente del Centro Nazionale di Studi Dannunziani
- 9 PREMESSA
**Gabriele d'Annunzio, Gustavo Giovannoni and the
Defense of the Historical City / *Gabriele D'Annunzio,
Gustavo Giovannoni e la difesa della città storica***
STEVEN W. SEMES, *University of Notre Dame (USA)*
- 24 Bibliography / *Bibliografia*
- 27 **Il Vate e l'Architettura. Gabriele d'Annunzio tra
Estetismo ed Eclettismo / "Il Vate" and Architecture.
*Gabriele d'Annunzio between Aestheticism and
Eclecticism***
RAFFAELE GIANNANTONIO,
Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara
- 27 Introduzione / *Introduction*
- 31 Gabriele D'Annunzio e l'architettura / *Gabriele
D'Annunzio and architecture*
- 61 L'architettura di Roma Capitale / *The architecture
of Roma Capitale*
- 107 D'Annunzio e la casa / *D'Annunzio and the house*
- 143 L'esperienza estetica della Guerra / *The aesthetic
experience of War*
- 169 D'Annunzio e la Città / *D'Annunzio and the City*
- 197 D'Annunzio e Pescara: le ragioni di un'assenza /
D'Annunzio and Pescara: the reasons for absence
- 234 Note conclusive / *Conclusion*
- 256 Bibliografia / *Bibliography*

275	«...dont la vue les clouait d'admiration et d'envie au beau milieu des allées»: les interactions spatiales et leurs significations dans le roman français du XIX ^e siècle» «... <i>whose sight filled them with admiration and envy in the middle of the allées</i> »: <i>spatial interactions and their meanings in the French novel of the XIXth century</i> » SABINE FROMMEL, École Pratique des Hautes études Psl, Paris
275	Introduction / <i>Introduction</i>
277	Fenêtres et balcons comme lieux prometteurs de l'amour / <i>Windows and balconies as promising places of love</i>
280	Arriver et entrer / <i>Arriving and entering</i>
284	Le regard par la fenêtre comme point de départ de nouveaux événements / <i>Looking out the window as a starting point for new events</i>
287	De l'intérieur vers l'extérieur / <i>From the inside towards the outside</i>
291	Des interactions entre intérieur et extérieur à grande échelle / <i>Large-scale interactions</i>
295	Tradition et variation / <i>Tradition and variation</i>
297	Bibliographie / <i>Bibliography</i>
301	Elenco referenze fotografiche
305	Biografie autori

Finito di stampare
nel mese di aprile 2019
per conto di Ianieri Edizioni

«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, ch  l'Architettura non   arte privata, ma corrisponde alla vita e alla civilt  di una nazione e deve avere il suo indirizzo dalle menti altissime, non da effimere riviste straniere o nostrane»

Dalla lettera di Gustavo Giovannoni a Gabriele d'Annunzio del 22 febbraio 1932



GIANCARLO MARONI, PROGETTO
PER I "RESTAURI ALLA CASA NATALE
DEL COMANDANTE GABRIELE D'ANNUNZIO
PRINCIPE DI MONTENEVOSO",
PROSPETTO SU CORSO MANTHON  (1933)