



Camera dei deputati



L'AULA
DELLA CAMERA
DEI DEPUTATI
NEL CENTESIMO ANNIVERSARIO
1918-2018

RUBZETTINO



Camera dei deputati

Comitato scientifico

Camera dei deputati
Archivio storico
Ufficio pubblicazioni
e relazioni con il pubblico
Ufficio del cerimoniale

*Università degli Studi
di Palermo*

Andrea Sciascia
Giuseppe Di Benedetto
Nunzio Marsiglia
Emanuele Palazzotto

Archivio Basile

Antonella Sorce Basile
Eleonora Marrone Basile
Claudia Mannino
Massimiliano Marafon Pecoraro

Referenze documentarie

Archivio storico
della Camera dei deputati (ARSCD),
Fondo Ernesto Basile

Archivio fotografico
della Camera dei deputati
Dotazione Basile,
Collezioni Scientifiche
del Dipartimento di Architettura,
Università degli Studi di Palermo
(CSDAUP)

Raccolta fotografica
Girolamo Mattarella, Palermo
Archivio Basile,
Fondo Eredi Basile, Palermo
(FEB)

ISBN 978-88-920-0350-7

ISBN 978-88-498-5714-6

© 2018 Camera dei deputati

© 2018 Rubbettino Editore
88049 Soveria Mannelli
Viale Rosario Rubbettino, 10
tel (0968) 6664 201
rubbettino.it

Progetto grafico
Ettore Festa, HaunagDesign

Fotografie
di Mauro Coen

Editing fotografico
Filippo Coen
Samuele Armillei

Le foto della sovracoperta
e del cofanetto sono
di Mauro Coen

con il contributo di

INTESA  SANPAOLO  BANCO DI NAPOLI

INDICE

Presentazione	
Roberto Fico	
<i>Presidente della Camera dei deputati</i>	Pag VII
LA CAMERA DEI DEPUTATI A ROMA: UNA NUOVA AULA A MONTECITORIO O UN NUOVO PALAZZO DEL PARLAMENTO?	
Francesco Soddu	“ 5
ERNESTO BASILE E L'AMPLIAMENTO DI PALAZZO MONTECITORIO	
Ettore Sessa	“ 25
LA NUOVA AULA DELLA CAMERA DEI DEPUTATI	
L'emiciclo dell'Assemblea	
Ettore Sessa	“ 73
Il fregio di Giulio Aristide Sartorio	
Davide Lacagnina	“ 83
LA PRIMA SEDUTA NELLA NUOVA AULA E LA FINE DELLA GRANDE GUERRA	
Simona Colarizi	“ 103
ALBUM	“ 119



PRESENTAZIONE

Sono trascorsi cento anni da quando, il 20 novembre 1918, fu inaugurata la nuova Aula di Palazzo Montecitorio, progettata da Ernesto Basile.

In questo spazio, tra questi scranni, è passata una parte significativa della storia recente del nostro Paese. È il luogo in cui si esprime la sovranità popolare. La sua forma, quella dell'emiciclo, evoca le assemblee rappresentative delle democrazie antiche.

Per celebrarne l'anniversario la Camera dei deputati ha organizzato nel 2018 una serie di iniziative, fra cui la pubblicazione di questo volume in cui vengono illustrati i profili salienti del significato storico e artistico di questa importante ricorrenza.

Non è stato sempre un cammino facile quello della nostra Aula e della democrazia italiana negli ultimi cento anni.

Il 20 novembre 1918 l'allora Presidente della Camera, Giuseppe Marcora, salutò l'Assemblea, per la prima volta riunita nella nuova Aula, annunciando che, al prezzo delle tragedie e delle distruzioni della Prima guerra mondiale, era finalmente compiuto il processo di affermazione dei valori risorgimentali di libertà e di progresso civile. Non poteva avere percezione dell'incombente minaccia fascista di trasformare quell'Aula in un "bivacco".

Né l'avevano certo immaginata per tale destino Ernesto Basile, ideatore della sua bellezza architettonica, o Davide Calandra, autore del bassorilievo bronzeo che la adorna, o Aristide Sartorio, che alla guerra mondiale aveva preso parte e che dalla sommità dell'Aula, con la forza espressiva del suo fregio pittorico, volle simbolicamente richiamare non solo la platea sottostante ma tutto il Paese che essa rappresenta all'impegno quotidiano di onorare e confermare "le virtù degli italiani". In quest'Aula il 30 maggio 1924 è risuonata per l'ultima volta la voce coraggiosa di Giacomo Matteotti. Qui, dopo la definitiva abolizione della libera rappresentanza parlamentare imposta dal fascismo, ha potuto prendere la parola, il 1° ottobre 1945, Angela Maria Guidi Cingolani, la prima donna chiamata alla rappresentanza politica nazionale nella sede della Consulta nazionale. Qui, ai deputati e alle deputate dell'Assemblea Costituente, nella loro prima riunione il 25 giugno 1946, il Presidente provvisorio, Vittorio Emanuele Orlando, ricordò che «in questa Assemblea il popolo italiano è sovrano, ma, anche, il solo sovrano, l'arbitro assoluto della decisione del proprio destino». Da qui, il 22 dicembre 1947, è stata annunciata dal Presidente dell'Assemblea Costituente, Umberto Terracini, la definitiva approvazione della Costituzione della Repubblica, ad esito di un «lavoro instancabile», che sarebbe en-

trata in vigore il 1° gennaio successivo, settanta anni fa. Qui, infine, nel corso dell'intera storia della Repubblica, fra il 1948 ed il 2018, sono stati e continueranno a essere discussi, esaminati e approvati tutti i provvedimenti legislativi attuativi dei principi e valori democratici e di progresso economico e sociale delineati dalla Costituzione.

Mettere al centro la discussione, il confronto delle idee, il rispetto dei diritti e delle minoranze, la lotta alle disegualianze: questa è la lezione che, a un secolo di distanza, l'Aula trasmette a coloro che hanno l'onore e la responsabilità di rappresentarvi la Nazione come a tutti i cittadini italiani.

In coerenza con questo messaggio, radicalmente innovativo, e fondato sul dettato costituzionale, l'Assemblea e le Commissioni della Camera dei deputati hanno esercitato le rispettive funzioni concorrendo, in rapporto dialettico con il Governo, ai processi di elaborazione della normativa e delle politiche nazionali ed europee.

La nostra democrazia e le sue Istituzioni devono continuare ad alimentarsi della consapevolezza della fatica che questo processo ha comportato, dei conflitti ideali che ha innescato, della capacità di sintesi politica che ha richiesto, così come delle speranze che ha suscitato e delle tragedie che ha consentito di superare senza deroghe ai diritti e alle libertà civili e politiche garantite dalla Costituzione.

La forza delle istituzioni democratiche consiste nella loro capacità di interpretare la società che le esprime, decifrandone le istanze di rinnovamento per trasformarle in politiche attive. L'Assemblea della Camera dei deputati, fra le difficoltà politiche proprie di ogni epoca attraversata e con la dignità istituzionale che ne ha caratterizzato il lavoro in settant'anni di vita della Repubblica, può dirsi orgogliosa di aver cercato di corrispondere agli alti compiti istituzionali che la Costituzione le attribuisce.

Molto resta ancora da fare, anzitutto per attuare il fondamentale compito che la Costituzione assegna alla Repubblica e alle sue Istituzioni di «rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale, che, limitando di fatto la libertà e l'eguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione di tutti i lavoratori all'organizzazione politica, economica e sociale del Paese». In tal senso occorre un impegno costante e determinato con l'obiettivo di tutelare la dignità umana e migliorare le condizioni di vita della collettività perché nessuno venga lasciato o si senta lasciato indietro.

I cittadini devono sentire proprie le Istituzioni, percepirle come luoghi in cui riporre la propria fiducia ed in cui potersi

viii

rispecchiare in uno spirito di partecipazione, condivisione, ascolto. In quest'ottica ritengo fondamentale, inoltre, proseguire nel percorso già avviato di apertura della Camera ai cittadini, soprattutto a quelli più giovani.

Una apertura che deve essere operata anzitutto in senso fisico, attraverso iniziative come Montecitorio a porte aperte – che consente una domenica al mese ai cittadini di accedere a Palazzo Montecitorio e di visitare, tra l'altro, l'Aula – nonché attraverso eventi e incontri su temi di particolare rilevanza istituzionale e sociale organizzati nelle sale della Camera, anche su iniziativa di associazioni e di singole persone.

Ma credo che l'apertura dell'Istituzione vada anche e soprattutto perseguita attraverso la valorizzazione di tutti gli strumenti di partecipazione dei cittadini al processo legislativo e, più in generale, della definizione delle politiche pubbliche.

Coinvolgere le persone, la gente comune, nella vita delle Istituzioni e nei processi decisionali risponde non soltanto ai

principi della nostra Costituzione e a quelli iscritti nei Trattati sull'Unione europea; è anche una via decisiva per assicurare la qualità della decisione pubblica come pure la sua trasparenza e condivisione e per ridurre ulteriormente il senso di distanza e la crisi di fiducia dei cittadini verso la politica.

Credo fermamente per questo che il Parlamento debba essere un'istituzione pensante, un'istituzione culturale, capace di ascoltare direttamente le richieste dei cittadini, di comprendere e dare una risposta alle loro aspettative, esprimendo una visione organica di Paese. Una visione di futuro su cui quest'Aula ha lavorato e su cui continuerà a lavorare con una tensione costante al miglioramento, grazie al confronto e al contributo della cittadinanza nell'interesse della comunità.

Roberto Fico

Presidente della Camera dei deputati



L'AULA
DELLA CAMERA
DEI DEPUTATI
NEL CENTESIMO ANNIVERSARIO
1918-2018



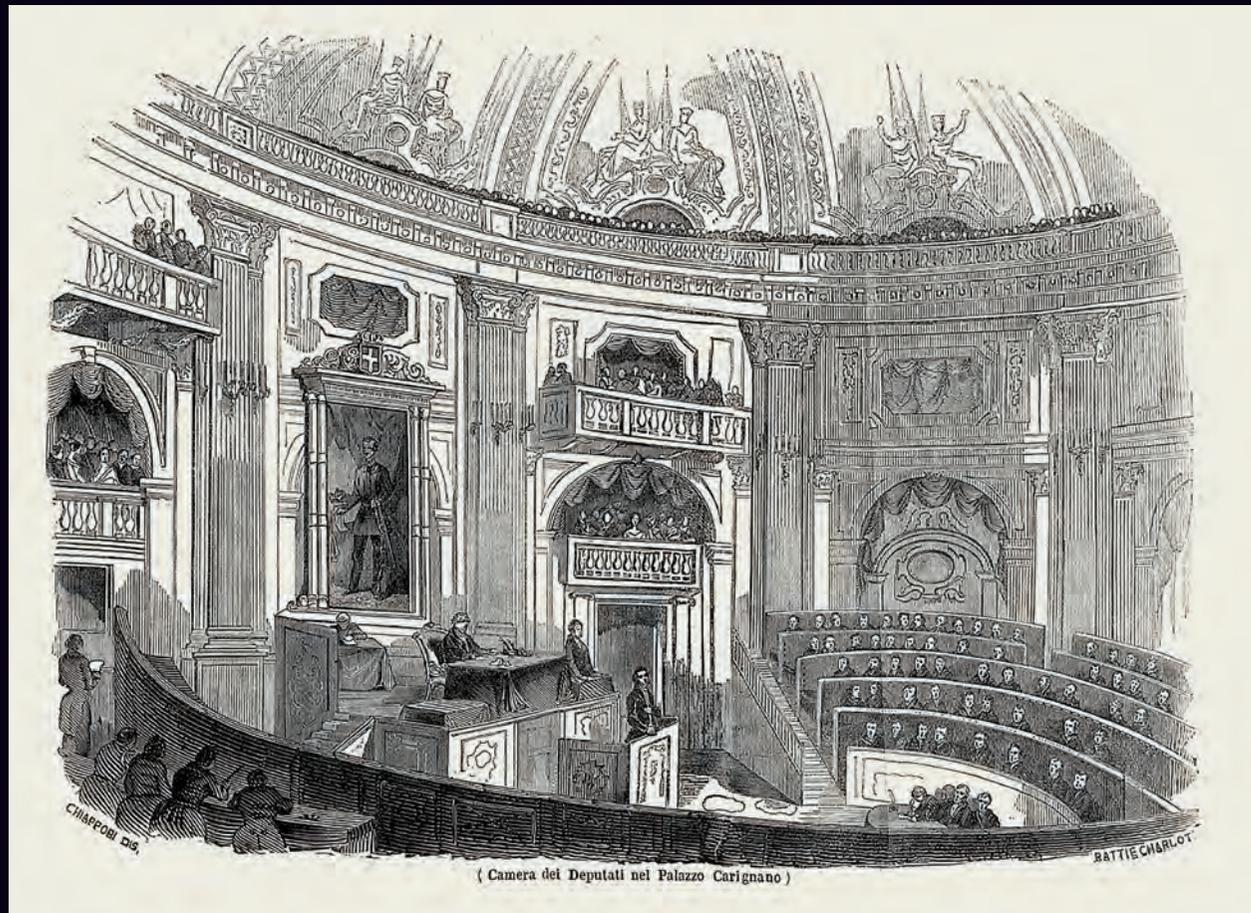




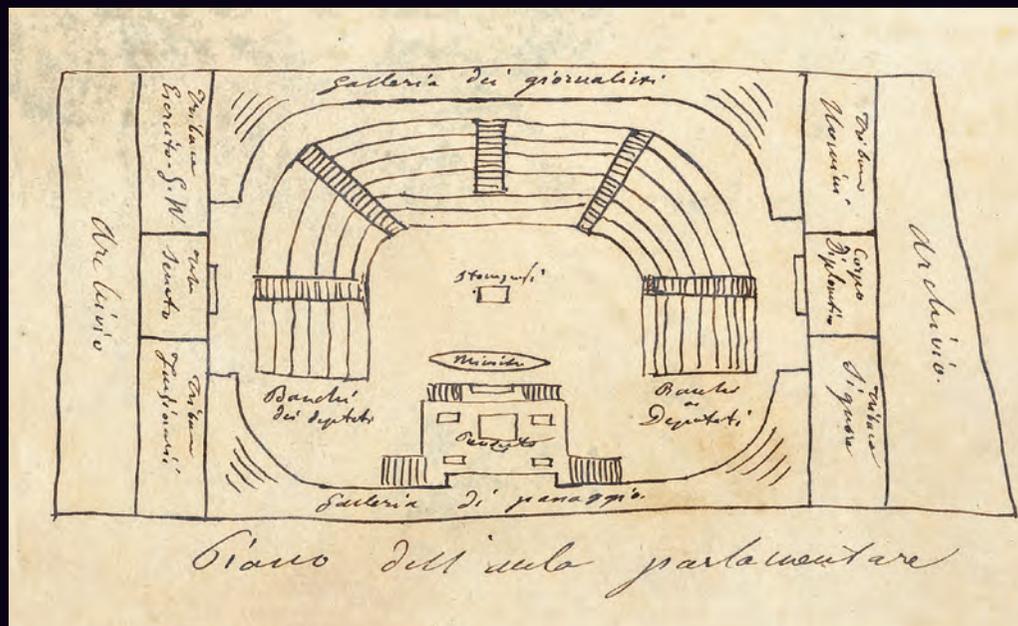
LA CAMERA DEI DEPUTATI A ROMA:
UNA NUOVA AULA A MONTECITORIO
O UN NUOVO PALAZZO DEL PARLAMENTO?



L'Aula della Camera dei deputati a Palazzo Carignano, Torino
Il Mondo Illustrato, 20 maggio 1848



Schizzo per la realizzazione dell'Aula della Camera dei deputati a Firenze in Palazzo Vecchio
Archivio storico della Camera dei deputati, Fondo Questura del Regno, 1848-1944



LA CAMERA DEI DEPUTATI A ROMA: UNA NUOVA AULA A MONTECITORIO O UN NUOVO PALAZZO DEL PARLAMENTO?

Francesco Soddu

Professore di Storia delle istituzioni politiche
dell'Università degli Studi di Sassari

Il dibattito che accompagnò (al momento del trasferimento della capitale e nelle diverse occasioni in cui la questione fu presa in considerazione negli anni successivi) la scelta tra una nuova aula per la Camera dei deputati o, piuttosto, un nuovo Palazzo per il Parlamento interessava la stessa valenza simbolica di quest'ultimo, anche nelle sue implicazioni sul delicato equilibrio della forma di governo che caratterizzò l'Italia liberale.

Il Parlamento era stato la vera novità messa in campo dallo Statuto albertino nel 1848. Si introduceva, sia pure con prudenti modalità che lasciavano al sovrano il centro indiscusso del sistema istituzionale, la presenza inedita di un'assemblea rappresentativa (mi riferisco alla Camera elettiva per indicare la quale, non a caso, si utilizzava spesso, impropriamente, il termine «Parlamento») che doveva acquistare un ruolo sempre più centrale nella forma di governo come si sarebbe andata configurando nel corso dell'età liberale. Al di là della lettera della carta costituzionale, le concrete dinamiche istituzionali avrebbero progressivamente adottato le caratteristiche proprie della forma di governo parlamentare (o «tendenzialmente» parlamentare, per usare un'efficace espressione di Stefano Merlini). Infatti, anche se lo Statuto non contemplava quest'ipotesi, descrivendo il governo come un'emanazione del sovrano («Il re nomina e revoca i suoi ministri», recitava l'art. 65) senza prevedere alcuna legittimazione fondata sul voto parlamentare, l'evoluzione concreta della prassi costituzionale si consolidò intorno alla necessità che l'esecutivo fosse supportato da una maggioranza parlamentare, senza tuttavia definire adeguatamente i meccanismi procedurali e alcuni istituti essenziali (dalla struttura del governo alla stessa fiducia parlamentare). Questa condizione d'incertezza faceva sì che il ruolo del Parlamento, nei rapporti con l'esecutivo, dipendesse dall'esistenza di una adeguata *leadership* politica capace di far perno sull'istituzione rappresentativa per emanciparsi dallo stretto controllo del monarca.

Il Parlamento non svolse solo questo ruolo determinante nell'evoluzione della forma di governo ma costituì il luogo in cui si realizzò, anche materialmente, l'incontro tra i rappresentanti di quei territori, così diversi per tradizioni, lingua, cultura, ordinamenti e prassi istituzionali, che avrebbero dovuto progressivamente (e non senza contraddizioni) costruire e legittimare il nuovo Stato unitario.

L'aula di Palazzo Carignano a Torino, sede della Camera dei deputati fino al trasferimento della capitale a Firenze, fu dunque il luogo simbolico del processo di *nation building*, ac-

cogliendo e rappresentando le istanze (e le tensioni) dell'epopea risorgimentale. La breve stagione della sede fiorentina collocata a Palazzo Vecchio fu una sofferta tappa di transizione che accompagnò il completamento del processo unitario fino al raggiungimento dell'obiettivo di fare di Roma la capitale d'Italia.

Le circostanze con cui quest'ultimo passaggio si realizzò condizionarono, come si vedrà, le scelte per la sistemazione delle strutture istituzionali. In particolare, quelle del Parlamento.

L'alternativa tra una nuova aula per la Camera dei deputati o, piuttosto, un nuovo Palazzo per il Parlamento, come accennato, interessava la sua stessa valenza simbolica.

Da un lato, quindi, il problema di una sede adeguata all'importanza dell'istituzione e, insieme, di una sede funzionale, capace di valorizzare sia il rito pubblico del confronto in aula, sia la capacità operativa della «macchina per fare le leggi». Dall'altro, l'opportunità di tenere distinte le due Camere, rispettando la prassi prevalente nella tradizione nazionale: a Torino le sedi di Palazzo Carignano e di Palazzo Madama, rispettivamente per Camera e Senato, erano nettamente distinte, sia pure distanti poche centinaia di metri; a Firenze il Salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio per la Camera e il teatro mediceo agli Uffizi per il Senato erano invece contigui. La scelta di un unico palazzo non si sarebbe presentata perciò così eversiva anche se non erano del tutto inappropriati i dubbi manifestati in proposito. In effetti quella collocazione avrebbe potuto generare inopportune ambiguità, considerando il delicato equilibrio del bicameralismo quasi perfetto che contrassegnava il dettato costituzionale¹, ma che la concreta esperienza aveva visto svilupparsi in modo sbilanciato a favore della Camera elettiva. Quest'ultima poteva godere di una forma di legittimazione (quella rappresentativa del corpo elettorale) di cui il Senato, per sua natura, era privo². Una preoccupazione – quella di tenere distinte le sedi – che, per la verità, non si esplicitò in questi termini di opportunità «costituzionale», quanto piuttosto con valutazioni di opportunità politica e pratica³. Da una parte, l'impegno finanziario, che il momento delicato (le persistenti difficoltà della finanza pubblica e le scelte in materia fiscale) imponeva di contenere; dall'altra, la necessità di lasciar maturare una certa «esperienza delle condizioni di vita e di affari in Roma»⁴, che consentisse una scelta adeguata per la nuova sede, eventualmente comune.

Finì per prevalere, come si vedrà, una sorta di «stabile provvisorietà» nell'urgenza di completare rapidamente il trasfe-

rimento a Roma, che indusse a rimandare la questione della definitiva sistemazione della sede della Camera elettiva.

La scelta del Palazzo di Montecitorio maturò attraverso una procedura che vide un confronto tra il governo, che si avvaleva da subito di una commissione tecnica per individuare i locali più adatti⁵, e la stessa istituzione rappresentativa, cui era naturalmente riconosciuto il diritto a esprimere le proprie valutazioni sulla congruità della scelta stessa. Sullo sfondo si coglie il nodo della responsabilità ultima della concreta realizzazione dei progetti, che i deputati avrebbero voluto lasciare in capo al governo ma senza perdere il controllo.

Un'ambiguità (incidere sulle decisioni senza però portarne la conseguente responsabilità) che avrebbe segnato diversi passaggi della lunga vicenda che accompagnò la sistemazione della Camera dei deputati fino alla costruzione della nuova sede progettata da Basile.

Ne è un primo esempio la prudenza che segnò la decisione del Consiglio di presidenza, il 9 ottobre 1870, in merito alla proposta del questore Clemente Corte di nominare una delegazione di deputati che si recasse a Roma «onde visitare dei locali per essere poi in grado di riferire quali tra questi stimerebbero meglio appropriati per la nuova sede della Camera»⁶. Il presidente Giuseppe Biancheri manifestò molte perplessità su questa proposta ritenendo la visita prematura. Qualora il Consiglio avesse comunque ritenuto di nominare questa commissione, per il presidente doveva procedere alla visita «in forma affatto officiosa e privata e sempre che la Camera non sia sciolta»⁷.

Questo viaggio non fu effettuato per il sopraggiunto scioglimento della Camera, ma quella reazione manifestò la volontà «di non trovarsi davanti al fatto compiuto», attivando in qualche modo una procedura consensuale per la definizione del problema⁸.

L'attenzione da parte dell'esecutivo al rispetto delle prerogative di autonomia delle Camere è, del resto, confermata anche dall'iniziativa assunta qualche settimana più tardi dal ministro dei Lavori pubblici Giuseppe Gadda, che propose al presidente della Camera Biancheri (e ad altri membri del Consiglio di presidenza) di partecipare a una visita dei locali individuati dalla ricordata commissione tecnica.

La visita, prevista per la fine di dicembre, fu rimandata a causa delle inondazioni che interessarono la capitale. Fu effettuata, però, ai primi di gennaio, quando la Camera aveva già approvato il disegno di legge per il trasferimento della capitale.

Il dibattito che accompagnò l'approvazione di quel provve-

dimento è interessante. Emergono con evidenza alcuni tratti di questa vicenda, contrassegnata, da un lato, dall'urgenza – tutta politica – di ratificare il compimento del disegno di unificazione con il simbolico trasferimento della capitale. Dall'altro, dalla preoccupazione di non incidere negativamente sul processo di risanamento dei conti pubblici.

Il confronto in aula si incentrò innanzitutto sui tempi di realizzazione. Il 23 dicembre 1870, il presidente del Consiglio e ministro dell'Interno Giovanni Lanza, rispondendo in aula ai quesiti in merito ai tempi del trasferimento della capitale, chiarì come non fosse possibile prevedere meno di sei mesi per non rischiare «un turbamento profondo nei servizi». Si riferiva principalmente all'articolato apparato delle amministrazioni dello Stato, ma non mancò di affrontare anche il tema della sede del Parlamento. I locali necessari – precisò – «in massima parte, non sono ancora determinati; non si sa ancora con precisione dove dovranno essere costruite le due aule del Parlamento. La Commissione sa quante divergenze vi sono, occorrendo che l'area sia prescelta coll'annuenza delle due Presidenze, alle quali spetta la responsabilità, dirimpetto ai due rami del Parlamento, che esso sia collocato convenientemente»⁹. Nel dibattito che portò all'approvazione della legge – come ha ricordato di recente Fernando Salsano¹⁰ – si confrontarono una parte dello schieramento moderato contraria ad acuire il contrasto con la Chiesa con i fautori di un rapido trasferimento, ritenuto indispensabile per «le circostanze imperiosissime», così si esprimeva il deputato della sinistra Giuseppe Polsinelli, che «ci consigliano di fare il trasporto della capitale il più presto che sia possibile» anche considerando la precarietà degli equilibri nello scenario europeo¹¹.

Nonostante le sollecitazioni di natura politica avanzate da diversi deputati per una più rapida realizzazione del trasferimento, il ministro Gadda chiarì che il governo doveva «stare assolutamente dietro al voto dei periti, perché la questione di principio è già risolta, e tutti vogliamo, non solo trasportare la capitale, ma trasportarla nel termine il più breve». Occorreva perciò stabilire «quel tempo e quel modo che può essere necessario, perché il farlo sia possibile e il servizio pubblico non abbia a soffrirne»¹². Richiamando quanto dichiarato dal deputato Filippo Cerroti, riteneva si dovesse tener conto delle sole operazioni principali. L'operazione principale, egli disse, era proprio la costruzione dell'aula per l'assemblea rappresentativa. Questo, dunque, doveva essere l'elemento decisivo per dettare i tempi di tutta l'operazione di trasferimento.

Sui tempi di realizzazione dell'aula – come accennato – vi erano tuttavia opinioni contrastanti.

«I periti – precisò il ministro – hanno detto, a maggioranza di due, che per la costruzione dell’aula fa d’uopo il tempo minimo di cinque mesi; un altro perito invece disse che basterebbero tre mesi». È vero che quest’ultimo era Paolo Comotto¹³, cioè l’esperto che aveva specifiche esperienze pregresse, avendo già lavorato alla sistemazione dell’aula della Camera nel cortile di Palazzo Carignano per accogliere la prima assemblea legislativa del nuovo regno d’Italia, e avendo poi concorso al bando per la sistemazione dell’aula a Firenze (il suo progetto non fu attuato ma vinse un premio di 4.000 lire: un esito – la premiazione di progetti destinati a non essere realizzati – che si sarebbe ripresentato, come si vedrà, nelle vicende relative alla sistemazione dell’aula parlamentare anche a Roma). Ma questa peculiare competenza di Comotto, per il ministro, non era determinante. Osservò infatti che gli altri due periti, «se non hanno avuto la fortuna di concorrere alla costruzione di un’aula pel Parlamento, sono però fra le persone d’arte le più distinte, e aggiungerò che uno d’essi è l’ingegnere capo dell’ufficio governativo di Roma, ed è quindi quello che conosce meglio le condizioni speciali della fabbricazione in quella città»¹⁴. Le argomentazioni non servivano in realtà a delegittimare Comotto che, non a caso, ebbe poi l’incarico per la realizzazione dell’aula a Montecitorio, quanto piuttosto a rafforzare la posizione governativa sulla tempistica necessaria al trasferimento.

All’opposizione, come chiari quasi in chiusura di discussione Agostino Depretis, premeva soprattutto la questione politica: «A me pare – disse il futuro presidente del Consiglio – che si metta innanzi a tutto una questione puramente tecnica e che a questa si subordini intieramente un’altra questione che a me pare dovrebbe dominar tutto: voglio dire cioè che mi pare si dimentichi la questione politica. Ho sentito il Ministero fondarsi sulla grande autorità di tre periti, nemmeno fra di loro d’accordo, e ai quali fu chiesto in quale tempo si potesse fare il trasferimento a Roma della sede politica del Governo. Ebbene, a mio avviso, il quesito è stato posto malamente innanzi ai periti», ai quali si sarebbe dovuto indicare un termine perentorio, tre mesi, e la richiesta di indicare la spesa necessaria. D’altra parte, «il giudizio dei periti, puramente tecnico, può non essere il migliore. Noi – affermò Depretis con un’abile argomentazione retorica – ne abbiamo un esempio sotto gli occhi. Sono i periti che hanno fatto quest’aula che ci accoglie, sono i periti che hanno adattato il locale di Palazzo Vecchio per la Camera elettiva, e noi tocchiamo ogni giorno con mano che il problema fu sciolto in modo da rendere quasi impossibile il lavoro par-

lamentare. E ciò perché i soli periti non hanno saputo valutare i bisogni, anche materiali, di un’Assemblea. Dunque – concluse – diamo meno importanza al parere tecnico, e ognuno di noi dia il voto piuttosto ispirandosi ai bisogni politici»¹⁵. Al di là degli intenti polemici strumentali, l’osservazione di Depretis coglieva una delle questioni ricorrenti nei dibattiti sulla qualità delle soluzioni adottate per ospitare la sede dell’istituzione rappresentativa, costantemente alle prese con problemi legati all’acustica, o all’illuminazione, o alla climatizzazione¹⁶.

In conclusione, il ministro delle Finanze Quintino Sella pose una sorta di questione di fiducia sull’accordo finale che prevedeva il termine di sei mesi a partire dal primo gennaio 1871¹⁷. La proposta di due deputati della sinistra, che avrebbe voluto l’anticipazione del termine alla primavera, fu bocciata con appello nominale¹⁸. Il provvedimento sul «Trasferimento della sede del Governo» ottenne 192 voti favorevoli e 18 contrari¹⁹.

Avviata così la procedura, la concreta realizzazione del trasferimento non fu priva di complicazioni.

In occasione della discussione sul bilancio di previsione per il ministero dei Lavori pubblici per l’anno 1871, la polemica sui disagi della sistemazione dell’aula fu ripresa dal deputato radicale lombardo Antonio Billia. Intervenendo sul capitolo che stanziava 5.000.000 di lire per la voce «Trasporto della capitale da Firenze a Roma. Lavori per adattamento dei locali», Billia contestò il mancato rispetto della scadenza fissata dalla normativa (1° luglio). Ne era un esempio emblematico proprio la Camera dei deputati, nella quale mancavano «moltissime cose». Il presidente del Consiglio Lanza, in Comitato segreto, aveva evocato «cause di forza maggiore». A Billia sembrava però «molto strano» che «per forza maggiore i caloriferi i quali dovevano arrivare da Parigi prima della fine di giugno, fossero ancora in viaggio»²⁰. Billia imputava al governo, e in particolare ai ministri che si erano succeduti ai Lavori pubblici, di essere «responsabili di aver posto la rappresentanza del regno d’Italia a disposizione del beneplacito di un Comotto qualunque», che «può tenerci, nuovo Padre Eterno, nel freddo e nel caldo, al chiaro od al buio a suo piacimento»²¹. Billia in sostanza richiedeva che il ministero esercitasse un più efficace controllo sulla vicenda. Avrebbe, cioè, dovuto ottenere una più puntuale esecuzione degli impegni contrattuali che erano stati assunti, «in modo che oltre al danno non ci abbiamo anche le beffe, pagando una Camera, che ciascuno ritiene, vede e consente non poter essere a lungo quella nella quale si possano tenere le sedute del Parlamento».



Anche il deputato della sinistra Luigi Pissavini, pur riconoscendo le oggettive difficoltà che il trasporto della capitale non poteva evitare, tuttavia conveniva con Billia che «il Governo poco si è curato di scegliere un locale adatto e conveniente alla rappresentanza nazionale. L'opinione pubblica e il giornalismo, a qualsiasi partito appartenga, hanno a più riprese censurato il modo con cui sono stati distribuiti i locali della Camera. E noi da più giorni abbiamo riconosciuta la giustizia di queste censure, dovendo tenere sedute assai brevi per mancanza di luce, per il freddo rigidissimo che si soffre e per la costante umidità che vi regna». Ma – rilevava – «molte altre censure vennero fatte»; tra le altre, la situazione della tribuna della stampa. Proprio quest'ultima, che «dovrebbe in modo esatto e preciso raccogliere le parole che si pronunziano in quest'Aula, venne collocata in modo che riesce ben difficile ai giornalisti, non solo afferrare il senso dei nostri discorsi, ma ben anche distinguere il deputato che parla»²². Pissavini riteneva che la Camera dovesse prendere formalmente atto «come cosa di fatto che, giusta l'opinione emessa da uomini tecnici e pratici, sarà impossibile alla rappresentanza nazionale di più oltre continuare le sue adunanze in quest'aula». Nel replicare a Pissavini, il presidente della Camera sentì la necessità di ribadire il coinvolgimento dei rappresentanti dell'assemblea nella scelta della sede²³. Ma, precisò Biancheri, sull'esecuzione dei lavori, «la Presidenza non ci ha punto che vedere». Era stata solo consultata sulla «distribuzione degli spazi». Per l'opposizione era proprio questo il punto: troppo poco incisivo il ruolo assegnato agli organismi dirigenti dell'assemblea rappresentativa, che avrebbero dovuto avere invece la possibilità di intervenire nel merito delle

scelte, della tempistica e della qualità del lavoro di sistemazione della nuova sede.

Il presidente invitò tuttavia i colleghi a pazientare: «Prego la Camera di considerare che, trattandosi di adattare un locale a un uso completamente nuovo, non è da sorprendersi se la distribuzione lascia qualche cosa a desiderare [...]. Poiché avevamo giustissima e immensa premura di recarci a Roma, ora che ci siamo, dobbiamo tutti sopportare qualche piccolo incomodo». I problemi lamentati, secondo il presidente, erano in fase di soluzione²⁴.

Le obiezioni, tuttavia, non riguardavano soltanto i disagi materiali sofferti dai deputati. Non mancò infatti chi, come il deputato radicale Giuseppe Mussi, ne fece una questione più generale. Le difficoltà di questo trasferimento erano in realtà lo specchio delle tare di un sistema che non garantiva una continuità nell'azione di governo e appannava la responsabilità dei diversi ministri che si succedevano con eccessiva frequenza. In particolare, il ministro che aveva gestito quell'operazione, Gadda, non era più in carica e il suo successore non poteva rispondere pienamente dell'operato del suo predecessore. La polemica di Mussi era in parte personale²⁵, ma in parte era diretta contro l'esecutivo nel suo complesso. In realtà – osservava Mussi – la responsabilità di tutti gli inconvenienti lamentati nel trasporto della capitale doveva «cadere interamente su tutti i membri del Gabinetto»: occorreva evitare «il giuoco di scarica-barile» e richiamare il governo in carica alle sue responsabilità²⁶.

In una seduta che volgeva al termine con oggettive difficoltà logistiche (il deputato sardo Giorgio Asproni provocatoriamente chiese al presidente «di dire se sia possibile vedere la votazione che si farebbe adesso, a meno che passasse di fianco a ciascun deputato, oppure ci mettesse a ciascuno una lucerna») si decise di rinviare la decisione al giorno successivo (quando il capitolo di bilancio fu regolarmente votato) e di accettare sostanzialmente la proposta di sospensione del ministro per considerare la questione una volta che fosse disponibile la relazione predisposta dalla Commissione incaricata di esaminare i problemi relativi al trasferimento (che, assicurò il ministro, era già in fase di stampa: in effetti la relazione indica la data del 28 novembre 1871)²⁷.

I difetti strutturali dell'aula Comotto (costruita nel cortile del Palazzo di Montecitorio, con una struttura di legno e ferro che faceva pensare a una soluzione necessariamente provvisoria) furono dunque rilevati sin dai primi giorni²⁸. Ma, nonostante questa consapevolezza²⁹, la soluzione tardò ad arrivare,

vuoi per le costanti preoccupazioni di natura economica, vuoi per l'incertezza nella scelta della sede definitiva.

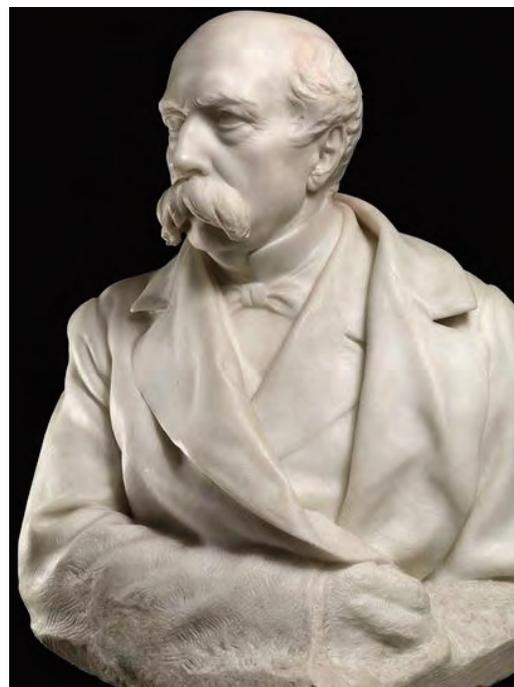
Nel 1879 venne indetto un primo concorso per «un'aula stabile di mura» a Montecitorio. Tre progetti – ha scritto Marco Santini Muratori³⁰ – risultarono meritevoli di menzione e tra questi fu scelto quello di Comotto. La Camera, però, decise di non dare seguito al progetto per i costi troppo elevati³¹, limitandosi ad assegnare un premio al vincitore³².

In realtà, il progetto Comotto non fu definitivamente accantonato ma restò all'attenzione dei deputati come possibile soluzione al problema di una sede adeguata per l'aula anche negli anni successivi.

Il nodo della questione, secondo Pacelli, non era tanto la spesa necessaria quanto lo spazio in cui costruire la nuova aula. La struttura urbana intorno al Palazzo di Montecitorio era allora densamente occupata da «un dedalo di viuzze, con piccole case e qualche orto». Gli spazi, quindi, erano limitati. L'alternativa era quella di ipotizzare la costruzione di un nuovo palazzo in un'altra zona di Roma, contigua al centro storico, come Prati di Castello o la zona tra il Quirinale e Porta Pia³³.

In realtà, la questione finanziaria ebbe un peso determinante. La sede del Parlamento si doveva inquadrare nel più complesso problema di dare adeguata sistemazione alle sedi delle diverse istituzioni pubbliche. In quest'ottica «il principale ostacolo alla costruzione di nuovi edifici» era «la maggiore onerosità di questa soluzione»³⁴. Le scelte adottate furono alla fine contraddittorie. Da un lato, prese corpo l'idea di creare un nuovo centro amministrativo sull'asse di via XX settembre con la costruzione della nuova sede del ministero delle Finanze. Dall'altro, si optò, per la maggior parte degli enti, per la soluzione opposta, cioè di adattamento di edifici già esistenti, sul presupposto dei minori oneri a carico della finanza pubblica. Un presupposto che, alla prova dei fatti, rileva Salsano, si sarebbe rivelato tutt'altro che scontato. Nel complesso, infatti, la spesa effettiva fu superiore a quella preventivata e raggiunse nel 1878 una quota vicina a quella che nel 1870 era stata stimata per l'edificazione di nuovi edifici. Salsano rimanda alle risultanze della commissione parlamentare che relazionò nel 1878 sul disegno di legge relativo all'«Autorizzazione di maggiore spesa per la sistemazione della sede del Governo in Roma»³⁵. La vicenda non riguarda direttamente la sede del Parlamento ma le argomentazioni utilizzate aiutano a comprendere meglio anche le scelte relative a quest'ultima³⁶. Due gli elementi di fondo: il richiamo alla scarsa efficienza con cui erano stati ge-

*Francesco Crispi
nel busto che lo ritrae
a Palazzo Montecitorio,
opera dello scultore
Francesco Jerace*



stiti i fondi per il trasferimento; l'insoddisfazione per le soluzioni «provvisorie» adottate.

Fu Francesco Crispi, due anni più tardi, in occasione della discussione del disegno di legge relativo al Concorso dello Stato nelle opere edilizie e di ampliamento della capitale del Regno³⁷, a osservare che a Roma «il Governo non trovò tutte quelle condizioni di vita e di esistenza materiale che sono necessarie al regolare andamento delle sue funzioni. Noi – disse suscitando un consenso registrato nelle notazioni dei resocontisti – in Roma stiamo a disagio». Il disagio era riferito in particolare all'aula dove si svolgevano le sedute della Camera. «Guardando quest'Aula – osservò suscitando l'ilarità dei colleghi – dovete tutti sentire un grave rammarico nel riflettere che, dopo 10 anni, siamo ancora in una casa di legno coperta di tela e di carta, quasi che stessimo qui provvisoriamente e non nella capitale definitiva dello Stato»³⁸. «Io – dichiarò con un'efficace comparazione con l'esperienza della più antica monarchia parlamentare – sono uomo all'inglese». Per questa ragione, «tutte le volte che v'è una seduta reale, e che vedo disfare il seggio del presidente per costruire al suo posto un trono di legno, io mi sento umiliato! A Londra le sedute reali si tengono nella Camera dei Pari, dove il seggio reale, di bronzo e d'oro, è permanente: e nessuno ha mai potuto sospettare che colà vi sia provvisoriamente, perché il trono, come lo Stato, devono es-

sere saldi e sembrar tali». Crispi poneva, quindi, una questione non solo di sicurezza e comodità per l'andamento dei lavori parlamentari ma un vero e proprio problema di dignità istituzionale. Il Parlamento, insomma, e l'assemblea elettiva in particolare meritavano un'attenzione nelle scelte che determinavano le condizioni delle sedi operative non solo per assicurarne il corretto ed efficiente funzionamento ma anche per garantire quel rispetto che anche i segni esteriori, apparentemente solo formali, concorrevano ad assicurare. Secondo lo statista siciliano, il disegno di legge in esame aveva «un difetto [...] quello di rivelare un sentimento di paura, di titubanza, di mancanza di coraggio per le grandi cose». Tra queste, Crispi indicava proprio la necessità di una più adeguata sede per il Parlamento. Fu il deputato bresciano Giovanni Folcieri che pose esplicitamente l'interrogativo se non fosse il caso di ripensare gli orientamenti che la Camera aveva espresso in passato a favore della costruzione di «un'altra grande aula in questo palazzo»³⁹, per valutare se, «evitando la spesa parziale», non fosse più utile «trasportare addirittura altrove la nostra sede, e invece del palazzo di giustizia fabbricare quello del Parlamento. Di tal modo sarebbe dimostrato che la potestà legislativa è in Roma e ci rimarrà ottimamente»⁴⁰.

La questione della sede del Parlamento rientrava in un complesso disegno riguardo alle diverse opere pubbliche sulle quali intervenire e il dissenso verteva sul ruolo da assegnare al Comune e alle istituzioni centrali sia nella definizione del progetto urbanistico della città sia per l'imputazione delle relative spese. Folcieri dichiarò tuttavia che avrebbe votato «qualunque siasi il disegno di legge che ci verrà presentato». E «non per timore di una crisi ministeriale», che non riteneva possibile visto che l'accordo coinvolgeva un ampio arco di parlamentari che andava da Nicotera a Sella, ma per evitare qualunque sospetto «di non volere il gran fatto della nostra capitale a Roma» (che era il nodo cruciale che restava sullo sfondo della politica italiana per i delicati rapporti con la Santa Sede, per le sue conseguenze sia nei rapporti internazionali sia sul fronte interno con il mondo cattolico). Il «controprogetto» di Folcieri prevedeva «l'aggiunta di un palazzo del Parlamento». Lasciò lo svolgimento di questo argomento allo stesso Crispi, che aveva già presentato un emendamento in questo senso. L'emendamento recitava: «Quando siano stati ultimati e collaudati il palazzo del Parlamento e il nuovo ospedale militare, sarà restituito alle Corti e ai tribunali il palazzo di Monte Citorio e saranno ceduti in piena proprietà al comune»⁴¹. Nell'espone l'emendamento, Crispi dichiarò:

«Non credo che qui ci sia un solo, il quale abbia in animo che le Camere legislative debbano rimanere nella condizione in cui sono, nei palazzi che attualmente occupano»⁴². Il disegno di legge in esame forniva un'ottima occasione per risolvere il problema. «Il Governo – notò Crispi – vuole edificare un palazzo di giustizia, e a mio avviso potremo invece edificare il palazzo del Parlamento, destinando ai tribunali, e alle Corti, Monte Citorio, dove erano prima». Quanto ai costi, Crispi osservò che la spesa per il palazzo di giustizia era valutata per 6 milioni, quella per l'aula che si voleva ricostruire per altri 2 milioni. Considerando anche che le manutenzioni e le riparazioni periodiche per la sede esistente costavano parecchie decine di migliaia di lire ogni anno, era facile constatare – secondo Crispi – che non si era lontani dalla spesa necessaria (stimata, ottimisticamente, in 12 milioni) «per fare un palazzo legislativo degno dell'Italia».

A nome della Commissione, il relatore Sella convenne sul fatto che non si poteva «non riconoscere la gravità delle considerazioni che hanno indotto l'onorevole Crispi a fare la sua proposta». Era «chiaro che noi siamo qui in una condizione provvisoria; questo provvisorio si può tollerare un numero d'anni più o meno lungo, ma evidentemente una soluzione definitiva vuol pur essere pensata». Si doveva evitare però di rimandare la decisione troppo in avanti – disse intuendo uno degli ostacoli che si sarebbe manifestato negli anni successivi per la costruzione di un nuovo palazzo del Parlamento – perché proprio «le questioni edilizie [...] si possono compromettere per il troppo lungo aspettare a prendere una risoluzione». Una volta che si fosse decisa «la costruzione dell'edificio che deve contenere i due rami del potere legislativo», si sarebbe dovuta prendere «una risoluzione degna dei corpi» che in questo edificio avrebbero dovuto avere la loro sede. Dubitava però che la somma indicata da Crispi fosse sufficiente. Nel momento in cui si fosse giunti a «fare le aule definitive per le sedute dei due rami del Parlamento e per le sedute reali», si sarebbe dovuto «fare qualche cosa di grandioso. Per un edificio provvisorio basta anche una tenda; ma una volta che si deve fare l'edificio definitivo, è impossibile che l'Italia bandisca e neghi l'arte; come se l'arte non significasse altro che un vano pascolo degli occhi; come se l'arte non parlasse ai più nobili sentimenti dell'uomo. Per conseguenza la spesa sarà ragguardevole». In quanto tale poteva «mettere a repentaglio la finanza italiana»⁴³. Sella suggerì perciò che si ribadisse il disegno finale dicendo: «il mio Parlamento io lo voglio fare in questo modo, lo voglio fare in questo luogo»; si incaricasse il governo «di fare ciò che occorre, affinché non sia

per nulla compromessa la soluzione che il Parlamento intende adottare, come gravemente si comprometterebbe, quando sopra il terreno su cui si volesse edificare il Parlamento sorgessero altre fabbricazioni»⁴⁴.

Di qui la necessità di un compromesso, raggiunto grazie al dialogo promosso dalla commissione, tra il ministero e Crispi, che si tradusse nel testo di un articolo così concepito: «Il Governo presenterà un disegno di legge per l'esecuzione del palazzo del Parlamento. È autorizzata la spesa di lire 50.000 da stanziarsi nella parte straordinaria del bilancio del Ministero dell'Interno per il 1882, in apposito capitolo colla denominazione Premi agli autori dei migliori progetti per il palazzo del Parlamento. Con decreto reale saranno stabilite le norme per il concorso e il conferimento dei premi»⁴⁵. In effetti, come rilevò Sella, il testo accontentava tutti: Crispi ottenne l'impegno alla futura presentazione di un disegno di legge per la costruzione del Palazzo del Parlamento; commissione e ministri, invece, accettarono l'impegno, più modesto, a bandire un concorso. L'ambiguità di questo testo pesò, come si vedrà, anche nelle vicende successive.

L'iniziativa crispina ottenne comunque la nomina, il 27 maggio 1883⁴⁶, di una commissione per la scelta del luogo più idoneo per la nuova sede e per stabilire (come richiesto dalla legge del 1881) le norme per la scelta del progetto⁴⁷. I commissari, però, come ha rilevato Marco Santini Muratori, non riuscirono a fornire un giudizio conclusivo. Il governo chiese e ottenne una proroga del termine al 1887⁴⁸.

Nel frattempo, il confronto sulle soluzioni per dotare la Camera di un'adeguata sede non era cessato. Restava in campo, di fatto, l'alternativa tra una nuova aula a Montecitorio o un nuovo palazzo in altra sede.

I verbali del Comitato segreto della Camera rivelano questa perdurante incertezza. La si coglie, per esempio, nella seduta del 29 giugno 1884⁴⁹. In quell'occasione emersero posizioni differenti rispetto alle soluzioni da adottare (e sulla tempistica per realizzarle). Raffaello Giovagnoli dichiarò di non essere favorevole alla costruzione di un nuovo palazzo ma di preferire «un'aula nuova stabile e decente nel palazzo di Montecitorio». Una posizione non isolata. Giulio Adamoli (che era relatore del disegno di legge presentato da Depretis nel dicembre 1883 relativo a «Disposizioni relative alla costruzione del palazzo del Parlamento») ⁵⁰ concordava con lui, anche se quella soluzione contrastava con l'esistenza della legge per la costruzione del nuovo palazzo⁵¹. Adamoli, tuttavia, riconosceva che «l'aula attuale così non va». Quindi, doveva essere «restaurata»: e ciò sarebbe costato non meno di

500 mila lire. Meglio, quindi, secondo Adamoli, costruire una nuova aula (che sarebbe costata circa un milione e mezzo) e che poteva essere realizzata «senza interrompere i lavori parlamentari» (una delle condizioni che più volte vennero evocate dai deputati)⁵². C'erano perciò da considerare sia questioni di natura giuridico-costituzionale (evitare decisioni che contrastassero con una legge vigente) sia questioni di natura più pratica (individuare la soluzione che meglio consentisse il corretto svolgimento delle attività del Parlamento) tenendo anche conto delle risorse da impegnare. Non mancò chi (Emanuele Ruspoli, deputato conservatore, già sindaco di Roma), pronunciandosi a favore del nuovo palazzo, riteneva che nell'immediato fosse «meglio contentarsi dell'aula attuale economicamente restaurata». Il questore Giuseppe De Riseis, d'altra parte, assicurò che l'aula attuale era in condizioni tali di stabilità da durare ancora un decennio. Una soluzione, si potrebbe dire, in linea con la logica della stabile provvisorietà che abbiamo visto segnare le vicende dell'aula sin dal trasferimento della capitale.

In quella seduta del giugno 1884, negli interventi di alcuni deputati si coglie anche la convinzione del valore simbolico che il nuovo edificio avrebbe rappresentato. Pietro Luporini, per esempio, osservò che «tutte le civiltà si sono affermate a Roma con splendidi monumenti» e perciò incoraggiò l'esecuzione della legge sul nuovo palazzo. Allo stesso tempo c'era chi faceva valere il principio contrario: «Un Parlamento è grande – affermò Carlo Italo Panattoni – non per il palazzo che occupa ma per le opere che compie». E anche il deputato veneto Alberto Cavalletto, «pur considerando la questione sul lato politico», notò che «per affermare l'unità d'Italia non v'è bisogno di un gran palazzo». Difficile, insomma, individuare una linea unitaria. Nel concludere la discussione, il presidente Biancheri dichiarò che la questione doveva essere ben ponderata. La legge per il nuovo palazzo esisteva «e non si può annullarla». Il nodo da sciogliere riguardava piuttosto i tempi di realizzazione che potevano protrarsi a lungo. Si doveva continuare con l'uso dell'aula attuale? Precisò che l'ingegnere della Camera non poteva «assicurare che le buone condizioni d'oggi si mantengano tali anche fra un mese». La presidenza doveva perciò decidere se mettere subito in esecuzione il progetto per una nuova aula stabile. O, piuttosto, intervenire sull'aula provvisoria «che fu costruita colla prevenzione che non dovesse durare che un decennio». In conclusione, «a grandissima maggioranza», fu approvato il seguente ordine del giorno: «La Camera, considerando le condizioni igieniche, di stabilità, di manutenzione e di provvisorietà dell'aula, avuto riguardo che

il nuovo palazzo non potrà probabilmente essere costruito in tempo breve, incarica la presidenza di chiamare l'attenzione del governo sulla opportunità di provvedere intanto alla costruzione di un'aula nuova in Montecitorio». L'uso dell'avverbio (intanto) è illuminante. Non si comprometteva la prospettiva della costruzione del palazzo ma si dichiarava l'urgenza di provvedere con una soluzione, «forse» provvisoria. La constatazione dell'inadeguatezza delle condizioni in cui si trovava l'aula Comotto non produsse però effetti concreti, confermando incertezze e contraddizioni nelle posizioni espresse dai deputati, che certo influirono sul prolungato *iter* decisionale.

Queste difficoltà e incertezze si possono cogliere già nella seduta del Comitato segreto del 21 giugno 1885⁵³. Così, per esempio, modificando un po' la sua precedente posizione, Giovagnoli sostenne che non vi fosse «alcuna urgenza per la costruzione del nuovo palazzo» e ricordò l'esistenza di un progetto «per un'aula stabile nel palazzo di Montecitorio». «Si faccia questa – concluse rinunciando all'assertività dell'anno precedente – e si lasci tempo e agio a meditare se convenga o no por mano a un nuovo e costoso edificio». In diversi interventi si coglie la preoccupazione per i tempi lunghi che la costruzione del palazzo avrebbe richiesto⁵⁴. Adamoli precisò che quest'ultimo sarebbe stato «un edificio immenso, più vasto di qualsiasi altro parlamento del mondo» per il quale era necessario «lungo tempo e una spesa oscillante tra 60 e 70 milioni». La commissione – precisò – «deferente al voto degli uffici e al desiderio espresso dal presidente del Consiglio, in omaggio all'ordine del giorno votato l'anno scorso dal Comitato, si occupò della costruzione dell'aula nuova, ed esaminato il progetto lo giudicò buono e di facile attuazione». Crispi colse immediatamente il pericolo di una simile posizione, che faceva pendere la bilancia verso la soluzione che avrebbe compromesso, forse definitivamente, il suo disegno, e dichiarò che credeva risolta la cosa con l'approvazione della legge che aveva decretato la costruzione di un nuovo Parlamento. Era costretto, però, a riconoscere che le condizioni dell'aula erano «deplorabili»: avrebbe perciò consentito «alla proposta di modificarle, ma – affermò – sarebbe errore politico ed economico pensare a costruire un'aula nuova e stabile spendendovi 2 milioni». «La scelta del luogo per la costruzione del nuovo palazzo – riconobbe – è difficile, ma una amministrazione energica potrebbe condurla a termine nel giro di pochi anni e la spesa limitarsi a 8-10 milioni». «In questa Roma ove ogni epoca classica ha propri e splendidi monumenti l'Italia nuova deve in ugual modo affermarsi». Crispi non rinunciava, quindi, al suo ambi-

zioso disegno, che, tuttavia, si dovette confrontare con la prudenza del presidente del Consiglio.

Depretis espose i motivi per cui fu ritardata la scelta del luogo e la costruzione del nuovo Parlamento. «Occorrono parecchi milioni – spiegò – e il bilancio non fu finora in grado di fornirli», ma non per questo egli ne aveva «abbandonato il pensiero»; anzi si proponeva «di affrettarne l'attuazione» e perciò non avrebbe accettato «alcuna proposta che implichi rinuncia a quel concetto che per lui ha valore politico».

In realtà, la maggior parte dei deputati non sembrava mettere in discussione la prospettiva di un nuovo palazzo. Si insisteva, semmai, sulla sede. Alfredo Baccarini, per esempio, credeva che sarebbe stato un «gravissimo errore scostare il Parlamento dalla città papale per allocarlo nei nuovi quartieri»⁵⁵. Anche Guido Baccelli riconobbe «la necessità di affermare la maestà nazionale con un sontuoso edificio, ma è accorta politica di non abbandonare la valle papale». Le discordanze erano piuttosto sulle soluzioni nel breve periodo. In effetti il presidente Tommaso Villa invitò a non confondere le due questioni. Non si stava trattando della costruzione del nuovo palazzo ma se fosse «necessario e opportuno modificare nel frattempo quest'aula, o trasferirla altrove nello stesso palazzo per ovviare ai lamentati inconvenienti»⁵⁶. Alla fine della discussione si approvò un ordine del giorno che confermava quello approvato l'anno prima per la costruzione di un'aula nuova e stabile a Montecitorio.

A queste precise indicazioni non venne data risposta. La questione dell'aula rimase impantanata in una morsa di immobilismo che non sapeva liberarsi della questione, complessa e costosa, del nuovo palazzo.

Le precarie condizioni dell'aula Comotto tornarono all'attenzione del Consiglio di presidenza nella seduta del 6 febbraio 1887. Il questore De Riseis richiamò l'attenzione sulla necessità di un provvedimento «atteso lo stato di deperimento dell'aula parlamentare e il pericolo di rovina». Il presidente Biancheri propose (e il Consiglio dispose) che venissero incaricati i questori di «fornire alla Camera, nella loro relazione sul bilancio interno, esatte informazioni sullo stato dell'aula e sulle sue condizioni poco sicure, invitando la Camera, riunita in Comitato segreto, ad adottare i provvedimenti che crederà del caso o per la costruzione di una nuova aula o per il restauro dell'attuale»⁵⁷.

Il 25 maggio, il presidente richiamò l'attenzione «sulle cattive condizioni di solidità e igiene dell'aula delle adunanze della Camera». Udito il parere dei questori che richiamarono «i molti precedenti degli studi eseguiti [...] delle relazioni

del bilancio interno della Camera, delle discussioni fatte in comitato segreto e della relazione Adamoli sul disegno di legge per la costruzione di un nuovo palazzo del Parlamento»; considerato che tutti i presenti erano «d'accordo nel riconoscere le infelici e pericolose condizioni dell'aula e l'urgente necessità di provvedere o con la costruzione di un'aula nuova o con un radicale restauro dell'attuale», il Consiglio deliberò che con il nuovo bilancio interno della Camera venisse «nuovamente chiamata l'attenzione su quello stato di cose perché sia all'uopo invitato il governo a provvedervi prontamente mediante la sollecita presentazione di un disegno di legge»⁵⁸.

Nonostante queste sollecitazioni, la soluzione al problema dell'aula continuava ad essere incastrata nelle contraddizioni generate dalla mancata scelta di fondo tra la costruzione del nuovo palazzo o di una nuova aula a Montecitorio. Ne è un esempio l'ordine del giorno votato nella seduta del Comitato segreto del 12 giugno 1887. In quell'occasione Adamoli espose le «condizioni di provvisorietà e di pessimo stato dell'aula, constatate da tecnici competenti» e presentò il seguente ordine del giorno: «La Camera, considerando le condizioni igieniche, di stabilità, di manutenzione, di provvisorietà dell'aula, ferme restando le deliberazioni relative alla costruzione di un nuovo palazzo, degno del Parlamento, invita la sua presidenza a sollecitamente provvedere intanto, d'accordo col governo, al miglioramento delle condizioni dell'attuale sede della Camera costruendo una nuova aula». La Camera lo approvò all'unanimità⁵⁹.

La soluzione indicata si scontrò però con la determinazione di Crispi.

Lo si percepisce chiaramente dalla lettura del verbale del Comitato segreto del 24 giugno 1888. Come osservò il deputato toscano Giuseppe Toscanelli, i questori si erano attivati con solerzia e avevano fatto tutte le pratiche necessarie presso il ministero dell'Interno per la costruzione della nuova aula. Il ministro, però, «dal canto suo» (rilevò polemicamente Toscanelli) voleva la costruzione del palazzo «e intanto si rimane in quest'aula infelice, dove occorre una voce molto forte per farsi udire, dove fa un gran caldo e dove il lucernario può cadere sul banco dei ministri». In quell'occasione, Alfredo Baccarini (avvalendosi forse anche della pluriennale esperienza come ministro dei Lavori pubblici) chiese di considerare – con urgenza – la solidità dell'edificio. «Per ragione politica» credeva «necessario che la nuova Italia sia inedita nell'antica Roma». Quindi, si doveva restare a Montecitorio. Suggerì «di prendere dentro qualche vicolo, qualche

Il Presidente della Camera, Giuseppe Biancheri
L'Illustrazione Italiana,
29 marzo 1903



pezzo di casa». Anche se in futuro si volesse costruire «il gran palazzo», osservò, il palazzo di Montecitorio «servirà sempre a una quantità di usi»: l'investimento, insomma, non sarebbe andato sprecato. Crispi riconobbe che erano tutti d'accordo sul fatto che non si poteva restare in quell'aula. Difese al contempo la scelta per il nuovo palazzo. Sintetizzò così le sue idee: riparare l'aula attuale; ordinare un nuovo progetto che non obbligasse lo Stato a una «spesa eccessiva»; lasciare al governo lo studio della possibilità di realizzare il nuovo Palazzo nel sito di Montecitorio: in questo caso la nuova aula sarebbe stata nello stesso tempo l'aula definitiva del nuovo Palazzo. Quanto «alle quistioni d'arte», dichiarò di non condividere il pensiero di Baccarini sulla necessità di salvaguardare l'architettura di Bernini. «A San Pietro si deve opporre un monumento moderno, nazionale».

Il disagio acclarato e, dunque, la necessità di lasciare la vecchia aula Comotto si scontrarono, quindi, con il disegno crispiniano di celebrare la nuova Italia, anche architettonicamente contrapposta al passato (soprattutto «papalino»). D'altra parte, però, la continuità con i fasti del passato veniva indi-

cata da alcuni come elemento determinante per non lasciare Montecitorio. Nella logica di Crispi, si chiedeva un'architettura «moderna» per celebrare il cambiamento. Per altri, viceversa, si trattava di trasformare i vecchi luoghi del potere per consacrare, appunto, il cambiamento. Due logiche, due criteri, entrambi «politici», che conducevano però a risultati opposti.

Baccarini rilevò che per nove decimi i deputati volevano un'aula nuova anche per la propria salvaguardia e incolumità⁶⁰. Avrebbe apprezzato – dichiarò – che Crispi non fosse intervenuto «per lasciar più libera la Camera»⁶¹. Questa sensibilità non rientrava però nello stile del presidente del Consiglio che pretendeva dal Parlamento un'efficienza nella capacità decisionale che si scontrava con una procedura che premiava la lenta costruzione del consenso attraverso il confronto delle diverse posizioni.

In quell'occasione Crispi dimostrò tutta la sua determinazione. Replicò ai dubbi sulla possibile permanenza nell'aula Comotto ricordando che le relazioni lette dal questore De Riseis dimostravano che «si può star qui per dieci anni con una spesa di 200.000 lire». Era un'ostentazione di sicurezza tale da provocare la reazione del presidente Biancheri, che sentì l'esigenza di precisare che aveva sempre dichiarato «indispensabile la costruzione della nuova aula».

Dopo una lunga discussione e diverse proposte, tutti dichiararono di riconoscersi nell'ordine del giorno proposto da Luigi Indelli (votato all'unanimità): «La Camera delibera la sollecita costruzione di una nuova aula provvisoria a Montecitorio, dando alla sua presidenza mandato di fiducia perché si provveda alla esecuzione»⁶².

Anche in questo caso l'indicazione del voto sembra molto chiara, ma gli avvenimenti non furono conseguenti.

Il 2 luglio 1888, infatti, Crispi presentò alla Camera un disegno di legge per aprire «un credito al ministro dell'interno per provvedere alla residenza della Camera dei deputati»⁶³. La breve discussione che si svolse in aula il 10 luglio lascia intuire le perplessità dei parlamentari e l'indeterminatezza della strategia per la nuova sede. In effetti, l'articolo unico del disegno di legge prevedeva l'autorizzazione alla spesa di sei milioni, da ripartirsi in quattro esercizi finanziari. La Commissione propose, però, un ordine del giorno che lasciava del tutto irrisolta l'opzione tra la nuova aula a Montecitorio e un nuovo Palazzo del Parlamento, ma lasciava anche intendere una certa preferenza per la prima soluzione⁶⁴. Crispi ne chiese – e ottenne – il ritiro, dichiarando che avrebbe messo tutta la sua «buona volontà», tutto il suo «zelo, per rispondere

ai desideri del Parlamento; ma bisogna che esso abbia fiducia in me; e che mi si dia piena libertà. Sono le due condizioni, che potranno affrettare l'esecuzione di un desiderio, che è pure mio»⁶⁵.

Il provvedimento fu votato il giorno successivo e approvato con 256 voti a favore e 70 contrari⁶⁶. Fu approvato anche dal Senato (il 21 luglio) ma – come osservò Giovanni Cadolini nella relazione del 1896 già ricordata in nota – «non ebbe alcun seguito pratico, a cagione delle divergenze tra la Camera, che aveva approvato la costruzione della nuova aula a Montecitorio, e il Governo che senz'altro voleva por mano alla costruzione del monumentale Palazzo per i due rami del Parlamento, non a Montecitorio ma altrove»⁶⁷.

Crispi, quindi, impose con forza il suo disegno nonostante le decisioni assunte dall'assemblea.

C'è in questo episodio, apparentemente marginale, una sintesi efficace dell'atteggiamento di Crispi nei confronti del Parlamento. Un atteggiamento che può sembrare contraddittorio. Il Crispi attento a celebrare la centralità del Parlamento (anche nella dimensione materiale di una sede più imponente); e il Crispi decisionista e quasi mortificatore del Parlamento (le ripetute e prolungate sospensioni delle sedute condizionarono pesantemente l'attività dell'assemblea legislativa, ricorda Roberto Martucci con riferimento, in realtà, a tutta l'età liberale, ma con una specifica attenzione all'ultimo governo Crispi)⁶⁸. Nel disegno crispino c'era in effetti un ribilanciamento dei poteri, una più netta e chiara determinazione dei ruoli di ciascuno, che andava certo a discapito dell'apparente concentrazione di potere in capo alla Camera elettiva, ma evitando di mettere da parte il potere legislativo, come invece accadde in altri periodi della storia costituzionale italiana.

Certo, sulla vicenda della costruzione del nuovo Palazzo del Parlamento Crispi sembrò procedere senza curarsi troppo dell'opinione dell'assemblea rappresentativa.

Di fatto, la legge del 26 luglio 1888 «paralizzò», come fece notare Indelli, la delibera del Comitato segreto del 24 luglio⁶⁹. La Camera aveva, quindi, avallato la scelta di Crispi, alla cui volontà «tutti, come ipnotizzati si piegarono», osservò sconsolatamente Achille Plebano⁷⁰.

Il ministero utilizzò abilmente il parere di una commissione tecnica che assicurò la possibilità di utilizzare l'aula Comotto «per un tempo sufficiente a compiere la sede definitiva»; sancì che per migliorare quell'aula occorrevo somme troppo ingenti e che la configurazione del Palazzo di Montecitorio non permetteva «di adottare il partito della nuova aula in sostitu-

zione dell'attuale»⁷¹. Forte di questo parere, il ministero avviò i provvedimenti per realizzare la nuova sede del Parlamento nella zona di Magnanapoli, dove poi sarebbe sorta la sede della Banca d'Italia⁷².

Quando però il ministro dell'Interno propose una nota di variazione al bilancio con lo stanziamento di un milione e mezzo, questa misura venne bocciata dalla giunta della Camera. Nonostante la determinazione del presidente del Consiglio, la questione rimase come sospesa.

Da una parte, l'attività della commissione incaricata di esaminare i progetti per il nuovo palazzo del Parlamento (presieduta dallo stesso Crispi) proseguì i lavori e pubblicò la propria relazione, nel gennaio 1890: otto i progetti premiati, con importi differenti⁷³. Dall'altra, i verbali degli organismi della Camera continuavano a denunciare un disagio irrisolto⁷⁴.

Nel Comitato segreto del 5 luglio 1889, preso atto che gli effetti della legge del 26 luglio 1888 «rimasero sospesi» dopo che il presidente del Consiglio dichiarò alla Camera «di soprassedere per ora alla costruzione del palazzo», da più parti si dichiarò l'urgenza di provvedere perché la Camera non restasse condannata a tenere le sue sedute in un'aula inadatta⁷⁵. Occorreva, però, fu rilevato, presentare un nuovo disegno di legge che ribadisse la necessità di una nuova aula a Montecitorio. Il governo si era impegnato a farlo ma, in caso contrario, avrebbero potuto provvedere gli stessi deputati con una propria iniziativa legislativa. Una certa tensione nei rapporti con l'esecutivo si ricava dall'approvazione dell'ordine del giorno Baccarini che invitò la presidenza a comunicare al governo il processo verbale della seduta al fine di sollecitare un'attenzione che sembrava mancare.

La mancata risoluzione del problema indusse la Camera a dedicare una seduta straordinaria del Comitato segreto al tema della costruzione della nuova aula. Questa ebbe luogo il 22 luglio 1895.

Il presidente Giuseppe Marcora precisò che si potevano seguire due strade: o chiedere al governo lo stanziamento necessario; oppure operare come il Senato, stanziando sul bilancio interno una somma annuale. Di fronte all'opposizione di alcuni deputati il presidente fece presente che, in ogni caso, le spese necessarie per la manutenzione si facevano sempre più consistenti. Marcora, dopo aver ricordato di essere stato tra coloro che sostennero la proposta di Crispi per la costruzione del nuovo palazzo, si disse disposto a votare «la somma necessaria per un'opera definitiva, la quale dimostri che la rappresentanza d'Italia non è in Roma semplicemente accampata in un edificio provvisorio eretto in un cortile».

Una spesa significativa, però, in un momento di difficoltà economica per il Paese, secondo diversi deputati, avrebbe finito per alienare dalla Camera la simpatia del Paese.

Insomma, il dilemma restava quello di sempre: come assicurare un'adeguata sede alla rappresentanza nazionale, riservando una particolare attenzione al contenimento delle spese.

In conclusione, fu respinta la proposta del deputato siciliano Benedetto Cirmeni (firmata da altri 7 deputati) che, «riconosciuta la urgente necessità della costruzione di una nuova aula in muratura», si passasse «alla discussione dei vari progetti di massima». Fu, invece, approvata la proposta di Alfonso Visocchi che suggeriva la nomina di una commissione «che studi se sia possibile di rendere l'aula presente sicura, stabile, igienica e armonica e ove occorra l'ufficio di presidenza apra all'uopo un concorso».

La commissione, presieduta da Cadolini⁷⁶, presentò una dettagliata relazione sui diversi problemi di stabilità, igiene, acustica, con particolare attenzione al «gravissimo pericolo» degli incendi. Chiari che nell'alternativa tra la costruzione del grande palazzo o di una nuova aula in muratura a Montecitorio riteneva preferibile la seconda⁷⁷. Alla prima ipotesi ostavano le condizioni finanziarie del Paese: si prevedeva infatti una spesa di 80 milioni (dai 60 previsti nel 1885).

La relazione fu esaminata dall'ufficio di presidenza che l'8 luglio 1896 propose al Comitato segreto la seguente deliberazione: «Sarà provveduto all'erezione di una nuova aula nel palazzo di Montecitorio. La nuova aula verrà costruita tenendo per base le norme e i disegni studiati dalla commissione. L'ufficio di presidenza prenderà all'uopo gli opportuni accordi col governo perché nel bilancio della Camera venga iscritta la somma occorrente per quel numero di annualità che saranno credute necessarie»⁷⁸.

I deputati presentarono nell'occasione diversi ordini del giorno volti a limitare i costi, ma anche a proporre un nuovo progetto (sulla base di quello Comotto del 1880)⁷⁹. Fu una discussione appassionata che proseguì il giorno successivo (9 luglio). In conclusione, la Camera respinse la proposta di costruzione della nuova aula. Dovette trattarsi di un voto controverso: dopo una prima votazione per alzata e seduta si procedette alla votazione per divisione.

Nonostante questo voto, che sembrava precludere la via per la costruzione di una nuova aula, la discussione sul tema fu ripresa un anno dopo. Il Comitato segreto dell'11 luglio 1897 approvò la proposta di Edoardo Pantano e altri deputati: «La Camera, convinta che ragioni imperiose di igiene, sicurezza

e di buon andamento dei lavori parlamentari rendano urgente di provvedere alla costruzione di una nuova aula parlamentare, incarica la presidenza di bandire un concorso, da risolversi entro l'anno corrente, per la costruzione dell'aula suddetta con la più modica cifra possibile»⁸⁰.

Tramontato definitivamente l'ambizioso disegno crispino per la costruzione di un nuovo palazzo⁸¹, le vicende di questo concorso lasciano però intravedere la difficoltà di trovare soluzioni unanimemente condivise per l'adeguata sistemazione della sede della Camera elettiva.

La relazione della commissione incaricata di riferire sui progetti presentati (presieduta dal futuro presidente della Camera Giuseppe Colombo, che ne fu anche il relatore)⁸² fu criticata, nel Comitato segreto del 7 luglio 1898, da Pilade Mazza, che insieme ad altri deputati propose la riapertura del concorso «tra i sette concorrenti classificati». Giovanni Giolitti, invece, difese l'operato della commissione e propose un ordine del giorno (approvato «a grande maggioranza») con il quale la Camera, approvando le conclusioni della commissione, le dava «pieno mandato di fiducia per stabilire le condizioni del nuovo concorso da essa proposto in modo che possa procedersi entro marzo 1899 a una definitiva deliberazione»⁸³.

Da questo «supplemento di concorso», per usare le parole di Giorgio Spadolini, riuscì vincitore il progetto degli ingegneri Talamo e Mannajuolo. Ma la realizzazione del progetto faticò a prendere corpo, generando alla fine un vero e proprio contenzioso con la presidenza che avrebbe visto quest'ultima soccombere in giudizio qualche anno più tardi⁸⁴.

Il 30 aprile 1899 il Comitato segreto approvò un ordine del giorno che, «plaudendo l'opera della Commissione», approvava le proposte della presidenza «affidandole il mandato di provvedere alla esecuzione dei lavori»⁸⁵. Dalla discussione emersero però posizioni discordanti. Felice Santini si dichiarò contrario al progetto per la nuova aula per l'incognita della spesa⁸⁶. Paolo Taroni notò che la commissione non era stata unanime nella scelta del progetto che proponeva sostanziali modificazioni rispetto a quello di Talamo⁸⁷. Temeva «sgradevoli sorprese sui risultati acustici». Giulio Prinetti espresse il desiderio di restringere le dimensioni dell'aula «con profitto delle venture discussioni parlamentari». L'impressione, insomma, è che tra i deputati permanessero dubbi e perplessità sulle scelte da fare.

Intanto l'agibilità della vecchia aula Comotto divenne insostenibile.

Come è stato ricordato, le condizioni «assai precarie», riscontrate dall'ingegner Roubée dopo un'ispezione effettuata

in aprile, non ne consentivano più l'uso. Un'ispezione successiva in ottobre degli ingegneri del Genio civile Rocco e Biglieri, insieme all'ingegnere della Camera Arnaud, ne aveva addirittura decretato la condizione di «grave pericolo»⁸⁸.

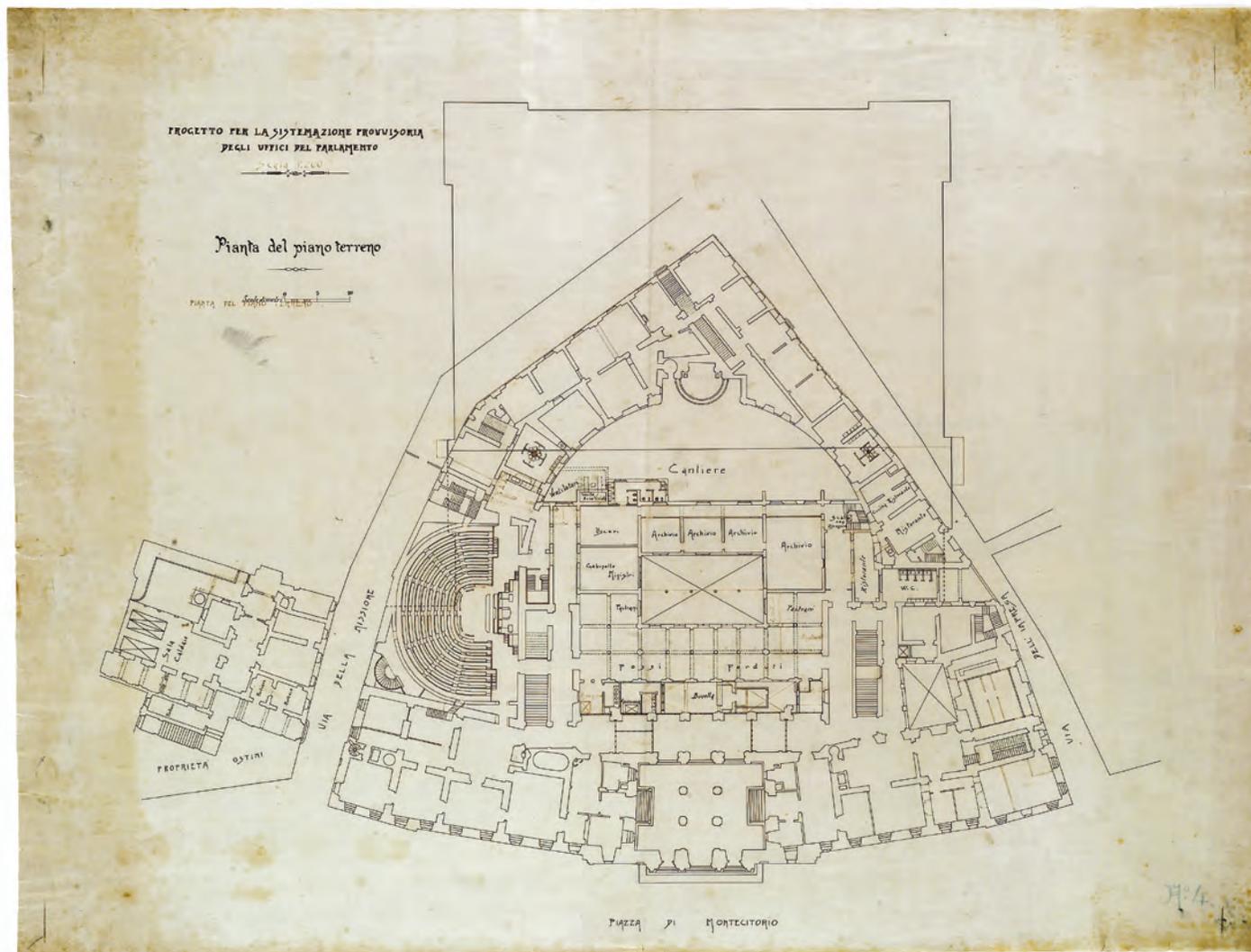
Il 30 giugno 1899 l'aula Comotto ospitò l'ultima seduta. Negli ultimi giorni di maggio era stata teatro prima delle dimissioni del presidente Giuseppe Zanardelli in polemica con gli esiti della crisi di governo che si era risolta con il reincarico al generale Pelloux e poi dell'elezione, il 30 maggio, di Luigi Chinaglia (proprio contro Zanardelli). La presidenza Chinaglia ebbe una breve durata, travolta dagli accesi scontri che si consumarono in aula sui «provvedimenti politici» nella cosiddetta «crisi di fine secolo». Il 30 giugno la sessione fu prorogata.

Alla ripresa dei lavori per la nuova sessione (il discorso della Corona era stato tenuto al Senato il 14 novembre) le sedute si svolsero nella «auletta» provvisoria organizzata dai questori nella sala di lettura al primo piano di Montecitorio. Un'aula insufficiente a ospitare tutti i 508 deputati. Un disagio palesemente dichiarato dai deputati. Già il 16, infatti, il nuovo presidente Giuseppe Colombo (era stato eletto, a stretta maggioranza, contro l'esperto Giuseppe Biancheri) doveva comunicare il contenuto di un telegramma firmato da diversi deputati «che si dolgono delle non buone condizioni igieniche dell'Aula, e chiedono che si provveda in proposito»⁸⁹. Il presidente annunciò in proposito un Comitato segreto, che avrebbe avuto luogo il 22 novembre.

Nel frattempo, il 17 novembre 1899, Colombo convocò il Consiglio di presidenza per uno scambio di idee sui diversi progetti di costruzione di un'aula «che permetta alla Camera di abbandonare più presto che si potrà l'auletta [sottolineatura presente nel documento], essendo difettosa sotto molti aspetti, ma specialmente perché non si possono udire gli oratori, neppure a breve distanza». I questori della scorsa sessione, Giuseppe Giordano Apostoli e Pietro D'Ayala Valva, meritavano comunque «la sincera riconoscenza di tutti i colleghi per aver allestita in così breve tempo e superando gravi e molteplici difficoltà una sala per le discussioni della Camera». A oggi – dichiarò – «mancano gli elementi necessari per deliberare». Chiese che si desse mandato alla presidenza per decidere tra i due progetti possibili: 1) restaurare la vecchia aula; 2) costruire una nuova aula nei locali occupati dalla tipografia. Precisò che entrambi i progetti «non rappresentano che una soluzione provvisoria».

Nella seduta del Comitato segreto del 22 novembre 1899, con un ordine del giorno proposto da Sidney Sonnino e condiviso

Progetto dell'Aula
provvisoria realizzata
nell'ala di Palazzo
Montecitorio adiacente
a Via della Missione
Archivio storico della
Camera dei deputati,
Fondo Ernesto Basile



17

da Giolitti, si ratificò la scelta, necessitata, della provvisorietà: «La Camera, mantenendo ferme le deliberazioni già prese per la costruzione di un'aula definitiva, in attesa del disegno di legge che provveda alla esecuzione della medesima, dà incarico alla presidenza di far costruire una nuova aula provvisoria nel più breve termine possibile, occupando sia la piazzetta della Missione e locali attigui sia l'attuale tipografia; e invita il governo a stanziare la somma occorrente nella legge di assestamento del bilancio»⁹⁰.

La nuova aula provvisoria si rivelò una soluzione insoddisfacente, ma era destinata a durare fino all'inaugurazione dell'aula Basile nel 1918. Già nel Comitato segreto dell'8 luglio 1900 Nicola Vischi osservò che l'aula era «incapace, inadatta, indecorosa», ma la Camera votò l'ordine del

giorno presentato da Francesco Pais che recitava: «La Camera, considerando che l'aula provvisoria è per qualche tempo sufficiente per i lavori parlamentari, ritenuto che dopo le forti spese incontrate per la costruzione di due aule provvisorie non è conveniente nelle presenti condizioni finanziarie l'immediata costruzione dell'aula nuova, delibera di incaricare la presidenza a introdurre in quest'aula tutte quelle modificazioni che igienicamente e acusticamente riterrà necessarie». Si decise, perciò, la sospensione di ogni deliberazione relativa alla costruzione della nuova aula e, al contempo, la demolizione della vecchia aula Comotto.

Si confermano insomma gli elementi che avevano caratterizzato anche le altre tappe della vicenda relativa alla siste-

mazione della sede della Camera: la provvisorietà prolungata e il condizionamento delle risorse finanziarie disponibili. Nella seduta del 16 dicembre 1900, dopo lunga discussione, la Camera approvò un ordine del giorno che: 1) confermava la deliberazione di mantenere la sua sede definitiva a Montecitorio; 2) dava incarico alla presidenza di risolvere le possibili questioni legali con i vincitori dell'ultimo concorso; 3) sospendeva ogni deliberazione sulla esecuzione del progetto dell'aula definitiva; 4) autorizzava la presidenza a far eseguire le opere e i lavori accessori atti a migliorare dal punto di vista igienico e amministrativo le condizioni dell'aula attuale e i servizi annessi⁹¹.

Queste scelte avvennero in un momento particolarmente delicato per l'istituzione rappresentativa, come aveva dimostrato la drammatica chiusura della sessione precedente.

Al momento dell'insediamento, il presidente Colombo non aveva nascosto le sue preoccupazioni per questa situazione e richiamò tutti alle proprie responsabilità anche a seguito del regicidio. «A mantener vive e feconde le istituzioni rappresentative – disse – non bastano né il loro valore intrinseco, né virtù di Re, ma si richiede il continuo e vigilante concorso di tutti coloro ai quali il loro retto funzionamento è affidato [...]. Noi dobbiamo impedire ad ogni costo che si mettano in dubbio la suprema importanza politica e l'efficacia delle nostre istituzioni parlamentari; noi dobbiamo dimostrare che l'Aula parlamentare non è, come taluni mostrano di credere, una palestra di vani dibattiti, ma un tempio dove si trattano i più vitali interessi della Nazione, d'onde si irradia nel paese l'esempio di ogni civile virtù». Questa consapevolezza, secondo Colombo, doveva indurre ad un uso ragionevole delle prerogative dei parlamentari: «Ragioni anche legittime, sdegni anche generosi, possono turbare di tratto in tratto la serenità di questo ambiente»; ma «questi turbamenti non sono mai stati, né devono esser mai, che tempeste passeggere». Invitava a «mantenere, anche verso gli avversari politici, quella equanimità e quella tolleranza, che furono sempre il carattere distintivo, da tutti riconosciuto, dei nostri costumi parlamentari». Occorreva continuare «a procedere con la stessa equanimità, rispettando egualmente i diritti di tutti: i diritti delle maggioranze, come quelli delle minoranze». Quello era infatti il nodo della questione. «Noi abbiamo il più liberale di tutti i Regolamenti, e questo forma il vanto della Camera italiana. Dobbiamo quindi esserne orgogliosi; dobbiamo di-

mostrare a tutti che non abbiamo bisogno di misure restrittive della libertà di parola per impedirne l'abuso»⁹².

Questo proclama a favore di un sereno e libero confronto doveva però essere presto contraddetto dagli eventi e dal comportamento dello stesso Colombo che, come ha ricordato Anton Paolo Tanda⁹³, avrebbe gestito l'acceso dibattito intorno alle modifiche regolamentari in funzione antiostuzionistica, che si sviluppò nei mesi successivi, senza mostrare un'adeguata attenzione alle ragioni della minoranza.

Le tensioni si sarebbero risolte con il ricorso alle urne che, pur confermando la maggioranza governativa che sosteneva il governo Pelloux (al quale si dovevano le forzature alla prassi parlamentare che erano state causa dei disordini precedenti), ne ridimensionò significativamente la consistenza numerica, ma, ancor più, ne mise in crisi la tenuta politica. La soluzione della crisi passò attraverso il governo di «tregua istituzionale» affidato al senatore Giuseppe Saracco con l'elezione alla presidenza della Camera di Tommaso Villa, cui si deve l'iniziativa per la modernizzazione del regolamento parlamentare che avrebbe accompagnato la nuova stagione politica contrassegnata dalla *leadership* di Giolitti.

In questo contesto di rilancio del ruolo dell'istituto rappresentativo si inserì la vicenda della nuova aula di Montecitorio affidata all'architetto Ernesto Basile.

NOTE

- torni o poco lontano i rami principali della pubblica amministrazione».
5. La commissione era composta dagli ingegneri del Genio civile Pacifico Barilari, Francesco Armellini e Paolo Comotto. Cfr. L. Zangheri, *Ernesto Basile e la Camera dei deputati*, in *Aedes egregiae: i palazzi della Camera dei deputati*, a cura di Claudio Strinati, Sandro Benedetti, Camera dei deputati, Roma 2000, pp. 113 ss.
 6. Pacelli attribuisce alla mancanza di fiducia nel governo la decisione di inviare una delegazione. M. Pacelli, *Interno Montecitorio*, cit., p. 34.
 7. Archivio storico della Camera dei deputati (da ora ASCD), Verbali del Consiglio di presidenza, adunanza del 9 ottobre 1870.
 8. Pacelli ricorda che la Commissione tecnica presentò una relazione già il 31 ottobre 1870. La relazione fu esaminata da una commissione composta dai deputati Carutti, Cavalletto, Cerroti, Guerzoni, La Porta, Malenchini e Pianciani. Quest'ultima, ricorda sempre Pacelli, si confrontò con i tecnici ed emersero numerosi dissensi in merito alle soluzioni ipotizzate, sia sulla sede sia sui tempi di realizzazione. Cfr. M. Pacelli, *Interno Montecitorio*, cit., p. 35.
 9. Atti parlamentari (d'ora in poi AP), Camera dei deputati (d'ora in poi Camera), *Discussioni*, Leg. XI, seduta del 23 dicembre 1870, p. 198.
 10. F. Salsano, *I costi di Roma capitale: il trasferimento dell'amministrazione centrale e lo sviluppo della città (1871-1881)*, in «Città e Storia», VII, 2012, 2, pp. 219 ss.
 11. AP, Camera, *Discussioni*, Leg. XI, seduta del 23 dicembre 1870, p. 199.
 12. AP, Camera, *Discussioni*, Leg. XI, seduta del 23 dicembre 1870, p. 203.
 13. Cfr. la voce di Francesco Quinterio per il *Dizionario biografico degli italiani*.
 14. AP, Camera, *Discussioni*, Leg. XI, seduta del 23 dicembre 1870, p. 204.
 15. *Ivi*, pp. 205 s.
 16. Nelle battute finali di questa discussione sul trasferimento della capitale è interessante l'intervento dell'esperto deputato (era stato ininterrottamente eletto alla Camera dal 1848) Giovanni Battista Michelini, che introdusse un tema differente (tanto che il presidente si sentì in dovere di dichiarare che la proposta «appartiene a un altro ordine di idee»). Michelini, suscitando «vivissima ilarità», propose infatti che si raccomandasse al governo che la nuova aula fosse «quadrilunga». Argomentava questa proposta – di cui, lamentò, la commissione non aveva tenuto conto – sulla base dell'esperienza del Parlamento inglese. All'obiezione che si trattava di una proposta «tecnica e non politica» replicò che, al contrario, era una proposta «eminentemente politica, perché, quantunque riguardi la materiale forma di questa Camera, siccome tende a fare scomparire il centro, anzi i centri, così è eminentemente politica». Michelini non volle insistere sul suo ordine del giorno. Si dichiarò tuttavia «così convinto» della bontà della sua proposta, da non dubitare «che tosto o tardi essa trionferà delle difficoltà che ora incontra»: *ivi*, p. 215. L'auspicio di Michelini, in realtà, doveva andare deluso sia nelle suggestioni relative alle dinamiche politiche sia in quelle relative alle conseguenti scelte di architettura parlamentare.
 17. Sella chiarì il senso dell'accordo politico che il voto sanciva: il governo prendeva un «serio impegno che entro sei mesi effettivi» si sarebbe «effettivamente trasportata la capitale». Aggiunse che si sarebbero fatti «tutti gli sforzi» perché questo trasporto fosse «eseguito anche prima». L'impegno era subordinato al voto dell'altra Camera. «Naturalmente – precisò suscitando, come annotavano i resocontisti, «sensazione e bisbigli» – qui non può non connettersi il concetto della fiducia [...]. Se vi ha qualcuno, il quale non creda che il Ministero farà quanto gli è possibile per accelerare questo trasporto, e non presterà fede alle nostre dichiarazioni e alle nostre parole, voterà contro la proposta ministeriale». *Ivi*, p. 210.
 18. *Ivi*, p. 213. L'emendamento degli onorevoli Cerroti, La Porta e Pianciani era il seguente: «Gli uffizi dei Ministeri vi saranno stabiliti non più tardi del 31 marzo, e il Parlamento non più tardi del 30 aprile». Proprio per la dichiarazione del ministro uno dei proponenti, Cerroti, ritirò la sua firma.
 19. *Ivi*, p. 230.
 20. AP, Camera, *Discussioni*, Leg. XI, seduta del 7 dicembre 1871, p. 93.
 21. Il Consiglio di presidenza del 18 marzo del 1871 aveva approvato il progetto Comotto con alcune variazioni.
 22. AP, Camera, *Discussioni*, Leg. XI, seduta del 7 dicembre 1871, p. 94.
 23. «Prima che fosse assegnato alcun locale alla Camera, il Governo si fece premura d'invitare la Presidenza a recarsi in Roma per visitare i locali, e indicare quale le fosse sembrato più conveniente, più adatto a essere sede della Camera stessa». La presidenza – ricordava Biancheri – si era recata in Roma, aveva visitato i locali, si era confrontata con la Commissione «composta di uomini tecnici della capitale e di alcune provincie. Eravamo in dicembre», precisò. Alla Commissione fu esplicitamente chiesto quale fosse il locale che riteneva si prestasse meglio affinché «al 1° di luglio la Camera possa trasportarsi in Roma e funzionarvi». E la risposta unanime era stata: «non vi è altro locale possibile che Monte Citorio». Fu dunque per ottemperare alla legge che, «in seguito alla risposta avuta da egregi uomini tecnici, la Presidenza rispose al Governo che sceglieva Monte Citorio come sede conveniente e opportuna per la Camera».
 24. «Quanto alla luce, stasera forse si faranno i primi esperimenti, e domani sera credo se ne potranno vedere i risultati. Riguardo al riscaldamento – dichiarò suscitando le proteste dell'opposizione –, va sempre migliorando [...] tra pochi giorni non vi sarà più nulla a desiderare a questo riguardo». «Il termometro deciderà», affermò di fronte al rumoroso, crescente dissenso manifestato dall'aula. In ogni caso – concludeva – «vorrei che gli onorevoli deputati non esagerassero i piccoli inconvenienti».
 25. «Se la Camera trova che il trasporto della capitale fu fatto male, troverà giusto forse,
1. La distinzione codificata dall'art. 10 dello Statuto (che stabiliva che «ogni legge di imposizione di tributi, o di approvazione dei bilanci e dei conti dello Stato» fosse «presentata prima alla Camera dei deputati») finì per generare ripetuti conflitti tra le due Camere, soprattutto nella prima fase dell'esperienza costituzionale.
 2. Considero molto opportune le indicazioni di Nicola Antonetti in merito a una sorta di rappresentanza somigliante che, pur in assenza di un meccanismo di rappresentanza formale, consentiva che la griglia delle categorie previste dall'art. 33 dello Statuto (entro le quali il sovrano doveva selezionare gli aspiranti al laticlavio) producesse un'assemblea rappresentativa dei settori più rilevanti della classe dirigente del Paese: i vertici della magistratura, delle forze armate, della burocrazia, i diplomatici, ma anche esponenti del mondo politico come gli ex parlamentari, del mondo della cultura e dell'*upper class* erano gli animatori della seconda Camera che solo una lettura distratta può ridurre a inutile residuo di antico regime. Cfr. N. Antonetti, *Gli invalidi della Costituzione. Il Senato del regno 1848-1924*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. XIX.
 3. Mario Pacelli lascia intendere che questa preoccupazione si palesò in occasione del concorso per una nuova sede, nel 1888. Cfr. M. Pacelli, *Cent'anni dell'aula di Montecitorio*, in «Nuova Antologia», vol. 619, fasc. 2286, aprile-giugno 2018, p. 34. Dello stesso autore, attento studioso e, insieme, autorevole funzionario parlamentare, si veda anche *Interno Montecitorio. Storie sconosciute*, Franco Angeli, Milano 2000.
 4. Così il commissario governativo sui lavori per il trasferimento (nonché prefetto della capitale), Giuseppe Gadda, in una relazione presentata al ministro dei Lavori pubblici, Giuseppe Devincenzi (che era succeduto in quest'ultimo incarico allo stesso Gadda), a fine novembre 1871. Cfr. *Relazione del commissario governativo sui lavori di trasferimento*, Tipografia eredi Botta, Roma 1871, p. 4. In ogni caso, chiari Gadda, all'indomani del 20 settembre, la scelta della sede dei due rami del Parlamento era stata prioritaria. Tra le diverse esigenze cui questa scelta doveva rispondere c'era la necessità che i due edifici dovessero essere «in punti tra loro vicini per evidenti ragioni di servizio [...] e tali che potessero permettere di sistemarvi nei din-

- ciò che almeno a me pare vero, che il posto meno conveniente per un uomo che aveva fatto male l'insediamento della capitale è quello di rappresentare il Governo proprio in questa alma città»: Gadda era stato nominato primo prefetto della capitale, oltre che commissario governativo per il trasferimento.
26. *Ivi*, p. 96.
27. La relazione della Commissione è contenuta come allegato alla relazione presentata da Gadda al presidente della Camera (*Relazione del commissario governativo sui lavori di trasferimento*, cit.). Si trattava di un lungo testo (123 pagine) che riproduceva in dettaglio le spese e i documenti più significativi di questa vicenda: per esempio, una lettera del presidente Biancheri, datata 3 marzo 1871, relativa agli accordi sulla sistemazione dei locali (pp. 51 s.); una lettera di Comotto del 22 febbraio che riconosceva che il temine più breve da lui suggerito rispetto agli altri due commissari era stato un atto di audacia (p. 49); un quadro dettagliato delle spese per la sistemazione di Montecitorio (pp. 58 ss.).
28. L'aula era stata inaugurata il 27 novembre 1871 con il discorso della Corona, ma già il giorno successivo il vicepresidente Mordini ne aveva denunciato i difetti consentendo ai deputati «di tenere il cappello in testa fintantoché non avremo la sala riscaldata. Sarà a imitazione della Camera inglese, ma eccezionalmente». Cfr. AP, Camera, *Discussioni*, Leg. XI, sessione 1871-1872, seduta del 28 novembre 1871, p. 3. Della questione non si fece cenno nelle sedute successive, né lo avrebbe fatto il rieleto presidente Biancheri al momento dell'insediamento il 1° dicembre. È sintomatico, tuttavia, il fatto che il 26 gennaio 1873 il Consiglio di presidenza decise di assegnare a Comotto un compenso come «attestato della nostra soddisfazione», sull'esempio di quanto praticato al Senato a favore dell'architetto Gabet per la costruzione dell'aula a Palazzo Madama. Si decise che il presidente scrivesse una lettera, esprimendo soddisfazione per i lavori, accompagnata da un regalo, un cronometro, per la spesa di 3.000 lire. Forse, nella decisione non fu influente la volontà di non sfigurare rispetto all'operato dell'altra Camera.
29. Nel 1875, ricorda Pacelli (*Interno Montecitorio*, cit., p. 46), l'ingegnere della Camera, Ulisse Arnaud, segnalò delle «crepacce» sui muri dell'edificio. Questi inconvenienti indussero il Comitato segreto della Camera a nominare una commissione per studiare le condizioni del Palazzo di Montecitorio. La commissione era composta dagli onorevoli Antongini, Baccharini e Perazzi. Cfr. ASCD, Verbali della presidenza, adunanza del 7 giugno 1877. Come dichiarò il presidente Crispi la commissione propose «diversi lavori per meglio assicurare la solidità del Palazzo», compreso il trasporto della tipografia (allora ospitata al piano terreno del Palazzo e individuata come una delle cause degli inconvenienti) in altro locale. Il 10 aprile 1878 il presidente (Cairolì) comunicò al Consiglio di presidenza che i lavori per la tipografia erano stati eseguiti.
30. M. Santini Muratori, *La sede della Camera dei deputati a Roma dal trasferimento della capitale al progetto Basile: scelte programmatiche e strategie di intervento. 1870-1902*, in *La nuova Aula parlamentare e l'ampliamento di Palazzo Montecitorio (1904-1928). Inventario del Fondo Ernesto Basile conservato presso l'Archivio storico della Camera dei deputati*, a cura di F. Lorrello e M. Santini Muratori, Camera dei deputati, Roma 2011, p. 8.
31. O, piuttosto, come suggerisce Pacelli, per «l'inadeguatezza della soluzione proposta»: M. Pacelli, *I cento anni*, cit., p. 33.
32. Il 20 giugno 1880 il Consiglio di presidenza decise di accordare il premio di 3.000 lire al progetto col motto «Laboremus». ASCD, Verbali della presidenza, adunanza del 20 giugno 1880.
33. Su entrambe le zone – ricorda Salsano – «si erano già concentrati gli interessi dei costruttori e dei proprietari dei terreni, ben decisi a condizionare le future scelte dell'amministrazione comunale». F. Salsano, *I costi di Roma capitale*, cit.
34. *Ivi*, p. 222.
35. AP, Camera, *Documenti*, Leg. XIII, Sessione 1878, n. 26-A.
36. Il giudizio espresso dalla Commissione – nota Salsano – sottovalutava l'urgenza politica di provvedere al trasferimento entro il 1871, impresa che sarebbe risultata impossibile nel caso si fosse scelto di procedere alla costruzione *ex novo* di tutte le sedi ministeriali. Si deve inoltre considerare – nota ancora Salsano – che la valutazione dei costi per le nuove edificazioni discendeva da una stima indicativa, in cui l'ammontare delle spese era con ogni probabilità sottostimato.
37. Il ddl sul Concorso dello Stato nelle opere edilizie e di ampliamento della capitale del regno, presentato il 15 novembre 1880, fu discusso in aula dall'8 al 18 marzo 1881 e, una volta approvato dal Senato, divenne la legge n. 229 del 14 maggio 1881. La relazione di Sella è in AP, Camera, *Documenti*, Leg. XIV, n. 123.
38. AP, Camera, *Discussioni*, Leg. XIV, seduta del 10 marzo 1881, p. 4250.
39. Folcieri riconobbe che «Crispi molto opportunamente fece osservare che noi siamo qui quasi a prestito in una sala di legno e di cartone».
40. *Ivi*, seduta del 11 marzo 1881, p. 4261.
41. *Ivi*, seduta del 16 marzo 1881, p. 4421.
42. Nell'illustrare l'emendamento Crispi ripercorse la vicenda del concorso del 1879 per una nuova aula. In quella occasione, ricordò Crispi, i commissari «considerarono che, in vista d'una spesa ragguardevole, sarebbe stata opera migliore di edificare un palazzo per il Parlamento, e di destinare Monte Citorio ad altri servizi pubblici».
43. *Ivi*, seduta del 17 marzo 1881, p. 4436.
44. Un avvertimento che fu concretamente praticato. Così, il 19 giugno 1881 Domenico Farini, nel comunicare al Consiglio di presidenza una lettera del presidente della commissione per il ddl relativo al trasferimento dell'orto botanico in piazza Barberini, rilevò l'opportunità che «prima di occupare nuovi spazi di terreno per opere di pubblica utilità» si dovesse «determinare il luogo ove dovrà costruirsi il nuovo palazzo del Parlamento». Si indirizzò quindi una lettera al presidente del Consiglio «affinché faccia studiare attentamente la questione». ASCD, Verbali del Consiglio di presidenza, adunanza del 19 giugno 1881.
45. AP, Camera, *Discussioni*, Leg. XIV, seduta del 17 marzo 1881, p. 4445. «In questo modo – osservò Sella – a noi, cioè alla Commissione, ai ministri, e all'onorevole Crispi, tutti, come dissi, risoluti di porci d'accordo, parve che si sarebbe ottenuto il principale scopo dell'onorevole Crispi, quello cioè di non indugiare ulteriormente una conclusione sul palazzo del Parlamento. Ma non si compromette nulla, perché per ora non si apre che un concorso». D'altra parte si sarebbe dovuto superare anche l'esplicito dissenso del Senato che – come ricordava la relazione Cadolini sulla situazione dell'aula della Camera, presentata alla Presidenza il 25 maggio 1896 – nel Comitato segreto del 1° luglio 1881 deliberò che si facessero «le pratiche opportune» affinché la sede del Senato fosse «conservata nell'attuale palazzo»: cfr. AP, Camera, *Documenti*, Leg. XIX, doc. XXIX, p. 19.
46. «Non risulta – si legge nella relazione Cadolini – per quali cause si sia tardato due anni». *Ivi*, p. 18.
47. Nell'adunanza del 3 giugno 1883 il presidente Farini comunicò una nota del presidente del Consiglio con la quale invitava l'ufficio di presidenza a scegliere due componenti per la commissione. Vennero nominati Crispi e Sella. ASCD, Verbali del Consiglio di presidenza, adunanza del 3 giugno 1883.
48. M. Santini Muratori, *La sede della Camera a Roma*, cit., p. 10.
49. ASCD, Comitati segreti, seduta del 29 giugno 1884.
50. La dettagliata relazione di Adamoli in AP, Camera, *Documenti*, Leg. XV, doc. 169-A. Il provvedimento non concluse l'iter per lo scioglimento della legislatura.
51. Il deputato toscano Carlo Italo Panattoni precisò che la legge sul palazzo del Parlamento non determinava che la nomina della commissione e ciò «non vincola la finanza dello Stato».
52. Adamoli suggerì anche di considerare quanto sarebbe stato meno costoso il mantenimento e il riscaldamento di un'aula nuova e quanto questa sarebbe «più igienica».
53. ASCD, Comitati segreti, seduta del 21 giugno 1885.
54. Cavalli disse che «prima di 10 o 20 anni il nuovo palazzo non potrà essere compiuto», per cui riteneva «opportuno provvedere a rendere abitabili gli attuali locali».
55. «Nessuno dei progetti presentati – notò Baccharini – ricorda i grandi monumenti della Roma antica».
56. «In cambio di spendere grosse somme annuali per tenere in piedi l'aula provvisoria – notava Baccharini – giova assai meglio costruirne una nuova spendendo due milioni, ciò che non pregiudica la legge votata per il nuovo palazzo».

57. ASCD, Verbali del Consiglio di presidenza, adunanza del 6 febbraio 1887.
58. ASCD, Verbali del Consiglio di presidenza, adunanza del 25 maggio 1887.
59. La Camera respinse invece l'ordine del giorno presentato da Federico Gabelli che invitava la presidenza «a commettere all'architetto di ridurre l'ampiezza dell'aula in modo da farla adatta a soli 400 stalli», secondo una logica (non nuova nella letteratura parlamentare e che si sarebbe rafforzata con il montare dell'antiparlamentarismo di fine secolo) che considerava positivamente gli espedienti che avessero evitato una presenza troppo numerosa dei deputati alle sedute. Sonnino invece raccomandò che «lo spazio dell'aula nuova sia quanto più possibile ristretto pur mantenendo gli stalli a 500 e perché sia data una speciale importanza alla tribuna per la stampa».
60. Per Cadolini le condizioni statiche del palazzo erano tali che non era immaginabile riparare l'aula.
61. In particolare, Baccarini gli chiese di non opporsi alla costruzione della nuova aula «giacché tale opposizione impedisce la piena libertà di deliberazione della Camera».
62. Il presidente però non ritenne di poter accettare il mandato ma si impegnò a presentare l'odg al governo. Con queste precisazioni l'odg fu votato all'unanimità.
63. Su richiesta del deputato Salaris fu dichiarato urgente. AP, Camera, *Discussioni*, Leg. XVI, seduta del 2 luglio 1888, p. 4254.
64. «La Camera confidando che, se non risulterà possibile l'esecuzione del palazzo del Parlamento a Montecitorio, prima di determinarne l'ubicazione, il Ministero presenterà un apposito progetto di legge, in armonia col disposto dell'articolo 6 della legge 14 maggio 1881, n. 209; e che si porrà mano al più presto possibile alla costruzione d'una nuova aula a Montecitorio, passa alla votazione dell'articolo».
65. *Ivi*, 10 luglio 1888, p. 4580. I malumori e le perplessità si ricavano dalle conseguenti dichiarazioni del presidente della Camera che volle precisare che la presidenza aveva ricevuto «mandato di fiducia dalla Camera», oggetto di un ordine del giorno approvato in Comitato segreto, «e che la Presidenza comunicò all'onorevole presidente del Consiglio. [...] Ora la Camera è costituita giudice della questione; la Presidenza crede di avere compiuto il proprio ufficio».
66. *Ivi*, 2ª tornata dell'11 luglio 1888, p. 4671.
67. AP, Camera, *Documenti*, Leg. XIX, doc. XXIX, p. 22.
68. R. Martucci, *Storia costituzionale italiana. Dallo Statuto albertino alla Repubblica (1848-2001)*, Carocci, Roma 2002, p. 82.
69. Comitato segreto del 5 luglio 1889.
70. La questione delle spese per il nuovo Palazzo fu, infatti, oggetto di una interpellanza del deputato piemontese. AP, Camera, *Discussioni*, Leg. XVI, seduta del 20 dicembre 1888, pp. 6187 ss. Plebano, nell'efficace esposizione, argomentò che occorreva «uscire dall'incertezza; uscire dal vago delle generiche dichiarazioni; determinare ben chiaramente che cosa le leggi a questo riguardo votate abbiano voluto, e stabilire quali siano stati e quali sono gli intendimenti della rappresentanza del paese, affinché non avvenga mai, ciò che certo non si vuole, che alla legge, alla volontà della rappresentanza nazionale si sovrapponga la volontà di chicchessia». Fece, quindi, una rapida sintesi delle vicende, a partire dall'ordine del giorno votato nel Comitato segreto del 29 giugno 1879, col quale si invitava la presidenza «a provvedere per la costruzione di una nuova aula» fino all'approvazione della legge del 26 luglio 1888. Plebano ritornò sul tema qualche mese dopo, nel Comitato segreto del 5 luglio 1889.
71. Così nella ricostruzione che ne fece Cadolini nella già ricordata relazione: AP, Camera, *Documenti*, Leg. XIX, doc. XXIX. Nel Comitato segreto del 5 luglio 1889 il deputato piemontese Pietro Lucca si chiese come fosse possibile che gli ingegneri governativi incaricati di accertare le condizioni dell'aula avessero dichiarato di aver trovato buone condizioni statiche e al contempo valutato come impossibile la costruzione di una nuova aula, «quando una commissione di uomini competentissimi, tra i quali illustri ingegneri nostri colleghi» avevano dato il «pieno suffragio». Per Indelli la spiegazione risiedeva «nella assoluta volontà del governo di non fare l'aula nuova e di mettere mano invece al nuovo palazzo del parlamento».
72. Così la relazione Cadolini.
73. Cfr. F. Borsi, *Il Palazzo di Montecitorio dal Bernini a Basile*, in Aa.Vv., *Il Palazzo di Montecitorio*, Editalia, Roma 1985, p. 129. Il programma del concorso pubblicato a fine ottobre 1888 precisava il luogo per l'edificazione della nuova sede. La Commissione giudicatrice, presieduta dal presidente del Consiglio, dichiarò vincitori *ex aequo* i progetti presentati da Giuseppe Sommaruga e Luigi Broggi, Pietro Quaglia e Vincenzo Benvenuti, Gaetano Moretti, Enrico Ristori ed Ernesto Basile. Si trattava comunque di un progetto ambizioso e molto oneroso, i cui costi erano stimati intorno ai cento milioni: cfr. M. Santini Muratori, *La nuova aula parlamentare*, cit., p. 10.
74. Per tre legislature – ha osservato Franco Borsi (*Il Palazzo di Montecitorio dal Bernini a Basile*, cit.) – «le cose procederanno su due piani paralleli [...]. Da un lato l'ipotesi, anzi il mito, del nuovo palazzo; dall'altro l'urgente bisogno di una nuova aula provvisoria».
75. Anche in questa occasione, tuttavia, il questore De Riseis non mancò di rassicurare i deputati sul fatto che si erano eseguite le opere necessarie per la stabilità e la sicurezza dell'aula. Negli anni successivi, di fronte alle richieste sullo stato dell'aula, il questore continuò a fornire rassicurazioni sulla stabilità dell'aula (così nel Comitato segreto del 5 luglio 1894).
76. Ne facevano parte anche Benedetto Cirmeni, Giuseppe Sacconi, Alfonso Visocchi, Domenico Zainy, Antonio Ferrucci e Giovanni Beltrani.
77. La commissione esaminò tre progetti; il progetto del 1880; l'ipotesi di costruire l'aula al posto della tipografia in via della Missione; la possibilità di costruire l'aula in muratura al posto dell'esistente aula Comotto.
78. ASCD, Comitati segreti, seduta dell'8 luglio 1896.
79. Adolfo Engel propose la sospensiva motivando con il fatto che nessuno dei tre progetti corrispondesse alle esigenze e che «sciupa[ssero] il palazzo come lo intese Bernini». Lazzaro e Chimirri si opposero alla sospensiva: il primo perché non accettava la proposta della commissione; il secondo perché convinto dell'urgenza di provvedere alla costruzione della nuova aula.
80. Fortis chiese che una delle condizioni da fissare fosse quella del posto dove sarebbe dovuta sorgere l'aula. Fece una proposta specifica (lato nord-ovest, fuori dal perimetro dell'attuale palazzo). Sonnino chiese che le condizioni fossero discusse dall'assemblea, lasciando ancora un margine di incertezza sull'esito della decisione.
81. La caduta di Crispi dopo la sconfitta di Adua, come ha osservato Giorgio Spadolini (*I dibattiti parlamentari per la costruzione del Palazzo Basile (1898-1918)*, in *Il Palazzo di Montecitorio*, Editalia, Roma, 1967), non fu probabilmente estranea alla definizione della pluriennale controversia.
82. AP, Camera, *Documenti*, Leg. XX, prima sessione, doc. XXIX.
83. Il giorno successivo (8 luglio) il Consiglio di presidenza prese atto di questa risoluzione e autorizzò i questori ad assegnare i premi deliberati (10.000 lire), pagare le indennità e rimborsare le spese ai membri della commissione.
84. ASCD, Verbali del Consiglio di presidenza, adunanze del 7 luglio 1900, 13 dicembre 1900, 9 giugno 1902, 28 marzo 1903, 13 giugno 1904, 26 marzo 1906. Cfr. Pacelli, *I cento anni*, cit., p. 35; Spadolini, *I dibattiti parlamentari*, cit., p. 336.
85. Nella delibera si precisò che dovevano essere compresi quelli per l'aula provvisoria, necessaria per la sistemazione delle attività parlamentari per il tempo di costruzione di quella definitiva.
86. Il relatore Colombo dichiarò di ritenere i preventivi «abbastanza attendibili».
87. Colombo osservò che era «vero che l'aula semicircolare sarebbe preferibile ma che non è men vero che anche l'aula ovale o rettangolare possano essere utilmente usate».
88. G. Spadolini, *I dibattiti parlamentari*, cit., p. 326.
89. AP, Camera, *Discussioni*, Leg. XX, terza sessione, seduta del 16 novembre 1899, p. 12.
90. ASCD, Comitati segreti, seduta del 22 novembre 1899.
91. ASCD, Comitati segreti, seduta del 16 dicembre 1900.
92. AP, Camera, *Discussioni*, Leg. XX, terza sessione, seduta del 16 novembre 1899, p. 10.
93. *Le riforme regolamentari di fine secolo (1886-1900)*, a cura di A.P. Tanda, Camera dei deputati, Roma 1996.



ERNESTO BASILE E L'AMPLIAMENTO
DI PALAZZO MONTECITORIO



*Palazzo della nuova Aula
per la Camera dei
deputati a Montecitorio,
Roma, veduta
d'insieme, fotografia
Vasari, Roma, 1930 ca.
(Sezione Fotografica
Archivio Ducrot,
CSDAUP)*

ERNESTO BASILE E L'AMPLIAMENTO DI PALAZZO MONTECITORIO*

Ettore Sessa

Professore di Storia dell'Architettura
dell'Università degli Studi di Palermo

Dal «progetto di massima» al «progetto esecutivo», 1902-1908

La vicenda della progettazione della sede definitiva dell'Aula dei deputati del Parlamento italiano a Palazzo Montecitorio di Roma copre una stagione nevralgica della cinquantennale attività professionale di Ernesto Basile (Palermo 1857-1932); iniziata con il primo incarico, invero quasi interlocutorio, del 1902 questa stagione si svolge quasi ininterrottamente fino al 1910, quando Basile redige il progetto per la variante definitiva dei prospetti, dopo aver elaborato nel 1908 il progetto esecutivo dell'intera fabbrica dell'ampliamento dell'originario Palazzo Ludovisi a Montecitorio. Contestualmente alla presentazione degli esecutivi Basile redige, nel mese di aprile, il piano altimetrico relativo ai rapporti del nuovo edificio con il vecchio e con l'intorno urbano¹.

Al momento dell'incarico per l'ampliamento e la riforma del complesso delle fabbriche della ex Curia Innocenziana (per il suo definitivo adeguamento alla funzione di sede della Camera dei deputati), Basile è una delle più autorevoli personalità della cultura architettonica nazionale. Primo esponente del modernismo italiano, ne è anche la personalità artistica più completa. Le sue interpretazioni del principio di «progettazione integrale» e dell'istanza di «opera d'arte in tutto», che caratterizzano le migliori espressioni del modernismo europeo, hanno nel Palazzo dell'Aula dei deputati e in altre sue opere significative (come Villa Igiea e il Villino Florio a Palermo) alcuni fra i principali e rari testi di portata internazionale dell'architettura «Arte Nuova» italiana. La vicenda di Basile a Montecitorio, protrattasi poi fino al 1919 con ulteriori incarichi fino al 1927 (per le fasi di ultimazione della sistemazione degli interni), dura quasi un quarto di secolo². È un impegno professionale che attraversa metà della sua intensa attività, iniziata nel 1881 e articolata in un primo periodo di sperimentazione eclettica, in un periodo di maturazione modernista e in un'ultima lunga stagione di revisione critica della precedente esperienza modernista (verso un'ipotesi di codificazione della «Nuova Architettura»).

Il 24 febbraio 1904 la Camera dei deputati del Regno d'Italia approva il progetto di massima dell'ampliamento del Palazzo di Montecitorio in Roma per la definitiva sistemazione dell'Aula dei deputati. Consegnato nel febbraio del 1903, disattendendo la scadenza prevista per il dicembre del 1902, il progetto di massima (esposto per l'approvazione nella Galleria dei Busti) era stato elaborato da Basile su affidamento diretto del ministro dei Lavori pubblici Nicola Balenzano (Bi-

tritto 1848-Bari 1919), «per fama e reputazione incontrastate»³, ma anche per volontà del primo ministro Giuseppe Zanardelli (Brescia 1826-Toscolano Maderno 1903). L'incarico diretto a Ernesto Basile, oltre a essere giustificato dalla mancata realizzazione del suo progetto vincitore *ex aequo* (con quelli presentati da Broggi, Moretti, Sommaruga, Ristori) del *Concorso per il Palazzo del Parlamento* (a camere unite) del 1889, bandito sotto il governo di Francesco Crispi (Ribera 1818-Napoli 1901), è da relazionare anche con l'idea emersa negli ambienti più aperti dei vertici del mondo politico italiano, allineato con il vento di cauto rinnovamento del governo di Giuseppe Zanardelli, che il nuovo «stile nazionale» potesse, infine, germinare dalle acerbe manifestazioni dell'Arte Nuova italiana, ad onta delle pregresse e confuse ipotesi eclettico-storiciste, in buona parte interpreti fallaci del pensiero di Camillo Boito (Roma 1836-Milano 1914). Si trattava ora, invece, di una nuova linea culturale governativa, invero effimera; se ne rintracciano i segnali più evidenti nel discorso del maggio 1902 tenuto, non senza convenzionalismi e larvate remore tradizionaliste, durante la cerimonia inaugurale dell'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino dal ministro della Pubblica Istruzione Nunzio Nasi (Trapani 1850-Erice 1935).

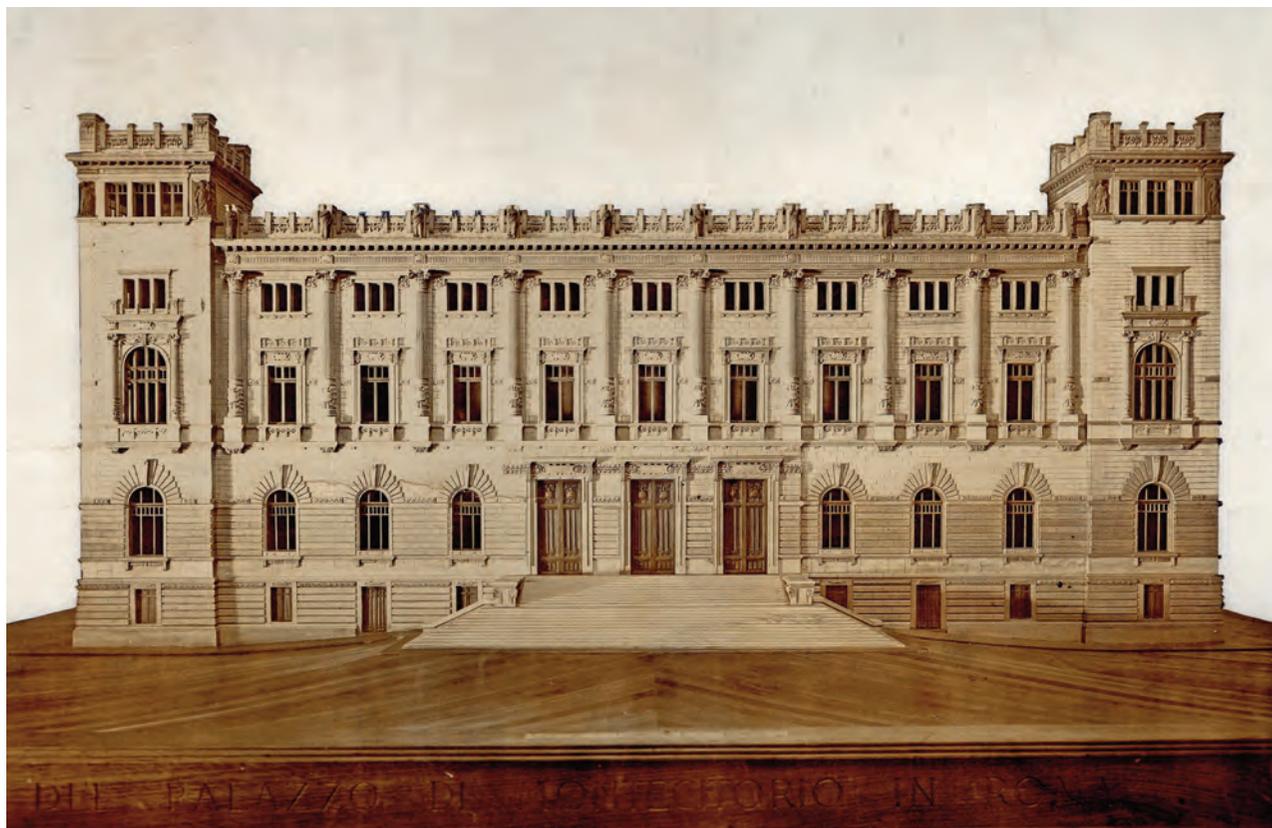
Nel 1902, quando viene ripresa la questione della sede del Parlamento, limitandone l'attuazione alla sola Aula della Camera dei deputati, le architetture Arte Nuova realizzate in Italia sono davvero poche. Solo Raimondo D'Aronco (parallelamente attivo anche a Costantinopoli, come architetto della Sublime Porta, e in quel momento riconosciuto come uno fra i più quotati progettisti italiani alla ricerca del «nuovo» dopo il successo del complesso dei padiglioni dell'Esposizione di Torino del 1902), Pietro Fenoglio (le cui palazzina Scotti e casa Fenoglio, eleganti opere torinesi, dovevano comunque apparire troppo francesizzanti), Annibale Rigotti e Giuseppe Sommaruga (entrambi troppo giovani e alle prime sortite professionali di un certo impegno) potevano essere considerati, in Italia, altri originali interpreti del modernismo di pari livello. Nell'acerbo panorama del modernismo italiano, Basile, i cui padiglioni dell'Esposizione Agricola Siciliana di Palermo, sempre del 1902, vengono visitati dallo stesso Nasi, rappresentava un sicuro referente: il tenore del suo primo ciclo di opere sembrava scongiurare qualsiasi eccesso; il carattere regionalista della sua riforma in chiave Arte Nuova e le sue citazioni neumanistiche mostravano una solida aderenza alla cultura italiana, senza cedimenti passatisti e senza eccessivi sbilanciamenti verso le «innovazioni straniere»; il

suo rango di cattedratico garantiva la credibilità della sua figura professionale e, quindi, delle sue capacità operative e delle sue scelte artistiche e, non ultimo, metteva al riparo il governo da possibili critiche da parte delle varie compagini accademiche nazionali⁴.

Balenzano, Nasi e Zanardelli (già estensore nel 1889, in qualità di ministro di Grazia e Giustizia, del Codice penale, che aboliva la pena di morte, e del nuovo Codice di commercio) sono fra i più significativi promotori di una via di rinnovamento socialmente responsabile della politica governativa italiana. Il Consiglio dei ministri presieduto da Zanardelli, succeduto all'autoritario giro di vite del governo conservatore del generale Luigi Pelloux (La Roche-sur-Foron 1839-Bordighera 1924) e al debole e compromissorio ripristino di civili condizioni moderate di governo tentato dal governo di Giuseppe Saracco, di fatto avrebbe aperto la strada all'energica azione di riforme socio-economiche che caratterizza la fortunata conduzione delle successive tre stagioni di governo di Giovanni Giolitti (Mondovì 1842-Cavour 1928). È con il governo di Zanardelli, durante il quale Giolitti è ministro dell'Interno, che lo Stato italiano compie significativi passi in avanti, fra cui l'equiparazione delle retribuzioni di uomini e donne nel pubblico impiego, le leggi per il sostegno dell'economia di aree depresse, i provvedimenti per la conoscenza e la tutela del patrimonio monumentale e storico-artistico, le normative sul lavoro femminile e minorile e, pur senza alcun seguito per opposizione popolare, l'approvazione della legge sul divorzio. Già presidente della Camera per ben tre volte (dal 23 novembre 1892 al 20 febbraio 1894, dal 5 aprile 1897 al 14 dicembre 1897, dal 16 novembre 1898 al 25 maggio 1899), Zanardelli conosceva perfettamente le carenze della cosiddetta *Aula Comotto*; nata come coraggiosa sistemazione provvisoria, era divenuta, per superati limiti temporali di funzionamento (attribuitigli dal suo stesso progettista Paolo Comotto), il simbolo stesso dell'instabilità politica e dell'incertezza istituzionale che avevano portato alla prassi del trasformismo. Allievo di Carlo Promis, Comotto (Bianzè 1824-Roma 1897) aveva maturato una discreta esperienza nello specifico settore della progettazione di aule parlamentari, coadiuvando, inizialmente, Amedeo Peyron (che aveva eseguito i restauri dell'Aula della Camera Subalpina di Torino) nella realizzazione, in soli centotredici giorni, della prima Aula del Parlamento del nuovo Regno d'Italia nel cortile di Palazzo Carignano (inaugurata da re Vittorio Emanuele II il 18 febbraio 1861 con il primo *Discorso della Corona*). Comotto vince, in seguito, il concorso bandito per l'Aula del Parla-

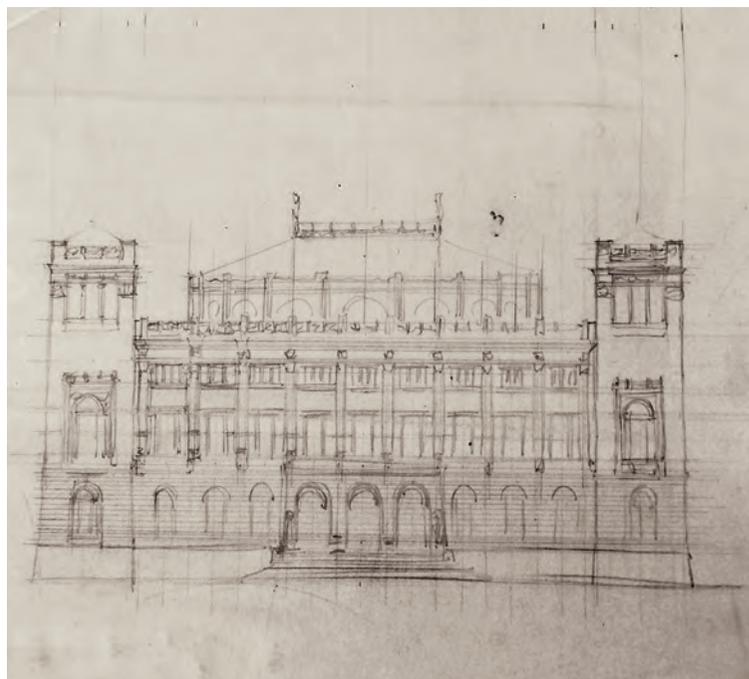
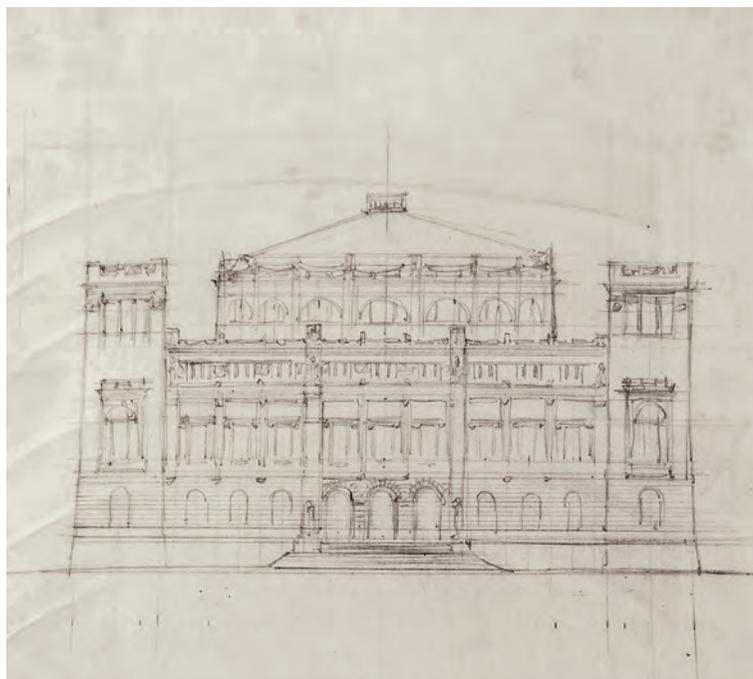
mento da realizzare a Firenze (divenuta nel 1864 la nuova capitale del regno), senza tuttavia ottenerne l'incarico, assegnato invece a Ulisse Arnaud nel 1868. Trasferita la capitale a Roma, già il 20 settembre del 1870 è nominato, con F. Armellino e P. Barillari, nella Commissione degli Edifici per l'Amministrazione Centrale di Roma che, fra le tante azioni svolte (anche di esproprio), individua il Palazzo della Cancelleria come sede provvisoria del Senato e il cosiddetto Palazzo Montecitorio, iniziato come Palazzo Ludovisi a piazza di Monte Citorio nel 1653 da Gian Lorenzo Bernini su incarico di Innocenzo X (e poi riformato da Carlo Fontana per la sua nuova destinazione a sede della Curia pontificia), come sede provvisoria della Camera dei deputati. Della realizzazione dell'*Aula*, ancora una volta in un cortile, viene incaricato lo stesso Comotto, il cui progetto sarà approvato nel febbraio del 1871 e ultimato sul finire dello stesso anno (è del 27 novembre l'inaugurazione con il *Discorso della Corona*). Ingiustamente denigrata fin dalla sua entrata in servizio, la provvisoria *Aula Comotto*, certo di forma alquanto convenzionale con il suo prevalere dell'emiciclo (troppo incumbente sul comparto a pianta rettangolare) coperto da una evanescente semicalotta, quasi sospesa su una teoria di archi (sostenuti da esili colonne) che assecondava monotonamente il perimetro della cavea, con la sua struttura da architettura effimera non doveva, nelle previsioni, durare tanto da assurgere a sinonimo di inefficienza dei vertici della classe dirigente nazionale. L'aula destinata alle adunanze parlamentari «riecheggiava ampiamente quella torinese del 1861», osserva Bruno Tobia⁵, «ma qui, a Roma, gli stretti condizionamenti imposti dal cortile di Carlo Fontana avevano guidato la mano del progettista nel comporre un lucernario semicircolare, un loggiato in stile neorinascimentale, seguendo un gusto eclettico assai tipico dell'epoca, il cui supremo tocco di classicità era fornito dalla coloritura voluta in rosso pompeiano, ma risultata alla prova dei fatti di uno smorto sangue di bue subito ribattezzato "rosso Comotto" e tosto mutato in un più accettabile grigio cinerino». L'Aula, realizzata con un'incastellatura lignea, sottoposta a trattamento per l'incombustibilità, e ricoperta di lastre di zinco, era estremamente carente quanto a coibenza termica, con picchi sia di gelo invernale che di surriscaldamento già durante le sedute primaverili, e con un'acustica del tutto inadeguata. Tutte imperfezioni progettuali che Basile avrebbe tenuto ben presenti fin dalle fasi iniziali del suo progetto. Ma, appena prima che si aprisse nel nono decennio del XIX secolo la grande stagione dei concorsi per le sedi istituzionali e per le fabbriche monumentali di Roma Capitale, stagione della

Ernesto Basile,
*Nuova Aula per la
 Camera dei deputati ed
 ampliamento del Palazzo
 di Montecitorio, Roma*
 1902-1905, modello
 ligneo del prospetto
 principale con
 semicolonne,
 esecuzione Ducrot,
 fotografia, 1905
 (Archivio Fotografico
 Dotazione Basile,
 CSDAUP)



27

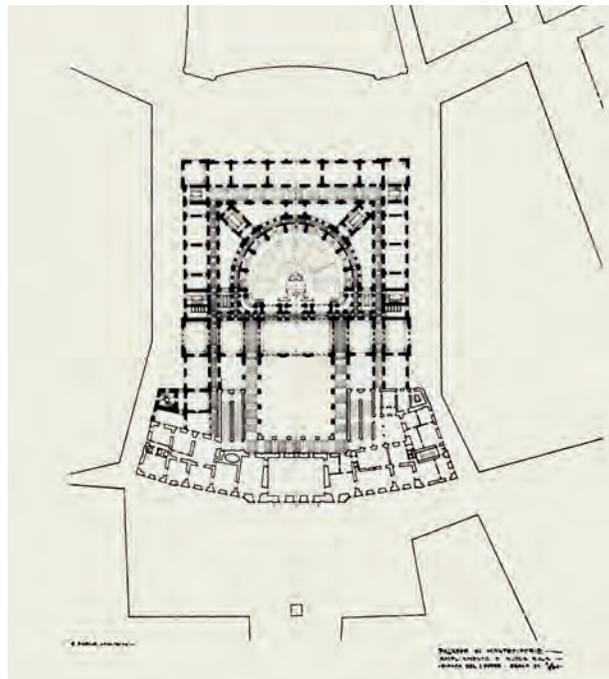
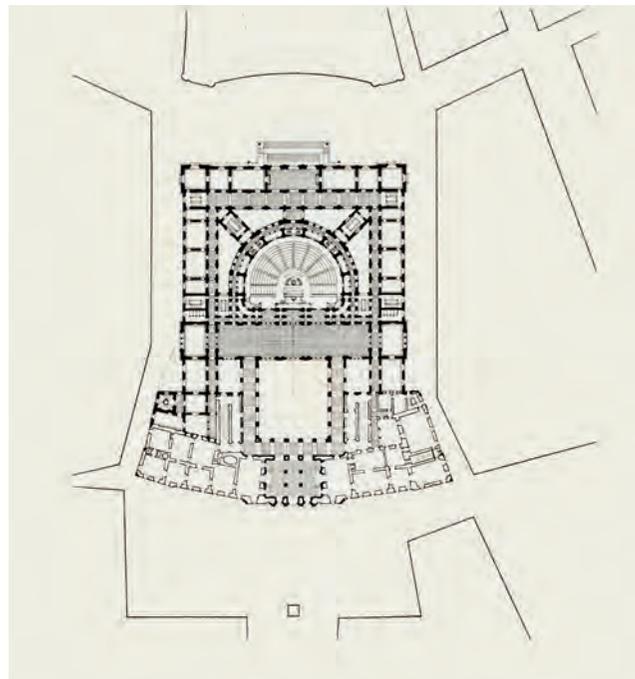
Ernesto Basile,
*Nuova Aula per la
 Camera dei deputati ed
 ampliamento del Palazzo
 di Montecitorio, Roma*
 1902-1905,
 studi per il prospetto
 principale, matita su
 cartoncino, 1902
 (Archivio Disegni
 Dotazione Basile,
 CSDAUP)



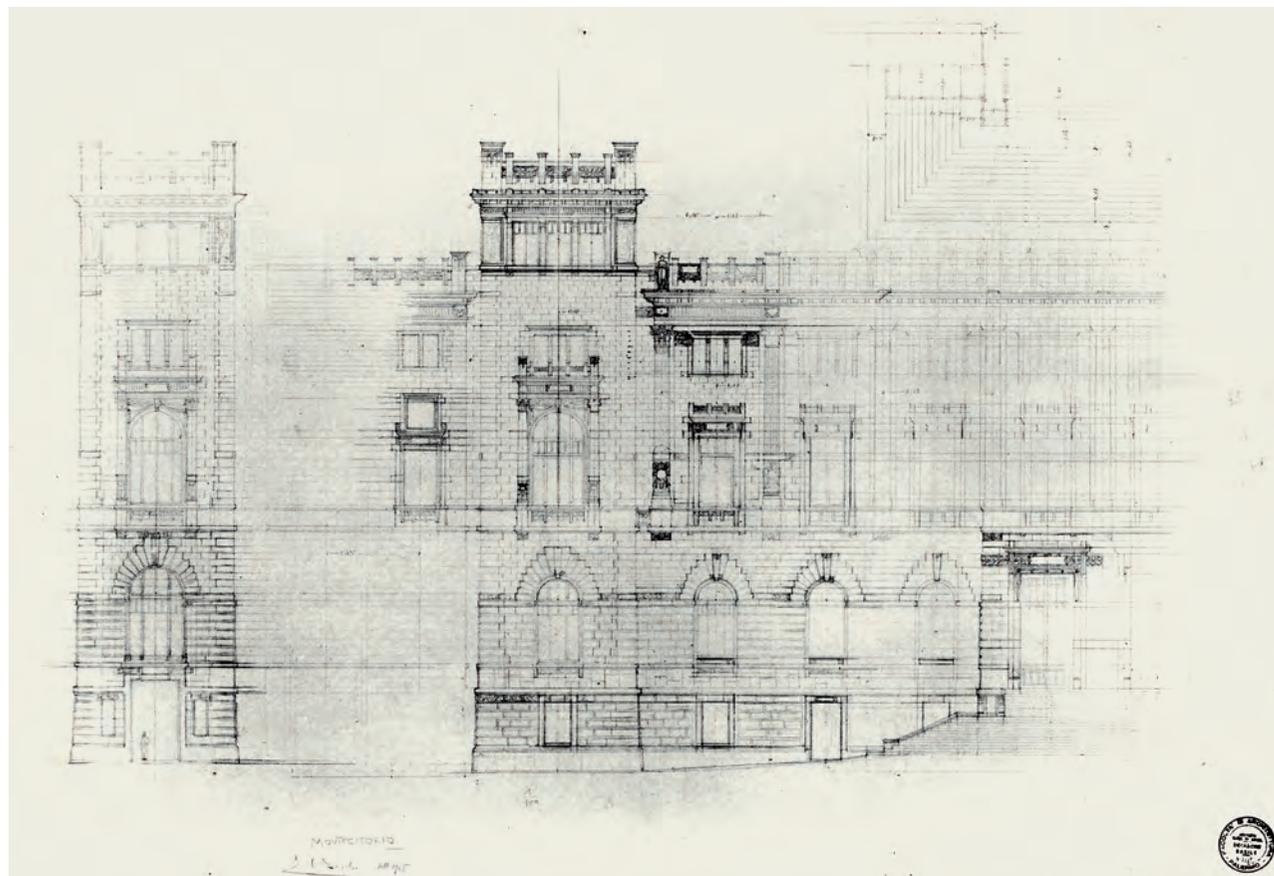


Ernesto Basile,
*Nuova Aula per la
 Camera dei deputati ed
 ampliamento del Palazzo
 di Montecitorio, Roma*
 1902-1905, pianta
 del primo piano, matita
 e china su carta da
 lucido, 1905
 (Archivio Disegni
 Dotazione Basile,
 CSDAUP)

28 Ernesto Basile,
*Nuova Aula per la
 Camera dei deputati ed
 ampliamento del Palazzo
 di Montecitorio, Roma*
 1902-1905, pianta
 del piano terra, matita
 e china su carta
 Fabriano, 1905
 (Archivio Disegni
 Dotazione Basile,
 CSDAUP)



Ernesto Basile,
*Nuova Aula per la
 Camera dei deputati ed
 ampliamento del Palazzo
 di Montecitorio, Roma*
 1902-1905, prospetto
 principale, prospetto
 laterale sinistro e
 parziali di prospetto,
 matita su carta
 Fabriano, settembre
 1905 (Archivio Disegni
 Dotazione Basile,
 CSDAUP)



quale lo stesso Ernesto Basile sarebbe stato uno dei protagonisti, a Comotto era stata chiesta, nel 1879, la redazione di un progetto definitivo per un'Aula in muratura, sempre a Palazzo Montecitorio. Proposito, questo, abbandonato per via dei costi elevati ma poi rilanciato nel 1897; in quell'anno viene bandito un apposito concorso (vinto da Edoardo Talamo e da Giuseppe Mannajuolo, rimasto senza attuazione), che però era già un pallido ripiegamento rispetto ai grandiosi propositi governativi reiterati per ben due volte negli anni Ottanta del XIX secolo. In quel decennio, infatti, sia durante la quinta presidenza del Consiglio di Agostino De Pretis, nella XV legislatura, sia durante la prima presidenza del Consiglio di Francesco Crispi, nella XVI legislatura, vengono banditi due concorsi per un *Palazzo del Parlamento* a Camere unite; ai due concorsi, sia alla prima edizione del 1883 che alla seconda del 1888 (con scadenza nel 1889), partecipa Ernesto Basile.

Nel suo progetto per il primo *Concorso per il Palazzo del Parlamento* il carattere composito della fabbrica è accentuato dai tre avancorpi corrispondenti alle tre ali in batteria collegate da due gruppi di tre corpi di fabbrica trasversali (a loro volta con distribuzione planimetrica speculare) alternati a cortili porticati. Il complesso ha un'affaticata e frammentaria enfasi monumentale, con impianto planimetrico rettangolare a più cortili e costruzioni perimetrali ad avancorpi con sistema a croce dei corpi interni, con tre assi longitudinali principali e uno trasversale mediano che, in corrispondenza dei punti d'incontro, allinea le *orchestre* degli emicicli. Destinate alle grandi aule (le due laterali per il Senato e per la Camera dei deputati e quella centrale per le comuni adunanze alla presenza del re), oltre che agli uffici, ai saloni di rappresentanza e delle commissioni con gli ambienti di pertinenza, le tre ali esibiscono sul fronte principale prospetti cadenzati da impaginati euritmici. La facciata dell'avancorpo centrale presenta, fra le due torri laterali, una composizione a tre comparti e come quelle delle due laterali manifesta un'innegabile emulazione garnieriana in un complesso che, fra i progetti del primo periodo di Basile, «è quello più direttamente ispirato alla tradizione cinquecentesca romana»⁶.

Poco meno di un lustro divide questo progetto da quello per il *II Concorso per il Palazzo del Parlamento*, ma l'esperienza consumata dal giovane Basile con il continuo cimento progettuale dei concorsi per architetture istituzionali (in particolar modo per le quattro edizioni del *Concorso per il Palazzo di Giustizia* di Roma)⁷ si fa sentire. Vincitore del Premio di Primo Grado (di £ 5.000) assegnatogli dalla Commissione esaminatrice con parere unanime, come per soli altri due dei

cinque premiati, il progetto di Basile non avrà però alcun seguito, nonostante la positiva eco registrata presso la critica nazionale e l'interesse suscitato presso l'ambiente professionale e accademico dalla pubblicazione della sua relazione di accompagnamento al progetto⁸. La crisi politica, che nel febbraio 1891 porterà alla caduta del secondo governo presieduto da Francesco Crispi, e la successiva congiuntura politico-economica italiana causeranno il definitivo abbandono dell'idea di un grande *Palazzo del Parlamento* comprendente un'Aula per le sedute del Senato, un'Aula per la Camera dei deputati e una terza per le «Adunanze» comuni presiedute dal sovrano. Il tema del secondo concorso, sostanzialmente analogo a quello della precedente edizione del 1883, rifletteva, nel programma del bando di invito⁹, orientamenti affini a quelli perseguiti dalla commissione parlamentare nominata dal governo dell'Impero di Germania il 9 gennaio 1882 (presieduta direttamente dal ministro Karl Heinrich von Böttischer) per redigere il programma del secondo concorso internazionale (bandito l'1 febbraio 1882) per il Palazzo del Parlamento tedesco da erigersi a Berlino. Su questo concorso Basile pubblica, proprio nel 1888, uno studio analitico relativo alle premesse e alle modalità di svolgimento dell'evento stesso; principalmente, però, lo studio è una relazione scientifica sul progetto vincitore di Paul Wallot, del quale analizza il «carattere artistico», l'assetto distributivo e l'iter ideativo, le vicende costruttive e gli aspetti tecnici e amministrativi delle sue fasi realizzative (stampato a Roma nel 1889 dalla Tipografia Centenari, l'articolo di Basile, intitolato *Il Palazzo del Parlamento di Berlino*, è estratto da «Annali della Società degli Ingegneri e Architetti Italiani», III, II, 1888).

Rispetto al bando per il Parlamento tedesco (per il quale era prevista un'area di forma rettangolare e l'ubicazione nello stesso edificio sia del Reichstag che del Bundesrat)¹⁰ quello del *II Concorso per il Parlamento italiano* prevedeva una più elevata quantità di funzioni e, richiedendo più destinazioni, assegnava un'area di maggiore estensione la cui forma poligonale, sita in località Magnanapoli e prossima alla torre delle Milizie, risultava dall'unione di un rettangolo con un triangolo determinato dalla convergenza delle due vie laterali nell'unica strada di collegamento con la via Cavour. Evidenziando la differenza con il precedente tedesco, Basile, oltre alla difficile configurazione dell'area, sottolinea che le indicazioni del bando italiano avevano dato adito a inaccettabili diversificazioni interpretative. Presieduta dal senatore Francesco Brioschi, la Commissione esaminatrice (nominata con decreto ministeriale del 24 maggio 1889) era formata da

Cesare Parodi, Giovanni Cadolini, Alessandro Betocchi, Vincenzo Micheli, Guglielmo Calderini, Francesco Bongioanni, Guglielmo Melisurgo, Lorenzo Schioppa, Alfredo D'Andrade (con il quale Basile sarà nella commissione che il 2 maggio 1907 redige la relazione sul progetto di ricostruzione del Campanile di San Marco a Venezia)¹¹ e Luca Beltrami (relatore ufficiale)¹². Nella proposta redatta da Basile il Parlamento è pensato come complesso architettonico risultante dall'aggregazione, attorno a un gigantesco cortile d'onore, di quattro compiuti comparti edilizi: un corpo di fabbrica monumentale con valenze di segno urbano, sia per la presenza del grande loggiato bilanciato rispetto all'avancorpo centrale (con frontone) sia per la rilevanza della grande torre loggiata; due complessi speculari, ognuno dei quali sviluppato su pianta di forma rettangolare e caratterizzato da una forte impronta palazziale, con due cortili rettangolari ai lati di un nucleo interno di base quadrangolare con inscritte le rispettive aule emicicliche per le sedute dei senatori e dei deputati; un ulteriore complesso, anch'esso con pianta di forma rettangolare (di uguale ampiezza rispetto ai precedenti, ma di maggiore profondità) e analogo impianto planimetrico che presenta, incasellato in un sistema di corridoi e separato dalle ali minori laterali tramite due cortili rettangolari, un nucleo con aula monumentale, dalla pianta di forma rettangolare, per le sedute congiunte alla presenza del sovrano. Lo schema compositivo planimetrico, dunque, presenta un impianto distributivo ordinato su un sistema di corridoi-gallerie, con sviluppo a T, risultante dalla intersezione ortogonale di due rettangoli. Al cortile d'onore sono raccordati, tramite l'ordito di corridoi-gallerie, i tre complessi architettonici che contengono le tre aule, disposte in corrispondenza degli assi mediani del cortile d'onore e individuate in esso da altrettanti avancorpi (di tre tipi, essendo uguali i due avancorpi affrontati dell'aula del Senato e della Camera dei deputati, e diversi quello corrispondente all'aula delle Sedute Reali e il prospiciente partito centrale aggettante rispetto al retrospetto del corpo di fabbrica monumentale sulla via Nazionale). Per le tre aule, su una riconoscibile base comune classicista (in una distillata edizione eclettica), agiscono altrettante dominanze stilistiche diversificate ma compatibili e omologate da uno stesso tenore fisiognomico: di tipo neoellenistico per l'aula del Senato e neoromano per la Camera dei deputati, entrambe pensate in forma emiciclica (e con soffitto a velario) esplicitamente esemplate sul modello dei teatri dell'antichità o dei *bouleuteria* (ma fra loro diversificate anche nei rapporti dimensionali, oltre che sul piano formale e dell'ordina-

mento architettonico); neorinascimentale per la monumentale aula con pianta di forma rettangolare destinata alle adunanze comuni alla presenza del re (con palese richiamo stilistico ai valori dell'ideale politico unitario del nuovo «rinascimento» italiano). Conformi alla diversificazione formale delle due aule emicicliche (e alla loro differenziazione dimensionale e compositiva per alcune parti, comprese però in uguali volumetrie inscritte in identici corpi di fabbrica), i due avancorpi principali dei fronti laterali, analoghi per ampiezza e per partiture orizzontali (alta fascia basamentale bugnata, registro parietale superiore d'ordine gigante e muro d'attico con acroteri laterali sormontati da allegorie scultoree), differiscono per i rispettivi ordinamenti architettonici. L'impaginato dei prospetti, nel complesso, si richiama a modelli rinascimentali di palazzi patrizi; vi si riscontrano, inoltre, riferimenti alle riedizioni d'età neoclassica delle tipologie di facciate cinquecentesche. Ne costituiscono elementi caratterizzanti: le configurazioni degli avancorpi; l'alta fascia basamentale dal paramento murario bugnato continuo; i cantonali ammorsati ai margini degli avancorpi; la teoria speculare di partiti a doppio ordine di aperture (le maggiori concluse a timpano, le minori e soprastanti semplicemente architravate) inquadrati da paraste d'ordine gigante comprese tra la fascia marcapiano del piano nobile e il cornicione; la tipologia di coronamento, di memoria schinkeliana, adottata per tutte le eccedenze (la torre del fronte principale, gli avancorpi dei due comparti con le aule per le sedute separate del Parlamento e del comparto con l'aula delle sedute unificate). L'impostazione dell'ordinamento dei fronti laterali fa esplicito riferimento all'impaginato di prospetto elaborato da Wallot per il Palazzo del Parlamento di Berlino. La scelta di un organismo architettonico articolato (che sostanzialmente asseconda la configurazione dell'ordito del sistema primario di corridoi-gallerie), pur nel rispetto dei principi accademici e delle regole della composizione simmetrica, è suggerita dall'esigenza di ottimale rivisitazione (anche nell'ottica di una metodologia progettuale regolistica) dei pochi esempi indicati dallo stesso Basile come referenti tipologici per «palazzi dei Parlamenti con due camere» (e fra questi cita i progetti di Hansen per Vienna, di Steindl per Budapest, di Walter per Washington e di Wallot per Berlino) in funzione, anche, della configurazione dell'area indicata nel bando di concorso. Il controllo compositivo, pur nell'articolazione stereometrica, e la capacità nel dosaggio delle strumentazioni formali ma, soprattutto, la compassata rispondenza di allineamenti nei sistemi e nei sottosistemi degli impaginati con la spiccata or-

togonalità dell'impianto planimetrico (ordinato, per aggregazioni di comparti compiuti, su una trama gerarchizzata di «gallerie» di collegamento) svelano l'ascendenza matematica del suo pensiero architettonico (proprio nel 1888 infatti è affiliato al Circolo Matematico di Palermo, fondato il 2 maggio 1884 da Giovan Battista Guccia marchese di Ganzeria)¹³ e l'attualizzazione del metodo progettuale di Jean-Nicolas-Louis Durand secondo l'insegnamento impartitogli dal padre Giovan Battista Filippo Basile (a sua volta formatosi a Palermo principalmente con Carlo Giachery e perfezionatosi a Roma con Luigi Canina e con Luigi Poletti nel biennio che precede i moti del 1848)¹⁴. Ne consegue un arioso e cadenzato monumentalismo, ben distante da quell'ansia di iperbolico o di didascalico che fa da comune denominatore alle altre proposte progettuali di questo concorso. Un impalcato aulico e al tempo stesso versatile quello ideato da Basile per il *II Concorso per il Parlamento italiano*; proprio in virtù della sua robusta impronta matematica si sarebbe dimostrato abile a gemmare, da uno dei suoi comparti con aula emiciclica, la matrice dell'impianto planimetrico dell'ampliamento di Montecitorio e a trasfigurarne in chiave vitalistica i classicisti codici architettonici.

Nei tredici anni che precedono l'incarico per Montecitorio, Basile, rientrato a Palermo definitivamente nel 1891 dopo la sua prima lunga stagione romana (iniziata nel 1882 con il trasferimento presso la Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri e Architetti di Roma con lo stesso ruolo di Assistente alla Cattedra di Architettura Tecnica che aveva ricoperto nel Regio Ateneo palermitano dal 4 novembre 1880), era assunto al ruolo di iniziatore in Italia della tendenza modernista in architettura. Era un risultato conseguito per gradi con una maturazione sostenuta da un impalcato teorico-estetico nel segno della continuità della ricerca di una nuova architettura, basata su logiche relazioni delle singole parti con il tutto, che dall'eclittismo classicista, rivisitato alla luce del regolismo matematico e attraverso quel «laboratorio» di riforma dei codici architettonici che per i migliori progettisti europei degli anni Ottanta del XIX secolo fu il ripensamento dello storicismo (soprattutto medievale) attualizzato al «sentire» vitalistico del momento, lo avrebbe portato a un modernismo dal sicuro impianto razionale, quindi disponibile a quella riconversione accademica garante del nuovo in continuità con la tradizione che, in fondo, era nelle aspettative della committenza del governo Zanardelli per l'ampliamento di Montecitorio. Nei verbali delle sedute della Camera dei deputati (XXI legislatura, dal 19 gennaio 1904 al 25 maggio 1905) è

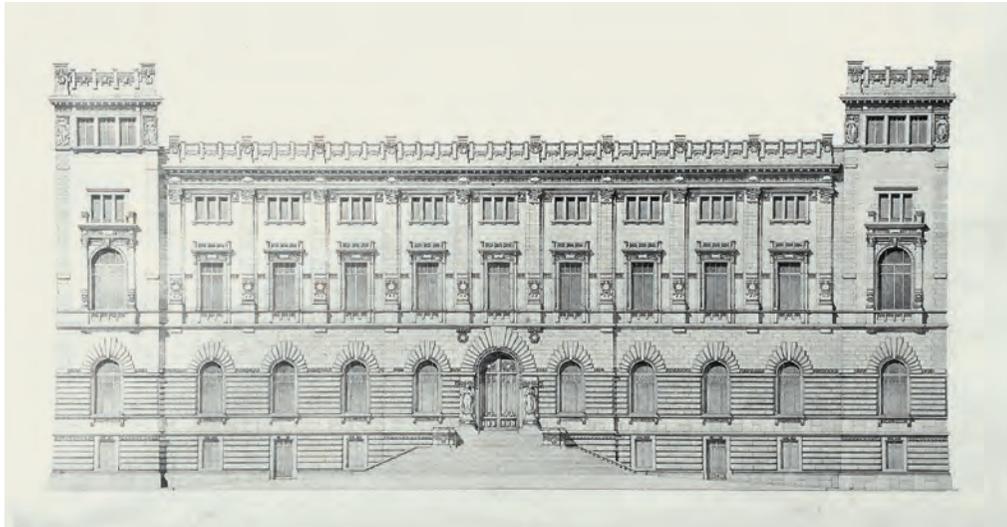
riportato che Basile presenta il progetto il 7 febbraio 1903 (invece che dicembre 1902, data fissata per la consegna del progetto di massima); ma solo il 19 gennaio 1904 viene discusso il progetto alla Camera, riunitasi in Comitato segreto, e ritenuto troppo dispendioso, considerato che viene ampliato il Palazzo di Montecitorio del quale si era chiesta invece la sola trasformazione. Le spese di esproprio, inoltre, sono alquanto onerose, tanto che viene proposto l'espletamento di un concorso e l'istituzione di una Commissione per «l'esame dei progetti relativi alla costruzione della nuova Aula parlamentare», volendo utilizzare il progetto di massima di Basile come base del bando di concorso. Basile, il 6 febbraio, scrive a Giolitti, capo del governo, in merito al bando minacciando di ritirare il proprio progetto «che certo non può essere presentato a un concorso anche ristretto senza il consenso mio». Nella conseguente seduta del 24 febbraio 1904, ancora in Comitato segreto, tuttavia la Camera si rimette al governo per l'approvazione del progetto e della spesa proposti da Basile. L'iter di approvazione ha così inizio nel mese di luglio 1904 e avrà termine nel mese di gennaio 1906.

È Tommaso Sillani a pubblicare per primo un'agile ricostruzione cronologica delle varie fasi che avrebbero portato alla conclusione della prima e più impegnativa stagione dei lavori di edificazione del *Nuovo Palazzo del Parlamento italiano*; ma questo avviene solamente nel 1914¹⁵, quando è in corso la rimozione delle impalcature esterne, quasi a ridosso dell'entrata in guerra del Regno d'Italia nel 1915 (a fianco della Repubblica Francese, del Regno del Belgio, del Regno Unito e dell'Impero Russo) contro gli imperi centrali. Per questa ricostruzione, Sillani, pubblicista e critico d'arte di orientamento irredentista (cofondatore nel 1918 del prestigioso periodico «Rassegna Italiana» sarebbe stato anche uno fra i più attivi sostenitori di un'energica proiezione italiana nell'oltremare), non omette, giustamente, i precedenti di quell'incarico ottenuto da Basile nel luglio 1902 che, assegnatogli dal governo presieduto fra il 15 febbraio 1901 e il 3 novembre 1903 da Zanardelli, avrebbe assicurato all'ancor giovane Italia unitaria un primato davvero singolare nell'ambito delle progredite nazioni europee della tarda *Belle Époque*, quello cioè di avere adottato per prima il modernismo per l'architettura di una delle sedi più rappresentative di uno Stato a regime costituzionale, liberale o democratico che fosse. Sillani, nel lamentare gli effetti negativi sull'immagine delle istituzioni italiane, e quindi sui relativi vasti programmi edificatori per sedi e monumenti previsti per l'adeguamento di Roma al rango di capitale di un grande Stato europeo occorsi dopo la caduta del se-

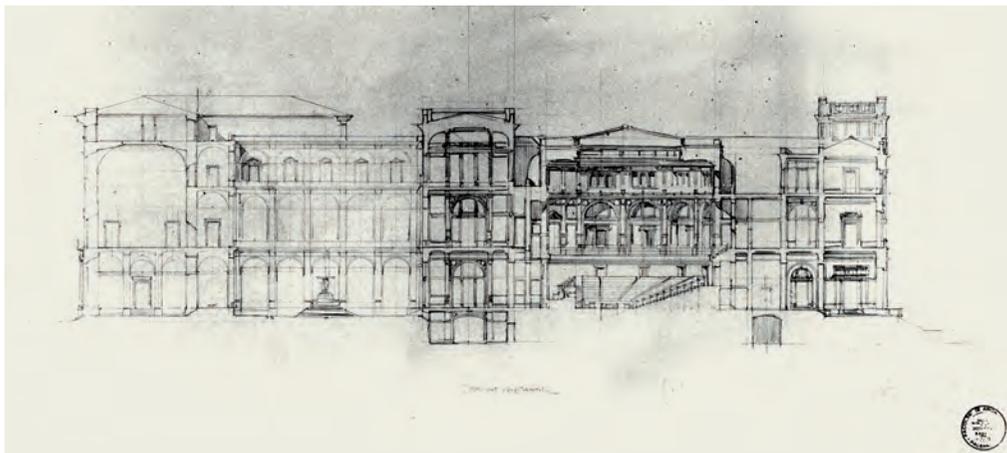
condo governo di Francesco Crispi, afferma: «il monumento a Vittorio Emanuele, naviglio troppo vasto e poderoso, si arenò soltanto. Minore sorella, la Camera non resse all'urto. E perché il suo fato tornasse a navigare occorsero ancora degli anni. Occorse cioè che dopo la relazione Arnaud, e il nuovo concorso del 1897, riuscito utile soltanto a' suoi vincitori per la cospicua somma intascata, i questori del tempo, gravemente preoccupati dal risultato delle ispezioni compiute nell'aprile del 1899 dall'ingegnere Boubée, richiedessero al Ministero dei Lavori Pubblici una responsabilità verso il Governo». La citazione del ruolo di Boubée è significativa della considerazione assegnata dagli amministratori della fine del XIX secolo ai tecnici del mondo accademico¹⁶. Infatti Sillani aggiunge: «La responsabilità fu presa, e gli incaricati della nuova, accurata visita a cui vennero sottoposte le vecchie ossature dell'aula Comotto annunziarono che le centine costituenti lo scheletro della volta erano per due terzi marcite e profondamente tarlate nelle membrature principali, presentando in tal guisa un imminente pericolo di crollo. Era quindi necessaria l'immediata costruzione di un castello di puntellamento: e abbisognavano insieme lunghi mesi e fatiche molto alacri e costose. Dirigeva il Governo, in quell'anno, l'autorità energica del generale Pelloux. La deliberazione sui provvedimenti da prendersi, perciò, fu sollecita e netta. Tanto più che urgeva aprire la terza sessione della XX Legislatura, e i rappresentanti della nazione aveano manifestato chiaramente il desiderio di non mettere a repentaglio la propria esistenza vanamente. Allora, ricorrendo al dettame d'un antico disegno che dormiva negli archivi, e sotto lo sprone della necessità, fu allestito frettolosamente, e senza nessuna preoccupazione estetica che potesse richiedere l'indugio di un qualsiasi studio, un luogo provvisorio di riunione tra le mura del vastissimo salone di lettura posto a primo piano, sul fronte principale del Palazzo; e l'opera fu condotta a termine in pochi giorni. Inaugurata in tal sito il 15 novembre 1899, l'*Auletta* ebbe una breve e tumultuosa vita, restando famosa per quelle che erano rimaste, fino alla scorsa primavera, le più aspre bufere registrate dalla Storia parlamentare. Nata come un aborto edilizio, essa morì come un aborto politico. Il *De Profundis* gli fu cantato dalla voce sperduta dell'on. Colombo nell'ultima seduta che vi si tenne, quando, volgendo l'aprile del 1900, Giuseppe Zanardelli uscì dalle sue porte alla testa dell'Estrema costituzionale. Nel corto periodo chiuso tra l'aprile e il novembre, però, i mastri d'ascia e di fabbrica non erano restati in ozio» e, concludendo questa accurata disamina dei precedenti, scrive: «Mentre i legislatori si combattevano, gli operai s'affannavano febbrilmente a preparare un nuovo ter-

reno alle loro contese. E a mezzo maggio dell'istesso '900, la terza aula provvisoria apriva il suo poco solenne cerchio: ambiente senza decoro in rapporto all'alta missione affidata ai suoi frequentatori. Universalmente riconosciuta priva d'estetica, quest'aula novella sarebbe forse passata senza rampogne [...]. E dalle manchevolezze immediatamente riconosciute ecco nascere – per fortuna nostra – il secondo progetto Basile, ora divenuto realtà magnifica». Nel lungo e appassionato articolo, oltre alla disamina delle precedenti allocazioni utilizzate per le sedute del Parlamento, Sillani attribuisce, infine, i maggiori meriti al progetto di Basile, non soltanto per la coerenza e il rigore che contraddistinguono, come ogni volta, la sua proposta progettuale ma anche perché, avendo costituito la base del sistema funzionale approvato con il successivo regio decreto del 30 giugno 1904, attribuisce al misurato confronto con il palazzo berniniano e all'organizzazione degli spazi intorno all'Aula una componente matura e rispettosa, del Parlamento e verso il Parlamento, e ne elenca quelle che, a suo giudizio, costituiscono le introduzioni qualitative della «funzione»: «I). La conservazione della parte anteriore-Berniniana del palazzo di Montecitorio, compresi i due scaloni, e il ripristino, con diverse forme, del cortile dov'era costruita l'aula Comotto; II). L'ampliamento dell'edificio a tergo e al di là dell'antico perimetro del palazzo; III). La ubicazione della nuova aula sull'asse primario longitudinale del palazzo e in posizione tutta interna, in modo che nessuna delle sue finestre e nessuna delle sue pareti d'ambito corrisponda su vie e su piazze adiacenti all'edificio, ma su opportuni cortili chiusi; e, dal punto di vista altimetrico, la collocazione dell'Aula col pavimento alla pari di quello del pianterreno; IV). L'isolamento del Palazzo per mezzo di due vie laterali e di una piazza a tergo, adeguata all'importanza della nuova fronte e posta per la facilità degli accessi in diretta e ampia comunicazione col Corso Umberto I, in corrispondenza del prolungamento di via delle Convertite. Tutto ciò, naturalmente, senza portare interruzione allo svolgimento delle fatiche parlamentari; ardua cosa quest'ultima, ma facilmente superata con la costruzione, sull'area del grande cortile, degli ambienti atti a sostituire, momentaneamente, quelli condannati al piccone»¹⁷. Il progetto definitivo, al quale Basile lavora dal settembre al novembre del 1905, prevedeva una spesa di sei milioni e mezzo di lire e tre anni di durata dei lavori con la demolizione dei corpi di fabbrica della Curia Innocenziana, compresi fra le due vie convergenti della Missione e dell'Impresa (parzialmente modificate con nuovi tracciati), e dell'ex convento di San Biagio, e con la ridefinizione del cortile d'onore, a pianta quadrangolare,

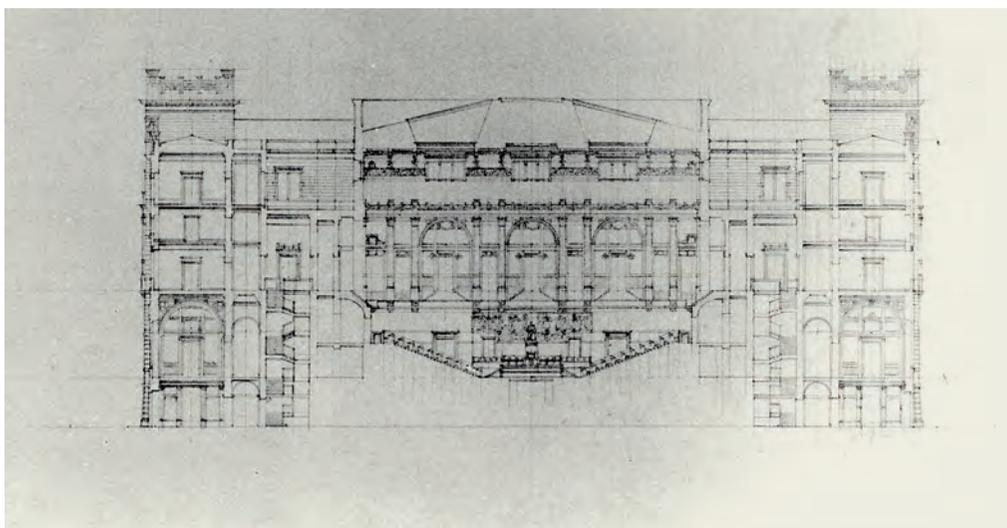
Ernesto Basile,
*Nuova Aula per la
 Camera dei deputati ed
 ampliamento del Palazzo
 di Montecitorio, Roma*
 1902-1905,
 prospetto principale,
 fotografia, 1905
 (Miscellanea, Dotazione
 Basile, CSDAUP)



33



Ernesto Basile,
*Nuova Aula per la
 Camera dei deputati ed
 ampliamento del Palazzo
 di Montecitorio, Roma*
 1902-1905,
 sezione longitudinale,
 matita su carta
 Fabriano, 1904
 (Archivio Disegni
 Dotazione Basile,
 CSDAUP)



Ernesto Basile,
*Nuova Aula per la
 Camera dei deputati ed
 ampliamento del Palazzo
 di Montecitorio, Roma*
 1902-1905,
 sezione trasversale,
 matita su carta
 Fabriano, 1905
 (Archivio Disegni
 Dotazione Basile,
 CSDAUP)

in relazione al fronte interno del preesistente palazzo iniziato da Gian Lorenzo Bernini. A esso, impostato sull'asse di simmetria, si innestava il grande volume a pianta rettangolare contenente l'*Aula* delle sedute annunciata dalla *Galleria dei Passi Perduti*, vero e proprio filtro distributivo attestato alle due ali laterali del nuovo complesso e prospiciente sul cortile.

L'impaginato del fronte principale con l'alto basamento bugnato (interrotto da aperture con archivolti a raggiera) sormontato da un ordine gigante di paraste è riferito all'idea del palazzo italiano, come del resto tutto l'impalcato progettuale; un tenore che risulta ancor più evidente nel progetto originario del 1904 (i cui disegni più rappresentativi e i cui modelli lignei, eseguiti dal mobilificio palermitano Ducrot, andranno perduti nel rogo del 3 agosto 1906 del padiglione italiano all'Esposizione di Milano)¹⁸ che presentava semicolonne e un paramento lapideo, invece di quello in mattoni dell'opera realizzata (suggerito anche da ragioni economiche) che imporrà, per una migliore resa cromatica, l'adozione della pietra bianca di Subiaco. Ma la presenza degli avancorpi angolari a torre, che inquadrano il prospetto ritmato (in una ripresa della sua giovanile rilettura del Parlamento di Berlino di Paul Wallot), finisce per assegnare all'impaginato il valore di una citazione, come se Basile non si sentisse del tutto sicuro nell'intraprendere la strada della revisione classicista del modernismo (rilanciata, poi, con originalità nella sede della Cassa di Risparmio a Palermo del 1907) e preferisse indugiare sulle certezze di matrice eclettica. Più sicura è invece la scelta dello schema planimetrico a compattazione quadrangolare, con distribuzione perimetrale di vani disposti lungo corridoi e gallerie intorno al cortile dov'è l'*Aula* emiciclica; una sorta di autocitazione del progetto per il II concorso del Palazzo del Parlamento dove, tra l'altro, come a Montecitorio, l'articolazione orizzontale degli impaginati dei prospetti riflette l'organizzazione funzionale dell'edificio in rapporto all'*Aula*. L'alto basamento, infatti, indica lo sviluppo altimetrico della cavea, riservata ai lavori camerati così come tutti gli ambienti alla stessa quota. La zona superiore presenta grandi aperture trabeate in corrispondenza del piano con l'accesso alle logge per il pubblico e destinato agli uffici dirigenziali (debitamente disimpegnati); superiormente, finestre tripartite contraddistinguono invece la quota corrispondente al fregio pittorico e al livello destinato agli uffici di supporto. Le ampie finestre sui fronti laterali presentano architravi in soluzione unica con le mostre delle finestre soprastanti, corrispondenti a un piano ammezzato destinato a uffici. Il fronte dell'ala trasversale,

prospettante sul cortile d'onore, riverbera, con il suo impaginato, l'ordito compositivo che regola all'interno registri parietali, soffitti cassettonati, pavimentazioni, con una resa unitaria da virtuale telaio tridimensionale.

Basile sarà lungamente impegnato anche nella progettazione totale di mobili e arredi, decorazioni e rivestimenti lignei; un impegno davvero complesso svolto nel tempo, fin dalla redazione del progetto definitivo del 1905. Seguendo il principio modernista della progettazione integrale, corpo di fabbrica e interni vengono messi a punto unitariamente, proprio a partire dall'*Aula* la cui spazialità è legata alla definizione di arredi fissi e mobili, alla travatura del grande lucernario e ai rivestimenti lignei, così come quella della *Galleria dei Passi Perduti* e degli altri annessi a servizio dell'*Aula*.

La progettazione di infissi, mobili e dotazioni di arredo (fra cui i tappeti, i portavaso in ferro battuto, gli orologi a muro, le tappezzerie), di decorazioni e rivestimenti lignei, come pure di apparecchi di illuminazione e di elementi di serratura per il nuovo Palazzo di Montecitorio, impegna Ernesto Basile in tre diverse fasi. La prima coincide quasi interamente con la stesura del progetto definitivo elaborato nel giro di un biennio a partire dal 1905, ed è caratterizzata prevalentemente da progetti di massima con solo alcuni accurati disegni esecutivi di dettaglio, evidentemente «dimostrativi» di quello che sarebbe stato il risultato finale complessivo (e in alcuni casi particolarmente pregevoli anche dal punto di vista grafico), essenzialmente per gli arredi fissi dell'*Aula* e della *Galleria dei Passi Perduti*; la seconda fase è successiva alla variante definitiva del progetto esecutivo del 1908 e si protrae dal 1909 al 1914 con successive integrazioni di dettaglio fino al 1919 ed è la più impegnativa perché riguarda principalmente gli infissi (esterni e interni), la ridefinizione e l'adeguamento (tecnico e «stilistico») dell'architettura degli interni, degli arredi e dei rivestimenti lignei dell'*Aula* e della *Galleria dei Passi Perduti* (questa volta con gli esecutivi sia di insieme che di dettaglio), nonché la progettazione *ex novo* degli arredi fissi (e in taluni casi anche della mobilia) per il *Vestibolo*, la *Sala del Consiglio dei Ministri*, l'*Ingresso Principale*, l'*Office*, il *Restaurant*, e persino dell'addobbo con il baldacchino per il Trono Reale in occasione della solenne seduta inaugurale; la terza impegna Basile principalmente fra il 1921 e il 1927 e riguarda essenzialmente la progettazione di arredi mobili e fissi, di apparecchi di illuminazione e di infissi interni per le gallerie del piano superiore, per l'*Appartamento privato del Presidente della Camera*, per gli uffici direzionali (fra cui gli ambienti destinati ai questori e ai ministri) e per

alcuni ambienti d'uso collettivo (fra cui gli arredi della *Buvette* e le sedute e i tavolini per la *Galleria dei Passi Perduti*).

Coerentemente con il principio della progettazione integrale, fabbrica e relativi interni appartengono a un'idea unitaria e le primitive sistemazioni e decorazioni di massima degli interni riguardano, infatti, l'*Aula dei Deputati* (arredi fissi e mobili, travatura del soffitto e rivestimenti parietali in legno), la *Galleria dei Passi Perduti* (soffitto) e altre gallerie e vestiboli. Nelle linee essenziali, poi sostanzialmente rispettate nelle fasi realizzative del lustro precedente al primo conflitto mondiale (con circoscritte mutazioni nei soli sintagmi figurali), la *facies* degli interni proposta nel 1905, con una sensibile accentuazione esornativa e aulica, è assimilabile a quella fase di codificazione classicista della logica aggregativa per comparti del suo periodo compreso fra il 1902 e il 1903 riscontrabile nell'allestimento della mostra «Napoli e Sicilia», progettata da Basile ed eseguita dal mobilificio Ducrot di Palermo per la VI Esposizione d'Arte di Venezia del 1905¹⁹. Del resto, è proprio di quell'anno il progetto definitivo per l'*Aula*; del 28 novembre sono le piante in scala 1/100, mentre bisogna attendere il 7 aprile del 1908, dopo avere avviato il 3 ottobre del 1906 i lavori di demolizione delle fabbriche della Curia Innocenziana esistenti sull'area di sedime dell'ampliamento del Palazzo di Montecitorio, per il piano altimetrico definitivo. Si trattò di lavori particolarmente onerosi che, diretti dall'ingegnere Sunnino, si protrassero fino al 10 luglio del 1907 per riprendere subito dopo fino a tutto il 1908, quasi in continuità con l'inizio della costruzione dell'ampliamento il cui grandioso cantiere si concluderà il 18 novembre del 1918 (con la consegna ufficiale da parte del Genio civile alla Questura della Camera dei deputati).

Ma è il 1905, in realtà, l'anno decisivo per la configurazione dell'edificio; con l'impianto planimetrico finalmente definito anche nelle logiche distributive e nelle destinazioni d'uso dei vari ambienti (quindi con relative previsioni di massima degli apparati decorativi) Basile opera una radicale modifica degli elementi costitutivi del mostrarsi della fabbrica sulla scena urbana. Ancora all'inizio di settembre, infatti, una tavola a matita su carta Fabriano documenta, con una combinazione accurata di rappresentazioni parziali ma dettagliate in scala 1/100 degli alzati parziali dei prospetti principale e laterale sinistro e della pianta dello scalone d'ingresso, il permanere dell'adozione delle semicolonne scanalate a definire i nove partiti al di sopra dell'alto basamento con fornicia a raggiera per le aperture del primo piano e (alla stessa quota) tre vani architravati per l'ingresso²⁰; appena qualche giorno dopo,

l'11 settembre, un disegno a matita dell'alzato del prospetto principale in scala 1/200²¹ mostra una prima ipotesi di adozione delle paraste al posto delle semicolonne (che però ricompaiono in un pregevole particolare del coronamento del 25 novembre, forse per un ripensamento)²² anche se con l'indicazione di un paramento isodomo in conci (e non di mattoni) omogeneamente steso su tutto il fronte edilizio, mentre per i tre vani di ingresso apporta (sullo stesso elaborato) una variante con soluzione a fornicia d'ordine gigante (per l'abbassamento della quota d'ingresso) con archivolti a raggiera bugnate eccedenti verso il concio di chiave (con sottostante annotazione autografa «variante 1909»). A meno di quest'ultima soluzione, la nuova configurazione del prospetto a paraste, poi dettata da considerazioni d'ordine economico da parte della committenza (e forse anche da una sua ricercata volontà antideclamatoria), finiva per ripiegare sulla primigenia idea progettuale appena abbozzata verosimilmente subito dopo l'incarico del luglio 1902. Quasi immediatamente mutata in una facciata a sviluppo continuo ritmicamente scandito da semicolonne (già nello schizzo appuntato nella porzione inferiore dello stesso supporto cartaceo)²³, l'idea primigenia prevedeva una partizione della facciata, già rinserrata da corpi a torre angolari anche se sensibilmente rastremati, in tre partiti principali, con quello centrale compreso fra due paraste impostate sul piano di accesso e i due laterali raccordati ai corpi a torre da paraste impostate sull'alto basamento. Nei tre partiti così inquadrati altrettante terne di aperture avrebbero avuto coppie di semicolonne quali elementi separatori da sottosistema. Era una configurazione davvero singolare ma non per questo priva di interesse: da un lato rievocava una gerarchia di impaginato analoga a quella dei prospetti dei corpi di fabbrica con le aule emicicliche del progetto per il *II Concorso per il Palazzo del Parlamento* del 1889, mostrando però al di sopra del coronamento (di un fronte decisamente meno elevato di quello del progetto di massima) il tamburo dell'*Aula*, secondo modi progettuali propri delle architetture dei teatri (peraltro richiamando anche la sua proposta per il *I Concorso per il Palazzo del Parlamento*); dall'altro proponeva una composizione più articolata, anche se sostanzialmente calligrafica, dal garbato tono da dimora aulica. Una dicotomia, questa, che invero avrebbe accompagnato, con dosaggi dissimili, tutta la vicenda progettuale di Montecitorio e che a opera ultimata, secondo le stagioni della critica, sarebbe stata di volta in volta motivo di plauso o di biasimo.

Dal cantiere all'inaugurazione, 1908-1918

Nel 1908, a due anni dall'inizio degli onerosi lavori di demolizione della Curia Innocenziana che precedono l'apertura del formidabile cantiere della fabbrica per la sede definitiva della Camera dei deputati del Regno d'Italia con l'ampliamento di Palazzo Montecitorio, il fascicolo 47 (datato 22 novembre) del popolare periodico «L'Illustrazione Italiana» pubblica un problematico articolo di Vittorio Pica su questa dibattuta opera di Ernesto Basile dal titolo *Il Nuovo Palazzo del Parlamento Italiano*²⁴. Sopra il titolo un montaggio fotografico, a mo' di fregio, allinea i ritratti di Ernesto Basile, Giulio Aristide Sartorio, Davide Calandra e Domenico Trentacoste, incorniciati da altrettante pseudoghirlande; una composizione ottenuta replicando quattro volte l'intradosso di uno dei riquadri della travatura lignea per il soffitto della *Galleria dei Passi Perduti* secondo la versione primitiva della proposta di Basile replicata dal modello in acero realizzato dalla Sezione Modelli del mobilificio Ducrot (unitamente ai modelli del prospetto principale, di quello dell'Aula e di quello del velario)²⁵, in relazione alla presentazione ufficiale del progetto di massima accettato dalla Camera nella seduta del 24 febbraio del 1904.

Vittorio Pica, sensibile critico schierato con le innovative tendenze artistiche e letterarie internazionali, è all'epoca particolarmente in auge quale protagonista delle prime edizioni della Biennale di Venezia, cofondatore del periodico d'arte «Emporium», poi da lui lungamente diretto, e della singolare Società dei Nove Musi che fra gli altri intellettuali, tutti del cenacolo formatosi intorno all'enigmatica figura dell'editore napoletano Luigi Pierro, annoverava anche Michelangelo Schipa, Francesco Saverio Nitti e Benedetto Croce. Estimatore della composta e colta linea architettonica modernista di Ernesto Basile ne aveva recensito positivamente tutte le partecipazioni alle più importanti esposizioni nazionali del primo decennio del XX secolo. Non può, quindi, che plaudire alla scelta di lui quale progettista del nuovo palazzo dell'*Aula dei Deputati* a Montecitorio²⁶. Allo stesso modo, Pica non può che giudicare positivamente la decisione governativa di costituire intorno al progettista un gruppo di artisti di primordine formato dal pittore Giulio Aristide Sartorio e dai due scultori Davide Calandra e Domenico Trentacoste. Questi, su incarico governativo proprio del 1908, avrebbero integrato l'opera architettonica con significanti e mirate dotazioni artistiche, esplicative del ruolo istituzionale e dell'idea di «officina» per la missione sociale attribuita al proprio mandato dai più qua-

lificati quadri della politica; un corredo allegorico esente, tuttavia, da agiografiche magniloquenze, persino nel caso dell'autocelebrativa apoteosi delle virtù della casa regnante rappresentate con ieratica aulicità dalla speculare composizione ad altorilievo, di sapore rituale, dello scenografico pannello bronzeo di Calandra. «Nel piccolo manipolo degli architetti italiani che hanno tentato lo stil nuovo», afferma Pica, «colui che ha dimostrato maggiore personale originalità, che ha saputo serbare le limpide e armoniche qualità dello spirito latino che non ha offeso mai, nelle opere sue maggiori o minori, la praticità, la misura e la logica, è senza dubbio Ernesto Basile, il quale, partito dalla collaborazione al grandioso e classicizzante Teatro Massimo di Palermo, ideato ed eseguito dal padre suo, è arrivato, nella piena maturità del proprio talento, a opere di spiccato carattere modernista, quali Villa Igiea e il Villino Florio».

Nonostante i positivi commenti di Pica del 1908, anno in cui vengono avviati i lavori di costruzione (con le fondazioni dell'*Aula*) che si concluderanno solamente il 18 novembre 1918 con la consegna dell'edificio, ci vorranno ancora dieci anni per pervenire a quel 20 novembre del 1918 durante il quale il re Vittorio Emanuele III apre i lavori parlamentari della nuova Aula dei deputati con una memorabile seduta inaugurale. La vicenda della realizzazione di questa formidabile architettura istituzionale, l'unica sede parlamentare in Europa a declinare (sia pure in una chiave classicista dalla garbata impronta italica) le istanze estetiche del movimento modernista internazionale in un edificio monumentale di rappresentanza, accompagna e, in qualche modo, riverbera una lunga stagione della prima età dello Stato unitario italiano. Ma anche alla data della sua inaugurazione il complesso della nuova sede della Camera dei deputati era ben lungi dall'essere un'opera compiuta. Ancora per un decennio, infatti, si protrarranno i lavori per le finiture degli interni (anche con alcuni interventi alquanto cospicui).

La vita del cantiere del *Nuovo Palazzo di Montecitorio* fu tutt'altro che facile; già per le sole espropriazioni fu necessario un milione di lire in più dei due milioni conteggiati nel progetto di massima presentato il 7 febbraio del 1903²⁷. La spesa complessiva prevista a quella data era di sei milioni e cinquecentomila lire da ripartire in sei capitoli: demolizioni di corpi di fabbrica della Curia Innocenziana e di unità edilizie circostanti; opere per l'edificio della nuova Aula; opere per gli edifici che dovevano accogliere servizi esterni (quali la Stamperia, la Casermetta dei Vigili della Camera dei Deputati e l'Officina Termica); gli impianti tecnologici per tutti i corpi di fabbrica (il-

Palazzo della nuova Aula per la Camera dei deputati a Montecitorio, Roma, la facciata dell'ampliamento di Ernesto Basile appena liberata dai ponteggi di servizio del cantiere, fotografia, 1916 (Archivio Fotografico Dotazione Basile, CSDAUP)

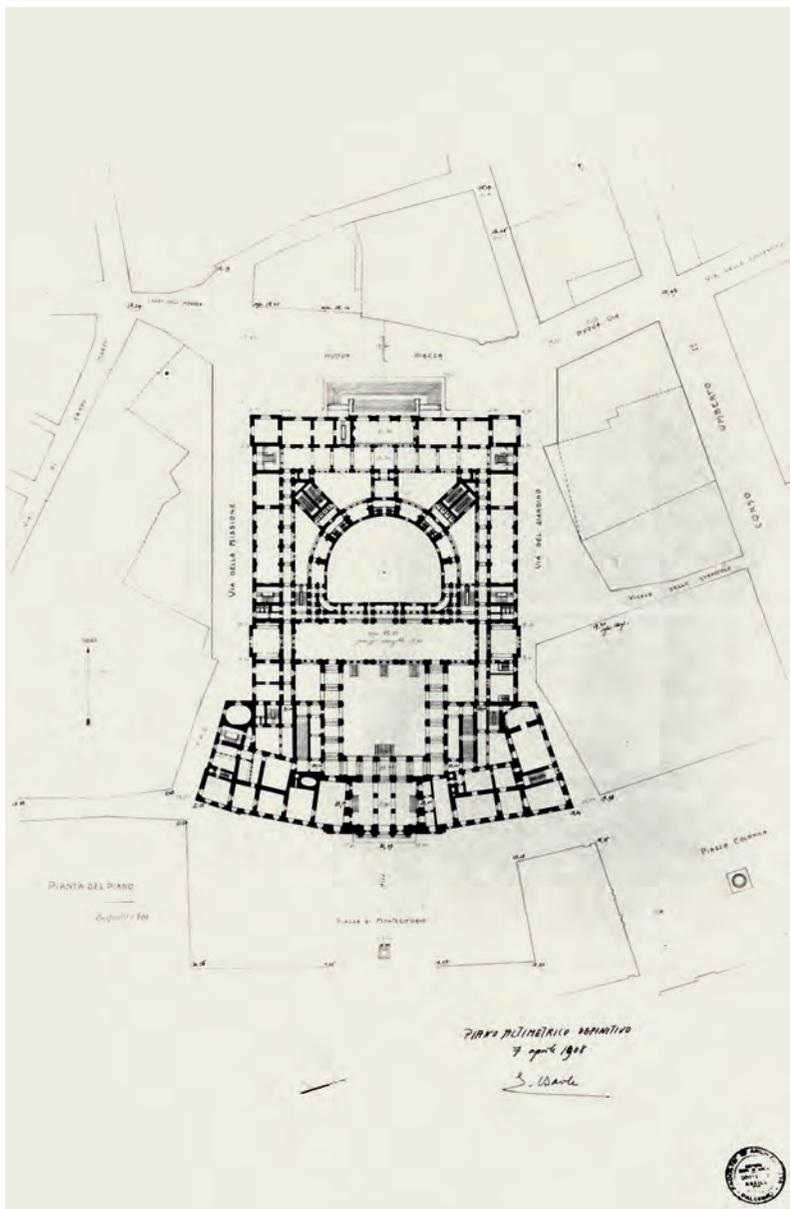


luminazione, ventilazione e riscaldamento); gli arredamenti; gli eventuali imprevisti. Ma il progetto che fece seguito a quello approvato non si dimostrò idoneo a quantificare le reali spese occorrenti, replicando un vizio che aveva generato insormontabili problemi nei grandi concorsi di opere pubbliche per la trasformazione di Roma in nuova capitale del Regno d'Italia, nonostante il nuovo progetto di Basile fosse ben più dettagliato e analitico di quello del 1903 e a onta del fatto che uno dei punti di orgoglio della sua personale riforma della didattica del fondamentale insegnamento universitario di Architettura Tecnica fosse l'introduzione della particolare sezione (oltre a quelle proprie del tradizionale profilo istituzionale del corso) dedicata alla *Conduzione Economica del Cantiere*²⁸. Rilievi e osservazioni correttive da parte del *Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici* ve ne furono in abbondanza, seguendo tuttavia quella che costituiva una prassi per opere di questo rango. D'altronde, è evidente, dai continui ripensamenti ideativi poco abituali nelle fasi di progettazione di Basile successive agli studi preparatori (che solitamente arrivavano a una defini-

zione quasi da progetto di massima), che l'intero *iter* progettuale e le stesse fasi realizzative dovettero subire non poche modifiche dovute a condizionamenti esterni²⁹. Un'apposita legge del 30 giugno 1909 stabilì ulteriori stanziamenti, con conseguenti prevedibili polemiche, soprattutto in sede parlamentare. Questa difficile condizione caratterizza gran parte del secondo e più prolungato periodo seguito alla variante definitiva del progetto esecutivo del 1908 e si protrae dal 1909 al 1914 con successive integrazioni di dettaglio fino al 1918³⁰. Lo stanziamento della spesa necessaria per l'apertura del cantiere era stato decretato dal ministro dei Lavori pubblici, Francesco Tedesco. Nel 1913 Ugo Ojetti, indifferente alle polemiche ancora vive a lavori avanzati, sintetizza la linea progettuale perseguita da Basile: «fissò al suo lavoro tre norme fondamentali. La prima fu quella di conservare la parte anteriore del palazzo, come facciata e ingresso principali all'Aula nuova, di conservare anche i due scaloni [...]. La seconda fu di porre l'aula nuova, che è la vera ragion d'essere dell'edificio, sull'asse longitudinale del palazzo, ma in modo

Ernesto Basile,
*Nuova Aula per la
 Camera dei deputati ed
 ampliamento del Palazzo
 di Montecitorio, Roma*
 1908-1919, pianta del
 primo piano, inchiostro
 rosso e blu su copia
 cianografica di
 cartoncino, 7 aprile
 1908 (Archivio Disegni
 Dotazione Basile,
 CSDAUP)

38



che i suoi muri d'ambito sorgessero e le sue finestre si aprissero solo su cortili interni [...]. La terza norma fu d'isolare il palazzo con due vie laterali, le quali alla fine saranno chiuse anch'esse ai quattro capi da quattro cancelli eleganti ma solidi, e di dargli dalla nuova facciata posteriore un altro ingresso, anch'esso grandioso e monumentale»³¹.

L'idea originaria di Basile, che fondava l'immagine del nuovo prospetto sull'iterazione delle semicolonne e sul monocromo rivestimento dell'intero impaginato, era stata verosimilmente subordinata a diversi fattori, non ultima la condizione im-

posta dal Consiglio superiore dei Lavori pubblici riguardo alla realizzazione di «più larghe e più profonde e tutte in selce le fondazioni [...] e più spessi i muri esterni e tutti di mattone»³². L'imposizione potrebbe essere stata determinante per la modifica dell'aspetto della fabbrica ai fini di una coerenza interna del processo costruttivo (diversi edifici siciliani di Basile sono costruiti con muratura in pietra, poi rivestita da quella dei paramenti esterni) e il previsto prospetto con semicolonne si trasforma gradualmente in un impaginato dai rilievi i cui aggetti, scrive Ojetti, «più che ai violenti contrasti d'ombra e di luce delle architetture berniniane, si ricollegano ai sobri aggetti dell'architettura romana prima d'Adriano i quali riappaiono con altrettanta gentilezza e purezza nei migliori edifici eretti a Roma nel Quattrocento da architetti toscani»³³. L'onestà costruttiva porta Basile a studiare una nuova formula compositiva, a rivolgersi a diverse categorie storiche e a dichiarare, nell'aspetto esteriore dei prospetti, l'uso del mattone in modo che, privi di attributi come paraste o lesene, questi mostrano il paramento continuo di un rivestimento a filari regolari di mattoni in cotto, con i soli cantonali e le mostre di finestre e porte in travertino di Tivoli. Ne risulta un'ideazione formale riferita alla cosiddetta «bicromia ricca» della tradizione romana³⁴.

I modelli lignei del prospetto principale (con sculture di Antonio Ugo), della *Galleria dei Passi Perduti* e dell'*Aula*, eseguiti per la presentazione del progetto definitivo, vengono esposti in occasione dell'Esposizione Internazionale del Sempione di Milano del 1906; si bruceranno però nell'incendio³⁵ divampato in seno all'esposizione e Vittorio Ducrot si farà carico di ricostruirli a proprie spese³⁶, come del resto farà anche per gli ambienti esposti progettati da Basile.

Nell'ideazione degli ordini architettonici, sia per l'esterno che per l'interno (negli ambienti di rappresentanza e di riunione), secondo quel principio dell'unità stilistica la cui pratica gli sarebbe stata riconosciuta «superiore a tutti gli esperimenti congeneri»³⁷, Basile reinventa, come aveva fatto qualche anno prima nel Villino Florio e in Villa Igiea, i repertori dell'ordine canonico traendo diretta ispirazione dagli elementi vegetali della natura e reinterprestandoli secondo i principi dell'età classica che si erano dimostrati i più significativi strumenti di trasmissibilità estetica: «Nell'ordine di paraste del prospetto principale, scomparse la prima e la seconda corona di foglie d'acanto e il fiore superiore con lo stelo centrale, il capitello prende forma dalla coppia ben distinta di caulicolo, calice, voluta (il cui occhio è dato dalla ricorrente composizione di una triade di foglie o di bacche) ed elice (con voluta e fiore ter-

minale), tutti riconoscibili come forme naturali (prima studiate a lungo e dettagliatamente dal vero). Non è tralasciato il collaretto del calice, modificato nel nodo di un nastro di collegamento che vincola anche la base dei caulicoli»³⁸.

La nuova Aula è ideata a emiciclo nel rispetto della tradizione classicista delle sale assembleari inaugurata nel tardo XVIII secolo a Parigi da Jacques Gondion con la *École de Médecine*. È tuttavia eversiva, oltre all'intonazione fenomenica di codici architettonici improntati a un'idea di classicità metastorica, l'adozione citazionista del sistema di copertura a velario, al posto delle più usuali semicupole con intradosso a cassettoni (date anche le dimensioni inusuali dell'aula). Un atteggiamento progettuale, dunque, in bilico fra scientizzazione accademica dell'orientamento di attualizzazione storico-tipologica e ridefinizione innovativa di codici figurali e concezioni tecnico-spaziali.

Basile redige personalmente i disegni esecutivi dei rivestimenti in pietra (quotando ogni filare e ogni modulo) e quelli degli apparati decorativi architettonici esterni e interni, i cui modelli in gesso sono realizzati da Gaetano Geraci (che eseguirà alcuni elementi in travertino di Tivoli direttamente per la messa in opera). Costante collaboratore di Basile e di Mario Rutelli, Gaetano Geraci (Palermo 1869-1931) si trasferisce a Firenze nel 1884, dove rientrerà l'anno successivo anche Domenico Trentacoste di cui è allievo. Più tardi, dopo avere insegnato all'Accademia di Belle Arti di Roma³⁹, rientra a Palermo nel 1903 come docente di Ornato e Plastica Ornamentale dell'Accademia di Belle Arti di quella città. Nonostante partecipi a esposizioni internazionali e nazionali, applica la sua opera di scultore con particolare abilità e sapienza agli apparati architettonici decorativi, di cui rimane, oltre a un considerevole numero di opere eseguite per le finiture architettoniche degli edifici, soprattutto a Palermo, anche una consistente raccolta di gessi e calchi preparatori del suo laboratorio⁴⁰. Ricevuto l'incarico di collaborare per la realizzazione del Palazzo di Montecitorio nel 1908, per la parte riguardante il prospetto principale, esegue i modelli in gesso (spesso al vero) e prototipi decorativi delle parti ornamentali della zona basamentale del prospetto, della decorazione interna e dell'*Aula*⁴¹. Nel 1913 è la volta dell'esecuzione su pietra degli apparati decorativi «di carattere ornamentale per i pilastri e di targhe decorative dell'attico del prospetto e fianchi» e, nel 1914, degli apparati dello scalone esterno. Le opere eseguite all'interno riguardarono invece stipiti e architravi di porte. Il ruolo di Geraci, in questo cantiere, quale realizzatore con i soli margini di autonomia prevedibili nel

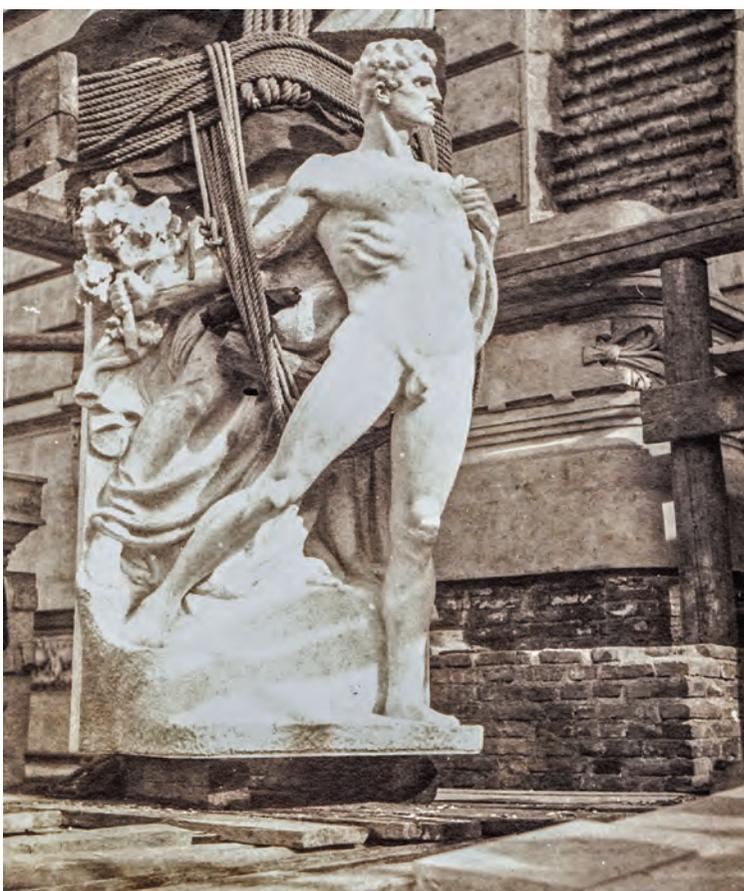
Ernesto Basile,
*Nuova Aula per la
Camera dei deputati ed
ampliamento del Palazzo
di Montecitorio*, Roma
1921-1927, particolare
del fascione perimetrale
del soffitto dell'Aula,
matita e inchiostro su
carta da scenografia,
1910 (Archivio Disegni
Dotazione Basile,
CSDAUP)



passaggio dai disegni esecutivi di dettagli architettonici alla loro realizzazione, è in fin dei conti simile al tipo di contributo tecnico-artistico di Antonio Ronconi per i pregevoli lavori in ferro battuto⁴², pur con le dovute differenze rispetto agli apporti della pleora di puri esecutori e di imprese che collaborano alla costruzione di Montecitorio⁴³. Di tenore assai diverso è la collaborazione fra Basile e Domenico Trentacoste per la statuaria esterna di Montecitorio. Domenico Trentacoste (Palermo 1856-Firenze 1933) viene infatti incaricato di eseguire i due gruppi scultorei ai lati del portale dell'edificio della nuova Aula parlamentare e le allegorie dei Dicasteri quando è uno dei più affermati scultori italiani. Allievo di Benedetto De Lisi e di Domenico Costantino, da Palermo si era recato prima a Napoli e poi a Firenze (1878), infine aveva esposto autonomamente per la prima volta nel 1881 al Salon des Beaux Arts di Parigi, dove si era trasferito nel 1880 e dove era rimasto fino al 1885 per poi tornare a Firenze. Dopo l'incarico per la realizzazione delle statue per Montecitorio è prima docente (1913) e poi direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (1914-1933)⁴⁴.

Ne delinea un breve ma incisivo profilo artistico, a pochi anni dalla morte, Palma Bucarelli, storica direttrice della Galleria d'Arte Moderna di Roma (dal 1941 al 1975), sulle

Palazzo della nuova Aula per la Camera dei deputati a Montecitorio, Roma, collocazione di uno dei due gruppi scultorei del portale d'ingresso, Domenico Trentacoste, 22 luglio 1916 (Archivio Fotografico Dotazione Basile, CSDAUP)



40 *Palazzo della nuova Aula per la Camera dei deputati a Montecitorio, Roma, due dicasteri nel partito d'angolo della torre del prospetto principale, Domenico Trentacoste, 1913 (Archivio Fotografico Dotazione Basile, CSDAUP)*



Palazzo della nuova Aula per la Camera dei deputati a Montecitorio, Roma, coronamento in ferro battuto dell'ascensore dei Ministri, esecuzione della ditta Antonio Ronconi, 1919 (Archivio Fotografico Dotazione Basile, CSDAUP)

Palazzo della nuova Aula per la Camera dei deputati a Montecitorio, Roma, capitello delle paraste di prospetto (Archivio Fotografico Dotazione Basile, CSDAUP)



Palazzo della nuova Aula per la Camera dei deputati a Montecitorio, Roma, modello in gesso e legno dell'elemento decorativo di raccordo tra la parete curva e quella retta dell'Aula, eseguito da Gaetano Geraci, 1908 (Archivio Fotografico Dotazione Basile, CSDAUP)

pagine dell'Enciclopedia Italiana nell'edizione del 1937. Nell'omettere l'esecuzione dei gruppi statuari per Montecitorio, tuttavia commenta: «fa pensare a uno scultore antico animato da un delicato sentimento moderno»⁴⁵. E tale è nei due gruppi scultorei che vengono collocati ai lati del portale d'ingresso del corpo di ampliamento nel 1916, appena liberato il prospetto dai ponteggi di cantiere, e che rappresentano «Il popolo italiano liberato» e «Il popolo italiano vittorioso». Suoi sono i gruppi scultorei accoppiati nei cantonali del piano di coronamento delle torri del prospetto che rappresentano i diversi Dicasteri dello Stato (della Marina, delle Colonie, della Guerra, dell'Agricoltura, dei Lavori pubblici, dell'Interno, delle Poste e Telegrafi, dei Trasporti marittimi e ferroviari ecc.). L'uso del travertino di Subiaco per l'esecuzione delle sculture, meno costoso dell'usuale marmo di Carrara, sollevò alquanto polemiche soprattutto da parte degli scalpellini della capitale. Ma neanche queste controversie, alquanto strumentali, bloccano l'inarrestabile, quanto estenuante cantiere diretto con implacabile determinazione da Basile, con la collaborazione, ma solo per alcuni lotti, di Edgardo Negri⁴⁶. I primi dissensi nei confronti dell'opera erano comparsi già in alcuni commenti della pubblicistica dell'epoca; lo stesso Sillani aveva concordato, in qualche modo, sull'effetto cromatico dei «colori che sulla fronte contrastano. Il rosso dei mattoni contro la biondezza pallida del travertino».

L'appunto è sui prospetti realizzati che «mostrano infatti apparati e risalti architettonici ottenuti con un rivestimento o con una fodera muraria di travertino di Tivoli, quello più caro alla tradizione moderna nella città di Roma; gli apparati decorativi e le numerose sculture sono invece scolpite nel travertino di Subiaco che, riporta Sillani, veniva usato per la prima volta in quel periodo per l'esecuzione di soggetti altrimenti realizzati con un più costoso marmo bianco; la faccia a vista dei fondi murari, scanditi dalle paraste con i loro risvolti nel prospetto principale e senza soluzioni di continuità nei due prospetti laterali, è costituita da un paramento di mattoni, denuncia del materiale utilizzato per la costruzione della grande fabbrica»⁴⁷.

Anche il velario dell'Aula, per Sillani, non soddisfa l'esigenza di monumentalità: «Si vede una architettura classica, larga, possente, nella cui compagine è la quercia e il metallo, e in alto, ove si vorrebbe scorgere una volta massiccia, ampia, unita di tono e di linea, si urta contro una stesa piatta di vetri fioriti di ghirlandelle»⁴⁸.

A opera finita sarà, invece, unanime il consenso della critica ancora per tutti gli anni Venti; Basile, con Montecitorio, sarà

uno dei pochi esponenti del modernismo a essere documentato, sia pure occasionalmente, persino nel periodico «Architettura e Arti Decorative» (subito divenuto organo culturale ufficiale di regime), diretto da Gustavo Giovannoni e da Marcello Piacentini. Eppure, sarà proprio quest'ultimo, forse memore della bocciatura del suo progetto giovanile al *Concorso per la Biblioteca Nazionale di Firenze* (vinto da Cesare Bazzani con una proposta affine a certi modi basiliani), a inaugurare una proscrizione quasi cinquantennale di quest'opera, interrotta solo nel 1980 da Paolo Portoghesi in occasione della mostra su Basile alla Biennale di Venezia. Nella commemorazione di Basile pubblicata da Piacentini nel 1932 sul periodico «Architettura», nuovo organo del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, dopo aver tracciato un apprezzabile, quanto speditivo, profilo biografico, senza mezzi termini afferma infatti: «La sua disgrazia fu l'incarico di costruire il Palazzo del Parlamento. La sua nuova anima, ormai lontanissima dall'influenza del Padre, tutta dedicata alla ricerca di nuove stilizzazioni ornamentali, non comprese Roma. Non si avvide che, pur nel medioevo, pur nel quattrocento e fin anche nel seicento, l'architettura romana non ha mai accettato l'ornamentazione, e si è soltanto imposta con la viva e franca modellazione delle sue facciate. Il Basile volle aggiungere ai sostantivi romani troppi aggettivi floreali. Snervò ogni struttura, non tenne conto della natura forte del nostro travertino. Non che la sapienza e la gustosità dei particolari manchino in questa opera: i rapporti, anzi, tra le varie membrature, il gioco acuto dei chiaroscuri, l'eleganza che mai vien meno rivelano sempre, anche qui, un Maestro, un grande Maestro. L'appunto maggiore anzi che si può fare al Basile in quest'opera è quello di essere stato troppo prezioso»⁴⁹.

Più tardi, ancora sulla bicromia dei prospetti si appuntano le maggiori critiche di Plinio Marconi, in occasione delle commemorazioni degli artisti e scienziati siciliani indette nel 1939, «il rosa del mattone usato nei fondi accentua notevolmente l'impressione di leziosità», professandosi piuttosto convinto della migliore resa che avrebbe avuto un rivestimento in travertino⁵⁰. Le polemiche mai sopite si inaspriranno dopo la morte di Basile⁵¹. «Quell'architettura non è quella di un Parlamento Italiano – scrive ancora Marconi –, e col successivo maturare dell'Idea nazionale, col procedere dell'Italia verso la solidità e la potenza imperiale, quel Palazzo va assumendo un'espressione sempre meno adeguata a fornire la sintesi dei suoi valori spirituali e aderisce invece sempre più al ricordo dei tempi, fortunatamente passati, in cui un'Italia piccolo-borghese era rappresentata in quell'edificio»⁵².

Eppure, per questo progetto, Basile si era impegnato in un cemento lacerante. Era riuscito, con una formula sicura e inevitabilmente compromissoria, a estendere il raggio di diffusione del modernismo oltre i limiti che, anche in nazioni culturalmente e socialmente più dinamiche (incluse quelle nelle quali il movimento era effettivamente nato), gli erano stati normalmente imposti. Vincente in ambito di edilizia residenziale e nella produzione di mobili, arredi, oggetti d'uso, irrinunciabile nella grafica, accettato dalle società private, inflazionato nel campo delle architetture ludiche e in quelle espositive, il modernismo non era destinato a fare breccia nel settore delle architetture pubbliche istituzionali.

Per quanto riguarda gli arredi e le sistemazioni di interni, che hanno una parte davvero rilevante nelle fasi di progettazione successive al 1908, Basile, mantenendo i sistemi primari ideati nel 1905, interviene ora declinandone gli elementi costitutivi in chiave classicista (ma sempre nell'ottica modernista di rifondazione dei codici figurati al sentimento dell'epoca). Questo secondo periodo, che riguarda gli elaborati esecutivi e la realizzazione dell'*Aula*, della *Galleria dei Passi Perduti*, della *buvette* e di altri ambienti di rappresentanza e di collegamento principali, ha dunque rispetto ai formulari modernisti gli stessi caratteri di revisione critica della fase finale della sua più che decennale collaborazione con l'industriale Vittorio Ducrot⁵³. Il mobilificio di quest'ultimo, negli anni Dieci del Novecento, fornisce quasi tutta la mobilia per le prime sistemazioni degli uffici rielaborando anche autonomamente modelli progettati da Basile, come nel caso delle sedie a pozzetto con schienale rialzato (riduzione semplificata del modello progettato intorno al 1909 da Basile per il Salone del Consiglio d'Amministrazione della sede centrale della Cassa di Risparmio di Palermo) e delle sedie a braccioli per ambienti di rappresentanza (risultante dalla combinazione di diversi modelli o elementi particolari dello stesso Basile, fra cui la poltroncina del «salotto in lacca beige» presentato all'Esposizione di Milano del 1906 e il sistema dei montanti della poltroncina in quercia con dorature presentata all'Esposizione di Venezia del 1903 e riproposta intorno al 1908 per una linea di mobili di lusso); entrambi i tipi costituiranno, tra l'altro, parte principale degli arredi della *Galleria dei Passi Perduti* prima della realizzazione dei salotti della metà degli anni Venti. Ma la ditta Ducrot, cui tradizionalmente si attribuisce l'esecuzione di tutti gli arredi di Montecitorio, pur essendo all'epoca il più importante mobilificio italiano, non è l'unica impresa nel settore dell'ebanisteria a realizzare i progetti di mobili e arredi (anche fissi). Il soffitto

della *Galleria dei Passi Perduti*, una delle più significative e riconoscibili opere in legno di Montecitorio (quasi un'icona della Camera dei deputati), nonostante la sua riproduzione nel modello ligneo sia della Sezione Modelli Ducrot viene eseguita dall'impresa dell'architetto Enrico Monti (Milano 1873-1949). Già allievo dell'Accademia di Brera, più tardi collaboratore della ditta Ducrot per la progettazione degli arredi delle cabine del transatlantico Rex (1933), Monti realizza con la sua fabbrica di mobili, Enrico Monti & C. di Milano, il formidabile soffitto ligneo della *Galleria dei Passi Perduti* entro il 1914. Sebbene già si dedicasse all'arredo di uffici e ambienti diversi e avesse partecipato all'Esposizione Internazionale del Sempione a Milano del 1906 (realizzando e arredando il padiglione ligneo della Società Umanitaria), è solo a seguito del suo intervento a Montecitorio che ottiene il titolo di Cavaliere del lavoro e quindi l'incarico per l'allestimento del padiglione italiano all'Esposizione Internazionale Panama-Pacifico di San Francisco del 1915⁵⁴.

Sono del 1909 i disegni definitivi degli arredi fissi dell'*Aula*; ma solamente nel 1914 verranno portati a termine i lavori di rivestimento ligneo dell'*Aula* dei deputati a Montecitorio e, quindi, verranno allestiti i settori circolari con gli stalli. Finalmente nel 1916 la fabbrica viene del tutto liberata dagli ultimi residui del cantiere (a lavori da tempo conclusi di tutte le opere murarie, comprese le finiture decorative in materiali lapidei e gessosi) e nel mese di luglio vengono collocati i due gruppi scultorei di Trentacoste ai lati del portale d'ingresso. Anche se la cerimonia inaugurale, in un primo tempo prevista per il 1911 quale manifestazione legata alle celebrazioni dei cinquant'anni dell'unità nazionale, sarebbe slittata al 1918 (per la drammatica contingenza bellica e la conseguente sospensione, sia pure graduale, delle fasi finali di completamento del cantiere), la fabbrica edilizia era ormai visibile nella sua completezza architettonica già nel 1914 (anno nel quale, per fasi successive, si procede alla dismissione dei possenti ponteggi esterni di servizio a partire dal prospetto principale sulla incompiuta piazza del Parlamento); per di più anche gli ambienti principali per il funzionamento primario della «macchina parlamentare» sul finire del 1914 risultano in via di completamento.

Tuttavia, nel 1915, a edificio ormai completato, il Genio civile viene attivato dal ministero dei Lavori pubblici per predisporre una stima delle spese ancora da sostenere; a questi nuovi oneri si aggiungono le lievitazioni dei costi causate dall'ingresso dell'Italia nel conflitto mondiale. Ne segue nel 1917 una *Relazione alla Perizia Suppletiva dei Lavori*⁵⁵ relativa,

ancora, a espropri, opere di riforma e consolidamento di quanto rimaneva del preesistente complesso di Montecitorio e alle previsioni dei costi per gli edifici di servizio esterni. Complesse operazioni che riguardavano i vicini palazzi Almagià, Chigi, Bianchelli e Broccard per la sistemazione delle adiacenze e per il ridisegno della piazza del Parlamento (che non ebbe seguito) contribuirono non poco ad appesantire una vicenda edificatoria che andava sempre più assumendo l'aura di un'impresa titanica. Ma nulla di queste contrarietà e problematiche emerge dal tenore, sempre più prezioso (e quindi innegabilmente di maniera), delle soluzioni progettuali e degli elaborati grafici approntati da Basile nel decennio che precede l'inaugurazione.

Il 20 maggio 1909 Basile esegue il disegno esecutivo per la collocazione del pannello bronzeo di Calandra (al di sotto del quale prevede, con un elaborato del 12 gennaio 1915, di collocare il busto del re), mentre del 1910 è il disegno esecutivo del paramento esterno in mattoni. È questo un elaborato di gran mestiere e dal tratto sicuro, eseguito con un controllo, anche per la complessità di una composizione multipla di rappresentazioni, che non tradisce i cinquantasette anni d'età, molti dei quali impiegati proprio a disegnare; è un insieme di disegni che non sembra accusare neanche lontanamente l'incidente generato dall'imposizione di mutare il materiale di base del paramento murario, con inevitabili ricadute sulla stessa configurazione dell'impaginato di prospetto (sia per la trasfigurazione cromatica dei materiali che, di conseguenza, per le membrature, per le profilature e per i modellati)⁵⁶. Il 6 luglio del 1913 Basile redige un confronto fra la nuova Aula e alcune sale dei maggiori teatri italiani. Chiudono la serie degli elaborati di questo lungo periodo, sul finire del 1918, i disegni per la coppia di candelabri dell'ingresso e quelli per il baldacchino del trono reale per la seduta inaugurale del 20 novembre alla presenza di Vittorio Emanuele III (Napoli 1869-Alessandria d'Egitto 1947) e durante la presidenza del Consiglio di Vittorio Emanuele Orlando (Palermo 1860-Roma 1952). Si trattò di una inaugurazione che, in relazione all'armistizio fra Regno d'Italia e Impero d'Austria e Ungheria (firmato a Villa Giusti), finì per assumere implicitamente un'identità celebrativa, da molti avvertita come il completamento del Risorgimento; di lì a poco anche i valori estetici di cui si era fatto interprete il *Nuovo Palazzo dell'Aula dei Deputati* di Ernesto Basile sarebbero sembrati un nobile lascito di un periodo concluso.



Palazzo della nuova Aula per la Camera dei deputati a Montecitorio, Roma, Galleria del secondo piano, 1918 (Archivio Fotografico Dotazione Basile, CSDAUP)

Il completamento dei lavori, 1921-1927

Nel 1928, quando Basile porta definitivamente a compimento gli ultimi incarichi conferitigli per le sistemazioni di interni e per gli arredi del *Nuovo Palazzo della Camera dei deputati*, i tempi erano davvero cambiati da quel 1902 che, quasi in sordina, aveva dato il via a un'impresa edilizia poderosa, allora perfettamente in linea con il profilo etico-estetico della colta classe egemone, elitaria ma animata da sincere istanze sociali (sia pure da un'angolazione meliorista in via di liquidazione), che ne aveva promosso la realizzazione. L'ultima sua stagione progettuale per Montecitorio si svolge sempre più distante dalla capitale (nella quale comunque va sovente per so-

vrintendere alle varie fasi esecutive e per coordinare il lavoro dei diversi collaboratori); vi si reca pure proprio nel frangente in cui vede, con iniziale stupore (che confessa alla sua famiglia in una missiva), manipoli di giovani in camicia nera che vi fanno la loro prima comparsa.

Prima di iniziare questa sua ultima avventura professionale per la committenza parlamentare, che si svolge discontinuamente dal 1921 al 1927, aveva ancora progettato due degli edifici richiesti per i servizi esterni: il primo, non realizzato, è il *Corpo di guardia dei vigili della Camera dei deputati* del 1919, previsto per via di Campo Marzio con un volume prismatico e un impaginato di prospetto assimilabile a quella codificazione riduzionista dei propri repertori (derivati dalla



Palazzo della nuova Aula per la Camera dei deputati a Montecitorio, Roma, fotografia Vasari (particolare) Roma, 1930 ca. (Sezione Fotografica Archivio Ducrot, CSDAUP)

*Palazzo della nuova Aula
per la Camera dei
deputati a Montecitorio,
Roma, Galleria sul
Cortile d'onore,
fotografia Vasari, Roma,
1930 ca.
(Sezione Fotografica
Archivio Ducrot,
CSDAUP)*

sede della Cassa di Risparmio di Palermo, edificata tra il 1907 e il 1912) che nel primo dopoguerra ha nel palazzo della filiale trapanese di quell'istituto di credito l'esempio più emulato da epigoni e imitatori di provincia; il secondo per il più cospicuo fabbricato, progettato nel 1920, della *Stamperia della Camera dei deputati*, questa volta realizzato e sempre in via di Campo Marzio, è un'opera di elegante maniera dei suoi stessi codici degli anni che precedono il primo conflitto mondiale. A differenza del periodo anteriore alla redazione del progetto del 1908, il terzo e ultimo periodo del suo impegno con Montecitorio, come d'altronde anche il secondo, non registra incarichi di rilievo nella capitale, tanto che la progettazione dell'ingresso della Villa Umberto nel 1926 si può considerare un caso isolato e senza seguito.

La sua ricerca per la codificazione del modernismo, al fine di garantirne una maggiore durata e una possibilità di capillare diffusione tramite allievi che ne potessero declinare i formulari, operata adottando una strategia intrapresa fin dal 1905 quando la constatazione dell'impossibilità di innescare un movimento modernista meridionale interdisciplinare (a causa dei limiti emersi negli ambienti artistici palermitano e napoletano con la partecipazione alla VI Esposizione d'Arte di Venezia di quell'anno) lo aveva spinto verso una trasfigurazione accademica dei suoi modi progettuali, alla fine ne aveva ingabbiato la poetica. La produzione successiva al 1920 è testimone di questo elegante e distaccato declino, tuttavia non privo di punte rimarchevoli; fra queste ultime, non molte invero, forse i mobili, gli apparecchi di illuminazione e le sistemazioni di interni di Montecitorio sono proprio fra i risultati migliori.

La sua linea progettuale, sdegnosa del sempre più invasivo trionfo di repertori tradizionalisti e inconciliabile con le ancora circoscritte o incerte manifestazioni di moderna oggettività, si sarebbe orientata verso un esito che sarebbe stato imprevedibile nella prima decade del secolo. La trasposizione della resa classicista dei codici architettonici modernisti nella progettazione di mobili, ambienti completi e complementi di arredo, per i quali risemantizza le logiche di componibilità della sua stagione migliore (1901-1909), ne avrebbe garantito l'assunzione al ruolo di arredi intramontabili. A Montecitorio, con quest'ultima produzione progettuale, l'architettura della fabbrica e quella degli arredi si scambiano infatti i tradizionali ruoli: l'aulico tenore quotidiano della prima ha per contraltare la robusta aura rinascimentale dei secondi, tuttavia scevri da connotazioni stilistiche. Si tratta di una formula versatile che gli permette esercizi di stile idonei a di-



versificare le soluzioni d'insieme e dei singoli pezzi secondo i vari ambienti in relazione alla gamma delle loro categorie di appartenenza. In questa ultima fase, la cui conclusione è prevalentemente caratterizzata dai disegni esecutivi per gli apparecchi di illuminazione, progetta gli arredi per: l'appartamento privato del presidente della Camera (su un precedente progetto); la nuova Sala di lettura (già Sala grande dei partiti politici); le sale degli uffici; la biblioteca; le sale del protocollo, dell'archivio e degli uffici della segreteria; la sala della stampa; l'ufficio del segretario generale e relativi annessi; la sala grande del ristorante; il salotto e le sale dei que-

Palazzo della nuova Aula
per la Camera dei
deputati a Montecitorio,
Roma, Sala della
Regina, fotografia
Vasari, Roma, 1930 ca.
(Sezione Fotografica
Archivio Ducrot,
CSDAUP)

46



stori; le sale dei segretari della presidenza al secondo piano; la sala delle giunte generali del Bilancio al secondo piano; le sale delle sottogiunte di Bilancio al primo piano. All'esecuzione di questi ambienti, oltre ai mobilifici Ducrot e Monti, concorrono altre ditte italiane, meno titolate e tuttavia di buon livello: Bini, Bocaccini, Ciullini, Cooperativa Intagliatori ed Ebanisti, Corsini, Gay, Giannini, Guerrieri, Guffanti, Janni. Per i lavori in ferro degli interni fa riferimento, oltre che alla ditta di Antonio Ronconi, anche alla collaborazione della ditta Radaelli.

Conformi al suo procedere nella cultura del progetto di quegli anni, di cui sono esemplificativi gli arredi per la Seconda Biennale di Monza del 1925, queste tarde realizzazioni assegnano un valore sempre più determinante all'abaco delle profilature e degli elementi architettonici della classicità, pur restando immuni da passatismi (di nuovo in auge in ambito istituzionale, in alternativa allo sfuggente gusto déco e in at-

tesa di più solide formule novecentiste). Rientrano in un rilancio dei suoi sistemi compositivi modernisti del primo decennio del Ventesimo secolo mobili come la «poltrona da riposo», riferibile ai modelli progettati per le esposizioni di Venezia del 1905 e del 1909; ne sono ancora esemplificativi le scrivanie e gli armadi-librerie derivati dalla «stanza da lavoro in quercia», presentata alla I Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902, o dagli arredi per la mostra «Bellezze Siciliane» realizzati, ancora una volta dal binomio Basile-Ducrot, per l'VIII Esposizione di Venezia del 1909.

Ad onta della mutazione delle esigenze della prestigiosa committenza camerale, divenuta sempre meno incline agli sperimentismi di nuovi indirizzi estetici (e al tempo stesso ancora acerba in relazione al nuovo corso della propria «politica dell'immagine»), l'accademismo della modernità proposto da Basile si dimostra ancora idoneo, nonostante la tra-

Palazzo della nuova Aula
per la Camera dei
deputati a Montecitorio,
Roma, Biblioteca al
quarto piano, fotografia
Vasari, Roma, 1930 ca.
(Sezione Fotografica
Archivio Ducrot,
CSDAUP)



47

sfigurazione dei repertori figurali, a fornire soluzioni dignitose e forme sicure anche se non più innovative. Fra i disegni esecutivi più significativi di questo terzo periodo, oltre a quelli degli arredi e degli apparecchi di illuminazione, alcuni attengono al completamento di opere murarie, altri alle finiture metalliche, altri ancora alla realizzazione di infissi e soffitti⁵⁷. Fra le opere non realizzate ha particolare rilevanza la *Tribuna per gli oratori dell'Aula* del 1925, sia per la considerevole modifica che avrebbe apportato alla configurazione della cavea sia perché sarebbe stata una delle varianti riproposte in seguito, con forme radicalmente diverse, durante le successive legislature del regime fascista.

Le calde tonalità cromatiche degli interni anche in presenza di tinte chiare, e la loro compiuta misura e percepibile impronta unitaria, assicurano un senso di completezza all'edificio che invero è solo parzialmente reale. Ma se dei vari ambienti completati (studiati e definiti anche nel disegno dei

pavimenti in legno o in marmo) si apprezza il comune denominatore votato alla dimensione intima (anche quando rappresentativa), diversamente il rapportarsi della fabbrica con l'esterno, con l'immediato contesto urbano, a causa delle disattese previsioni di progetto rimane un nodo insoluto nella saga di questo ampliamento.

Ne è consapevole Basile che, deposte le speranze di una sistemazione regolarizzata della piazza del Parlamento (pensata con tanto di quinte architettoniche in composizione bilanciata sull'asse mediano longitudinale del Palazzo dell'Aula dei deputati), conclude il suo impegno di Montecitorio con un ultimo progetto di localizzata correzione urbana, quello per la *Sistemazione dell'antica fontana di Montecitorio* (1927), dove tenta una soluzione scenografica dell'irrisolta relazione della fabbrica con il contesto di via della Missione. Il progetto, non realizzato, consiste nell'inserimento dell'antica fontana di Montecitorio in una recinzione antistante l'area edificabile li-

mitrofa alla piazza del Parlamento. Sul limite di quest'area, in parte ricadente su via della Missione, Basile prevede una quinta architettonica ripartita in due comparti (con sviluppi e configurazioni equivalenti, a meno del cantonale smussato nella soluzione d'angolo laterale sinistra del fronte). Entrambi i comparti sono costituiti da tre partiti uguali, d'ordine gigante, su un'alta zona basamentale a due livelli. L'alzato mostra un paramento isodomo (previsto, verosimilmente, in materiale lapideo) che fa da componente unificante di tutti gli elementi architettonici dell'impaginato di prospetto. Questo replica, in chiave formalistica (ancora per l'ultima volta e tuttavia con ritrovato vigore eclettico), lo schema compositivo dei prospetti dell'ampliamento del Palazzo di Montecitorio, ma si tratta, ora, di una maniera incline a distillate citazioni dell'architettura romana, antica e rinascimentale.

Invero, il complesso tema delle relazioni con le adiacenze, sollevato in sede storiografica in più di un'occasione, è uno dei punti dolenti più ricorrenti, sotto diverse angolazioni, nel ventaglio delle argomentazioni dei detrattori di quest'opera. Ancora nella più tarda disamina di Franco Borsi (1967) affiora, tra le righe dell'esame del progetto della sistemazione urbana, la mai sopita questione del rapporto con il tessuto urbano esistente: «Basile poi rigettava istintivamente il linguaggio delle curve e, nella Palermo dove operò maggiormente, il prevalente tessuto ortogonale della città doveva trovare naturale riscontro nell'articolazione planimetrica dei volumi basiliani; mentre a Roma, in quel punto del centro antico e con quelle dimensioni, il linguaggio planimetrico dell'edificio era destinato allo scontro frontale con la maglia preesistente degli edifici circostanti. A Roma Basile sembrava compiacersi di non avere complessi e di esportarsi con il bagaglio della sua tradizione siciliana e con il primato della sua modernità internazionale»⁵⁸.

È, infine, Paolo Portoghesi (2009) che, rivelando il rinnovarsi della letteratura critica e l'affermarsi di una lettura storico-prospettica e ambientale, riconduce i precedenti giudizi sull'opera a un'incomprensione delle modalità stesse della progettazione. E scrive: «l'opera di Basile attende ancora che le sia resa giustizia. Furono concordi nel criticarla sia i conservatori che videro in essa un tradimento rispetto all'auspicato stile "romano" e quindi una palese "stonatura" rispetto all'ambiente, sia, qualche anno dopo, i razionalisti, che combattendo per l'architettura "moderna" rimproveravano a Basile la sostanziale estraneità al loro ideale ascetico in un periodo – gli anni trenta – in cui gli oggetti liberty venivano confinati in soffitta e la

decorazione era considerata, male interpretando uno scritto di Adolf Loos, un delitto. Anche recentemente, nello spirito di una parziale rivalutazione, gli è stata rimproverata la contrapposizione rispetto all'ambiente e il carattere marcatamente alto-borghese che forse è il suo pregio maggiore e lo distingue dalla retorica storicista che produceva architetture scenografiche ma inadatte alla vita, pensate soprattutto per il complicato cerimoniale delle inaugurazioni. Interno ed esterno dell'edificio devono essere considerati e giudicati insieme, perché raramente nell'architettura si può constatare una così profonda unità stilistica. [...] Basile ha creato un organismo di rara corrispondenza tra forma e funzione», continua ancora Portoghesi, «puntando sul fatto che prima d'essere sede di una istituzione, con i suoi riti e le norme di comportamento, l'edificio doveva essere luogo di vita, di incontro tra persone unite da un lavoro comune [...]. Felice fu innanzitutto lo stacco dall'ala berniniana e fontaniana dell'edificio realizzato all'esterno con una rientranza che segna il cambiamento nel disegno delle facciate evitando ogni possibile equivoco di datazione»⁵⁹.

Fra le difficili relazioni con il contesto, infatti, vi è anche quella con la preesistenza del palazzo di Bernini. Più che un'aggiunta edilizia si tratta di un vero e proprio innesto che finisce per instaurare una relazione simbiotica fra i due complessi edilizi monumentali; un risultato che, da solo, attesta il virtuosismo aggregativo dei modi progettuali di Basile. È, forse, quello del confronto con l'opera di Bernini, come scrive Eliana Mauro, il suo più difficile cimento: «La nuova costruzione progettata da Ernesto Basile, su una sagoma d'impianto rispettosa del corpo di fabbrica berniniano ma non più del corpo perimetrale esistente (su un modello già comparso nella soluzione proposta da Carlo Fontana nel 1694) e del tessuto urbano immediatamente circostante, pratica, fra i due corpi di fabbrica di età diversa, un innesto ispirato a una risoluzione di buona regola proporzionale che assegna un volume proprio al prospetto e alla fabbrica d'origine berniniana, concludendola nelle porzioni vacanti per regolarizzarne la sagoma di sedime e la volumetria (sempre sofferente delle fasi costruttive a più riprese) e a essa appoggiando, con uno scarto simmetrico rientrante, il suo ampio e regolarissimo volume, trasformando l'irregolare, e stratificato, perimetro del più antico volume in una realtà morfologica imprescindibile. A questo si aggiunge la maestria di alto livello interpretativo che egli dimostra, anche in altre opere del periodo incentrate sullo stesso tema, nel riconoscere il lin-

Palazzo della nuova Aula
per la Camera dei
deputati a Montecitorio,
Roma, arredi per uffici,
fotografia Vasari, Roma,
1930 ca.
(Sezione Fotografica
Archivio Ducrot,
CSDAUP)



49

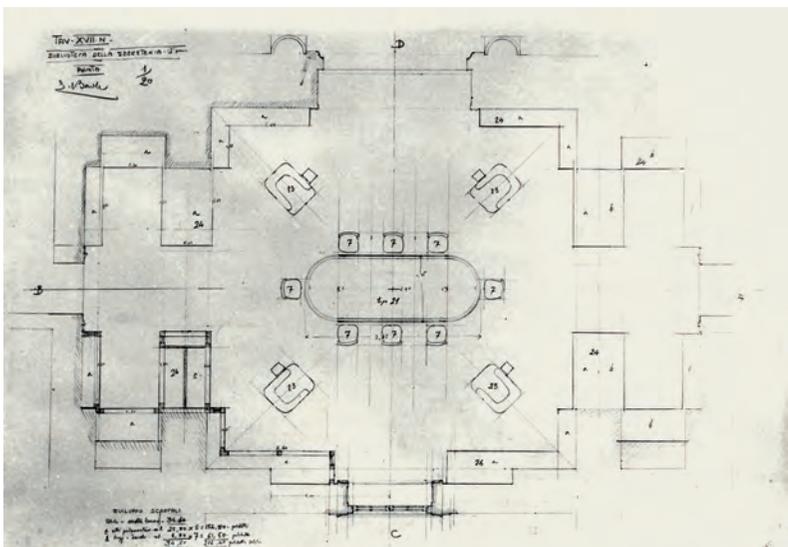
guaggio dell'architettura della fabbrica esistente, nel rispettarne le formule ideative senza negarne le scaturigini (ovvero i valori che l'hanno originata) intrinseche ed estrinseche (autonome o eteronome, omogenee o eterogenee), nel cercare e dichiarare una soluzione di continuità senza episodi di rottura ma, al contrario, facendoli apparire quali segni di riconoscibilità e di autonomia dei diversi volumi della fabbrica»⁶⁰.

L'apprezzamento e il biasimo furono riservati alternativamente a tutti gli aspetti della costruzione (persino l'Università dei Marmorari Romani ebbe a lamentarsi per essere stata esclusa in sede di gara dalla fornitura e lavorazione delle pietre) anche se, come scrive Renata Picone, «con il palazzo di Basile e con la nuova aula al suo interno si pose, quindi, fine alla fase "provvisoria" dell'architettura parlamentare italiana, esaltando le potenzialità dei nuovi materiali che si affacciavano con prepotenza sulla scena architettonica del nuovo se-

colo, come il ferro, che consentì la presenza dell'ampio velario di copertura, sperimentando tra l'altro un inedito rapporto tra architettura e arti figurative. Maggiore consapevolezza si è inoltre acquisita nel campo della conoscenza del comportamento strutturale degli antichi manufatti e quindi i lavori di trasformazione e ampliamento, soprattutto nel caso romano, costituiscono l'opportunità per il consolidamento statico della preesistenza, segnando un significativo avanzamento in questo campo a inizio secolo»⁶¹.

Solo chi ha bene osservato e confrontato i disegni di progetto con le opere realizzate è in grado di cogliere la perfetta rispondenza tra l'idea e la forma creata da Basile e comprendere appieno lo sforzo tenace occorrente per l'organizzazione e la conduzione di una realizzazione d'opera conforme al progetto ideato.

Nella descrizione della fabbrica, Portoghesi assume a codice di lettura il rigore metodologico della progettazione basi-



Ernesto Basile,
Nuova Aula per la
Camera dei deputati ed
ampliamento del Palazzo
di Montecitorio, Roma
1921-1927, pianta con
disposizione degli arredi
della biblioteca della
Segreteria, matita su
carta a mano, 1924
(Archivio Disegni
Dotazione Basile,
CSDAUP)

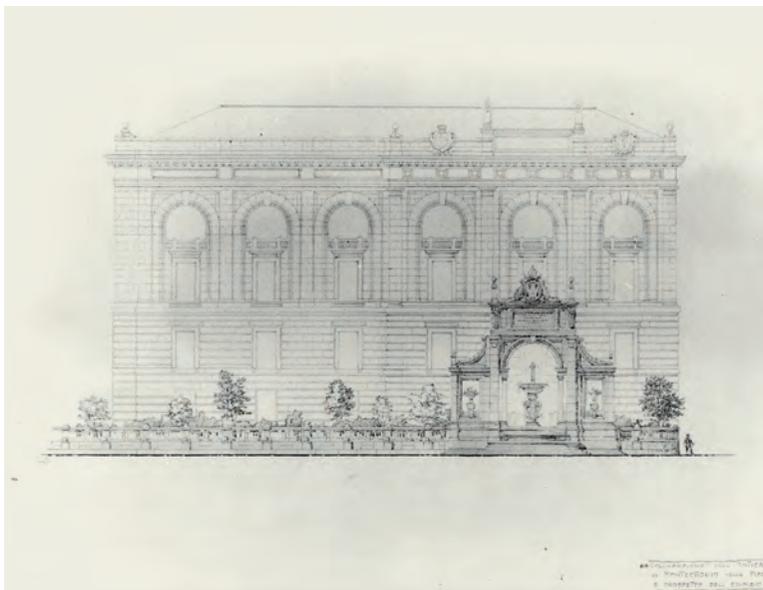
liana e descrive la «sottilissima organizzazione ritmica del basamento bugnato concepito come una sorta di composizione musicale in cui al principio della successione temporale si sostituisce il principio della sovrapposizione spaziale, della stratificazione. Il primo tempo è caratterizzato dalla superficie liscia in cui è appena leggibile la commessura delle pietre; il secondo è costituito da cinque strati di bugne orizzontali molto rilevate e da una fascia in cui affiora un fregio a foglie di straordinaria eleganza e di una vibrazione chiaro-scuro poco più intensa rispetto alle fasce sottostanti. Sopra ancora si estende la zona dei parapetti delle finestre, senza incisioni superficiali e interrotta da un semplice ritmo verticale. Tra un foro e l'altro riappare il bugnato, disegnato con minor rilievo e concluso da un marcapiano su cui si impostano le ghiere bugnate disegnate per contrasto su una superficie liscia interrotta solo dai giunti sottilissimi»⁶².

Verosimilmente, la revisione accademica del modernismo da parte di Ernesto Basile è un contraddittorio, o coscientemente dicotomico, possibilismo psicologista, precoce in ambito nazionale; esso, verosimilmente, prende forma sull'onda di una ripresa inizialmente strisciante delle idee spiritualiste nell'ambito del positivismo di maniera, prima, e del soggettivismo, poi. Esponente dell'ultima fase attiva dell'eclettismo, Basile approda al modernismo per naturale convergenza della sua ricerca di nuovi ordinamenti dell'architettura. Appartenente alla generazione di coloro i quali avevano formato i nuovi quadri della cultura del progetto, la sua istanza di codificazione del modernismo è un chiaro segnale di irriducibile volontà di perpetuarne le risultanze, a costo di ibridazioni concettuali. Il suo Palazzo dell'Aula dei deputati dall'immagine preziosa più che prestigiosa, dalla natura aristocratica più che autoritaria e dall'aura confortevole più che celebrativa ne manifesta la tenace aderenza a un esclusivo impalcato culturale che si pretendeva rigenerabile.

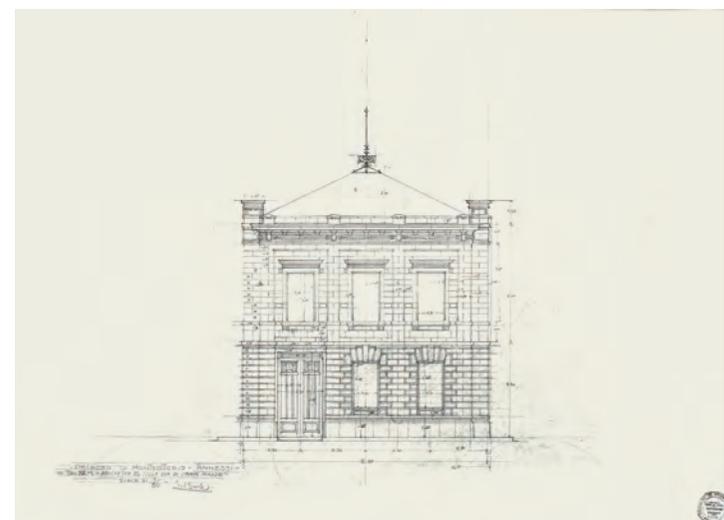
Ernesto Basile,
*Stamperia della Camera
 dei deputati*, via di
 Campo Marzio, Roma
 1920, prospetto su via
 di Campo Marzio, china
 su carta da lucido
 (Archivio Disegni
 Dotazione Basile,
 CSDAUP)



51



Ernesto Basile,
*Sistemazione dell'antica
 fontana di Montecitorio*,
 via della Missione, Roma
 1927, alzato, acquerello
 su copia eliografica
 (Archivio Disegni
 Dotazione Basile,
 CSDAUP)



Ernesto Basile, *Corpo
 di guardia dei vigili della
 Camera dei deputati*,
 via di Campo Marzio,
 Roma 1919, prospetto
 su via di Campo Marzio,
 matita su carta Fabriano
 (Archivio Disegni
 Dotazione Basile,
 CSDAUP)

Eclettismo e modernismo nelle stagioni romane di Ernesto Basile

Negli anni Ottanta del XIX secolo il prolungato soggiorno a Roma di Ernesto Basile, contrariamente alle vicende degli altri esponenti della cultura architettonica siciliana che fra i secoli XVIII e XIX vi si recano per perfezionarsi, è da lui vissuto sul patrimonio di una propria personalità scientifica già formata⁶³.

Assistente di ruolo nella Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri e Architetti di Palermo dal 1880 (a un anno dal conseguimento del Diploma di Laurea in Architettura), nel 1882, appena trasferitosi a Roma all'età di venticinque anni, scrive la sua opera teorica *Architettura. Dei suoi principi e del suo rinnovamento* (rimasta lungamente inedita). Questa sua prima stagione romana si sarebbe prolungata continuativamente fino al 1889 per poi terminare nel 1891.

Ernesto Basile aveva seguito l'insegnamento del padre, Giovan Battista Filippo, interprete, in un'età di transizione tra romanticismo e positivismo, di un'ormai centenaria scuola palermitana di ascendenza neoclassica tesa alla verifica, in accordo con gli sviluppi del pensiero e del sentire, della rifondazione disciplinare dell'insegnamento dell'architettura su basi di logica matematica⁶⁴. Dall'età della sua fondazione nel 1779 con Giuseppe Venanzio Marvuglia, questa scuola, tramite una «genealogia» accademica (di maestri e allievi) quasi ininterrotta nella titolarità della cattedra di Architettura Civile (divenuta successivamente cattedra di Architettura Tecnica), aveva trasmesso quell'ideale di «progetto moderno», interprete all'origine dell'aspirazione intellettuale a una società civile di matrice razionalista, quale particolare condizione di continuità propositiva, attenta agli esiti dei più avanzati dibattiti e orientamenti europei solo se relazionabili alle componenti declinabili in divenire del proprio patrimonio metodologico e culturale (artistico e scientifico). Di questa tendenza periferica al «progetto moderno» i Basile, padre e figlio, sono senza dubbio le personalità artistiche siciliane di maggior rilievo e di risonanza internazionale.

Nella capitale, Basile ricopre inizialmente l'incarico di assistente di Enrico Guj presso la cattedra di Architettura Tecnica, ottenendo nel 1883 la libera docenza nello stesso insegnamento, mentre, proprio durante la stagione dei grandi concorsi nazionali, la sua lunga attività professionale entra a pieno regime con il progetto del Monumento ai Caduti della Battaglia di Calatafimi (prestigioso incarico conferitogli nel 1885 dalla Commissione reale presieduta da Agostino De-

pretis) e con il progetto del 1886 della residenza romana, con annesso studio artistico, del pittore spagnolo José Villegas Cordero. Se il primo di questi due progetti propone un'austera celebrazione dell'anonima virtù collettiva, quello della palazzina Villegas ai Parioli seguirà un complesso iter esecutivo che avrà come esito un'opera controversa⁶⁵, anche per l'inconsueto innesto di repertori iberici neomoreschi su un organismo di impostazione regalista. La fabbrica, tacciata di decadentismo, certo ipotecata dai *desiderata* del committente, riusciva però a essere «una presenza suggestiva nella periferia della Roma umbertina» perfettamente intonata al gusto artistico del proprietario e alla sua fortuna di mercato quale pittore orientalista⁶⁶.

Nel 1887, anno in cui sposa Ida Negrini di Novara, Basile vince il concorso di professore titolare della cattedra di Architettura presso il Regio Istituto Tecnico Superiore dell'Università di Milano e diviene uno dei collaboratori principali della rivista mensile «La Sicilia Artistica e Archeologica» curata dal pittore Rocco Lentini. L'anno successivo pubblica il saggio *Il Palazzo del Parlamento di Berlino. Notizie storiche, artistiche e tecniche* negli «Annali degli Ingegneri e Architetti Italiani» e si reca a Rio de Janeiro perché incaricato dal governo brasiliano della progettazione della nuova *Avenida de Libertação*. Rientrato a Roma in ottobre, si dedica al progetto di sistemazione del primo tratto di via Nazionale e alla stesura del progetto di massima per il complesso degli edifici della IV Esposizione Nazionale Italiana che si sarebbe inaugurata a Palermo nel 1891. Nonostante la svolta verificatasi nell'attività professionale e nella carriera accademica di Basile in questo penultimo decennio dell'Ottocento, gli apporti dell'ambiente accademico della Terza Roma alla sua formazione hanno una funzione solamente integrativa, mentre egli comincia ad assumere un proprio ruolo nell'ambito della Regia Scuola romana⁶⁷.

Più che la compagine dei «cultori d'architettura» è il clima di una parte degli ambienti artistici della capitale a esercitare un'influenza decisiva per quel salto di qualità che, sul finire del XIX secolo, lo avrebbe portato a costituire a Palermo un cenacolo interdisciplinare fondato sul pareggiamento delle arti e sulla collaborazione di pittura, scultura, arti applicate e architettura (principalmente con la partecipazione alle sue realizzazioni o alle sue iniziative culturali di Michele Cortegiani, Ettore De Maria Bergler, Luigi di Giovanni, Giuseppe Enea, Gaetano Geraci, Salvatore Gregoriotti, Mario Rutelli, Antonio Ugo, Ettore Ximenes).

Basile si trova già a Roma, infatti, quando Nino Costa fonda,

nel 1883, la *Scuola Etrusca*, uno dei reiterati, effimeri tentativi del pittore, di romantica fede risorgimentalista, di istituire circoli artistici con sottintesi associativi di marca pre-raffaellita. Quando Ernesto Basile, ancora giovane assistente di Enrico Guj, comincia a muoversi nel mondo intellettuale capitolino non si sono ancora del tutto spenti gli echi delle polemiche per la fallimentare partecipazione degli artisti italiani all'Esposizione di Parigi del 1878; in questa occasione Costa, verosimilmente, entra in contatto con Giovan Battista Filippo Basile, progettista del padiglione del Regno d'Italia dell'esposizione e, come lui, sostenitore delle idee di William Morris. Anche a seguito delle sue frequentazioni artistiche londinesi del decennio precedente, negli anni Settanta Costa era divenuto acceso propugnatore di una linea figurativa neobotticelliana e neomichelangiolesca in vista della formulazione di una nuova idea di «Arte italiana». Nel 1875 aveva, con questo spirito, fondato il suo primo circolo artistico che, nonostante l'intitolazione inglese, *Golden Club*, e la scoperta emulazione della *Brotherhood*, puntava sulla definizione di una nuova estetica italica tramite una reinterpretazione vitalistica e una trasfigurazione simbolista dell'*ethos* allegorico della pittura rinascimentale.

Nello stesso anno in cui Ernesto Basile afferisce alla cattedra di Enrico Guj ufficializzando il suo trasferimento da Palermo, Edward Burne Jones inizia la sua lunga e scaglionata realizzazione dei mosaici nella chiesa anglicana di S. Paul in via Nazionale. Dell'anno precedente è la prima serie della «Cronaca bizantina», sedicente organo di una cultura nuova (persino con qualche pretesa di problematiche sociali) ventilata agitando recuperi di un passato rinascimentale da manipolare, alla luce di una declinazione estetizzante dei segni della storia italiana. La rivista ha, comunque, il ruolo di innesco di un dibattito artistico in un contesto alquanto statico. Fra i suoi collaboratori la «Cronaca bizantina» (che si assicura la firma di personalità come Giosuè Carducci, Gabriele D'Annunzio, Matilde Serao, Edoardo Scarfoglio, Ugo Fleres) fin dal primo fascicolo annovera Giulio Aristide Sartorio che, non molto tempo dopo, avrebbe instaurato un profondo rapporto di amicizia con Basile. Quando, nel 1886, la carriera di quest'ultimo prende definitivamente slancio, e si consolida la sua posizione nella società capitolina, Costa organizza la prima mostra del nuovo raggruppamento *In Arte Libertas*. Risiedevano proprio nella promozione culturale di Costa le premesse del filone decadentista romano, oscillante fra rivisitazione «raffaellita» dell'*Aesthetic Movement* ed esaltazione neumanistica del gotico cortese. Alla metà degli anni No-



Ernesto Basile
(al centro) con gli allievi
della Scuola
di Applicazione per
gli Ingegneri di Roma
in viaggio di istruzione,

visita al Palazzo Farnese di
Caprarola, 14 luglio 1885
(Archivio Fotografico
Dotazione Basile,
CSDAUP)

vanta, Sartorio contribuisce in modo determinante, con le sue opere e i suoi scritti, a definire il carattere di questa temperie estetizzante condivisa, con diversi accenti, principalmente dai modi artistici di Adolfo De Carolis e di Giuseppe Cellini in pieno clima di suggestioni dannunziane della pubblicitaria di settore e dei gruppi culturali romani. Sono soprattutto i saggi e gli articoli della rivista «Il Convito», erede della più antica «Cronaca bizantina», ad alimentare questo clima che, in effetti, prepara la strada alla variante decadente del Liberty capitolino. È dunque lecito attribuire alle vicende e alle tendenze artistiche romane degli anni Ottanta un ruolo significativo nella maturazione di Ernesto Basile di quella volontà di unità operativa delle arti già inoculatagli dall'insegnamento paterno.

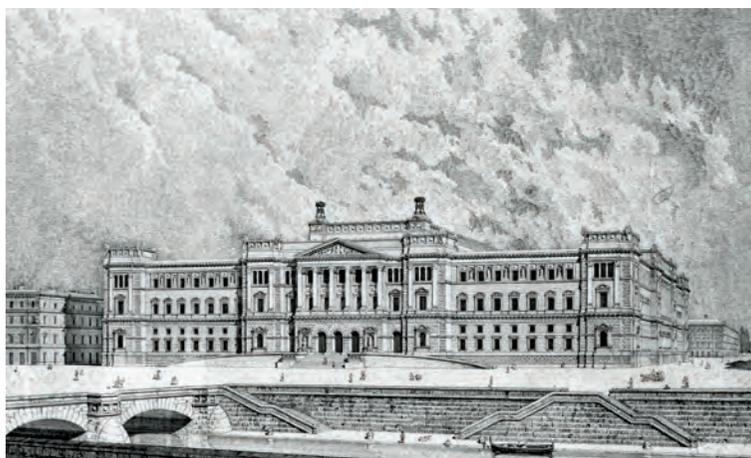
Piuttosto, per Basile gli anni del suo soggiorno romano hanno un ruolo determinante anche in considerazione della formidabile «palestra» progettuale relativa alla sua partecipazione ai grandi concorsi nazionali legati alla trasformazione di Roma in capitale del Regno d'Italia fra i quali, oltre alle quattro diverse edizioni del concorso per il Palazzo di Giustizia, hanno particolare rilevanza i due concorsi per il Palazzo del



- 54 Ernesto Basile,
*Primo Concorso per
il Palazzo di Giustizia*,
Roma 1884, prospettiva
d'insieme, china su
cartoncino, 1884
(Archivio Disegni
Dotazione Basile,
CSDAUP)

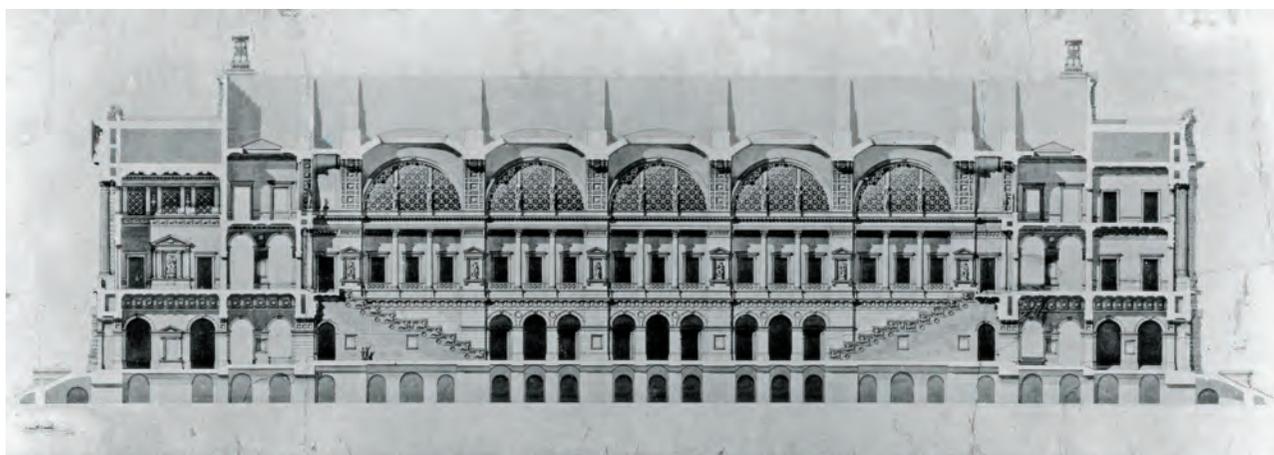


- Ernesto Basile,
*Terzo Concorso per
il Palazzo di Giustizia*,
Roma 1886-1887,
prospettiva d'insieme,
china su cartoncino
(Archivio Disegni
Dotazione Basile,
CSDAUP)



- Ernesto Basile,
*Studio a matita della
loggia di Villa Madama*,
Roma, 1884
(Miscellanea, Dotazione
Basile, CSDAUP)

- Ernesto Basile,
*Terzo Concorso per
il Palazzo di Giustizia*,
Roma 1886-1887,
sezione longitudinale
sulla galleria, (1/100),
china e acquerello
monocromo su
cartoncino (Archivio
Disegni Dotazione
Basile, CSDAUP)



Parlamento. La sua precedente partecipazione, insieme al padre, al primo concorso per il monumento a Vittorio Emanuele II del 1881 gli aveva aperto la strada per il trasferimento a Roma, dove in quel momento storico le condizioni per la carriera accademica erano certo più favorevoli. Ma è solo nel 1884 che Ernesto Basile si fa notare; il suo progetto per il primo concorso per il Palazzo di Giustizia a Roma costituirà la prima occasione polemica su questioni di metodo: «Prima ch'io mettessi giù pure una linea del mio progetto, vollì lungamente riflettere e del carattere che dovesse avere l'edificio vollì intimamente penetrarmi, onde procedere poi per avventura con maggior sicurezza e con pieno criterio nella risoluzione del complicatissimo tema. Parve dapprima a me che al di fuori d'ogni interpretazione straniera, nel senso italiano e tradizionalmente italiano della parola, il palazzo, come lo richiede il programma, dovesse essere un edificio a più piani, manifestamente nella schietta ingenuità del vero questi piani nel numero loro e nella loro disposizione, senza ipocrisie di forme o maschere o appiccicature. E mi sembrò pertanto naturale che non ci fosse da derivar nulla direttamente dall'arte romana antica, dove la casa a più piani non esistette; ma che convenisse ispirarsi senza titubanza alle fabbriche del nostro risorgimento, specie degli ultimi anni del decimoquinto secolo». Negli alzati Basile consegue il «senso unitario», sempre invocato dal padre, stendendo in maniera indifferenziata, anche negli avancorpi laterali, un paramento in opera muraria con le aperture definite dai soli elementi della costruzione: archivolti con conci a raggiera a tutto sesto per le bifore albertiane con transenna e con linea di sesto superiore acuta per le monofore, nel piano nobile; nicchie e fornici nel piano rialzato; bifore architravate e con piattabanda, rispettivamente al primo piano ammezzato e all'ultimo piano. Basile identifica l'ideale civile in architettura con la «fortezza e la vigoria» dei volumi squadrati, con elementi derivati dai palazzi signorili di Michelozzo, di Giuliano da Sangallo e di Benedetto da Maiano. Per il progetto del Palazzo di Giustizia del 1884 l'organismo architettonico è pensato come complesso a due fabbriche parallele (sul modello ideale del palazzo-città) con teoria intermedia e speculare di cortili, alternati a corpi di raccordo trasversale, e con ai due estremi i fronti arretrati rispetto all'allineamento dei prospetti laterali. Basile adotta qui un impalcato progettuale a modularità compositiva e a ordito di gallerie, pur non assegnandogli, ancora, il valore di sistema ordinatore, come invece nei progetti presentati alle tre successive edizioni del concorso. Ne segue un impianto distributivo innovativo, ma fortemente criticato. In realtà, con ap-

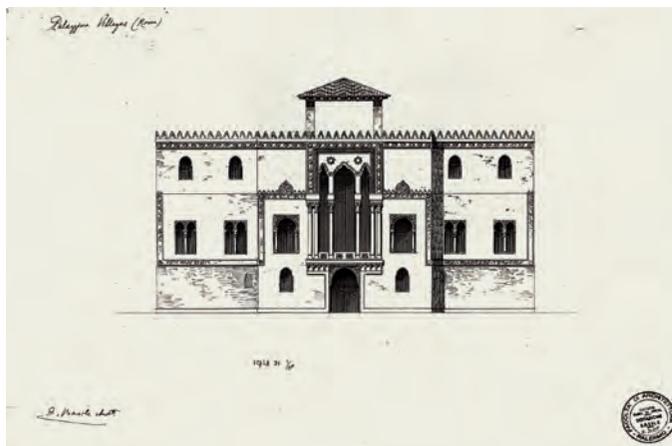
prezzabili gradi di originalità distributiva, Basile sembra rielaborare il sistema a gallerie con aule disposte a pettine pubblicato nella tavola n. 6 dell'atlante del *Précis des leçons d'Architecture* di J.-N.-L. Durand.

La deroga alla convenzione umbertina del paludamento per le facciate delle sedi rappresentative è condotta con una volitiva ma rigida ricerca d'insieme architettonico intellegibile; dopo l'affannata frammentazione dei prospetti del progetto presentato nel 1883 al primo concorso per il Palazzo del Parlamento italiano, Ernesto rimedita i precetti paterni. L'ideazione di quest'ultimo progetto risente palesemente dell'impronta eclettica che in quegli anni si andava imponendo nella Terza Roma con le valide opere di Francisci, Marasca e Piccoli che si erano dimostrati dignitosamente ricettivi e consapevoli di una propria tradizione. All'inizio degli anni '80 del XIX secolo la scena capitolina si avvia a essere dominata da Luca Carimini (1830-1890), Gaetano Koch (1849-1910), Giulio De Angelis (1850-1906), Andrea Busiri Vici (1817-1901), Virgilio Vespignani (1808-1892), Francesco Azzurri (1831-1901), Pietro Carnevale (1839-1895), Giulio Podesti (1857-1909), Carlo Busiri Vici (1856-1925) e Pio Piacentini (1846-1928). Sono alcuni fra i maggiori rappresentanti di una classe professionale di formazione culturale omogenea, di gusti in linea di massima convergenti «ai quali però è stata imputata la responsabilità di essersi affidati pigramente alle certezze dell'accademia, di non aver raccolto che in piccole parti le proposte vitali che erano offerte dalla tradizione edilizia romana»⁶⁸. Ai ridotti e convenzionali campionari eclettici disseminati su cortine e impaginati indifferenziati e riproposti a dismisura, si aggiungono le «eroiche» scenografie architettoniche, concepite fuori dall'ambiente professionale della città, che creano una falsa e generica idea di romanità imperiale. I nuovi monumenti celebrativi e governativi saranno opere come il Vittoriano di Giuseppe Sacconi o come il Palazzo di Giustizia di Guglielmo Calderini, campionario di stilemi tardorinascimentali e manieristi con citazioni piranesiane.

La massiccia trasfigurazione intensiva della città comporta anche la neutralizzazione dei «moderni» segni architettonici derivanti dagli studi dell'antichità dei decenni fra Settecento e Ottocento. Si esaurisce così il filone erede di Giuseppe Valadier; né gli eleganti neostilismi di Luigi Canina, né il classicismo di Luigi Poletti e di Antonio Sarti si dimostrano compatibili con la nuova immagine proposta per la Terza Roma. Se il primo progetto di Basile per il Palazzo del Parlamento, che è anche la sua prima architettura del periodo romano d'età eclettica, risente di questa condizione e accusa un

certo disorientamento iniziale, di ben altra portata si dimostra la forte immagine palazziale del progetto del 1889 per il secondo concorso del Palazzo del Parlamento. Nel periodo che intercorre tra i due progetti, l'uno ad apertura e l'altro a chiusura della sua stagione romana, Basile elabora le proposte presentate nel 1884, nel 1886 e nel 1887 per i tre concorsi del Palazzo di Giustizia a Roma e la quarta proposta, fuori concorso e in adempimento all'invito rivoltagli il 15 ottobre 1887 dal guardasigilli a seguito del verdetto della commissione giudicatrice del terzo concorso che restringeva a lui e a Guglielmo Calderini (vincitore finale di questa interminabile tenzone architettonica) la partecipazione alla fase conclusiva. Nel secondo e nel terzo progetto di concorso Basile innesta derivazioni neoclassiche su una fabbrica unitaria, ancora una volta esente da sbilanciamenti allegorici; elabora regolisti impianti planimetrici di forma rettangolare con costruzioni perimetrali, avancorpi e corpi interni che nel loro ordinamento svelano la natura matematica della logica aggregativa. Il sistema distributivo complessivo è bilanciato rispetto a un corpo principale (con galleria monumentale e scaloni), disposto sull'asse longitudinale, dal quale si dipartono specularmente due coppie di corpi trasversali a loro volta raccordati con le ali. Gallerie e corridoi costituiscono la trama della geometria compositiva secondo un sistema aggregativo per moduli elementari che Ernesto Basile applica in seguito, con successo, nei suoi progetti per edifici dimensionalmente considerevoli. Fra questi primeggia il complesso organismo architettonico elaborato per il secondo concorso per il Palazzo del Parlamento⁶⁹. Basile, conforme alla sua idea di conseguire sistemi di architettura, ne avrebbe ribadito la validità reinterpretandone la logica compositiva, a distanza di quattordici anni, per il suo progetto per il Palazzo dell'Aula dei deputati: una sorta di gemmazione, dall'organismo del suo secondo Palazzo del Parlamento, di uno dei tre comparti con aula che sarà innestato, sempre in virtù di un sistema a ordito di gallerie, alla preesistente fabbrica riformata di Montecitorio.

Dopo la prima fase di transizione dell'esperienza modernista (che va dalla masseria dell'azienda agricola modello per il barone Lombardo Gangitano a Canicattì al Villino Vincenzo Florio a Palermo, con il Grand Hôtel Villa Igia, la palazzina Moncada di Paternò e le preziose architetture funerarie, sempre a Palermo) sviluppatasi fra il 1897 e il 1901 in progressiva emancipazione dallo storicismo, nel segno di una riforma vitalistica dei codici architettonici e di una diversa maniera di strutturare stereometrie e impianti planimetrici

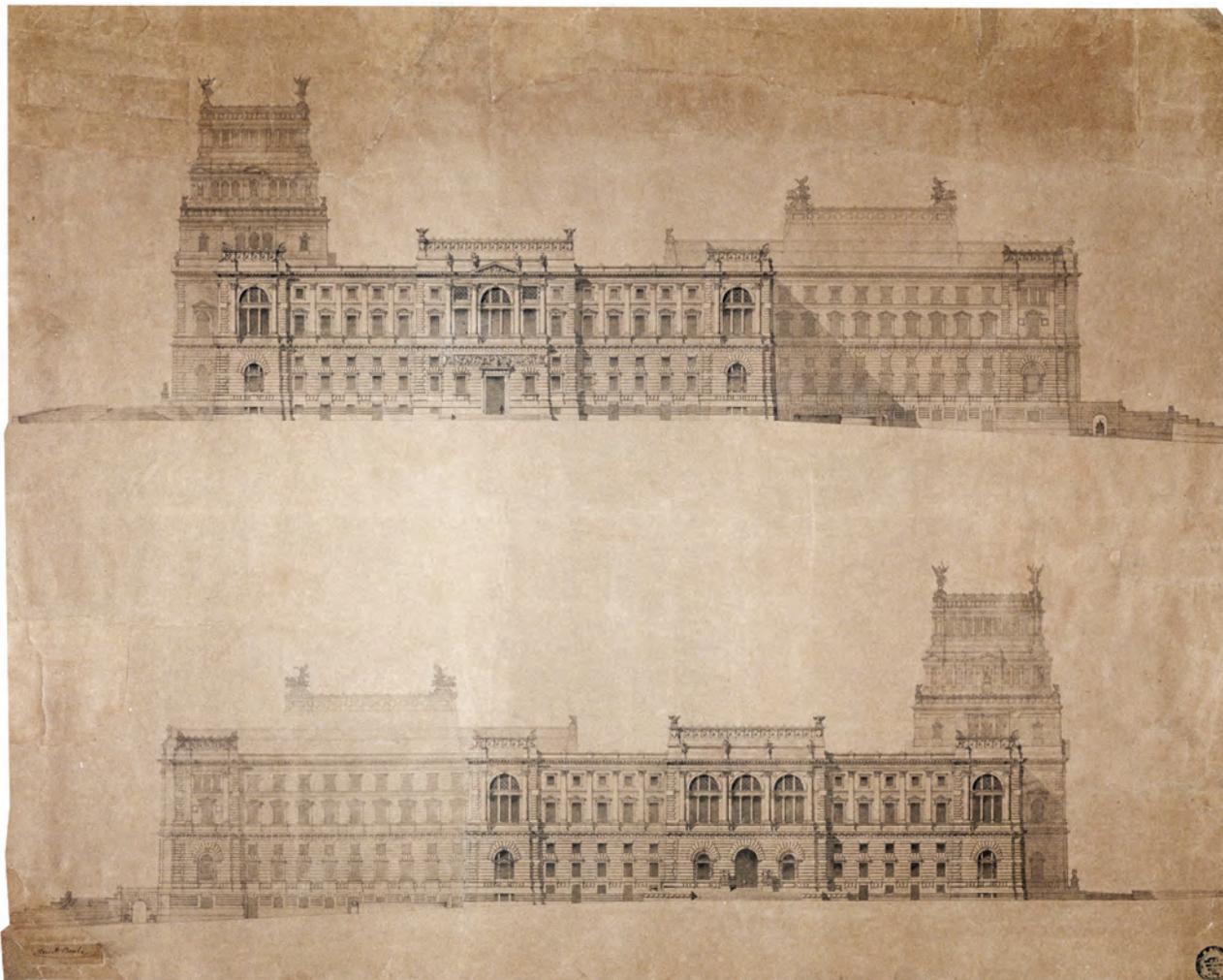


Ernesto Basile,
*Casa-studio del pittore
José Villegas*, quartiere
Parioli, Roma 1886,
prospetto principale,
matita e china su
cartoncino, 1886

(Archivio Disegni
Dotazione Basile,
CSDAUP)

per aggregazioni di comparti compiuti, e quasi contemporaneamente al conseguimento di un «modernismo oggettivo» sovente tendente a un'impronta mediterranea astila (che fra il 1902 e il 1906 dai padiglioni dell'Esposizione Agricola Siciliana, attraverso la sua stessa dimora palermitana e quindi il cosiddetto ciclo delle «ville bianche» e gli arredi per la partecipazione con la ditta Ducrot alle esposizioni nazionali, arriva fino al Chiosco Florio per l'Esposizione del Sempione a Milano), Basile avvia quella revisione modernista di dettagli e di schemi compositivi classici (di singoli partiti o di interi impaginati) che ritroviamo già dal 1903 nella prima versione dell'ampliamento del Palazzo di Montecitorio.

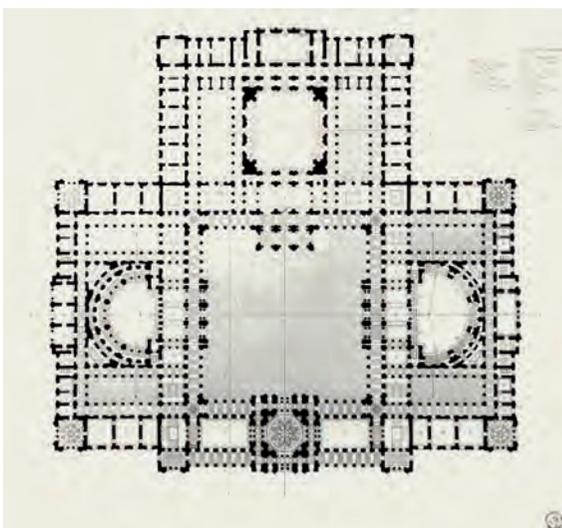
La sofferta ideazione di quest'opera e il coevo progetto del palazzo municipale di Licata aprono l'ultima lunga stagione propositiva del modernismo di Basile, nella quale vengono decantati e codificati gli sperimentalismi precedenti nel tentativo di formulare una sorta di «ordine modernista». Sono del 1906-1907 le prime espressioni mature di questo orientamento con i progetti per il fronte principale del palazzo dell'Esposizione Internazionale di Venezia e per l'ampliamento e riforma della sede della Cassa di Risparmio Vittorio Emanuele in piazza Borsa a Palermo⁷⁰. In essi, invece di attualizzare figuratività del passato, secondo l'ideale imitativo ancora praticato dall'età romantica, Basile coniuga le sue nuove formule lessicali (desunte da una realtà immanente suscettibile



Ernesto Basile,
*Secondo Concorso per il
 Palazzo del Parlamento,
 area dei mercati traianei,
 Roma 1888-1889,*
 prospetti laterali,
 seconda variante,
 matita, china e
 acquerello grigio su
 cartoncino (Archivio
 Disegni Dotazione
 Basile, CSDAUP)

57

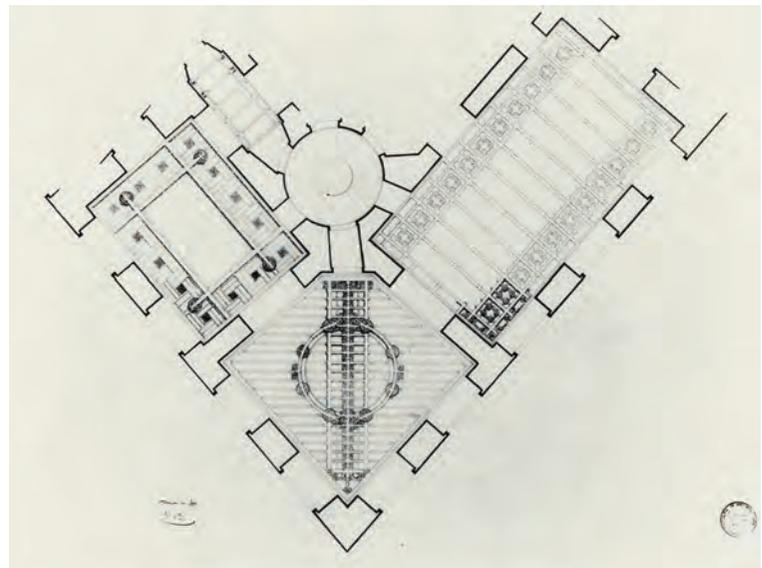
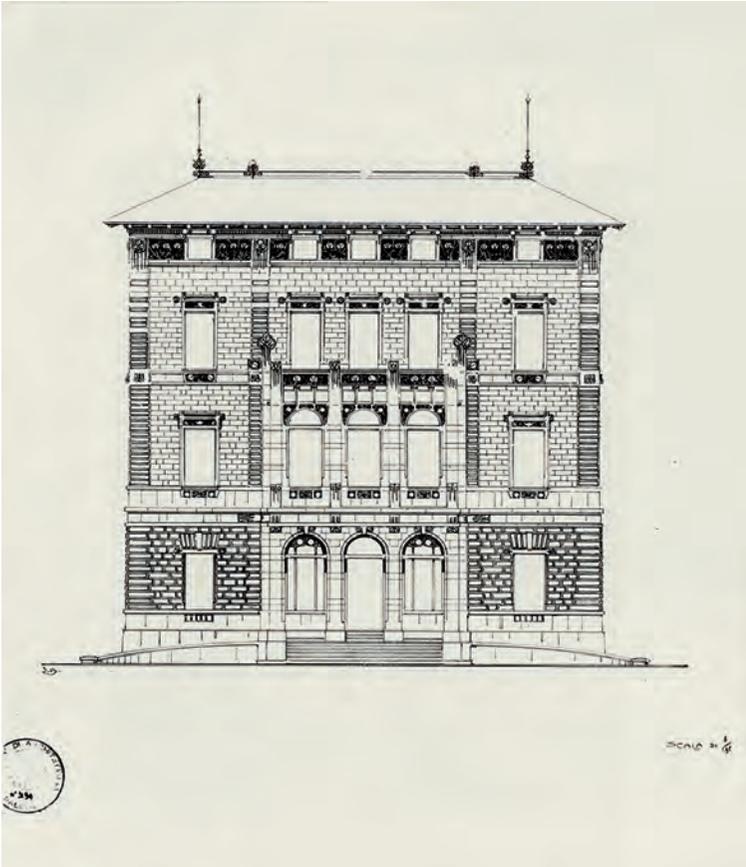
Ernesto Basile,
*Secondo Concorso per il
 Palazzo del Parlamento,
 area dei mercati traianei,
 Roma 1888-1889,*
 pianta del primo piano,
 prima variante, matita,
 china, inchiostro rosso e
 acquerello grigio su
 cartoncino (Archivio
 Disegni Dotazione
 Basile, CSDAUP)



Ernesto Basile,
Villa Starrabba di Rudini, via Quintino Sella, Roma 1903-1905, prospetto principale, prima versione, china su carta da lucido incollata su cartoncino, 1903 (Archivio Disegni Dotazione Basile, CSDAUP)

Ernesto Basile,
Palazzina Vanoni, via Sardegna, Roma 1901 (Archivio Fotografico Dotazione Basile, CSDAUP)

58



Ernesto Basile,
Grand Cafè Faraglia, piazza Venezia, Roma 1906, pianta con proiezione dei soffitti, china su carta da lucido, 1906 (Archivio Disegni Dotazione Basile, CSDAUP)

della reinterpretazione organicistico-simpatetica del «sentire» modernista) in relazioni sintattiche di derivazione. Un esito, questo, che mostra alquanto affinità con la svolta (rispetto al positivismo spiritualista che sull'insegnamento di Simone Corleo domina il pensiero siciliano del tardo XIX secolo e dei primi anni del successivo dividendo il campo con le argomentazioni di Cosmo Guastella) verso l'«idealismo assoluto dello spirito» professato da Giovanni Gentile nelle sue conferenze tenute anche presso il Circolo Giuridico di Palermo, città nella quale, dopo le precedenti frequentazioni dell'ambiente intellettuale formatosi intorno alla figura di Giuseppe Amato Pojero, a partire dal 1906 ricopre la cattedra di Storia della Filosofia.

Le complesse vicende che portano nel 1904 alla redazione finale e, poi, alla definizione del progetto per l'edificio della nuova Aula della Camera dei deputati al Palazzo di Montecitorio si innestano dunque in una difficile fase dell'articolata e lunga «militanza» modernista di Ernesto Basile. Agitata da ansie di revisione critica dei modi espressivi e contenutistici del principio modernista di «riorganizzazione del visibile», tale fase problematica attesta quei prodromi della mutazione del suo impalcato estetico rivelatori dei sintomi di un nuovo corso di vocazione accademica della sua consolidata ricerca di nuovi sistemi di architettura.

La progettazione per Montecitorio costituisce una stagione «trasversale» nell'arco dell'attività professionale di Basile. Il lungo arco temporale compreso fra l'incarico per Montecitorio e l'anno della sua solenne cerimonia inaugurale è caratterizzato dall'intensificarsi degli impegni professionali nella capitale.

Già impegnato nella realizzazione della palazzina Vanoni in via Abruzzi, ad angolo con la via Sardegna (diretta nelle fasi esecutive, su suoi disegni del 1901, dall'ingegnere Carlo Pincherle)⁷¹, Basile progetta a Roma a partire dal 1902, oltre al palazzo dell'Aula dei deputati a Montecitorio (in tre stesure principali: nel 1902-1903, nel 1905 e nel 1908 e anni successivi), la prima e la seconda versione del palazzo del marchese Antonio Starrabba di Rudinì in via Quintino Sella (1902-1903; 1904-1905), gli arredi di casa Ravà (1903), il Grand Cafè Faraglia in piazza Venezia (1906), la cappella gentilizia Starrabba di Rudinì al cimitero del Verano (1908), gli arredi della sede di vendita in via del Tritone del mobilificio Ducrot (1908-1909), il Padiglione Siciliano all'Esposizione di Roma del 1911 (nel 1909), la casa-studio del pittore Giulio Aristide Sartorio sul Lungotevere (1910) e gli arredi per la Regia Zecca (1915).

Ben più prolungata risulta la presenza di Basile nell'ambiente architettonico romano se a questo nucleo di opere, coerente rispetto alla sua fase di revisione critica del modernismo (a meno della «vacanza» del neo siculo-normanno Padiglione Siciliano del 1911, vincolato al tema regionalista della sezione italiana dell'esposizione romana)⁷², si aggiungono i progetti del decennio successivo alla fine della Prima guerra mondiale.

Il duplice impegno professionale di Basile a Roma, a partire dal 1905, con il marchese di Rudinì, per gli esecutivi della sua dimora nel quartiere Ludovisi, e con il governo italiano, per gli esecutivi di Montecitorio, svela forse un'ulteriore pista di indagine, se non una matrice unica, nella ripresa di una fase critica dei rapporti fra Basile e la sua principale committenza istituzionale. Stessa considerazione va fatta per il coincidente carattere classicista di queste due opere. Nelle sue linee essenziali, la seconda stesura del progetto per Montecitorio (settembre 1905) è dello stesso anno del secondo progetto per la palazzina del marchese di Rudinì, i cui disegni risultano presentati alla Commissione edilizia il 20 giugno 1904⁷³. Entrambi i progetti costituiscono uno spartiacque temporale relativamente alla produzione architettonica modernista di Ernesto Basile del periodo compreso fra gli anni 1899 e 1911; una delimitazione cronologica ufficializzata dallo stesso Basile con la raccolta dei suoi disegni (di opere accreditate quali esemplificative del suo modo architettonico «Arte Nova») pubblicata a Torino, dall'editore C. Crudo & C., con il titolo *Ernesto Basile, architetto. Studi e schizzi. L'ampliamento di Montecitorio*, però, non viene inserito in questa raccolta (che, tuttavia, accusa anche l'imprevedibile esclusione di elaborati grafici relativi alla sua casa di via Siracusa a Palermo, certo una delle sue opere più coerentemente moderniste), mentre vi figura la palazzina di Rudinì. Conforme alle aspettative di aulicità della committenza, essa presenta, in sovrapposizione, portico e pseudo loggia, entrambe a tre fornicati a tutto sesto, con un sistema di emblemi decorativi di riempimento a sostituzione della simulazione dell'opera muraria. Questo progetto del 1902-1903, originale rivisitazione modernista dell'archetipo regalista della «Casa Lermina» di J.-N.-L. Durand, presenta una pianta di forma quadrata suddivisa in nove nuclei principali, ordinata su uno schema a croce centrale riverberato su tutti i quattro prospetti dallo stesso tipo di impaginato a tripartizione gerarchizzata. Antonio Starrabba, marchese di Rudinì, per questa residenza, dedicata alla moglie Leonita Beccaria Incisa, pur aspirando a un'immagine di modernità propendeva più per l'attualiz-

zazione di un sicuro modello abitativo signorile italiano che per sperimentalismi tipologici e formali. Sostituito l'abaco dei suoi codici fitomorfici del progetto primitivo, Basile mette a punto, per la prima volta dall'inizio della sua vicenda modernista, un apparato stilistico di transizione che sembra invertire il processo di trasmutazione fenomenica dei repertori storici in forme nuove, costituendo una sorta di prova generale per l'esperimento stilistico delle strumentazioni formali del progetto definitivo per Montecitorio, che dal 1906 ne avrebbe monopolizzato l'attività svolta nella capitale.

Fra i più tardi incarichi romani di Basile, oltre alle impegnative e reiterate fasi di ultimazione del cantiere di Montecitorio e alle relative integrazioni suppletive in corso d'opera (soprattutto per quanto riguarda sistemazioni di interni e arredi per studi e «quartini» delle alte cariche istituzionali, per gli uffici e per le sale di riunione delle varie commissioni), non pochi sono i progetti correlati alla committenza camerale, come quello per il Corpo di guardia dei vigili in via di Campo Marzio del 1919 e quello successivo del fabbricato, realizzato in quella stessa via, della Stamperia della Camera dei deputati o, ancora, della proposta di sistemazione della Piazza del Parlamento sul lato di via della Missione del 1927. Tuttavia, durante la progettazione e i lavori per Montecitorio, Basile non soggiornerà stabilmente a Roma, come quando vi si era trasferito all'inizio della sua carriera di docente (1882), né leggerà il suo nome a impegni nella capitale che non siano quelli strettamente professionali, a meno delle attività connesse ai lavori della Giunta superiore di Belle Arti, della quale dal 1893 è consigliere (carica rivestita fino al 1916), e di altre saltuarie occasioni pubbliche o mondane di rito.

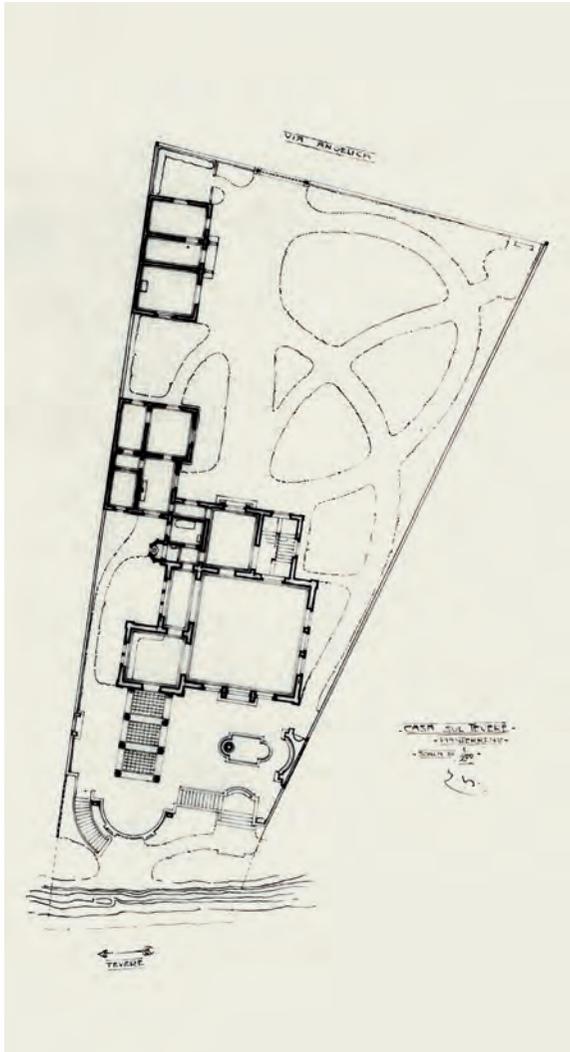
Quella della sua ultima stagione romana è una produzione progettuale che, come esemplifica l'algido carattere monumentale della proposta di sistemazione dell'ingresso della Villa Umberto del 1926, svela in tutta la sua problematicità un atteggiamento dubbioso più che compromissorio, verosimilmente ascrivibile alla consapevole (e probabilmente distaccata) constatazione della subentrata inattuabilità del proposito, comune negli anni Venti a non pochi veterani del modernismo (fra i quali Victor Horta, Hector Guimard, ma anche Max Fabiani e persino Josef Hoffmann), di ribadire fuori tempo la validità della cultura architettonica d'appartenenza; una cultura che aveva ritenuto possibile, a cavallo fra Ottocento e Novecento, eleggersi a interprete della propria epoca (sulla scorta della positiva convinzione che questa avesse tutti gli attributi di una rinnovata età della civiltà occidentale),

Ernesto Basile,
Cappella gentilizia
Starrabba di Rudini,
Cimitero del Verano,
Roma 1908, veduta
d'insieme (Archivio
Fotografico Dotazione
Basile, CSDAUP)



riformandone al sentimento estetico codici figurali e sistemi compositivi in vista del raggiungimento di un nuovo e appropriato ordinamento stilistico.

Ernesto Basile
 (al centro) con gli allievi
 e i docenti della Regia
 Accademia di Belle Arti
 di Palermo, 1925 ca.
 (Raccolta fotografica
 Girolamo Mattarella,
 Palermo)



Ernesto Basile,
 Casa sul Tevere per
 Aristide Sartorio, Roma
 1910, planimetria
 generale con pianta del
 piano terra, china su
 carta da lucido, 1910
 (Archivio Disegni
 Dotazione Basile,
 CSDAUP)



NOTE

62

- * L'autore ringrazia per la collaborazione Eliana Mauro, Vincenza Maggiore e Maria Antonietta Cali.
1. Sull'ampliamento e la riforma del Palazzo Montecitorio a Roma progettati da Ernesto Basile per la realizzazione della sede definitiva della Camera dei deputati, fra le tante citazioni o trattazioni in quotidiani e periodici (soprattutto dell'epoca) e in volumi (escludendo le biografie su Basile e le tante pubblicazioni sulle trasformazioni di Roma dal 1870 in poi), si vedano: U. Monneret, *Il Palazzo della Camera dei Deputati*, in «Il Monitore Tecnico», XIV, 20 dicembre 1908, n. 35, pp. 686-687; V. Pica, *Il nuovo Palazzo del Parlamento Italiano*, in «L'Illustrazione Italiana», XXXV, 47, 22 novembre 1908, pp. 490-494; S. Brinton, *Sartorio's decorative freize for the new Hall of Parliament at Rome*, in «The Builder», CIV, 6112, May 1913, pp. 625-627; U. Ojetti, *Il nuovo palazzo del Parlamento*, in «La Lettura», novembre 1913, pp. 969-979; T. Siliani, *Il nuovo Palazzo del Parlamento italiano*, in «Nuova Antologia», CCLVIII, S. V, 1 dicembre 1914, fasc. 1029, pp. 402-411; Id., *L'Aula del Nuovo Parlamento*, in «Vita d'Arte», VII, XIII, 84, 1914, pp. 265-272; S. Brinton, *The new House of Parliament in Rome*, in «The Builder», CVIII, March 1915, pp. 243-244; D. Angeli, *Il Palazzo di Montecitorio*, Grafia, Roma 1925; G. Bach, *Breve storia del Palazzo di Montecitorio*, Roma 1925; M. Piacentini, *Ernesto Basile*, in «Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti», XI, IX, settembre 1932, pp. 507; S. Caronia Roberti, *Commemorazione del Prof. Ernesto Basile*, Bellotti, Palermo 1934, pp. 9-28, estratto da «Annuario del R. Istituto Superiore di Ingegneria di Palermo», Anno 1934; S. Caronia Roberti, *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, F. Ciuni, Palermo 1935, pp. 39-40, 60-62; P. Marconi, *I Basile*, in *Celebrazioni dei Grandi Siciliani*, R. Istituto d'Arte del Libro, Urbino 1939, pp. 404-406; M. Tafuri, *Basile Ernesto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1966, pp. 73-74; F. Borsi, G. Spadolini, G. Briganti, M. Venturoli, *Il Palazzo di Montecitorio*, Editalia, Roma 1967; *Il Palazzo di Montecitorio dal '500 ai primi anni di Roma capitale*, Camera dei Deputati e Archivio di Stato di Roma, Roma 1970; F. Borsi, M. Del Piazzo, E. Sparisci, E. Vitale, *Montecitorio: ricerche di storia urbana*, Officina, Roma 1972; F. Borsi, *Ernesto Basile e il palazzo di Montecitorio*, in *Situazione degli*

studi sul Liberty, Atti del Convegno, Salsomaggiore 1974, Clusf, Firenze s.d. (ma 1977), pp. 160-166; P. Portoghesi, *Roma, ampliamento del palazzo di Montecitorio e costruzione della nuova aula per la Camera dei Deputati, 1902-1927*, in A. De Bonis, G.V. Grilli, S. Lo Nardo (a cura di), *Ernesto Basile architetto*, catalogo della mostra, Corderie dell'Arsenale, La Biennale di Venezia, Venezia 1980, pp. 112-129; E. Sessa, *Mobili e arredi di Ernesto Basile nella produzione Ducrot*, Editrice Novecento, Palermo 1980, pp. 18, 19, 197; *L'Aula di Montecitorio. Basile, Sartorio, Calandra*, testi di F. Borsi, A.M. Damigella, L. Scardino, Franco Maria Ricci Editore, Milano 1986; E. Mauro, *Cronologia*, in E. Sessa, *Ducrot. Mobili e arti decorative*, Editrice Novecento, Palermo 1989, pp. 327-328; F. Quinterio, V. Tesi, F. Borsi, G. Salotti, *Le aule dell'Unità d'Italia*, Editalia, Roma 1991; E. Mauro, *La nuova fabbrica del Palazzo Montecitorio progettata da Ernesto Basile*, in *Ernesto Basile a Montecitorio e i disegni restaurati della Dotazione Basile*, a cura di E. Mauro, E. Sessa, catalogo della mostra, Palazzo di Montecitorio, Roma 13-30 ottobre 2000, Editrice Novecento, Palermo 2000, pp. 73-115; *La nuova Aula di Palazzo Montecitorio (1918-2008)*, Camera dei deputati-Archivio storico, Roma 2008; G. Lo Tennero, *Il Liberty siciliano fuori dalla Sicilia. L'attività di Ernesto Basile e dei principali protagonisti dell'Arte Nuova*, in C. Quartarone, E. Sessa, E. Mauro (a cura di), *Arte e Architettura liberty in Sicilia*, Grafill, Palermo 2008, pp. 483-498; P. Portoghesi, *Montecitorio: il progetto di Basile*, in P. Portoghesi, R.C. Mazzantini (a cura di), *Palazzo Montecitorio. Il Palazzo liberty*, vol. 2, Electa, Milano 2009, pp. 35-53, 55-64, 65-68; D.M.T. Abbate, *Il palazzo di Montecitorio: modernità tradizione*, in M. Docci, M.G. Turco (a cura di), *L'Architettura dell'altra modernità*, Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura (Roma 11-13 aprile 2007), Gangemi, Roma 2010, pp. 479-485; E. Sessa, *Ernesto Basile, 1857-1932. Fra accademismo e "moderno"*, un'architettura della qualità, Flaccovio, Palermo 2010, pp. 64-73; F. Lorello, M. Santini Muratori (a cura di), *La nuova Aula parlamentare e l'ampliamento di Palazzo Montecitorio (1904-1928). Inventario del Fondo Basile conservato presso l'Archivio storico della Camera dei deputati*, «Quaderni dell'Archivio storico, n. 12», Camera dei deputati, Roma 2011; E. Sessa, *L'ampliamento di Montecitorio*, in F. Mangone, M.G.

Tampieri (a cura di), *Architettare l'Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia 1861-1911*, Paparo, Perugia 2011, pp. 139-148; R. Picone, *Restauro architettonico e unità. La "nuova" Camera dei Deputati da Palazzo Carignano a Montecitorio*, ivi, pp. 149-157; M. Marafon Pecoraro, E. Marrone, *Lo Studio Basile. Crocevia di Arti e Mestieri*, 40due edizioni, Palermo 2013, pp. 84-87, 133-134; E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Collezioni Basile e Ducrot. Mostra documentaria degli archivi*, Catalogo della Mostra Permanente delle Collezioni Basile e Ducrot, Galleria delle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, Edificio 14 (ex Facoltà di Architettura), viale delle Scienze, Palermo, Edizioni Plumelia, Bagheria 2014, pp. 256-258; U. Tramonti, *Ernesto Basile (Palermo 1857-1932)*, in F. Mazzocca (a cura di), *Liberty, uno stile per l'Italia moderna*, catalogo della mostra, Forlì, Musei San Domenico, 1 febbraio-15 giugno 2014, Silvana Editoriale, Milano 2014, p. 359; E. Mauro, E. Sessa, *I Disegni della Collezione Basile. Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo*, Officina, Roma 2015, pp. 176-178, 196-203, 227-231, 351, 354, 358.

2. La considerevole quantità di elaborati grafici e di documenti relativi al progetto di ampliamento di Palazzo Montecitorio e agli altri incarichi contestuali affidati dalla Camera dei deputati a Ernesto Basile sono oggi conservati presso l'Archivio storico della Camera dei deputati a Roma nel Fondo Ernesto Basile (CDBAS), presso l'Archivio di Stato di Roma nel Fondo Genio Civile (Montecitorio), presso l'Archivio Basile Palermo (privato) e presso le Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo nella Dotazione Basile (Archivio Disegni - Progetti, Archivio Disegni - Miscellanea e Archivio Fotografico).

3. G. Spadolini, *I dibattiti parlamentari per la costruzione del Palazzo Basile (1898-1918)*, in F. Borsi et alii, *Il Palazzo di Montecitorio*, cit., pp. 329-330.

4. Attivo professionalmente per cinquant'anni a partire dal 1881, Ernesto Basile, nato il 31 gennaio 1857 a Palermo (città nella quale muore il 26 agosto 1932), è il principale esponente dell'architettura siciliana fra Ottocento e Novecento. Docente di Architettura Tecnica dell'Ateneo di Roma e poi di quello di Palermo (presso la

cui Scuola di Applicazione per Ingegneri e Architetti si laurea nel 1879), è uno dei più validi protagonisti della lunga stagione del modernismo italiano. La sua produzione scientifica (dalle teorizzazioni metodologiche alle memorie tecniche, dalla pubblicistica critica agli studi di storia dell'arte e dell'architettura; basti pensare alla fondamentale monografia su Giacomo Serpotta) ha profondamente segnato la cultura architettonica siciliana dell'ultima età umbertina e dei primi due decenni del Novecento. La sua attività professionale, diffusamente praticata in tutta la nazione, ma soprattutto a Palermo, a Roma e in un gran numero di città della Sicilia, è stata esaltata da una singolare capacità progettuale e da una eccezionale resa grafica, che fa dei suoi disegni delle autentiche opere d'arte. Allievo del padre Giovan Battista Filippo (Palermo 1825-1891) ne interpreta con problematicità quella «ricerca del nuovo» che ne aveva distinto l'operato nell'ambito della cultura architettonica italiana del periodo che va dal tramonto dei neostili e del romanticismo alla maturità dell'eclettismo. Personalità di spiccate qualità intellettuali e di considerevole potere accademico, E. Basile sarà fra i principali promotori e sostenitori del movimento artistico di fine XIX secolo che permette anche in Italia la fioritura di una eccezionale stagione Arte Nuova. Sarà lui uno dei pochi architetti italiani a costituire un vero e proprio cenacolo interdisciplinare con i pittori Michele Cortegiani, Luigi Di Giovanni, Giuseppe Enea, Salvatore Gregoriotti, Rocco Lentini, Ettore De Maria Bergler, Francesco Lojacono, con gli scultori Gaetano Geraci, Mario Rutelli, Ettore Ximenes, Antonio Ugo, con gli storici dell'arte Gioacchino Di Marzo e Vincenzo Pittini e con altri, meno assidui, come Aristide Sartorio, Davide Calandra, Domenico Trentacoste. Sarà Basile a perseguire, più coerentemente di tutti in Italia, quell'unità delle arti (grazie alla collaborazione di alcuni componenti del suo cenacolo e dell'industriale Vittorio Ducrot, proprietario dell'omonimo mobilificio palermitano) che distingue le più avanzate manifestazioni del modernismo europeo. Sostenuto da una facoltosa committenza siciliana di respiro internazionale (Florio, Bordonaro, Lombardo Gangitano, Lanza di Deliella, Manganelli, Majorca di Francavilla, Moncada di Paternò) e da quella parte della classe politica nazionale votata al progresso del giovane Stato italiano e alla promozione di una cauta riforma meliorista della società (Crispi, Zanardelli, Nasi, Giolitti), Basile fece della ricerca della qualità la misura di una professione dedicata all'azione educatrice dell'arte intesa come componente fondamentale del cammino della civiltà. Nell'arco temporale compreso fra il 1898 e il 1906 la sua produzione progettuale modernista gli assicura una fama che travalica i confini nazionali; persino il periodico «Academy Architecture and Architectural Review», solitamente avaro di informazioni su architetture d'oltremarina, per ben due volte nel volume XVIII del 1900 riproduce opere di Basile, accoppiandole significativamente a due fabbriche del catalano Josep Puig i Cadafalch. Ma la fortuna critica di Basile non si limita

alla stagione di transizione fra storicismo e Arte Nuova, che caratterizza la sua prima fase modernista e che può già considerarsi conclusa intorno al 1901 con la palazzina Vanoni a Roma e con l'ultimo ciclo palermitano di architetture di questa tendenza realizzate nel biennio fra i due secoli, come il Grand Hôtel Villa Igiea, il Villino Florio (entrambi commissionati da Ignazio Florio e dalla moglie Franca Jacona Notarbartolo), la palazzina Moncada di Paternò, la tomba Raccuglia, la cappella gentilizia Lanza di Scalea, la seconda casa da pigione Utveggiò. All'abbandono del tipo di impaginato a paramento imitativo dell'opera muraria corrisponde dal 1902 l'emancipazione dalle ultime tracce storiciste dei suoi codici architettonici, pervenute, nel giro di pochi anni, a subliminali citazioni di repertori del tardogotico quattrocentesco siciliano. Il trattamento delle superfici esterne con intonaco bianco e impaginati definitivamente esenti da repertori storici si afferma una prima volta in maniera compromissoria con il complesso dei padiglioni della Prima Esposizione Agricola Siciliana di Palermo del 1902. Nel 1903 sarà la componente mediterranea a prevalere nella volontà di conseguire ordinamenti astili, sempre tarati sulla logica riverberazione all'esterno dell'impianto compositivo; ne costituiscono un ciclo emblematico i tre progetti delle cosiddette «ville bianche» nell'espansione settentrionale di Palermo (villino Fassini, villino Basile e villino Monroy, quest'ultimo non realizzato). È dunque un filone di ricerca «razionale» parallelo a quello, più cospicuo, che non deroga al principio della strumentazione formale, anche esornativa ma pur sempre contenuta nei limiti di un controllo ineccepibile dell'impalcato progettuale, e che negli anni fra il 1903 e il 1906 consegue i massimi risultati. A partire dal 1907, con il progetto della sede della Cassa di Risparmio di Palermo, i modi progettuali di Basile declinano verso la codificazione accademica del modernismo secondo una revisione classicista, che però ne avrebbero permesso la divulgazione a opera degli allievi della sua «scuola» o degli imitatori, mentre sorprendentemente è proprio il filone mediterraneo, tendenzialmente astilo, a segnare il passo. Definito dalla critica coeva pioniere del «rinnovamento» artistico e architettonico nazionale degli anni della *Belle Époque*, raggiunge fama internazionale nel periodo compreso fra il 1898 e il 1915. Le riviste inglesi, tedesche, austriache e, naturalmente, italiane dell'epoca testimoniano l'attenzione riservata alla sua produzione architettonica (e alla sua originale declinazione siciliana dei principi della progettazione integrale e dell'ideale estetico della *Gesamtkunstwerk*), riconoscono il ruolo di punta avanzata in ambito italiano. Dalla fine della Prima guerra mondiale fino al 1931, ultimo anno di attività, Basile declina in chiave classicista la sua lunga esperienza modernista differenziandone, ora, i modi formali e compositivi per tipologie e completando entro il 1927, con elegante intonazione accademica (soprattutto per gli arredi e per alcune sistemazioni di interni), l'impegnativo cantiere del Palazzo della Camera dei deputati

a Montecitorio in Roma. Per un quadro complessivo dell'attività progettuale di Ernesto Basile, si vedano: S. Caronia Roberti, *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, cit.; Basile Ernesto, in *Dizionario dei siciliani illustri*, F. Ciuni, Palermo 1939, pp. 59-61; M. Tafuri, *Basile Ernesto*, cit.; G. Pirrone, *Architettura del XX secolo: Palermo*, Vitali & Ghianda, Genova 1971, p. 61 e passim; Id., *Ernesto Basile*, in *Mostra del Liberty Italiano*, Palazzo della Permanente, Milano dicembre 1972-febbraio 1973, catalogo della mostra, Società per le Belle Arti ed Esposizione permanente, Milano 1972, pp. 77-83; J. Fleming, H. Honour, *Ernesto Basile*, in *The Penguin Dictionary of Decorative Arts*, Penguin Books, Harmondsworth, Uk 1979, p. 59; P. Portoghesi (a cura di), *Catalogo delle opere*, in *Ernesto Basile, architetto*, cit., pp. 37-263; E. Sessa, *Mobili e arredi di Ernesto Basile nella produzione Ducrot*, cit.; E. Mauro, *Basile Ernesto*, in *Palermo 1900*, catalogo della mostra, Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo ottobre 1981-gennaio 1982, Storia della Sicilia editrice, Palermo 1981, p. 262; G. Pirrone, E. Sessa, *Sicilia: Palermo*, in R. Bossaglia, *Archivi del Liberty italiano. Architettura*, Franco Angeli, Milano 1987, pp. 488-521; G. Ginex, *Itinerario Domus n. 20: Basile e Palermo*, in «Domus», 679, gennaio 1987; U. Di Cristina, *Basile Ernesto*, in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani. Architettura*, Edizioni Novecento, Palermo 1993, pp. 38-40; A.M. Boca, *E. Basile/Ditta Golia C. & C., Palermo*, in R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *La nascita del Liberty. Torino 1902*, Fratelli Fabbri, Milano 1994, pp. 443-444; P. Portoghesi, *Ernesto Basile*, in *I grandi architetti del Novecento*, Newton & Compton, Roma 1998, pp. 40-53; E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile. Settanta anni di architetture. I disegni restaurati della Dotazione Basile, 1859-1929*, Editrice Novecento, Palermo 2000; *Basile Ernesto*, in *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, vol. I, a cura di C. Olmo, Umberto Allemandi & C., Torino 2000, alla voce; E. Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista al modernismo*, Editrice Novecento, Palermo 2002; P. Miceli (a cura di), *La "professione" della qualità. Cento disegni a matita di Ernesto Basile, conservati nella Dotazione Basile della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo*, Grafill, Palermo 2008; M. Marafon Pecoraro, E. Marrone, *Crocevia di Arti e Mestieri*, cit.; E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Collezioni Basile e Ducrot. Mostra documentaria degli archivi*, cit.; U. Tramonti, *Ernesto Basile (Palermo 1857-1932)*, in F. Mazzocca (a cura di), *Liberty, uno stile per l'Italia moderna*, cit., pp. 358-359; E. Mauro, E. Sessa, *I Disegni della Collezione Basile*, cit.

5. B. Tobia, *La sede della Camera dei Deputati: l'Aula di Montecitorio. Rappresentanza politica e rappresentazione simbolica*, in P. Portoghesi, R.C. Mazzantini (a cura di), *Palazzo Montecitorio*, cit., p. 14.
6. P. Portoghesi, *Progetto per il 1° concorso per il palazzo del Parlamento in Roma, 1883-1884*, in A. De Bonis, G.V. Grilli, S. Lo Nardo (a cura di), *Ernesto Basile architetto*, cit., p. 44.

7. Si vedano: E. Basile, *Per il mio progetto del Palazzo di Giustizia e per l'Arte*, Stabilimenti del Fibreno, Roma 1884; Id., *Concorso per il Palazzo di Giustizia da erigersi in Roma. Progetto n. 19*, in «L'Italia Artistica Illustrata», IV, 5, 1886, p. 79, pp. 76-77; P. Portoghesi, *Progetti per il concorso per il Palazzo di Giustizia di Roma*, in A. De Bonis, G.V.Grilli, S. Lo Nardo (a cura di), *Ernesto Basile architetto*, cit., pp. 40-43; T. Kirk, *Roman Architecture before the Lateran Pact: Architectural Symbols of Reconciliation in the Competitions for the Palazzo di Giustizia, 1883-1887*, in G. Muratore (a cura di), *Giulio Calderini. La costruzione di un'architettura nel progetto di una Capitale*, Atti del Convegno, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 settembre 1995, Accademia di Belle Arti di Perugia, Guerra Edizioni, Perugia 1996, pp. 83-125; G. Lo Tennero, *Primo concorso per il Palazzo di Giustizia a Roma*, in E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Collezioni Basile e Ducrot. Mostra documentaria degli archivi*, cit., pp. 201-202.
8. Basile pubblica due volte la memoria del progetto per il Palazzo del Parlamento: a Roma nel 1890 in forma di fascicolo illustrato, stampato dallo Stabilimento Tipografico Italiano; a Palermo, sempre nel 1890, come articolo con taluni spunti polemici e corredato, oltre che dagli stessi elaborati grafici della pubblicazione romana (a meno dell'alzato del capitello), da una nota con la storia del concorso e con un estratto dalla relazione finale della Commissione esaminatrice, pubblicato nella XIII annata degli «Atti del Collegio degli Ingegneri e degli Architetti di Palermo» (pp. 37-45). Redatto tra la fine del 1888 e il 1889, in parte presso lo studio palermitano del padre e prevalentemente nel suo studio di Roma, il progetto presentato al II Concorso per il Palazzo del Parlamento del Regno d'Italia constava di sedici tavole di grandi dimensioni. Il corpus dei disegni (a matita, inchiostro di china e acquerello monocromo, con presenza di inchiostri colorati solamente per le indicazioni distributive e per le percorrenze veicolari) elencati e descritti nella memoria autografa allegata al progetto, e datata «Roma, 31 ottobre 1889», comprendeva: una planimetria generale «con le adiacenze» in scala 1/1000; cinque planimetrie in scala 1/200 (del piano «in parte sotterraneo», del piano terreno, del piano ammezzato, del primo e del secondo piano); tre piante parziali in scala 1/100 (rispettivamente per le sedute dei senatori, per le sedute dei deputati e per le sedute congiunte alla presenza del re); quattro alzati dei fronti (il principale è in scala 1/100, mentre il posteriore, con la sezione trasversale sull'aula delle Sedute Reali, e i due laterali sono in una stessa tavola in scala 1/200); sei sezioni longitudinali e trasversali in scala 1/200; un alzato parziale del prospetto principale in scala 1/20; un alzato del «Capitello dell'ordine principale» in scala 1/4. Di questo progetto, oltre ad alcuni documenti, si conservano prevalentemente le tavole presentate al concorso e una serie di schizzi e studi (Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, UniPa, Dotazione Basile, ADP 208-ADP226). Si veda E. Basile, *Progetto per il Palazzo del Parlamento Italiano premiato nel concorso nazionale del 1889*, Stabilimento Tipografico Italiano, Roma 1890, anche in «Atti del Collegio degli Ingegneri e degli Architetti in Palermo», XIII, gennaio-aprile 1890, pp. 37-45.
9. «Gazzetta Ufficiale», n. 256, 30 ottobre 1888.
10. E. Basile, *Il Palazzo del Parlamento di Berlino*, Tip. F.lli Centenari, Roma 1889, estratto da «Annali della Società degli Ingegneri ed Architetti Italiani», III, II, 1888.
11. *Relazione 2 maggio 1907 dei sigg. D'Andrade, Jorini e Basile sul progetto di ricostruzione del Campanile di San Marco*, in *Relazione 2 maggio 1907 dei sigg. D'Andrade, Jorini e Basile. Relazione 1 maggio 1907 del pittore prof. Cesare Laurenti sul progetto di ricostruzione del Campanile di San Marco*, Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia 1907.
12. Riunitasi a partire dal 6 dicembre 1889 a Roma nel Palazzo delle Belle Arti (sede dell'esposizione delle tavole dei progetti presentati al concorso) la Commissione esamina una cinquantina di progetti (i tre contrassegnati con i numeri 46, 48 e 49 vengono esclusi perché pervenuti oltre il termine del 31 ottobre 1889). Dopo aver fissato criteri e modalità i commissari esauriscono il loro mandato con sole altre due tormentate sedute: con quella dell'11 dicembre restringono a otto il numero dei candidati; con la seduta del 13 dicembre vengono eliminati da questo nucleo i progetti contrassegnati con i numeri 6, 42 e 47, per i cui autori, F.G. Settimio Giampietri, Manfredo Emanuele Manfredi e Giulio Magni, venivano proposti singoli compensi di £ 3.000 e attestati di «menzione onorevole». Sempre nella stessa seduta, con difforme votazione, venivano assegnati i premi ai progetti vincitori *ex aequo*: quelli contrassegnati con i numeri 2 (Luigi Broggi con Giuseppe Sommaruga), 31 (Pier Paolo Quaglia con Benvenuti) e 37 (Ernesto Basile) vengono approvati all'unanimità; quello con il numero 12 (Gaetano Moretti) con il voto contrario di G. Melisurgo; quello con il numero 33 (Ristori) con i voti contrari di G. Melisurgo e di L. Schioppa. I commissari producono nella relazione conclusiva, datata 13 gennaio 1890 e vistata dall'allora presidente del governo Francesco Crispi («Gazzetta Ufficiale» del 15 gennaio 1890), le motivazioni e le osservazioni che avevano indotto ad assegnare i cinque premi ai progetti presentati da Basile, Moretti, Ristori, Broggi con Sommaruga e Quaglia con Benvenuti. Fu però delineata una relativa superiorità della proposta di Basile, segnatamente per l'impostazione generale e per i criteri distributivi. Giudizio favorevole fu espresso soprattutto per la «pianta molto arieggiata ed illuminata in ogni parte» e per la previsione di una minore area da occupare. Oltre a un larvato plauso per la metodologia compositiva, viene espresso apprezzamento per la netta distinzione in comparti dalle diverse destinazioni, pur all'interno di un organismo architettonico ritenuto complesso ma di «notevole severità di forme» e di impronta unitaria. La stessa relazione riporta, però, opposizioni al considerevole sviluppo delle gallerie (causa prima della contrazione degli spazi destinati agli uffici) e alla scelta di un «programma decorativo» ritenuto poco celebrativo e difficilmente comprensibile. Per gli impaginati dei prospetti, poi, viene ventilata una certa similitudine con «progetti già conosciuti». Un'affermazione che implicitamente fa riferimento al Palazzo del Parlamento di Berlino di Wallot, peraltro apprezzato da Basile nel suo studio di un anno prima, e indirettamente alla cultura architettonica tedesca. Che si alludesse anche a Gottfried Semper, viste certe affinità compositive e forse il precedente del ruolo di questi quale componente della Commissione giudicatrice del Concorso per il Teatro Massimo di Palermo (vinto da G.B. Filippo Basile), è certamente plausibile; come del resto è possibile che tali rilievi riguardassero anche ipotizzate riprese di soluzioni già elaborate dallo stesso Basile, vista la presenza nella Commissione esaminatrice di Calderini, vincitore nel 1887 del Concorso per il Palazzo di Giustizia al quale aveva partecipato anche Basile. E, in effetti, non pochi sono i punti in comune fra i singoli comparti che formavano il complesso del suo Palazzo del Parlamento e i due progetti presentati alla seconda e alla terza edizione del Concorso per il Palazzo di Giustizia. Si trattava, però, di una concezione completamente diversa di organismo architettonico, che contemplava la possibilità di modulazioni nella stessa visione unitaria; era pertanto un sistema abile ad accordare soluzioni di prospetti diversificate ma appartenenti a una stessa logica formale. Si vedano: E. Basile, *Progetto per il Palazzo del Parlamento Italiano*, cit.; G. Lo Tennero, *La partecipazione ai concorsi per il Palazzo di Giustizia dello stato italiano (1883-1887)*, in E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Collezioni Basile e Ducrot. Mostra documentaria degli archivi*, cit., pp. 116-122.
13. Sulle relazioni internazionali del Circolo Matematico di Palermo e sul suo ruolo di cenacolo di scienziati e intellettuali si vedano: D. De Masi, *Un network internazionale nella Sicilia liberty: il Circolo Matematico di Palermo*, in D. De Masi (a cura di), *L'emozione e la regola. I gruppi creativi in Europa dal 1850 al 1950*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 61-108; G. Masotto, *Il Circolo Matematico di Palermo*, in C. Quartarone, E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Arte e Architettura liberty in Sicilia*, cit., pp. 469-478.
14. Sulla didattica dell'architettura a Palermo nel XIX secolo si vedano: G. Fatta, M.C. Ruggieri Tricoli, *Palermo nell'«Età del Ferro» - architettura - tecnica - rinnovamento*, Giada, Palermo 1983; E. Mauro, *Il villino Favalaro e l'Arte Nuova*, in G. Pirrone, *Palermo una capitale. Dal Settecento al Liberty*, con testi di E. Mauro ed E. Sessa, Electa, Milano 1989, pp. 74-77; M. Giuffrè, G. Guerrera (a cura di), *G.B.F. Basile. Lezioni di Architettura*, l'Epos, Palermo 1995; E. Palazzotto, *La didattica dell'architettura a Palermo, 1860-1915*, Hevelius, Benevento 2003; G. Di Benedetto, *La scuola di architettura di Palermo, 1779-1865*, in C. Ajroldi (a cura di), *Per una storia della Facoltà di Architettura di Palermo*, Officina, Roma 2007, pp. 43-126; E. Palazzotto, *Il dibattito nazionale sulle scuole di architettura in Italia (1860-1922) e l'applicazione*

- degli indirizzi didattici nazionali a Palermo, *ivi*, pp. 127-154; G. Di Benedetto, *Carlo Giachery*, Flaccovio, Palermo 2011; E. Mauro, *Giovan Battista Filippo Basile. Teoria e prassi: l'Ecclettismo sperimentale e la "riforma delle nomenclature"*, in E. Mauro, E. Sessa, *I Disegni della Collezione Basile*, cit. pp. 43-68.
15. T. Sillani, *Il nuovo Palazzo del Parlamento italiano*, cit.
16. Francesco Carlo Paolo Boubée, ingegnere, insegna nella Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri di Napoli. Dirige i lavori di realizzazione della copertura in ferro e vetro della Galleria Umberto I di Napoli (inaugurata nel 1892). Pubblica nel 1892 il volume *Le costruzioni di legno*, che raccoglie le sue lezioni accademiche; era certamente la figura più idonea a esprimersi sullo stato di salute del complesso sistema di strutture lignee dell'Aula Comotto.
17. T. Sillani, *Il nuovo Palazzo del Parlamento italiano*, cit., p. 409.
18. L'incendio che il 3 agosto del 1906 devastava parte del complesso dell'Esposizione di Milano, a poco più di tre mesi dall'inaugurazione (28 aprile), incenerisce e carbonizza il padiglione con le sezioni di Architettura e di Arte Decorativa Moderna, oltre al padiglione dell'Ungheria; tutti saranno ricostruiti con forme diverse nel giro di poche settimane, ma non necessariamente riforniti delle stesse dotazioni espositive. In quell'occasione andranno perduti, oltre ai tre modelli lignei del primo progetto di Montecitorio e ai sei ambienti completi realizzati dalla ditta Ducrot, tutti gli elaborati progettuali presentati da Ernesto Basile in un'apposita sua mostra. Nel visitare l'esposizione Ugo Monneret de Villard, vedendo i progetti di Basile, attribuendogli l'appartenenza a quella categoria di architetti che definisce «innovatori», commenta: Basile «dimostra quale può essere una delle poche vie su cui potrà avviarsi il rinnovamento architettonico d'Italia» (U. Monneret, *Esposizione di Milano 1906. La Mostra di Architettura*, in «Il Monitore Tecnico», XII, 20 dicembre 1906, n. 35, p. 691). Fra i disegni di Basile perduti in tale occasione oltre a quelli pubblicati da periodici dell'epoca e non rintracciati nei vari fondi nei quali sono conservati suoi disegni, vi era anche buona parte degli elaborati del progetto di massima approvato nel 1904 e oggi documentati solo da riproduzioni fotografiche. Riguardo alla mostra di architettura allestita nei padiglioni che subirono l'incendio, si veda anche U. Ojetti, *La mostra di Architettura*, in *L'Arte nell'Esposizione di Milano*, Fratelli Treves, Milano 1906, p. 7. Per un quadro completo delle vicende e del ruolo dell'Esposizione di Milano nella cultura architettonica italiana del decennio che precede la Prima guerra mondiale, si veda G. Ricci, P. Cordera (a cura di), «Per l'Esposizione mi raccomando...». *Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione del 1906 nei documenti del Castello Sforzesco*, Comune di Milano/Biblioteca CASVA, Milano 2011.
19. Sull'iter progettuale e per una ricostruzione analitica delle vicende del cantiere dell'ampliamento di Montecitorio si vedano: F. Borsi *et alii*, *Il Palazzo di Montecitorio*, cit.; E. Mauro, *La nuova fabbrica del Palazzo Montecitorio progettata da Ernesto Basile*, in *Ernesto Basile a Montecitorio*, cit.; *Palazzo Montecitorio. Il palazzo Liberty*, a cura di P. Portoghesi, R. C. Mazzantini, *Palazzo Montecitorio*, cit.
20. Si veda il disegno dei *Prospetti principale e laterale sinistro, alzati parziali, scalone d'ingresso, pianta sezione iconografica*, 1/100, matita su carta Fabriano, 548x779 mm, datato *sett. 1905*, firmato *E. Basile*, quotato; annotazione, conteggi, denominazione del progetto a matita (Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo, Dotazione Basile, ADP830).
21. Si veda il disegno dell'*Alzato del prospetto principale*, (1/200), matita su carta Fabriano, 547x777 mm, datato *11 sett. 905*, siglato *E.B.*, s.t.; annotazione a matita. Variante del partito centrale a matita con annotazione autografa «*variante 1909*» (Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo, Dotazione Basile, ADP828).
22. Si veda il disegno del *Particolare coronamento del prospetto, sezione iconografica, alzato e sezione parziali*, 1/20, matita su carta Fabriano, 543x773 mm, datato *25 novembre 1905, Sabato*, firmato *E. Basile* (Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo, Dotazione Basile, ADP835).
23. I due *Studi per il prospetto principale*, matita su cartoncino, 421x239 mm, (databili 1902-1903) sono incollati su controfondo di cartoncino, 1024x641 mm., insieme alle seguenti unità documentarie: *studio per il prospetto principale*, (1/200), matita su copia eliografica seppia, 368x591 mm, (databile 1905); *pianta del piano terra*, 1/200, china su stampa fotografica, 296x429 mm, datato *26 novembre 1905*, firmato *Ernesto Basile, architetto; alzato del prospetto principale* (databile 1905), stampa fotografica, 185x340 mm (Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo, Dotazione Basile, ADP820 e ADP826, ADM95 e ADM97).
24. V. Pica, *Il nuovo Palazzo del Parlamento Italiano*, in «L'Illustrazione Italiana», cit.
25. E. Mauro, *Cronologia*, in E. Sessa, *Ducrot. Mobili e arti decorative*, cit., p. 328; M. Milone, *Ernesto Basile a Montecitorio. I plastici*, in *Ernesto Basile a Montecitorio e i disegni restaurati della Dotazione Basile*, a cura di E. Mauro, E. Sessa, catalogo della mostra, Palazzo di Montecitorio, Roma 13-30 ottobre 2000, Editrice Novecento, Palermo 2000, pp. 197-201; E. Sessa, *Il modello architettonico come documento dell'iter progettuale: l'archetipo di Ernesto Basile (Palermo 1857-1932) per il Palazzo dell'Aula dei Deputati del Regno d'Italia*, in «AAA/Italia – Bollettino dell'Associazione Nazionale Archivi Architettura Contemporanea», 10, 10, 2011, pp. 5-6. Le riproduzioni fotografiche dei modelli lignei del primo progetto di Ernesto Basile per il Palazzo dell'Aula dei deputati a Montecitorio sono conservate nell'Archivio Fotografico della Dotazione Basile (Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo); esse consistono in quattro riprese fotografiche, rispettivamente, del prospetto principale, dell'emiciclo e del comparto con banco di presidenza e governo dell'Aula, del velario dell'Aula e della *Galleria dei Passi Perduti* (documentata con il soffitto ruotato di 90°).
26. Acuto e accorto sostenitore della nascita di una peculiare tendenza modernista italiana, tuttavia scevro dai luoghi comuni sul preteso «primato culturale» italico (di cui allora è affetta buona parte della critica d'arte nazionale, quand'anche di orientamento antitradizionalista, anche perché ansiosa di esorcizzare il cosiddetto «ritardo» italiano nell'ambito delle produzioni artistiche e architettoniche dell'epoca), Pica fin dall'inizio del XX secolo aveva assegnato a Basile un ruolo di fondatore dell'*Art Nouveau* nostrana riservandogli, anche negli anni seguenti, uno spazio di tutto rispetto nei suoi scritti, fra i più significativi dei quali ricordiamo: *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903, pp. 364-367, 373, 374; *L'Arte Mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903, pp. 35 e *passim*; *Mobili siciliani nuovi*, in «L'Arte Italiana Decorativa e Industriale», XII, 2, 1903, pp. 13-15, figg. 35-44, tavv. 8-10; *L'Arte Mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1905, pp. 318 e *passim*; *Il caffè Faraglia a Roma*, in «Emporium», XXVII, 157, 1908, pp. 158-162.
27. Una corposa corrispondenza e la raccolta degli atti relativi a questi espropri, che nel corso delle demolizioni subirono non pochi cambiamenti, anche in relazione alla definizione dei volumi circostanti la cui destinazione era annessa all'attività dell'Aula, si trova presso l'archivio del Genio civile di Roma.
28. Si veda E. Palazzotto, *La didattica dell'architettura a Palermo, 1860-1915*, cit.
29. Uno dei condizionamenti fu costituito dai ritrovamenti archeologici: «In corrispondenza della superficie d'angolo formata dall'incontro dei due antichi tracciati di via della Missione e di via dell'Impresa, ricadente nel cuore della nuova aula, si rinviene nel 1908, per la seconda volta, un luogo di grande rilevanza archeologica con i resti di un importante monumento funerario dell'antichità; si trattava della colonna commemorativa e del sito ustorio legato al rito funerario della cremazione del cadavere dell'imperatore Antonino (161 d.C.), ritrovato nel 1705 con i suoi pilastri di travertino e i cancelli in ferro. Il sito con i suoi resti ritorna alla luce durante i lavori di demolizione per la realizzazione del nuovo palazzo (1908) e viene reso accessibile da Basile con la creazione di una botola nel piano dell'Aula» (E. Mauro, *La nuova fabbrica del Palazzo Montecitorio progettata da Ernesto Basile*, in *Ernesto Basile a Montecitorio e i disegni restaurati della Dotazione Basile*, cit., p. 89).
30. Il periodo che va dal 1908 al 1919 è quello che vede Basile maggiormente impegnato nella progettazione per la Camera dei deputati e, di conseguenza, quello che annovera la maggior parte di elaborati grafici a lui attribuibili con ragionevole certezza. Per quanto riguarda il *corpus* dei disegni con-

servati nella *Dotazione Basile* dell'Università degli Studi di Palermo si tratta prevalentemente di elaborati a matita i cui lucidi sono in prevalenza conservati nell'*Archivio storico della Camera dei deputati* a Roma nel Fondo Ernesto Basile (ARSCD), mentre nell'Archivio degli eredi Basile (Palermo) è conservato, oltre a un considerevole nucleo di documenti, una cospicua serie di schizzi e studi preparatori (soprattutto, ma non solo, per arredi, interni e complementi di arredo). La *Dotazione Basile* fa parte delle *Collezioni Scientifiche* del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo e conserva, oltre alla *Biblioteca dello Studio Basile*, 2.352 unità documentarie ordinate in 289 unità archivistiche relative alla produzione progettuale e artistica di Giovan Battista Filippo Basile (Palermo 1825-1891), del figlio Ernesto Basile (Palermo 1857-1931) e in minima parte del figlio di quest'ultimo Giovan Battista Filippo junior (Palermo 1891-1967). Vi sono conservati disegni di vario formato, realizzati con tecniche diversificate (matita, china, inchiostri policromi, acquerelli) e su supporti di diverse dimensioni e tipi (carta da disegno, prevalentemente Fabriano, cartoncino, carta da spolvero, carta da schizzi, tela cerata, carta da lucido, tutti di varie dimensioni), oltre a una circoscritta aliquota di copie eliografiche, spesso con aggiunte autografe. I materiali sono ordinati in quattro sezioni: *Raccolta Documenti*; *Archivio Fotografico*; *Archivio Disegni-Progetti* (ADP); *Archivio Disegni-Miscellanea* (ADM). In quest'ultima sono conservati studi e schizzi, ma anche disegni di fantasia, di rilievi, di ridisegni, di soggetti non identificati o di alcuni disegni di tavole composite. La sezione *Archivio Disegni-Progetti* (ADP) comprende 279 unità archivistiche corrispondenti in prevalenza ad altrettanti incarichi di progettazione (in gran parte per opere realizzate e talvolta replicati o per integrazioni, quali arredi o ampliamenti e sopraelevazioni, o per riforme parziali) o di rilievo, oltre ai progetti redatti in occasione delle partecipazioni a concorsi di progettazione. Delle 2.256 unità documentarie di questa sezione, che copre un arco cronologico compreso fra il 1859 e il 1931, solo 46 (suddivise in 9 unità archivistiche) sono relative all'attività di Giovan Battista Filippo Basile e 10 a quella di Giovan Battista Filippo Basile junior (ripartite in 3 unità archivistiche). Le rimanenti 2.204 unità documentarie sono relative all'attività professionale di Ernesto Basile (suddivise in 268 unità archivistiche). In realtà al *corpus* relativo alla produzione progettuale di Ernesto Basile andrebbero aggiunti alcuni dei 12 disegni (alla parziale stesura dei quali potrebbe avere partecipato Ernesto) relativi al progetto presentato unitamente al padre al *Concorso Nazionale per il Monumento a Vittorio Emanuele II in Roma* del 1880-1881 (mentre è certa, per questo progetto, la sua elaborazione in assoluta autonomia per il monumento equestre su piedistallo del re). Per altri versi, a partire dal disegno relativo alla pianta del piano terra del palazzo da pignone Rutelli-Ajroldi in via Gorizia a Palermo del 1921 (ADP1702), anche se solo per pochi altri elaborati di questo progetto e di quello per la Villa Bruno di Belmonte in contrada Crocevia a Ispica del

1922, compare il timbro rettangolare «Studio Tecnico ed Artistico/ Ingegneri ed Architetti Basile/ Palermo via Siracusa», indizio inequivocabile del coinvolgimento dei figli, Roberto e Giovan Battista Filippo junior, in alcuni incarichi professionali degli ultimi dieci anni di attività (è di questo periodo la maggiore presenza, nei disegni pervenuti, di particolari costruttivi per strutture in conglomerato cementizio armato). La sezione *Archivio Disegni-Miscellanea* (ADM) comprende 10 unità archivistiche (*Paesaggi; Vedute urbane; Vedute immaginarie; Ritratti; Animali; Piante; Sculture; Rilievi di architetture; Raccolta; Varie*) per un totale di 97 unità documentarie, tutte eseguite a partire dal 1874 da Ernesto Basile. Per quanto riguarda i tre periodi della progettazione per la Camera dei deputati nella *Dotazione Basile* sono conservate altrettante unità archivistiche, tutte sotto la denominazione *Nuova Aula per la Camera dei Deputati ed ampliamento del palazzo di Montecitorio*. Del primo periodo, dal 1902 al 1905 (ADP820-ADP844), si conservano 25 unità documentarie con: n. 2 studi del prospetto principale, n. 2 planimetrie generali, n. 1 pianta, n. 2 alzati del prospetto principale, n. 1 alzata del prospetto laterale, n. 3 sezioni, n. 2 piante parziali, n. 7 alzati parziali, n. 4 sezioni parziali, n. 4 particolari architettonici, n. 1 particolare decorativo, n. 2 studi di arredi fissi, n. 1 alzata di arredi fissi. Del secondo periodo, dal 1908 al 1919 (ADP1168-ADP1282), sono conservate 115 unità documentarie con: n. 1 studio di particolari dei prospetti, n. 1 studio di sezione, n. 1 schizzo di alzata, n. 1 schizzo prospettico, n. 1 studio di particolare decorativo, n. 4 piante, n. 17 piante parziali, n. 17 alzati parziali, n. 12 sezioni parziali, n. 41 particolari architettonici (sezioni orizzontali e verticali, alzati, profili, entasis ecc.), n. 12 particolari decorativi (alzati, sezioni, profili ecc.), n. 2 particolari costruttivi, n. 2 studi di arredi fissi, n. 19 piante di arredi fissi, n. 33 alzati di arredi fissi, n. 10 sezioni di arredi fissi, n. 2 assonometrie di arredi fissi, n. 15 particolari di arredi fissi (alzati, sezioni, profili ecc.), n. 8 piante di arredi mobili, n. 8 alzati di arredi mobili, n. 1 schizzo di statuaria, diversi schizzi. Del terzo periodo, dal 1921 al 1927 (ADP1718-ADP1796), si contano 79 unità documentarie con: n. 14 piante parziali, n. 2 sezioni parziali, n. 11 particolari architettonici, n. 4 particolari decorativi, n. 4 particolari costruttivi, n. 17 piante di arredi fissi, n. 31 alzati di arredi fissi, n. 5 sezioni di arredi fissi, n. 6 particolari di arredi fissi, n. 38 piante di arredi mobili, n. 66 alzati di arredi mobili, n. 3 sezioni di arredi mobili, n. 4 particolari di arredi mobili. Altre unità archivistiche da ricondurre all'incarico per Montecitorio sono: il *Corpo di guardia dei vigili della Camera dei Deputati* (ADP1599), previsto per via di Campo Marzio a Roma del 1919 (con un solo disegno di alzata); il fabbricato della *Stamperia della Camera dei Deputati* (ADP1661-ADP1662), in via di Campo Marzio a Roma del 1920 (con due alzati di prospetto); la *Sistemazione dell'antica fontana di Montecitorio* (ADP2075-ADP2079), prevista nel 1927 per via della Missione anche quale soluzione di completamento delle adiacenze dell'ampliamento di Palazzo Montecitorio (consistente in 5 unità

documentarie con n. 3 piante, n. 3 alzati del prospetto principale). A questi progetti andrebbe aggiunto, per le evidenti derivazioni compositive e per continuità del tema, il precedente progetto presentato nel 1889 al *II Concorso per il Palazzo del Parlamento* (ADP208-ADP226), previsto per l'area dei Mercati Traianei (consistente in 19 unità documentarie con: n. 1 studio di impianto generale, n. 1 studio di pianta, n. 1 studio del prospetto principale, n. 1 studio del prospetto laterale, n. 1 studio prospettico, n. 1 schizzo di pianta, n. 2 schizzi di alzata, n. 1 schizzo prospettico, n. 1 planimetria generale, n. 4 piante, n. 4 alzati del prospetto principale, n. 4 alzati del prospetto laterale, n. 1 alzata del prospetto posteriore, n. 2 sezioni, n. 3 piante parziali, n. 4 alzati parziali, n. 2 sezioni parziali). Per tutti questi disegni si veda la pubblicazione dell'inventario e del catalogo E. Mauro, E. Sessa, *I disegni della Collezione Basile*, cit. Per l'imponente mole di elaborati progettuali redatti direttamente da Ernesto Basile o da suoi pochissimi collaboratori (solitamente impegnati in approfondimenti tecnici o nella stesura di particolari in scala o al vero, ma solo nella fase più tarda, oppure di arredi per uffici) per Montecitorio conservati nell'*Archivio storico della Camera dei deputati* a Roma nel Fondo Ernesto Basile (ARSCD), si veda il fondamentale volume a cura di F. Lorello e M. Santini Muratori, *La nuova Aula parlamentare e l'ampliamento di Palazzo Montecitorio (1904-1928). Inventario del Fondo Basile conservato presso l'Archivio storico della Camera dei deputati*, cit.

31. U. Ojetti, *Il nuovo palazzo del Parlamento*, in «La Lettura», cit.
32. *Ibidem*.
33. *Ibidem*.
34. La scelta poi di vivaci mattoni rossi, al posto di quelli dalla tonalità più scura della tradizione rinascimentale romana, è da relazionare anche all'esigenza di sostituire il consueto tipo di travertino con quello di Subiaco, la cui «biondezza pallida» era alla sua «prima prova» ufficiale, ma la cui consistenza si prestava alla plastica delicata dei disegni al vero di Basile e delle allegorie scultoree del prospetto. L'apparato statuario di D. Trentacoste esibisce una compostità mediterranea che, soprattutto nel caso delle allegorie muliebri dei Dicasteri nelle specchiature d'angolo che inquadrano le aperture architravate delle torri, si dimostra perfettamente intonata anche all'ellenismo delle basiliane sculture decorative; a relazionare provvede anche una trama di elementi e membrature modanate eseguite nel più modesto e duro travertino di Tivoli cromaticamente compatibile con quello di Subiaco. La solare sensualità emanata dall'insieme delle parti scultoree degli esterni di Montecitorio differisce sostanzialmente dal tono drammatico, ora calamitoso ora eroico, dell'altra sensualità, quella del fregio di G.A. Sartorio. Agitato da quel senso del funesto che l'ambiente pittorico romano di fine secolo desume dalla fase italianeggiante e accentuatamente simbolista della *Brotherhood*, il ciclo pittorico di Sartorio ha però in comune con il velato edonismo neoplatonico di Basile e di Trentacoste (che alla sintesi

- estetizzante di classicismo e verismo di estrazione palermitana unisce il gusto neo-quattrocentesco derivato dall'ambiente culturale fiorentino) la retorica didascalica della modernità espressa con segni e forme del sensibile caricate di valenze emblematiche.
35. La notizia è riportata anche da A. Melani, *L'Arte Decorativa all'Internazionale di Milano*, in «L'Arte Decorativa Moderna», II, 11, 1906, pp. 322-333.
 36. I modelli lignei sono conservati presso l'Archivio storico della Camera dei deputati, Roma.
 37. M. Piacentini, *Ernesto Basile*, in «Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti», cit.
 38. E. Mauro, *La nuova fabbrica del Palazzo Montecitorio...*, cit., pp. 109-110.
 39. Edita in quegli anni il volume *Gaetano Geraci, Scultura decorativa. 43 Tavole*, C. Crudo & C., Torino 1900.
 40. A. Greco, *Geraci Gaetano*, in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani. Vol. III Scultura*, a cura di B. Patera, Editrice Novecento, Palermo 1994, p. 149; M. Viveros, *Geraci, Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000, vol. 53, alla voce; E. Zacchi, *Geraci Gaetano*, in «Enciclopedia della Sicilia», Ricci, Parma 2006, p. 444; V. Sarri, *Geraci, Gaetano (Palermo 1868-1931)*, in C. Quartarone, E. Sessa, E. Mauro (a cura di), *op. cit.*, p. 578. La raccolta dei gessi è conservata presso il convento dei frati minoriti di Baida (Pa) e in parte presso gli eredi.
 41. Questo incarico e gli altri successivi furono ottenuti da Geraci a seguito di gare a inviti con una Commissione giudicatrice. I tre vincitori, G. Geraci, G. Vernesi e A. Candoni, ebbero rispettivamente assegnati gli elevati del prospetto principale, del fianco est e del fianco ovest dell'ampliamento, mentre il piano basamentale veniva assegnato interamente a Geraci (F. Quinterio, *L'Aula Basile e l'ampliamento del Palazzo di Montecitorio*, ds, Roma 1980-1981).
 42. «Riconosciuto dal prof. Basile come il migliore interprete dei suoi disegni e del suo carattere artistico» (documento del 16 agosto 1919, cit. da F. Quinterio, *L'Aula Basile...*, cit.), Antonio Ronconi, con la sua officina di Roma, viene incaricato nel 1919 (documento del 10 marzo 1919, *ivi*) dell'esecuzione delle inferriate esterne (comprendenti «anche alcune parti in bronzo e poi fogliami e fiori da modellarsi con fine senso d'arte») e delle inferriate e finiture interne, come il coronamento dell'ascensore dei ministri. L'Officina Ronconi compare nella *Guida scientifica, artistica e commerciale della città di Roma* edita da Tito Monaci (Roma 1915). Suoi lavori artistici sono pubblicati in «Per l'Arte. Rivista bimestrale di arti decorative» (S.V, 1913, tav. 29).
 43. Le innumerevoli imprese e ditte coinvolte nella costruzione dell'edificio, nella realizzazione dei rivestimenti, degli arredi fissi, degli arredi mobili, costituiscono un cospicuo elenco: Barra e Piatti per l'atrio principale (decorazioni e rivestimenti marmorei); Bianchelli per il piano terra, Tito Corsini per la galleria del primo piano, G. Ferranti per il piano ammezzato, Mancinelli per il secondo piano (lavori di finitura interna e stucchi); Guffanti per il piano ammezzato (pavimenti); Ducrot per l'Aula (arredo), Marco Alvieri (campanelli elettrici), Radaelli (apparecchi e lampade), Babcock (impianto di riscaldamento); per i gradini in marmo delle scale per l'Aula, Cooperativa Marmisti e Cooperativa Scalpellini (scala est), Cooperativa Classe (scala ovest) ecc. Archivio storico della Camera dei deputati, Fondo Questura, busta 29, «Monarchia», «Pratiche relative alla costruzione della nuova aula di Montecitorio».
 44. G. Uzielli, *Artisti contemporanei: Domenico Trentacoste*, in «Emporium», IX, aprile 1899, n. 52, pp. 243-261; G. Bongiovanni, *Trentacoste Domenico*, in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani. Vol. III Scultura*, cit., pp. 320-321; B. Mantura, *Trentacoste Domenico*, in «Enciclopedia della Sicilia», cit., p. 976; V. Sarri, *Trentacoste, Domenico (Palermo 1856-Firenze 1933)*, in C. Quartarone, E. Sessa, E. Mauro (a cura di), *op. cit.*, p. 599; G. Sommariva, *Domenico Trentacoste*, in F. Mazzocca (a cura di), *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*, cit., pp. 398-399.
 45. La citazione è riportata da P. Bucarelli, *Trentacoste, Domenico*, in «Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti», Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1937, alla voce. Gessi e calchi preparatori del suo laboratorio sono conservati presso la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze.
 46. Edgardo Negri si laurea a Roma nel 1887 con un tema sulla ricostruzione di un ponte ferroviario demolito dalle piene. Allievo di Basile, collabora con lui nella stesura delle piante per il quarto concorso per il Palazzo di Giustizia (1887), nella stesura delle tavole per il secondo concorso per il Palazzo del Parlamento, del progetto per l'Esposizione Nazionale del 1891. Scriverà un saggio dal titolo *Caratteri generali dell'architettura a Roma da G. Valadier ad E. Basile*, in *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani*, Licinio Cappelli, Bologna 1935.
 47. E. Mauro, *La nuova fabbrica del Palazzo Montecitorio...*, cit., p. 105.
 48. T. Sillani, *Il nuovo Palazzo del Parlamento italiano*, cit., pp. 408, 409, 411.
 49. M. Piacentini, *Ernesto Basile*, cit., p. 507.
 50. P. Marconi, *I Basile*, cit., p. 406.
 51. S. Caronia Roberti, *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, cit., p. 60; si veda anche G.B.F. Basile, *Sull'architettura in Sicilia*, in «Giornale di Sicilia», 31 maggio 1932, scritto tre mesi prima della morte del padre.
 52. P. Marconi, *I Basile*, cit., p. 405.
 53. Attiva con l'etichetta «Ducrot-Palermo» fin dall'inizio del XX secolo, l'impresa operava già da due decenni come ditta «Carlo Golia & C.». Rifondata su basi industriali da Vittorio Ducrot (figliastro di Carlo Golia) già alla fine del XIX secolo, fu fra le prime industrie in Europa, nel settore dei mobili e degli arredamenti completi, a perseguire una mediazione fra profitto e ricerca artistica. Il definitivo salto di qualità nell'organizzazione produttiva si verifica nel biennio 1902-1903 anche in seguito all'assunzione da parte di Ernesto Basile del ruolo di direttore artistico della produzione. Su disegni di Basile dal 1899 al 1910 la ditta Ducrot realizza, fra gli altri, mobili, arredi e decorazioni per il Grand Hôtel Villa Igiea (Palermo, 1899-1900), per il Villino Florio all'Olivuzza (Palermo, 1901-1903), per il Salone di Casa Lemos (via Quintino Sella, Palermo, 1903), per la casa del medico Vincenzo Cervello (Palermo, 1904), per Casa Basile e Villa Delliella (Palermo, 1906), per il Gran Caffè Faraglia (Roma, 1906), per le residenze delle famiglie di armatori e industriali Florio a Marsala e nelle isole Egadi (1900-1905), per il piroscalo Siracusa della Navigazione Generale Italiana (1906), per la Sala Casse e per la Sala del Consiglio, oltre che per gli uffici dei dirigenti, della sede della Cassa di Risparmio in piazza Cassa di Risparmio a Palermo (post 1907), per l'Aula dei deputati e per l'intero ampliamento del Palazzo di Montecitorio a Roma (1909-1914 e succ.). Già nel primo lustro del XX secolo il mobilificio, oltre alla progettazione ed esecuzione fra il 1901 e il 1903 degli arredi per il Teatro Municipale, per il Casinò Municipale, per il Circolo Internazionale e per l'Hôtel Tunisia Palace a Tunisi (incarichi che ne avevano sancito la supremazia in ambito mediterraneo anche rispetto alle fabbriche francesi) aveva realizzato, fra l'altro, arredi impegnativi per esclusivi luoghi collettivi, per palazzi di importanti istituzioni e per lussuosi alberghi, fra i quali: l'Hôtel Excelsior Palace, il Grand Hôtel des Palmes e il Grand Hôtel Trinacria, tutti a Palermo; l'Hôtel Bristol a Genova; l'Hôtel Milan a Milano; l'Hôtel Semiramis a Il Cairo; l'Hôtel Vesuve a Napoli; l'Hôtel Excelsior a Venezia; l'Hôtel Excelsior, il Grand Hôtel, il Flora Hôtel, il Regina Hôtel, l'Imperial Hôtel, la Pensione Termae Stabianae, tutti a Roma; l'Hôtel Regina a Stresa; la Pensione Daskwood a Taormina; il Teatro Massimo, il Circolo Artistico, il Casinò Geraci, lo Sport Club, il Politeama Garibaldi, il Circolo Matematico, tutti a Palermo; il Circolo degli Scacchi e l'Istituto Internazionale d'Agricoltura a Roma; il Teatro Municipale di S. Paolo del Brasile. Nel periodo compreso fra il 1902 e il 1911 l'impresa (trasformata nel 1906 in società per azioni) era passata dai 200 operai e dalle 20 macchine a 445 operai e 220 cav. vapore; a ridosso della Prima guerra mondiale vi lavorano 1.000 dipendenti con 100 macchine per complessivi 250 cav. vapore, mentre gli stabilimenti si estendono su un'area di circa 20.000 mq. Nel primo decennio del XX secolo, oltre a impegnarsi nella partecipazione alle principali esposizioni, diffonde sul territorio nazionale succursali di vendita: a Catania, in via Stesicoro, nel 1904; a Milano, in via T. Grassi, nel 1907; a Roma, in via del Tritone, nel 1910 (poi trasferita in via Condotti); a Napoli, in via G. Filangeri, nel 1917. Dal 1912 al 1930 Giuseppe Capitò, sia pure in maniera discontinua, collabora con la società come direttore artistico. Significativo dell'orientamento culturale modernista e anche della strategia commerciale di Vittorio Ducrot è il coinvolgimento per particolari settori della produzione di mobili e di arredi di artisti, attivi

in Sicilia, soliti collaborare con Basile, come Ettore De Maria Bergler, Michele Cortegiani, Luigi Di Giovanni, Giuseppe Enea, Gaetano Geraci, Salvatore Gregoriotti e Antonio Ugo. Ridotta nel 1936 di ben due terzi la superficie degli stabilimenti di via Paolo Gili, per impiantarvi le officine e gli uffici direzionali e tecnici della nuova Società Anonima Aeronautica Sicula (S.A.A.S.) che V. Ducrot fonda con G.B. Caproni, il mobilificio viene rilevato nel 1939 da un gruppo finanziario guidato da Tiziano De Bonis (già titolare di un'impresa dell'indotto ligure della ditta Ducrot). Nei venticinque anni di attività successivi alla fine della Seconda guerra mondiale la Società Ducrot continuerà ad avvalersi di qualificati progettisti palermitani e non è della collaborazione di artisti di primo piano (fra cui Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Mario Mafai ed Edgardo Mannucci), ma non perseguirà più autonomamente un'originale politica culturale. Sulla storia della fabbrica Ducrot si vedano: V. Pica, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, cit., pp. 364-367, 373, 374; A.W.R.S., *Sicily*, in «The Studio», XXX, 127, 1903, pp. 76-78; V. Pica, *Mobili siciliani nuovi*, cit., pp. 13-15, figg. 35-44, tavv. 8-10; A. Melani, *L'Arte decorativa all'Esposizione di Venezia: la sala Piemontese, le sale Meridionali*, in «L'Arte Italiana Decorativa e Industriale», XII, 7, 1903, pp. 53-56, figg. 151-162, tavv. 38-40; G. Soulier, *La Cinquième Exposition Internationale d'Art à Venise*, in «L'Art Décoratif», Juillet 1903, pp. 124-126; A. Melani, *L'Arte Decorativa all'Internazionale di Milano*, cit., pp. 322-333; V. Pica, *Il caffè Faraglia a Roma*, cit., pp. 158-162; *La Sicilia e la Conca d'Oro*, in «Natale e Capodanno dell'Illustrazione Italiana», Milano 1908-1909, p. 51; G. Pirrone, *Ernesto Basile "designer"*, in «Comunità», 128, 1965, pp. 48-65; Id., *Ditta Golia & C., poi Ducrot*, in *Mostra del Liberty italiano*, catalogo della mostra del Palazzo della Permanente, Milano dicembre 1972-febbraio 1973, Arti grafiche Crespi & Occhipinti, Milano 1973, pp. 229-231; E. Bairati, R. Bossaglia, M. Rosci, *L'Italia Liberty*, Görlich, Milano 1973, pp. 50, 116, 128, 131, 133, 137, 156, 166, 176-177, 196-199, 200-204, 309, 326; A. Alfano, *La produzione della ditta Ducrot alle esposizioni internazionali*, in *Liberty a Palermo*, Catalogo della Mostra della Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo maggio-giugno 1973, Palermo 1974, pp. 61-63; E. Sessa, *Mobili e arredi di Ernesto Basile nella produzione Ducrot*, Editrice Novecento, Palermo 1980; E. Mauro, E. Sessa, *I mobili e gli arredi di Ernesto Basile*, in A. De Bonis, G.V. Grilli, S. Lo Nardo (a cura di), *Ernesto Basile architetto*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1980, pp. 26-28; A. Bertolino, A. Callari, M.L. Conti, A.M. Fundarò, *Per una storia del design in Sicilia*, Vittorietti, Palermo 1980, pp. 9 e passim; I. De Guttry, M.P. Maino, *Il mobile liberty italiano*, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 31, 33, 42, 45, 53-56, 94-105; Id., *Il mobile déco italiano*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 142-147; E. Sessa, *Ducrot. Mobili e Arti Decorative*, Editrice Novecento, Palermo 1989; Id., *Ducrot Vittorio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1992, vol.

XLI, pp. 764-766; R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *La nascita del Liberty. Torino 1902*, cit., pp. 411, 419, 443-444; F. Amendolagine, *Il Grand Hôtel Villa Igiea*, Sellerio, Palermo 2002, pp. 143 e passim; E. Sessa, *Ducrot, mobili e arti decorative*, in E. Mauro ed E. Sessa (a cura di), *Collezioni Basile e Ducrot. Mostra documentaria degli archivi*, cit., pp. 75-97.

54. Monti sarà poi chiamato a produrre forniture di qualità in altri Paesi: arredi per il Parlamento di Buenos Aires (inaugurato nel 1906 e realizzato su progetto di Vittorio Meano), per il palazzo del Parlamento di Montevideo (inaugurato nel 1925, realizzato da Gaetano Moretti su progetto di Vittorio Meano), per il palazzo reale di Amsterdam (verosimilmente intorno al 1933, in occasione dell'utilizzo ufficiale per i ricevimenti di corte), per il palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra. Nella cittadina d'origine della famiglia, Anzola d'Ossola (Verbania), esiste fin dal 1949 la Fondazione Architetto Enrico Monti. E. Rizzi, *Anzola. Una terra ossolana nella storia*, Fondazione Architetto Enrico Monti, Anzola 2000, passim.
 55. Archivio di Stato di Roma, *Genio Civile. Montecitorio*, b. 26, *Relazione alla Perizia Suppletiva dei Lavori*, 1917.
 56. Si veda *Alzato della soluzione d'angolo dei prospetti (sequenza laterale-avancorpo-principale) con pianta e sezioni parziali del prospetto principale e profili degli aggetti*, 1/25, matita su cartoncino, 740x1164 mm, datato 1910, firmato E. Basile, quotato; annotazioni, conteggi, denominazione del progetto, indicazioni progettuali, intitolazione della tavola contrassegnata dal numero X (Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo, Dotazione Basile, ADP1231). La stessa tavola, nella versione disegnata a china su carta da lucido, è conservata nell'Archivio storico della Camera dei deputati a Roma nel Fondo Ernesto Basile (ARSCD).
 57. L'unità archivistica conservata nella *Dotazione Basile*, del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, relativa al terzo periodo degli incarichi di Basile da parte di Montecitorio, dal 1921 al 1927, consiste in 79 unità documentarie (da ADP1718 ad ADP1796), con i seguenti progetti: *Fontana centrale del Cortile d'Onore* (ADP1718); *Inferrata ai lati della scalinata esterna* (ADP1719); *Soffitto della biblioteca della Galleria del secondo piano* (ADP1720/ADP1721); *Porte delle Sale dei partiti politici (poi Sala della Regina)* (ADP1722/ADP1723/ADP1725); *Porte e arredi fissi della nuova sala di lettura già Sala maggiore per le adunanze dei partiti politici (poi Sala della Regina)* (ADP1724/ADP1738/ADP1739); *Fontanella della Buvette* (ADP1726); *Targa per i deputati caduti in Guerra* (ADP1727); *Porte e arredi fissi e mobili delle stanze dell'appartamento privato del Presidente della Camera* (ADP1728/ADP1731/ADP1732/ADP1733/ADP1734/ADP1735/ADP1736/ADP1737); *Divano-Lampada a sospensione - Arredi per la Galleria dei Passi Perduti* (ADP1729/ADP1730); *Arredi per le sale degli uffici* (ADP1740/ADP1741/ADP1742/ADP1743); *Arredi delle sale per il proto-*
- collo e per l'estensore dei verbali della Segreteria (ADP1744); *Arredi dell'archivio della Segreteria* (ADP1745/ADP1746); *Arredi della biblioteca della Segreteria* (ADP1747/ADP1748/ADP1749/ADP1750); *Arredi fissi (parete in legno) tra la sala della stampa al piano terra e la scala* (ADP1751/ADP1752); *Arredi per l'ingresso, l'anticamera e la sala dell'ufficio del Segretario generale* (ADP1753/ADP1754/ADP1755); *Arredi degli uffici del capo della segreteria e di due impiegati* (ADP1756/ADP1757/ADP1758/ADP1759); *Arredi fissi e mobili per la Sala grande del Restaurant* (ADP1760/ADP1761/ADP1762/ADP1763); *Arredi fissi e mobili per la Buvette* (ADP1764/ADP1765/ADP1766); *Arredi per salotto e sale dei questori della Questura della Camera* (ADP1767); *Arredi delle Sale delle sottogiunte del Bilancio* (ADP1768/ADP1769/ADP1770/ADP1771); *Arredi delle Sale dei Segretari della Presidenza* (ADP1772/ADP1773/ADP1774/ADP1775); *Arredi per la Sala della Giunta generale del bilancio* (ADP1776/ADP1777/ADP1778); *Arredi per le Sale dei Vicepresidenti* (ADP1779); *Lampadario per le sale a volta del piano terra* (ADP1780); *Lampadario per la Sala del Consiglio dei Ministri* (ADP1781/ADP1782); *Tribuna per gli oratori dell'Aula* (ADP1784); *Lampadario in ferro battuto per le sale delle famiglie e degli estranei* (ADP1785); *Alfabeto in lettere capitali, sezione e alzato di targa per l'Aula* (ADP1786); *Poltrona del Primo Ministro per l'Aula* (ADP1787); *Lampadari per ristorante, ambienti di collegamento, Galleria* (ADP1788/ADP1789/ADP1790); *Candelabri esterni* (ADP1791/ADP1792/ADP1793/ADP1794/ADP1795/ADP1796).
58. F. Borsi, *Montecitorio dal '70 ad oggi*, in *Il Palazzo di Montecitorio*, cit., p. 296.
 59. P. Portoghesi, *Montecitorio: il progetto di Ernesto Basile*, in *Palazzo Montecitorio. Il Palazzo liberty*, cit., pp. 41-42.
 60. E. Mauro, *La nuova fabbrica del Palazzo Montecitorio...*, cit., pp. 83-84.
 61. R. Picone, *Restauro architettonico e unità. La "nuova" Camera dei Deputati da Palazzo Carignano a Montecitorio*, in F. Mangone, M.G. Tampieri (a cura di), cit., pp. 155-156.
 62. P. Portoghesi, *Montecitorio: il progetto di Ernesto Basile*, cit., p. 42.
 63. Sull'attività scientifica, accademica e professionale svolta da Ernesto Basile a Roma si vedano: S. Caronia Roberti, *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, cit.; P. Marconi, *I Basile*, cit.; F. Borsi, G. Briganti, M. Venturoli, *Il Palazzo di Montecitorio*, cit.; *Il Palazzo di Montecitorio dal '500 ai primi anni di Roma capitale*, cit.; F. Borsi, M. Del Piazzo, E. Sparisci, E. Vitale, *Montecitorio: ricerche di storia urbana*, cit.; F. Borsi, *Ernesto Basile e il palazzo di Montecitorio*, in *Situazione degli studi sul Liberty*, cit.; P. Marconi, *Il classicismo di Ernesto Basile*, in A. De Bonis, G.V. Grilli, S. Lo Nardo (a cura di), *Ernesto Basile architetto*, cit.; *L'Aula di Montecitorio. Basile, Sartorio, Calandra*, testi di F. Borsi, A.M. Damigella, L. Scardino, cit.; E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Ernesto Basile a Montecitorio e i disegni restaurati della Dotazione Basile*, catalogo della mostra, Palazzo di Montecitorio, Roma 13-30 ottobre 2000, Editrice Novecento, Palermo 2000; G. Lo Tennero, *Il Liberty siciliano fuori dalla Sicilia: l'attività di*

- Ernesto Basile e dei principali protagonisti dell'Arte Nuova*, in C. Quartarone, E. Sessa, E. Mauro (a cura di), *op. cit.*; P. Portoghesi, *Montecitorio: il progetto di Basile*, cit.; F. Mangone, M.G. Tampieri (a cura di), *Architettare l'Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia 1861-1911*, cit.. Il capitolo *Eclettismo e modernismo nelle stagioni romane di Ernesto Basile* è una rielaborazione, aggiornata, del saggio di E. Sessa, *L'architettura di Ernesto Basile: le opere romane*, in E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Ernesto Basile a Montecitorio e i disegni restaurati della Dotazione Basile*, cit., pp. 17-71.
64. Sulla cultura del progetto e sulla didattica dell'architettura a Palermo nell'Ottocento si vedano: E. Caracciolo, *L'architettura dell'Ottocento in Sicilia*, in *Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura, Palermo 24-30 settembre 1950*, Tipografia V. Bellotti, Palermo 1956, pp. 199-212; V. Ziino, *La cultura architettonica in Sicilia dall'unità d'Italia alla prima guerra mondiale*, in «La Casa», 1959, 6, pp. 96-119; S. Caronia Roberti, *Mastri, capimastri e ingegneri. Ricordi di fine Ottocento*, in «Architetti di Sicilia», 7-12, 1966, pp. 17-26; G. Pirrone, *Lo stile 1900 alle frontiere europee: la Spagna e la Sicilia*, in *Situazione degli studi sul Liberty*, cit., pp. 131-137; G. Fatta, M.C. Ruggieri Tricoli, *Medioevo rivisitato. Un capitolo di architettura palermitana*, Tipolito Priulla, Palermo 1980, p. 51 e *passim*; M. Giuffrè, G. Guerrera (a cura di), *G.B.F. Basile. Lezioni di Architettura*, cit.; E. Palazzotto, *La didattica dell'architettura a Palermo, 1860-1915*, cit.; G. Di Benedetto, *La scuola di architettura di Palermo, 1779-1865*, cit.; E. Palazzotto, *Il dibattito nazionale sulle scuole di architettura in Italia (1860-1922)*..., cit..
65. La giunta comunale nella seduta del 2 agosto 1887 delibera il rilascio della licenza edilizia a José Villegas per «costruire un villino su viale Parioli» (Archivio Storico Capitolino, Fondo 54, Protocollo 61908, anno 1887). Nel 1889 al primo direttore dei lavori Antonio Piccinini subentra, per revoca dell'incarico (comunicata dallo stesso Basile alla Commissione edilizia con lettera dell'11 settembre 1889), l'architetto Cesare Zena. Sulla storia di questa fabbrica, che nel 1890 risulta praticamente ultimata, si veda R. De Simone, *Il villino Villegas*, in M.A. Giusti, E. Godoli (a cura di), *L'Orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, Atti del convegno internazionale di studi, Viareggio 23-25 ottobre 1997, maschietto&musolino, Firenze 1999, pp. 117-126.
66. *Ivi*, p. 117.
67. Si veda E. Negri, *Caratteri generali dell'architettura in Roma da Giuseppe Valadier ad Ernesto Basile*, in Istituto di Studi Romani, *Atti del III Congresso Nazionale di Studi Romani*, a cura di C. Galassi Paluzzi, Licinio Cappelli, Bologna 1935, vol. III, pp. 5-12. Fra i segnali della sua partecipazione alla vita accademica ha particolare rilevanza lo studio delle architetture storiche con visite guidate, conferenze e campagne di rilievi. Inoltre, i viaggi di istruzione di quegli anni per i licenziandi della Scuola organizzati con la collaborazione di Basile (o forse da lui interamente programmati, secondo il suo stile di vita meticoloso e implacabile), oltre alle visite di rito agli stabilimenti industriali, ai cantieri di infrastrutture all'avanguardia e alle opere concepite secondo i più avanzati progressi nel campo della produzione edilizia dei tempi, comprendevano, per la prima volta ormai quasi in prevalenza, sopralluoghi conoscitivi presso testimonianze monumentali (antiche, medievali e moderne) e anche presso rilevanti insediamenti di architettura spontanea o di contesti urbani medievali.
68. P. Portoghesi, *L'eclettismo a Roma. 1870-1922*, De Luca, Roma s. d., p. 22.
69. E. Basile, *Progetto per il Palazzo del Parlamento Italiano premiato nel concorso nazionale del 1889*, Stabilimento Tipografico Italiano, Roma 1890.
70. Per la conoscenza complessiva della produzione architettonica di Basile si vedano: S. Caronia Roberti, *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, cit.; A. De Bonis, G.V. Grilli, S. Lo Nardo (a cura di), *Ernesto Basile architetto*, cit.; E. Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista al modernismo*, cit.
71. È in qualità di direttore dei lavori che C. Pincherle, unitamente ai disegni di Basile presentati il 28 giugno 1901, inoltra la domanda al sindaco di Roma per la concessione della licenza edilizia. Deliberata dalla giunta comunale nella seduta del 4 luglio 1901 (Archivio Capitolino, Fondo 54, Protocollo 10832, 1904).
72. Sull'esposizione di Roma del 1911 si veda G. Piantoni (a cura di), *Roma 1911*, catalogo della mostra della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 4 giugno-15 luglio 1980, De Luca, Roma 1980.
73. La domanda per ottenere la «licenza di costruzione di un villino in via Q. Sella» era stata presentata il 22 aprile 1904 dalla marchesa Leonita Beccaria Incisa. Il rapporto della Commissione edilizia (che dispone l'approvazione del progetto «a condizione che l'architetto si faccia iscrivere all'albo municipale») è discusso nella seduta della giunta municipale di Roma del 14 maggio 1904. Antecedente al suo trasferimento a Roma, una prima trilogia basiliana di proposte per residenze unifamiliari, quali la stagionale Casa Basile, costruita nel 1878 a Santa Flavia (Palermo), e le irrealizzate palazzine Basile e Orioles (rispettivamente del 1881 e del 1882), entrambe previste per lo stesso lotto della via della Libertà a Palermo, svela un'originale impronta regalista del giovane Basile; caratteristica dominante soprattutto nel progetto della palazzina Orioles, la cui logica compositiva planimetrica (e la conseguente riverberazione nella ritmica degli impaginati dei prospetti) farà da matrice al primo progetto del 1902 per la residenza romana del marchese di Rudini.





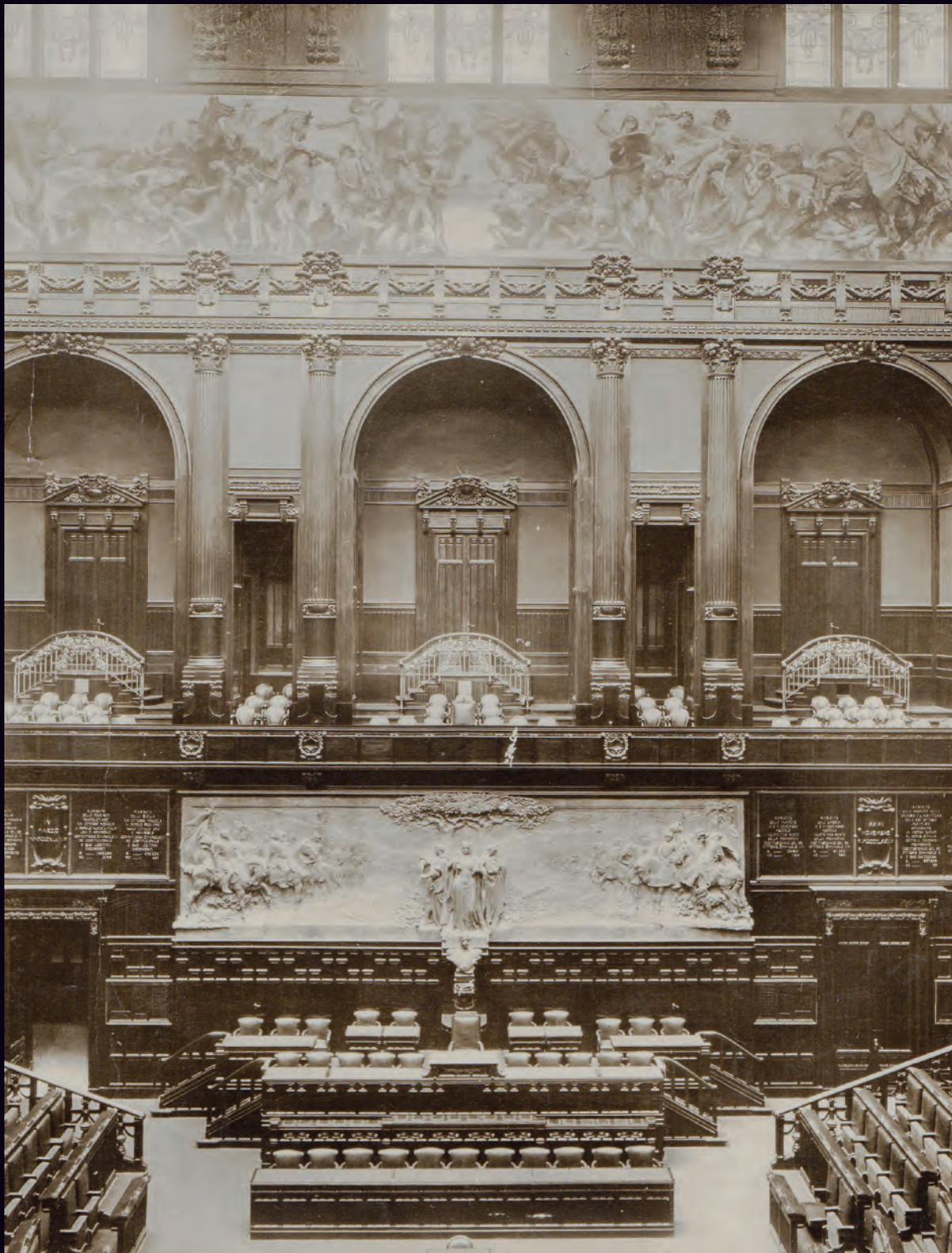
LA NUOVA AULA
DELLA CAMERA DEI DEPUTATI





Nuova Aula della Camera dei deputati, banco della Presidenza e tribune nel 1918, fotografia del Laboratorio Artistico Fotografico Enrico Evangelisti di Roma (Archivio Fotografico Dotazione Basile, CSDAUP)

Nella pagina accanto: Nuova Aula della Camera dei deputati, emiciclo e tribune nel 1918, fotografia del Laboratorio Artistico Fotografico Enrico Evangelisti di Roma (Archivio Fotografico Dotazione Basile, CSDAUP)



L'EMICICLO DELL'ASSEMBLEA*

Ettore Sessa

Professore di Storia dell'Architettura
dell'Università degli Studi di Palermo

Al controllo integrale di Ernesto Basile della fabbrica e degli arredi del *Nuovo Palazzo dell'Aula dei deputati*, anche per quanto riguarda le soluzioni tecniche costruttive e di dettaglio (nei serramenti, davvero imponenti, esercita un'inventiva leonardesca nel disegnare componenti di meccanismi metallici per il migliore uso), non corrisponde, contrariamente alle sue abitudini, un'influenza determinante in relazione ai contributi degli artisti che collaborano al completamento del programma decorativo e allegorico della fabbrica. Sartorio, Calandra e Trentacoste agiscono di concerto con il progettista per i temi dei soggetti; ma sono artisti dalla forte personalità e non agiscono sotto la sua regia per le soluzioni figurative e per le logiche compositive, come invece avveniva con il suo cenacolo palermitano nella prima stagione modernista degli anni a cavallo tra i due secoli.

Per l'ottimale funzionalità dell'*Aula*, Basile si era affidato agli studi fatti in occasione del progetto per il *II Concorso del Palazzo del Parlamento*, scongiurando gli ibridismi (ingiustamente esaltati da critiche decontestualizzate) dell'*Aula Comotto*; dalla tipologia delle aule progettate per il secondo Palazzo del Parlamento riprende la configurazione planimetrica «semicircolare, con un prolungamento a forma di rettangolo»¹ come la più adatta acusticamente e rispondente a «quella bellezza che procede dal costante e armonico andamento di tutte le linee concentriche dal centro alla periferia, dal basso fino in alto, senza rotture o spezzature o infelici ripieghi di sorta»². L'adozione di un velario piano con travatura a raggiera per la copertura dell'aula, derivato accentuando le soluzioni (ancora compromissorie) per le aule emicicliche dello stesso progetto, si dimostra in linea con la sua tendenza, innegabilmente di profilo matematico, ad assegnare alla travatura o al disegno delle membrature dei soffitti (anche in stucco) il compito di elementi rivelatori delle geometrie compositive degli ambienti di appartenenza; nel caso specifico dell'*Aula* di Montecitorio, il velario, con i suoi nove settori circolari, riverbera il sistema di costruzione della cavea (dove invece gli stalli si dispongono in dieci settori circolari) e il suo relazionarsi, con bivalente simbiosi, con il comparto a pianta di forma rettangolare.

La raggiera del velario è impostata su un nucleo centrale originariamente ligneo nel quale, secondo i disegni della prima versione (e, quindi, secondo la configurazione riprodotta nel primo modello ligneo), avrebbe dovuto campeggiare lo stemma sabauda; un disegno esecutivo parziale di Basile (la cui esistenza è attualmente nota solo grazie a una riproduzione fotografica) mostra già un considerevole ri-



pensamento con l'estensione della superficie vetrata anche nel nucleo centrale, nel quale compare però ancora lo stemma sabauda³. In questa soluzione intermedia, Basile estende le composizioni centriche dei fogliami decorativi dei comparti in vetro (compresi fra le travi disposte a raggiera) fino a formare delle transenne con raccordo continuo sui bordi e composizione centrica di ghirlande, operando una decisa trasfigurazione della soluzione precedente rispetto alla quale i pieni diventano vuoti, raccordati però ai bordi dei settori circolari da orditure lineari con motivi vegetali a commento. Una soluzione dunque assai simile a quella realizzata, solitamente attribuita anche nell'ideazione al coinvolgimento di Giovanni Beltrami (forse interpretando erroneamente l'affermazione di Selwyn Brinton del 1915)⁴, che verosimilmente si è concesso, in questo caso, solo alcuni margini di libertà nel fare preparare dal suo studio di officina i cartoni per Montecitorio, nei quali la trama delle intelaiature, appena modificata per l'adattamento esecutivo di vetreria, è formata dall'intreccio di nastri, festoni ed encarpi coniugando i formulari di Basile con i repertori più familiari alle sue mae-

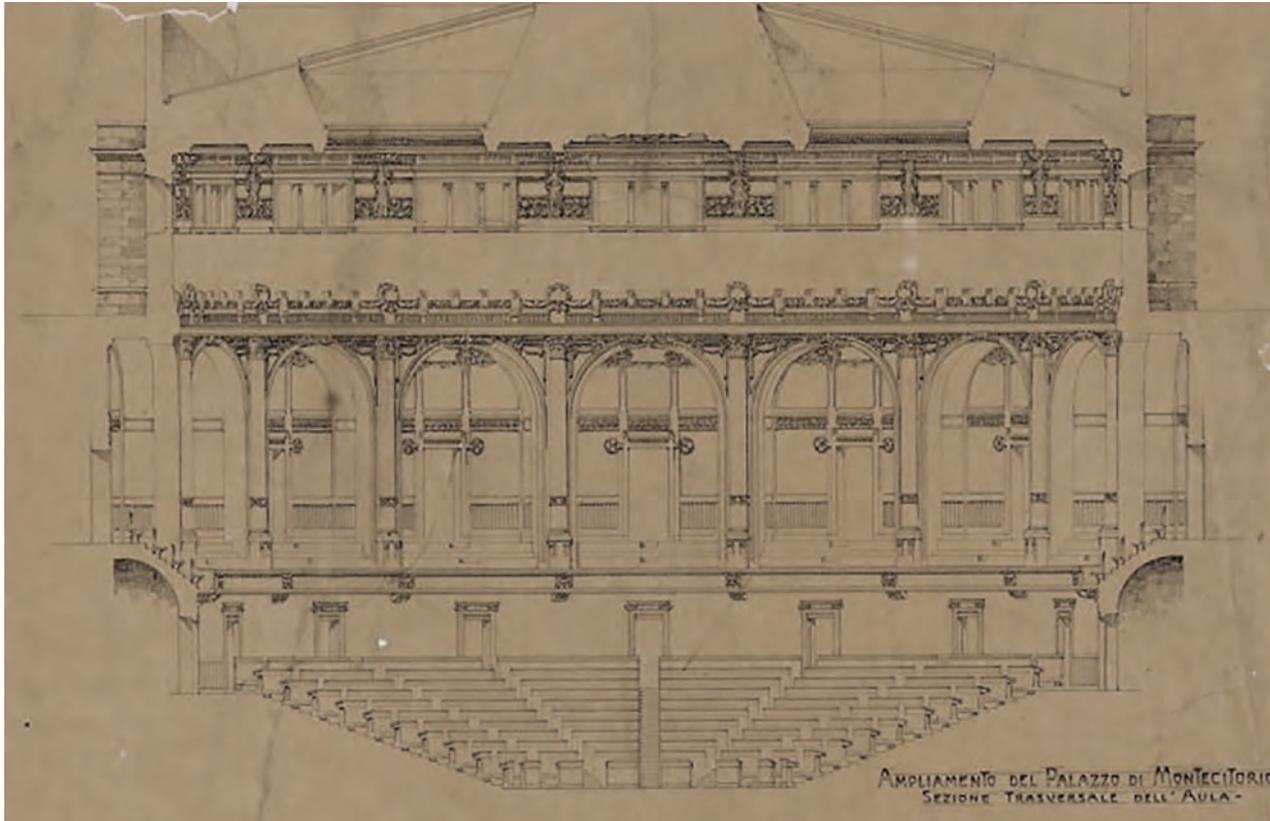
stranze. Con il suo laboratorio-vetrea (Officina di Vetri Artistici Giovanni Beltrami & C., 1899-1932) sito a Milano, Giovanni Beltrami (Milano 1860-1926) costituisce nel settore uno dei pochi centri di produzione eccellente della Milano dell'inizio del XX secolo. La ditta Beltrami & C. si presentava alle grandi esposizioni internazionali d'arte e nella pubblicitaria come azienda autonoma i cui disegni erano ideati e realizzati dai soci stessi. Fondata la società con altri tre artisti, i pittori Giovanni Buffa (1871-1956), Innocente Cantinotti (1877-1940), Guido Zuccaro (1876-1944), tutti allievi dell'Accademia di Brera e poi apprendisti nella bottega vetraia di Pompeo Bertini di Milano, lo stesso Beltrami dirigeva la vetrea ed era l'«esecutore di alcuni dei cartoni più gustosamente pittoreschi», scrive Vittorio Pica, «quale uno dei migliori rappresentanti dell'odierno risveglio dell'arte decorativa in Italia»⁵, che si vedevano alle Esposizioni Internazionali di Torino e Venezia dal 1902 al 1905, nelle quali erano stati mostrati i cartoni per le vetrate dell'edificio delle terme di San Pellegrino firmati da Buffa e Zuccaro. Ricevuto nel 1910 l'incarico per il velario dell'*Aula* di Montecitorio, sarà lo stesso Beltrami che, sul disegno della variante stilata da Basile per la decorazione figurativa della vetrata⁶, ne riprodurrà il cartone al vero per la realizzazione dei diversi pezzi nella sua officina artistica; dall'incarico si evince che la sua impresa, su preventivo redatto da Basile, si era assunta il compito di eseguire i vetri decorati per il velario e per le dodici finestre entro il mese di giugno del 1911.

Il trattamento significativo dei soffitti di ambienti particolari è un modo architettonico già sperimentato, con forme diverse, da Basile negli interni di residenze per l'alta società palermitana del periodo fra il 1895 e il 1905 (se ne apprezza la valenza di sistema ordinatore persino negli esempi ispirati all'«opera d'arte in tutto» improntati al vitalismo, come la Biblioteca di Palazzo Francavilla, il Salone degli Specchi del Grand Hôtel Villa Igiea e come gli ambienti del Villino Vincenzo Florio), sublimato, poi, negli interni della sede della Cassa di Risparmio di Palermo e nei saloni e ambienti comuni della grande Villa Manganelli a Catania (entrambe iniziate nel 1907, poco prima di avviare la fase degli esecutivi di Montecitorio anche per gli interni) e, soprattutto, negli ambienti del Caffè Faraglia a Roma del 1906, premiato nel 1908 dalla Società degli Architetti di Roma (per i cui particolari in ferro si affida alla ditta di Antonio Ronconi)⁷. È per Basile un meccanismo del fare architettura degli interni garante della normalità e del senso di misura, a suo avviso irrinunciabili per ambienti concepiti nell'ottica della riorganizzazione del vi-

sibile e del conseguimento della qualità della vita, entrambi obiettivi primari della cultura artistica e architettonica modernista. Le composizioni delle membrature dei soffitti sono, dunque, una componente nevralgica delle sue architetture degli interni e, in genere, dei suoi ambienti, che, sovente, ne indicano gerarchie, criteri distributivi, logiche formali, sistemi di allineamenti e registri parietali con ricorrenti (ma non obbligati) richiami alla trama delle pavimentazioni. Ne derivava una strategia compositiva basata su una sorta di ideale orditura tridimensionale che faceva da matrice geometrica di controllo delle configurazioni degli ambienti e che finiva con l'assegnare ai suoi interni un'aura classicista da «ordinamento superiore», subliminale ed esente da metafore figurative e da segnali impositivi o di piglio eroico, garante di un *comfort* dall'aulico ed esclusivo timbro quotidiano (per alcuni da grandioso «circolo di notabili» per altri da intimista «grande albergo» dell'ultima stagione dorata della *société de plaisir*), eccellente per il sedicente profilo da «civiltà liberale» della classe dirigente dell'epoca di realizzazione degli interni di Montecitorio ma, poi, divenuto insopportabile per le mutate esigenze culturali e per le implicazioni della mistica estetica del nuovo regime che si andava configurando ad appena quattro anni dall'inaugurazione del *Nuovo Palazzo dell'Aula dei deputati*.

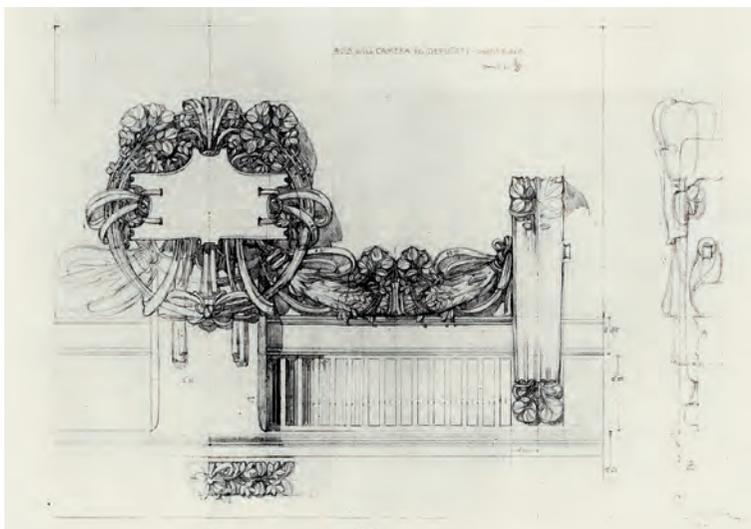
Il rivestimento delle pareti dell'*Aula*, nei suoi componenti primari, è in rovere (documentato come «quercia di Slavonia») ed è realizzato dalla ditta Ducrot, che si avvale di Gaetano Geraci per la modellazione in gesso dell'abaco di particolari decorativi a intaglio riprodotti al vero dai dettagliati elaborati grafici di Basile (alcuni dei quali disegnati al vero)⁸. Sopra l'ultima fila dei sedili della cavea e la parete del corridoio di distribuzione, l'*Aula* mostra le tribune, con una teoria di ampi fornici e semicolonne scanalate secondo una composizione già elaborata da Basile (ma con svettanti paraste al posto delle semicolonne) per inquadrare la nicchia a catino (con l'arioso paesaggio di Taormina di Rocco Lentini) della *Sala Minore* nella *Mostra Napoli e Sicilia* alla VI Esposizione d'Arte della Biennale di Venezia del 1905 e successivamente rielaborata per la Cassa di Risparmio di Palermo; una variante di tale composizione, sempre con paraste (anche se meno svettanti) che inquadrano i fornici, fa da motivo distintivo del cadenzato registro parietale dei muri perimetrali della *Galleria dei Passi Perduti*. Sopra la teoria di ampi fornici e semicolonne, un coronamento continuo è costituito dall'architrave e dal fregio decorativo sopra i quali si snoda ininterrotto il racconto storico-allegorico della nuova Italia dipinto da Giulio

Ernesto Basile,
*Nuova Aula per la
 Camera dei deputati ed
 ampliamento del Palazzo
 di Montecitorio, Roma*
 1908-1919, sezione
 trasversale dell'Aula,
 1910 (Fondo Ernesto
 Basile, ARSCD)



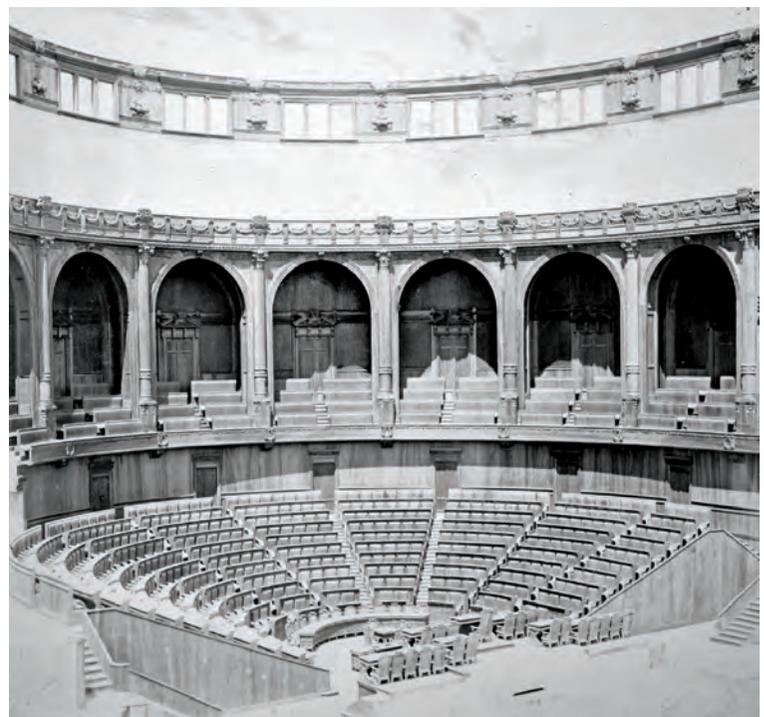
75

Ernesto Basile,
*Nuova Aula per la
 Camera dei deputati ed
 ampliamento del Palazzo
 di Montecitorio, Roma,*
 modello ligneo
 dell'Aula, emiciclo,
 esecuzione Sezione
 Modelli del Mobilificio
 Ducrot di Palermo, 1906
 (Archivio Fotografico
 Dotazione Basile,
 CSDAUP)

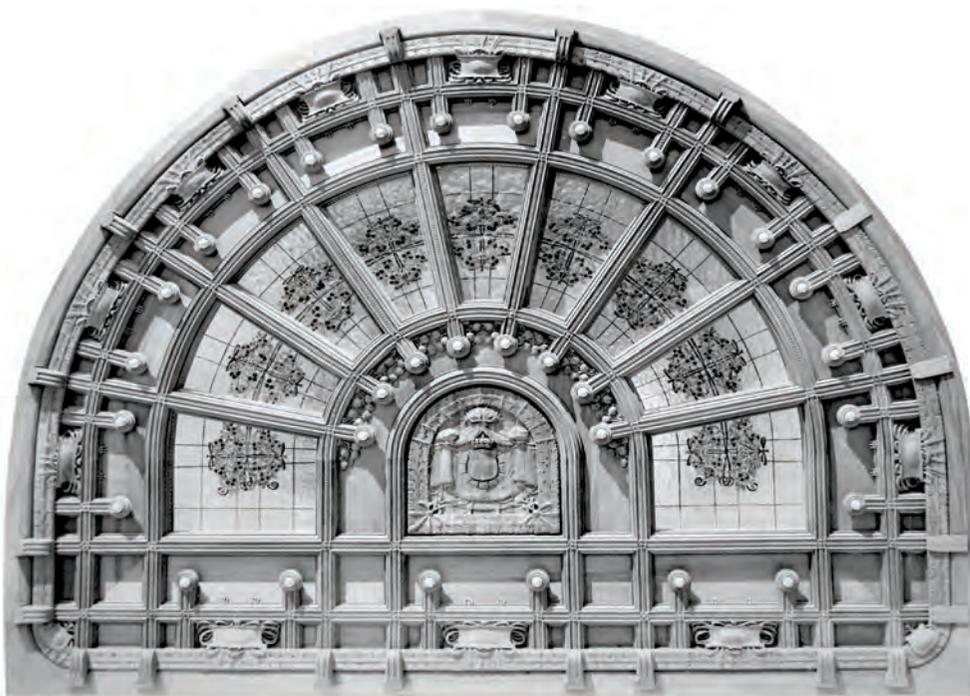


Ernesto Basile,
*Nuova Aula per la
 Camera dei deputati ed
 ampliamento del Palazzo
 di Montecitorio, Roma*
 1902-1905, alzato e

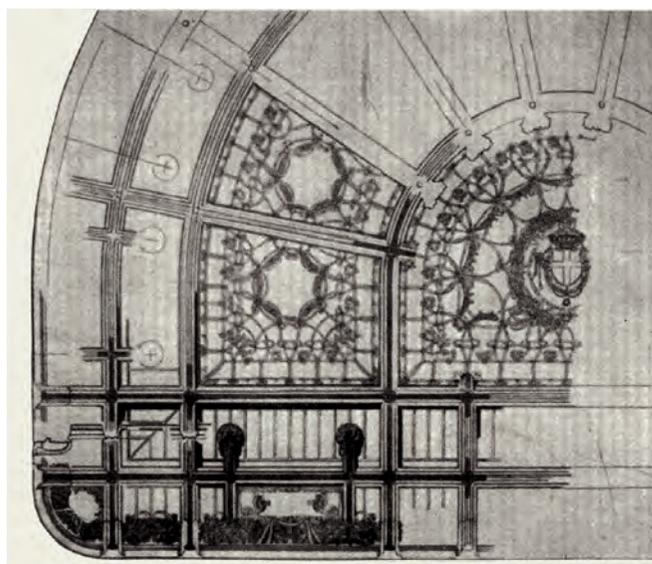
profilo della cimasa delle
 tribune dell'Aula, matita
 su carta da scenografia,
 1905 (Archivio Disegni
 Dotazione Basile,
 CSDAUP)



Ernesto Basile,
Nuova Aula per la
Camera dei deputati ed
ampliamento del Palazzo
di Montecitorio, Roma,
modello ligneo del
soffitto con velario
dell'Aula, prima
versione, esecuzione
Sezione Modelli del
Mobilificio Ducrot di
Palermo, 1906
(Archivio Fotografico
Dotazione Basile,
CSDAUP)



Ernesto Basile,
Nuova Aula per la
Camera dei deputati ed
ampliamento del
Palazzo di Montecitorio,
Roma, modello ligneo
dell'Aula, banco della
Presidenza e tribune,
esecuzione Sezione
Modelli del Mobilificio
Ducrot di Palermo, 1906
(Archivio Fotografico
Dotazione Basile,
CSDAUP)



Ernesto Basile,
Nuova Aula per la Camera
dei deputati ed
ampliamento del Palazzo
di Montecitorio, Roma
1908-1919, particolare
esecutivo del soffitto con
velario dell'Aula, 1909
ca., riproduzione a stampa

(Miscellanea, Dotazione
Basile, CSDAUP)

Aristide Sartorio (Roma 1860-1932)⁹. In realtà, originariamente, la porzione parietale soprastante le logge e la trabeazione a encarpi e ghirlande era prevista di dimensioni talmente ridotte, quasi coincidente con l'altezza dei vani delle finestrate, da non lasciare dubbi sul fatto che, ancora nella fase di definizione del progetto di massima, non fosse previsto nessun tipo di fregio pittorico; e questo mentre gli elementi costitutivi della strumentazione formale dell'*Aula* erano già chiaramente delineati rispetto a come sarebbero stati definiti nelle successive fasi progettuali. Mentre le sezioni trasversali dell'*Aula* (databili 1905) mostrano la presenza di una fascia intermedia fra l'allineamento dei davanzali e la trabeazione, una delle due coeve sezioni longitudinali di questa fase progettuale non ne contempla l'esistenza¹⁰.

Basile e Sartorio hanno frequentazioni ben più datate del rapporto di collaborazione attivato nel 1908 per Montecitorio; non a caso Brinton nel suo articolo pubblicato nel 1913 su «The Builder», che precede di due anni quello sull'edificio di Basile, tende ad accomunare architetto e pittore quali artefici di un risultato eccellente di «opera d'arte in tutto», senza condizionamenti reciproci, ma con un'intesa più intellettuale che figurale: «If I had been fortunate», dice Brinton, «as to the architecture – in being able to go over the whole building, and spend two hours of study in the company of Cav. Basile – I have been no less so in being able to study at my convenience Professor Sartorio's great decorative panels within his studio before they were raised aloft to the ceiling of the "aula"; and in having at my disposal not only the painting themselves, but a complete set of photographs of his original studies for this work, as well as his earlier decorations exhibited at Venice in the International Art Exhibition of 1897, and now in the possession of the City of Venice»¹¹. Lo stesso Sartorio aveva precedentemente conosciuto anche Domenico Trentacoste per avere visitato il *Salon des Beaux Arts* di Parigi del 1884¹², che già ospitava giovani artisti e dove era esposta un'opera di questi. Tra il 1893 e il 1894 viaggia attraverso l'Inghilterra, ed è in quegli anni presente nelle riviste come «La Nuova Rassegna» e «Il Convito» con articoli estimativi delle opere preraffaellite di Edward Burne-Jones e di Dante Gabriele Rossetti. Prima della stagione di affermazione che precede l'incarico per Montecitorio, dal 1895 al 1899, si trova in diverse città europee e viene chiamato a insegnare alla Scuola d'Arte di Weimar.

Rientrato a Roma, Sartorio si associa alla cerchia di Nino Costa (che con il padre di Ernesto Basile, Giovan Battista Filippo, aveva curato la presenza del Regno d'Italia all'Esposizione di Parigi del 1878) e fonda con quest'ultimo

l'associazione indipendente *In Arte Libertas* (1886-1903), impegnata attivamente nella divulgazione della nuova arte pittorica attraverso mostre e attività pubblicistica. Sarà questo un veicolo per la circuitazione internazionale di idee e di produzioni di artisti che egli aveva conosciuto durante i suoi viaggi; ne è un esempio la mostra del maggio 1908 organizzata a Londra dove sono presenti soci di *In Arte Libertas* la quale, di contro, ospita nelle sue esposizioni opere di Edward Burne-Jones, Jean-Baptiste Camille Corot, Arnold Böcklin, oltre a Dante Gabriele Rossetti. Nella precedente stagione artistica di transizione, aveva avuto, tra l'altro, una frequentazione assidua, quasi un sodalizio, con il pittore spagnolo (poi direttore del Prado) José Villegas y Cordero (Siviglia 1844-Madrid 1920) che, trasferitosi nel 1868 a Roma, vi rimarrà fino al 1901 e realizzerà le sue opere più conosciute, inizialmente improntate al «realismo decorativista» e sovente contrassegnate da un gusto orientalista aneddotico, ma di gran mestiere, derivato dalla sua appassionata conoscenza del Marocco e dalle frequentazioni con il conterraneo Mariano Fortuny; la sua successiva maturazione di poetiche di segno dissimile mostrerà, tuttavia, innegabili radicamenti con la sua prima stagione romana. Proprio Villegas rappresenta l'anello di congiunzione tra Sartorio e Basile, considerato che nel 1887 egli decide di costruire una casa-studio per sé ai Parioli e ne dà incarico a Ernesto Basile per quanto riguarda la realizzazione dell'edificio (1886) e ad Aristide Sartorio per gli apparati pittorici decorativi (1890)¹³. La casa-studio (oggi non più esistente) diverrà «un celebre cenacolo dell'epoca, in cui artisti e collezionisti si riunivano in serate memorabili»¹⁴. Progettata e realizzata la casa Villegas con forme orientaliste secondo i desideri del committente, Ernesto Basile, che rientra definitivamente a Palermo alla fine del 1891, nel 1890 si affilia all'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma¹⁵, coinvolta più tardi nelle esposizioni organizzate a Roma da Nino Costa e Sartorio con la loro *In Arte Libertas*¹⁶.

Dall'incontro tra Sartorio e Basile scaturiranno rapporti personali di stima reciproca e anche familiari, come testimonia una dedica affettuosa indirizzata dal pittore a una delle figlie di Basile¹⁷; sarà proprio a questi che, nel 1910, si rivolgerà Sartorio per un progetto di una casa-studio a Roma, poi non realizzata, disposta secondo un impianto articolato su un lotto trapezoidale in pendenza fra la Strada Angelica (oggi via Ottaviano, via Barletta e viale Angelico) e il fiume Tevere, sul quale avrebbe dovuto affacciarsi con un sistema asimmetrico di loggia e terrazzamenti raccordati da scalee. La sua dimensione culturale internazionale declina subito dopo il primo

conflitto mondiale, al quale partecipa prima come combattente e in seguito come formidabile illustratore documentario. Oramai pittore ufficiale (diviene Accademico d'Italia nel 1929), è fra i sostenitori del *Manifesto degli Intellettuali del Fascismo*; la sua proiezione all'estero continua (viaggia ed espone in Egitto, in Medio Oriente e nell'America latina) ma non più in relazione agli ambienti animati dalle nuove tendenze artistiche. Tra il 1930 e il 1932 si dedica alla stesura dei bozzetti per la nuova decorazione parietale a mosaico del duomo di Messina, di cui era stata ultimata la ricostruzione nel 1929¹⁸. Con questo suo ultimo cimento artistico, decisamente «fuori tempo massimo» quanto a poetica figurale, recupera però una sua particolare specificità che ne aveva sempre distinto l'operare nel panorama italiano del migliore periodo modernista. Presente, infatti, all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 e a quella Internazionale d'Arte di Venezia del 1901, tra il 1903 e il 1907 Sartorio esegue nei saloni delle grandi esposizioni internazionali (Venezia e Saint Louis) e nazionali (Milano) diversi fregi decorativi murali, dimostrando una perizia tecnica ed esecutiva che certo, insieme alla mostra personale sulla sua pittura di paesaggio del 1908 alla Fine Art Society di Londra, gioverà all'incarico di quello stesso anno per l'esecuzione del fregio celebrativo nell'Aula di Montecitorio. Su questo specifico aspetto si sofferma particolarmente Brinton, che afferma: «Aristide Sartorio is a great artist – to my judgement –, one of the greatest now living in Europe. I say this advisedly, and to justify this remark have only to point to this achievement. An absolute master of human form – as we see in this decorative frieze, in his Diana of Ephesus and his wonderful pastel studies of the National Gallery of Rome, he can paint animals with no less lifelike truth (those of the Rome Exhibition of this spring were taken from our own Zoological Gardens), or again landscape – as in those wonderful studies of the Roman Campagne which will be exhibited before long at Venice. And in the symbolical story of Italy, designed to be seen at a height from below, he has (probably wisely) reserved himself to certain colours only – a kind of extended monochrome, in which mother of pearl and exquisite greens are dominant, using as his medium pure colour and a little oil (olio di papavero), mixed with wax, and working up to a strong “*impasto*”, so that the figures sometimes seem almost modelled with the brush»¹⁹. Nel fregio, dove per provvedere con velocità esecutiva fu indotto a sperimentare una tecnica a cera che gli permise una maggiore rapidità nella stesura dei colori, rappresenta in un racconto unitario «la Storia d'Italia dai Comuni al Risorgimento», ma

anche «allegorie delle virtù» e subliminali riferimenti storici il cui comune denominatore è un'atavica sofferenza collettiva sublimatasi nella volontà di riscatto²⁰.

Subito sopra il racconto allegorico di Sartorio, la porzione superiore del perimetro murario del tamburo dell'*Aula*, nella quale si aprono in asse con i fornicelli le finestre tripartite con vetrate policrome, costituisce l'imposta del velario policromo intelaiato a raggiera eseguito dalla ditta di Giovanni Beltrami di Milano. La parete rettilinea dell'aula non si sottrae alla logica decorativa e la sua orizzontalità continua è sottolineata dal grande pannello scultoreo in bronzo di Calandra dedicato alla celebrazione dell'unità d'Italia e alle glorie della regnante casa Savoia²¹.

Davide Calandra (Torino 1856-1915), a cui viene affidato il pannello decorativo scultoreo nella parete rettilinea è, insieme a Leonardo Bistolfi, uno dei protagonisti di quel processo di «rinnovamento dei repertori decorativi alla conquista della nuova espressività architettonica che caratterizza il paesaggio urbano torinese tra XIX e XX secolo»²². Esordisce nella IV Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino del 1880 come allievo di Odoardo Tabacchi e di quell'Alfonso Balzico (Cava dei Tirreni 1825-Roma 1901), scultore della casa reale, che nel 1881 presiede all'ammissione a socio dell'Accademia di San Luca sia del padre di Ernesto, Giovan Battista Filippo Basile, che del titolare della cattedra universitaria a cui afferisce nella capitale, Enrico Guj. Lo stesso Balzico, più tardi, nel 1890, commissiona a Ernesto Basile l'ideazione del proprio museo a Cava dei Tirreni per la sistemazione degli innumerevoli modelli e prove in gesso del suo laboratorio artistico (l'esposizione della collezione sarà inaugurata nel 1907, per poi essere ceduta, nel 1917, alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma)²³. Rivoltosi, già alla fine degli anni '80, a un simbolismo celebrativo, Calandra non deluse le aspettative della committenza istituzionale per l'Aula di Montecitorio delineando un rigoroso impianto monumentale per il pannello bronzeo a rilievo (m 3,20x12,70) retrostante al Banco di Presidenza; vi rappresenta, infatti, con fluido verismo, sfumato progressivamente in secondo piano con una speculare composizione percettivista dal modellato coesivo, l'Apoteosi di Casa Savoia, un'allegoria certamente didascalica ricondotta però a un simbolismo rituale. Per Montecitorio realizzerà anche il busto di Vittorio Emanuele III (1915). Muore tre anni dopo avere ultimato il grande pannello bronzeo e averne esposto il modello in gesso all'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Amsterdam del 1912²⁴. Il soggetto, altrimenti detto *La Gloria di Casa Savoia*, posto al di sopra degli scranni destinati al re e alle



Nuova Aula della Camera dei deputati, soffitto dell'Aula con velario e finestre del muro perimetrale, vetri eseguiti dalla Officina di Vetri Artistici Giovanni Beltrami & C., fotografia del Laboratorio Artistico Fotografico Enrico Evangelisti di Roma, ante 1918

(Archivio Fotografico Dotazione Basile, CSDAUP)



Nuova Aula della Camera dei deputati, parete rettilinea dell'Aula con il banco della Presidenza e il pannello scultoreo di Davide Calandra, fotografia del Laboratorio Artistico Fotografico Enrico Evangelisti di Roma, 1918

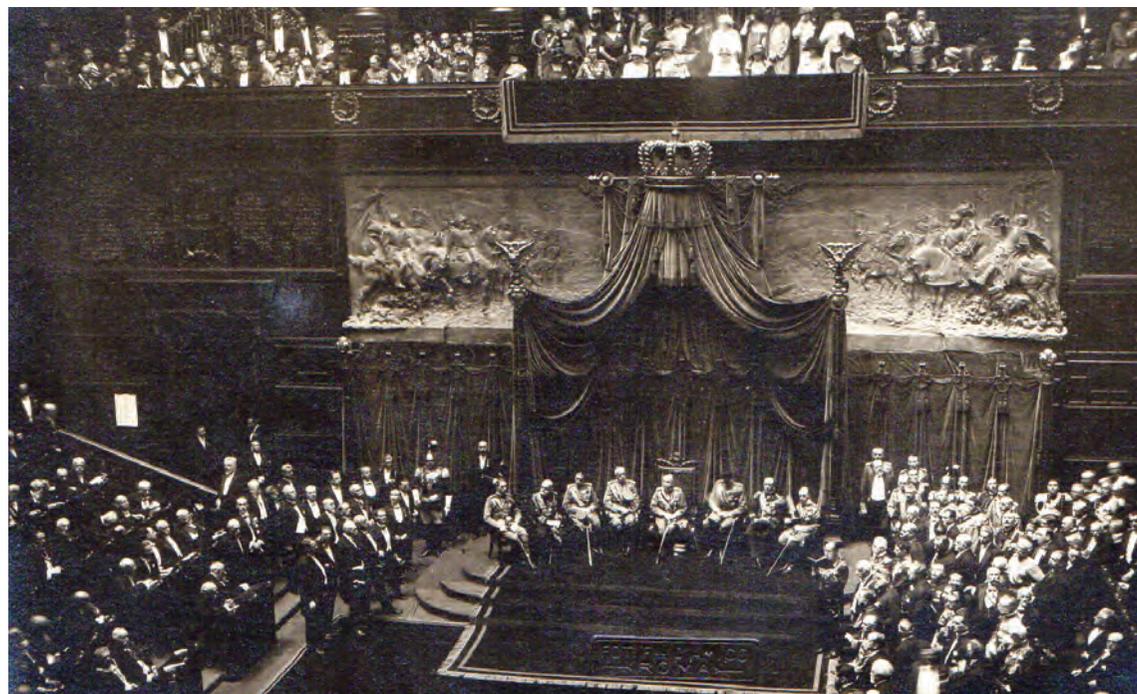
(Archivio Fotografico Dotazione Basile, CSDAUP)



Palazzo della nuova Aula per la Camera dei deputati a Montecitorio, Galleria dei Passi Perduti, fotografia Vasari, Roma, 1930 ca. (Sezione Fotografica Archivio Ducrot, CSDAUP)



Seduta inaugurale dell'Aula, 20 novembre 1918; baldacchino reale di Ernesto Basile, 1918 (Archivio Fotografico Dotazione Basile, CSDAUP)



maggiori cariche del regno, viene rappresentato con evidente e graduata prospettiva (sia spaziale che temporale): mentre al centro si sporge in avanti, e quindi verso il futuro, la figura drappeggiata della Monarchia Costituzionale affiancata ai due lati dalla Forza e dalla Diplomazia su un unico podio e con due alberi di quercia alle spalle, a sinistra si stagliano dal fondo in primo piano a cavallo, e quindi gradualmente avvicinandosi al presente, Carlo Alberto, Vittorio Emanuele II, Umberto I e Vittorio Emanuele III, mentre a destra compare, in secondo piano e in discreta lontananza, la piccola folla a cavallo dei loro predecessori.

Proprio sotto questa allegoria, il cui virtuoso gruppo allegorico centrale (cioè il fulcro di tenore simbolista della composizione) in realtà viene in quell'occasione occultato dal drappaggio del baldacchino d'onore, il 20 novembre del 1918 il re Vittorio Emanuele III apre i lavori parlamentari della nuova *Aula dei deputati* con una seduta inaugurale che celebrava anche la sofferta vittoria della Prima guerra mondiale, conseguita sotto il governo presieduto da Vittorio Emanuele Orlando (anch'egli, come Zanardelli, vero ispiratore di questa formidabile opera, affiliato al Grande Oriente d'Italia). Ernesto Basile è in prima fila nel gruppo di alte cariche dello Stato e di autorità politiche che assistono alla cerimonia. Il *Nuovo Palazzo dell'Aula dei deputati*, ideato ai tempi di una classe dirigente di colti notabili e improntato più alla riverberazione di

virtù quotidiane che alla declamazione retorica, apriva i battenti agli esordi di un'età inquieta, appena dissimulata dall'entusiasmo per il definitivo compimento dell'unità d'Italia. Nel 1935, a tre anni dalla morte di Basile, Salvatore Caronia Roberti (suo allievo all'epoca della progettazione esecutiva di Montecitorio e, poi, suo successore nella cattedra di Architettura Tecnica a Palermo ed erede, negli anni Trenta, nel ruolo di referente principale della cultura architettonica siciliana), nella sua monografia commemorativa sul «maestro», affermava, con distaccato retrogusto polemico, che il *Nuovo Palazzo dell'Aula dei deputati* era «assai discusso ora, ma assai meno all'epoca della sua concezione ossia nel 1904 [...], discusso sotto molteplici aspetti, ma da tutti riconosciuto opera di assoluta personalità e di singolare finezza»²⁵.

Nel «suo» Montecitorio Basile aveva dato forma a un modello ipotetico di eccellente normalità. *L'Aula* doveva essere il perno non solamente dell'intero complesso, dal punto di vista compositivo, ma della stessa ragion d'essere di una sede istituzionale deputata a rappresentare un ideale di società meliorista, impermeabile ai clamori ma animata da un'idea dell'armonia delle parti quale condizione dell'esistenza. A Basile era toccato il compito di dare forma a una metafora irrimediabilmente antideclamatoria, tuttavia quale sottile interprete positivo di un mondo la cui intimista celebrazione coincideva con l'inesorabile tramonto.

NOTE

- * L'autore ringrazia per la collaborazione Eliana Mauro, Vincenza Maggiore e Maria Antonietta Cali.
1. T. Sillani, *Il nuovo Palazzo del Parlamento italiano*, in «Nuova Antologia», CCLVIII, S. V, 1 dicembre 1914, fasc. 1029, p. 410.
 2. *Concorso per il progetto del Palazzo del Parlamento in Roma. Memoria annessa al progetto dell'architetto Ernesto Basile, 30 aprile 1886*, ms., p. 24 (Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, Dotazione Basile).
 3. Si veda E. Mauro, *La nuova fabbrica del Palazzo Montecitorio progettata da Ernesto Basile*, in E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Ernesto Basile a Montecitorio e i disegni restaurati della Dotazione Basile*, catalogo della mostra, Palazzo di Montecitorio, Roma 13-30 ottobre 2000, Editrice Novecento, Palermo 2000, p. 87.
 4. S. Brinton, *The new House of Parliament in Rome*, in «The Builder», CVIII, March 1915, p. 244.
 5. V. Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Milano: la sezione italiana*, in «Emporium», XXIV, novembre 1906, n. 143, p. 326; A. Novellone, *Un esempio di rinascita delle arti decorative nella Milano di primo Novecento: la Ditta G. Beltrami & C.*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano, a.a. 1983-1984. Per i collaboratori di Beltrami, si veda A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato di pittori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Patuzzi, Milano 1962, alle diverse voci.
 6. Si vedano i disegni della prima soluzione e la fotografia del disegno della variante, tutti conservati nelle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, Dotazione Basile, ADP1215, ADP1216 e Miscellanea.
 7. V. Pica, *Il caffè Faraglia a Roma*, in «Emporium», XXVII, 157, 1908, pp. 158-162.
 8. La documentazione fotografica dei modelli in gesso di Gaetano Geraci per la fabbrica e per gli interni di Montecitorio è conservata nell'Archivio Fotografico della Dotazione Basile, Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo. Si veda L. Manata, *Archivio Fotografico. Fondo Basile, Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo*, in E. Mauro, E. Sessa, *I Disegni della Collezione Basile-Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo*, Officina, Roma 2015, pp. 380-381.
 9. B. Mantura, A.M. Damigella (a cura di), *Giulio Aristide Sartorio. Figura e decorazione*, catalogo della mostra, Palazzo di Montecitorio, Roma 2 febbraio-11 marzo 1989, F.M. Ricci, Milano 1989; A.M. Damigella, *Sartorio Giulio Aristide*, in «Enciclopedia della Sicilia», Ricci, Parma 2006, p. 868; A. Pezzo, *Sartorio, Giulio Aristide*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2017, vol. 90, alla voce.
 10. Si confronti, nell'unità archivistica 98 (Nuova Aula per la Camera dei deputati ed Ampliamento del Palazzo di Montecitorio, Roma, 1903-1905) conservata nella Dotazione Basile delle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, la *Sezione longitudinale*, 1/200, matita su carta Fabriano, 545x777 mm, siglato E.B. (ADP827) con la *Sezione longitudinale*, (1/200), matita su carta Fabriano, 539x771 mm, con schizzo al margine superiore sinistro a matita (ADP832).
 11. S. Brinton, *Sartorio's decorative frieze for the new Hall of Parliament at Rome*, in «The Builder», CIV, May 30, 1913, n. 3669, p. 626.
 12. Il Salon des Beaux Arts di Parigi aveva subito una considerevole riforma culturale dopo il 1863 con Napoleone III. Il Salon d'Automne, spesso confuso con quello accademico delle Beaux Arts e richiamato in queste occasioni, sorgerà in opposizione solo nel 1903.
 13. Il progetto, costituito da diversi schizzi ed elaborati geometrici, è conservato nelle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, Dotazione Basile, ADP133-ADP138. Si vedano sulla casa-studio: *Roma, palazzina Villegas (demolita), 1886*, in A. De Bonis, G.V. Grilli, S. Lo Nardo (a cura di), *Ernesto Basile, architetto*, catalogo della mostra, Corderie dell'Arsenale, Biennale di Venezia Settore Architettura, La Biennale di Venezia, Venezia 1980, p. 49; R. De Simone, *Il Villino Villegas*, in M.A. Giusti, E. Godoli (a cura di), *L'orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, maschietto&musolino, Firenze 1999, pp. 117-126; E. Sessa, *Ernesto Basile. Dall'ecclettismo classicista al modernismo*, Editrice Novecento, Palermo 2002, *passim*; E. Mauro, E. Sessa, *I disegni della Collezione Basile*, cit., *passim*.
 14. Á. Castro Martín, *L'amicizia tra Fortuny e Villegas*, in *Fortuny a Granada*, catalogo dell'esposizione, Fondazione Caja de Granada, Granada 1999, pp. 73-78. Si veda anche *José Villegas (1844-1921)*, catalogo dell'esposizione, Obra Social and Cultural di Caja Sur, Córdoba 2001.
 15. E. Sessa, *Ernesto Basile. Dall'ecclettismo classicista al modernismo*, cit., pp. 424-425.
 16. Valga, per tutti, il *Catalogo delle esposizioni riunite della società Amatori e Cultori di Belle Arti e delle associazioni Acquarellisti, In Arte Libertas e dei Cultori di Architettura*, Premiata Tipografia D. Squarci, Roma 1900. Per i rapporti di Basile con Nino Costa, si veda E. Sessa, *Ernesto Basile. Dall'ecclettismo classicista al modernismo*, cit.
 17. La dedica compare in una pubblicazione conservata nelle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, Dotazione Basile, Biblioteca.
 18. Si veda, per la collocazione dei bozzetti e dei disegni, M. Vinci, *L'Archivio storico della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Messina. Inventario*, Regione Siciliana, Palermo 2015, *passim*. Una vasta produzione pittorica è anche quella con scene di guerra che Sartorio esegue nel corso della Prima guerra mondiale.
 19. S. Brinton, *Sartorio's decorative frieze for the new Hall of Parliament at Rome*, cit., p. 627.
 20. I cartoni del fregio vengono per la prima volta pubblicati da L. Serra, *Il fregio di G.A. Sartorio per la Nuova Aula del Parlamento*, in «Emporium», XXIX, 1909, n. 169, pp. 71-76. Si veda, per ultimo: F. Parisi, A. Villari (a cura di), *Liberty in Italia, artisti alla ricerca del moderno*, catalogo della mostra, Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 5 novembre 2016-14 febbraio 2017, Silvana Editoriale, Milano 2016, *passim*.
 21. Per le opere di Calandra, Sartorio e Trentacoste a Montecitorio si vedano: *Camera dei deputati, Catalogo delle opere d'arte, pittura, scultura, arazzi*, Camera dei deputati-Leonardo Arte, Milano 1993; F. Borsi, A.M. Damigella, L. Scardino, *L'Aula di Montecitorio. Basile, Sartorio, Calandra*, Franco Maria Ricci, Milano 1986.
 22. G. Lo Tennero, *Torino 1893-1903: verso un'arte nuova. La casa-studio di Davide Calandra e la casa da pigione di Pietro Fenoglio*, in E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Dispar et unum, 1904-2004. I cento anni del Villino Basile*, Grafill, Palermo 2006, p. 235.
 23. Il progetto, non realizzato e costituito dalla pianta del piano elevato, è conservato nelle Collezioni Scientifiche del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, Dotazione Basile, ADP365. La collezione di gessi di Alfonso Balzico è stata da poco esposta in una delle sale della Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma.
 24. La collezione di Davide Calandra si trova, oggi riunita, nella Gipsoteca del Museo Civico «Antonino Olmo» di Savigliano (Cn). Per il profilo biografico e le opere si vedano: R. Bossaglia, *Calandra, Davide*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1973, vol. 16, alla voce; A. Panzetta, *Calandra Davide*, in Id., *Nuovo Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, 2 voll., AdArte, Torino 2003, alla voce; R. Belmonto, M.M. Lamberti (a cura di), *Davide Calandra/L'opera. La Gipsoteca di Savigliano*, L'Artistica Editrice, Savigliano 2004.
 25. S. Caronia Roberti, *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, F. Ciuni, Palermo 1935, pp. 60-62.

Giulio Artistide Sartorio,
*Studio per il fregio
dell'Aula di Montecitorio,*
1908, olio su tela,
Collezione privata



IL FREGIO DI GIULIO ARISTIDE SARTORIO

Davide Lacagnina

Professore di Storia dell'Arte contemporanea
dell'Università degli Studi di Siena

Rettorica decorativa è il titolo del primo capitolo del volume dedicato da Vittorio Pica alla quinta edizione della Biennale di Venezia nel 1903: un *incipit* piuttosto eloquente, e tutt'altro che scontato, che scuoteva la seriale monotonia della collana consacrata dal critico italiano alla prestigiosa rassegna artistica internazionale sin dalla sua prima edizione nel 1895. Se a definire la struttura dei volumi era stata fino a quel momento l'ordinata presentazione di scuole regionali, tradizioni nazionali o ambiti d'intervento creativo (la scultura, la pittura, la grafica...), sulla scorta dell'impianto piuttosto tradizionale delle prime esposizioni, a essere affrontata in via preliminare era adesso una questione nodale del movimento moderno in Italia: l'integrazione e il dialogo fra le arti, con particolare riferimento alle relazioni fra architettura e pittura, scultura e decorazione. Indifferentemente, che si trattasse di oggetti d'arte decorativa, di singoli ambienti o d'interi edifici, a destinazione tanto privata quanto pubblica, all'ordine del giorno, e sempre più avvertita, era la necessità di non subordinare l'estetica alle esigenze della tecnica e della funzione d'uso¹.

Il tema, così posto, si portava appresso un'appendice di natura più eminentemente politica – di politica culturale, se si preferisce – per nulla secondaria, e riguardava la definizione di uno stile nazionale in quello che, a pieno titolo, divenne presto l'agone istituzionalmente deputato al confronto internazionale. La sfida delle esposizioni d'arte, lanciata inizialmente dal solo Comune di Venezia per dare nuovo slancio all'immagine internazionale della città e al turismo colto in Laguna, si trasformò piuttosto velocemente in un ben più ambizioso cimento nazionale (per l'esteso coinvolgimento di tutte le scuole regionali e delle istituzioni pubbliche interessate all'acquisto di opere, da Milano a Palermo, e sempre più spesso anche dall'estero), sul quale misurare la vocazione al moderno del giovane Stato italiano nel serrato confronto con le frange più avanzate – reali, presunte tali o ambite e scarsamente rappresentate a Venezia – della produzione artistica europea e mondiale, anche sul fronte dell'edilizia pubblica e dei grandi cantieri di decorazione a essa connessi, in uno sviluppo tanto più febbrile quanto più forte si voleva l'immagine pubblica della nazione agli occhi del popolo e degli altri Paesi².

Al centro della discussione c'era la decisione da parte dell'allora segretario generale della Biennale, Antonio Fradeletto, di affidare a speciali commissioni di artisti e architetti l'allestimento delle sale regionali, per sottrarre le opere in mostra al paludato quanto anonimo gusto *salonnier* d'im-

portazione fin lì imperante nel palazzo delle esposizioni e creare così finalmente dei contenitori che valorizzassero la lettura e la comprensione delle opere in mostra e la qualità delle diverse aree culturali di provenienza degli artisti, restituendo così – nelle intenzioni degli organizzatori, per lo meno – anche una testimonianza dello stato di salute della decorazione in Italia, per valorizzare e promuovere questo specifico ambito di produzione artistica a livello nazionale e internazionale e offrire così al pubblico una novità che si sperava potesse attrarre nuovi e sempre più numerosi visitatori³.

Gli esiti dell'iniziativa furono piuttosto deludenti. Il titolo scelto da Pica ne è forse l'epitome più lucida e insieme impietosa, perché sintetizzava con l'astuzia del pubblicista di lungo corso i livelli minimi di consapevolezza del problema posto dalla sfida lanciata da Fradeletto (il critico stigmatizzava «le incertezze di un risultato davvero utile per l'arte italiana» già a monte del «linguaggio fiorito della circolare» con cui era stato promosso il progetto) e la conseguente incapacità di attivare riflessioni virtuose nel merito da parte della maggioranza degli artisti coinvolti (a discapito di altri, assenti, che a suo avviso invece sarebbe stato opportuno invitare). Il giudizio è senza appello: «noialtri Italiani non siamo ancora completamente guariti, bisogna pure con tutta schiettezza confessarlo, da quella fatale malattia della rettorica, che ci fa estasiare pel gesto largo ed enfatico, sia anche inopportuno, superfluo o vano, per la frase sonante e vuota, per l'apparenza pomposa, mascherante un contenuto povero e banale, e ci compiaciamo di risognare, in periodi accesi di narcisismo cerebrale, il sogno, così pernicioso ai nostri padri e ai nostri nonni, del primato italico»⁴.

Sono parole di un certo impegno – e di un rilievo politico mai attentamente preso in considerazione (nemmeno successivamente, in una prospettiva storica) –, di fatto rimaste lettera morta nell'immediato e che però costituiscono un antefatto significativo delle vicende dell'ideazione e della realizzazione del fregio di Sartorio per l'Aula di Montecitorio. Non solo perché, come vedremo, esso si definiva fra attori e circostanze che avevano molto a che fare con il contesto appena richiamato, ma anche perché l'intera impresa si configurava come naturale evoluzione del dibattito alimentato dalle riflessioni di Pica e della linea modernista e internazionalista che la sua azione di critico d'arte tentò di promuovere e difendere in piena età giolittiana, tanto dai «bigotti della tradizione» quanto dai «brillanti campioni di una novissima forma di snobismo reazionario»⁵. In tal senso, Pica non aveva



Giulio Aristide Sartorio,
*Fregio della Sala del
 Lazio per la V
 Esposizione
 Internazionale d'Arte
 della città di Venezia
 (riallestito con
 integrazioni e ridipinture
 nella Casa del popolo di
 Roma nel 1906),
 1903-1906, particolari
 [olio su tela?],
 opera dismessa*

84



Giulio Aristide Sartorio,
Risveglio (già parte del
 fregio della Sala del Lazio
 per l'Esposizione
 Nazionale di Belle Arti di
 Milano del 1906),
 1906-1923, tempera
 cerosa su tela, Milano,
 Gallerie d'Italia,
 Collezione Fondazione
 Cariplo



Giulio Aristide Sartorio,
Sagra (già parte del fregio
 della Sala del Lazio per
 l'Esposizione Nazionale di
 Belle Arti di Milano del
 1906), 1906-1923,
 tempera cerosa su tela,
 Milano, Gallerie d'Italia,
 Collezione Fondazione
 Cariplo



Giulio Aristide Sartorio,
Il poema della vita umana. La Luce, 1907,
 tempera a encausto su
 tela, Venezia,
 Ca' Pesaro, Galleria
 internazionale d'arte
 moderna



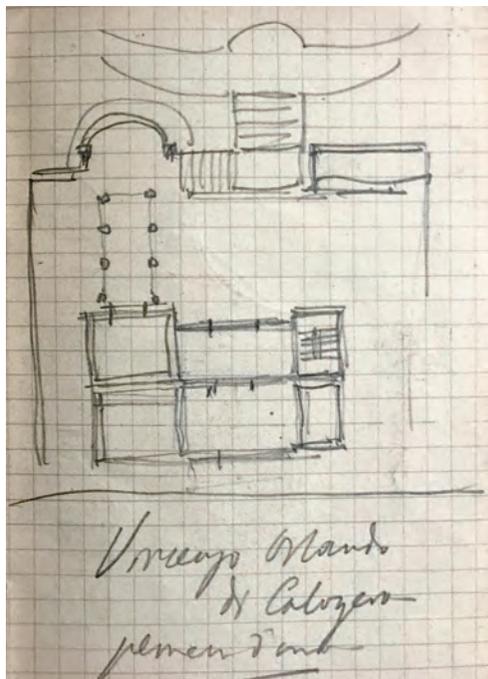
Giulio Aristide Sartorio,
Il poema della vita umana. La Morte, 1907,
 tempera a encausto su
 tela, Venezia,
 Ca' Pesaro, Galleria
 internazionale d'arte
 moderna



Ernesto Basile,
Casa Sartorio sul Tevere:
veduta prospettica,
 1910, matita su carta,
 Palermo, Archivio
 Basile, Fondo Eredi
 Basile, Quaderno
 tascabile, 1910, n. 3,
 c. 12r

Ernesto Basile,
Casa Sartorio sul Tevere:
pianta, 1910, matita su
 carta, Palermo, Archivio
 Basile, Fondo Eredi
 Basile, Quaderno
 tascabile, 1910, n. 3,
 c. 13r

86



avuto remore nel prendere di mira «l'influenza di questa propaganda di un tradizionalismo reazionario» anche con riferimento alle posizioni di suoi due vecchi sodali «nei combattimenti d'avanguardia artistica», Diego Angeli e Ugo Ojetti, «due campioni di molto acume, di copiosa coltura e di agile, elegante e persuasiva parola»⁶. Non si trattava evidentemente per Pica di rinnegare la tradizione italiana e il suo portato secolare di cultura artistica, quanto piuttosto di rivitalizzare quella memoria nel confronto con la produzione artistica internazionale, non tanto negli esiti (la pedissequa emulazione di modelli d'importazione non era un'opzione nella proposta del critico italiano) quanto piuttosto nella capacità di leggere e interpretare la storia in chiave contemporanea, senza tradire lo spirito nazionale ma anzi facendo in modo che esso risultasse da una tensione al moderno informata e consapevole, «in accordo con le esigenze e con le aspirazioni dei tempi odierni»⁷.

Va subito detto che nella selva di allestimenti proposti nella quinta edizione della Biennale (e diligentemente passati in rassegna uno dopo l'altro nel suo volume), Pica salvava solo, non senza qualche riserva, la sala del Piemonte, ideata da Giacomo Grosso (che, da artista, si era però limitato a sele-

zionare e coordinare gli interventi di diversi artisti), e le due sale del Mezzogiorno, la cui progettazione integrale si doveva a Ernesto Basile (e a cui non a caso dedicava in via quasi del tutto esclusiva la ricca documentazione fotografica che accompagnava il primo capitolo): esse «non soltanto uniscono la bellezza e la signorilità allo scopo pratico a cui sono destinate, ma presentano un esempio oltremodo lodevole di accordo completo e sagace di varie industrie e di varie manifatture [...] per ottenere un unico scopo in una complessiva manifestazione di arte applicata, come, d'altra parte, attestano che si può fare opera ardita e intelligente di modernità, mantenendosi fedeli allo spirito della razza, ma senza isterirsi nell'imitazione gretta e pedissequa degli antichi stili»⁸. Con riferimento alla Sala del Lazio, sulla quale il giudizio era concorde con quello di Enrico Thovez (né più né meno che «un ridotto di teatro o una sala di caffè di cinquant'anni fa»), Pica vi riconosceva «quell'aspetto di armonia complessiva, mancante a quasi tutte le altre sale regionali», nonostante l'«ostentato disprezzo di ogni modernità», e ne apprezzava soprattutto il fregio realizzato da Sartorio in collaborazione con altri pittori, in quanto «opera di squisita leggiadria pittorica»⁹.

Dopo gli anni trascorsi in Germania come professore di pittura alla Scuola d'Arte di Weimar e le affermazioni in Laguna (Sartorio aveva partecipato ininterrottamente a tutte le prime edizioni della Biennale e, nel 1899, il suo dittico *Diana di Efeso e gli schiavi* e *La Gorgone e gli eroi* era stato acquistato da Guido Baccelli, ministro della Pubblica Istruzione, per la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma), l'esordio veneziano come «decoratore» nel 1903 segnava una svolta piuttosto significativa nella carriera dell'artista e inaugurava per lui un decennio di grande impegno in un ambito d'intervento in cui la più alta vocazione ambientale della sua pittura, maturata sui vasti cicli europei di cultura moderna e già così evidente nelle dimensioni monumentali del dittico oggi a Roma, si saldava al desiderio di tornare a essere un «artista italiano»¹⁰.

Un'affermazione di questo tipo non va letta, però, come una velleitaria dichiarazione di trionfo nazionalismo. Nemmeno quando, nel testo di presentazione del più tardo fregio per la Sala del Lazio nell'Esposizione nazionale di belle arti di Milano del 1906, il riferimento al «bassorilievo del massimo tempio di Atena» è chiamato in causa per mettere in scena un'azione «intesa a liberare l'umanità dalla schiavitù mentale, dal misticismo nordico»¹¹, è possibile pensare a una polemica contrapposizione fra culture mediterranea e oltremontana o, peggio, a un ideologico tentativo di affrancamento dalla sudditanza da modelli di cultura europea continentale. Se, infatti, il fregio del 1903 rimaneva soluzioni proprie della tradizione rinascimentale italiana, nella sua acerba quanto fin troppo scontata proposta di un festone di foglie d'alloro sorretto da putti, con il suo impianto monotono (e monocromo) ma pregevole nella sicura qualità unanimemente riconosciuta al suo mestiere¹², la più tarda variazione sul tema del 1906, intitolata *Nel paese di Circe*, affidava a un registro più rutilante e accidentato l'impianto della composizione, in cui il movimento convulso dell'impaginazione di uomini, animali e cose era temperato da ieratiche e stilizzate figure simboliche che come totem condensavano la tensione narrativa a intervalli più o meno regolari, scandendone temi e svolgimenti, *Dalla caduta di Roma imperiale alle conquiste ultime della scienza*, nell'orchestrazione già pienamente architettonica dell'intera impalcatura visiva¹³. Come se l'ispirazione iniziale, radicata nel riferimento al fregio del Partenone (da cui dipendeva programmaticamente la scelta della serrata *grisaille*), fosse rimessa adesso al filtro delle moderne interpretazioni di quella memoria, maturate soprattutto nel confronto con lo storicismo post romantico inglese e tedesco,

da Lawrence Alma-Tadema a Edward Burne-Jones, da Hans von Marées a Max Klinger, che Sartorio aveva avuto modo di conoscere e studiare bene nei suoi ripetuti viaggi e prolungati soggiorni in Europa, così come negli incontri diretti con loro o con le loro opere in Italia¹⁴. Non si tratta, chiaramente, di ridimensionare la cultura *romana, latina e italiana* dell'artista nel confronto con le coeve ricerche d'Oltralpe, né di stabilire genealogie o gerarchie di valore, o di enfatizzare la portata dell'una a beneficio (o a discapito) dell'altra, quanto piuttosto di rilevare, al contrario, l'attualità di quella tradizione nel dibattito e nelle ricerche degli artisti a lui contemporanei a livello internazionale, nelle contestuali riscoperte, dunque, e nelle riletture, che dell'arte antica – italiana e mediterranea in senso lato – andavano operando negli stessi anni storici, *connoisseurs*, mercanti, collezionisti e pittori, vicini a Sartorio per sensibilità, temperamento e convinzioni¹⁵. D'altronde, è il concetto di «civiltà mediterranea» che sta a cuore all'artista quando concepisce il grande fregio per la Sala del Lazio all'Esposizione di Milano del 1906 e che è anche il suggello di quella «continuità dello spazio» di un racconto per immagini la cui «teoria illustra l'energia dell'Italia nella storia, tramite dell'idea classica al mondo moderno»¹⁶.

Nelle successive decorazioni realizzate per il Salone centrale della Biennale di Venezia del 1907, oggi conservate nelle collezioni della Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro, è «il poema della vita umana» a farsi testimone e interprete della medesima disposizione intellettuale: storia nazionale e singola vicenda umana coincidono, e l'andamento psicagogico, fra cadute e ascese, fatali errori e slanci coraggiosi, cui era stata affidata la storia d'Italia nel 1906, si ritrova nell'impianto compositivo dei monumentali teleri di questa nuova ambiziosa opera, in cui non è più il formato a fregio ma il grande quadro «storico» a dilatare su scala monumentale lo spazio della rappresentazione simbolica de *La Luce*, *Le Tenebre*, *L'Amore* e *La Morte*, attorniate da dieci pannelli verticali che «figurano con le cariatidi, a volta a volta robuste e leggiadre, la Grazia e l'Arte sorrette dall'energia virile»¹⁷.

Come da clima post-romantico e simbolista mitteleuropeo, Sartorio attingeva a piene mani, nei temi e nelle figurazioni, dalla mitologia e dalla letteratura greca antica, di cui non è fuori luogo ricordare l'attualità nelle riflessioni di Friedrich Nietzsche ne *La nascita della tragedia* e di Sigmund Freud agli albori della moderna psicologia del profondo e della psicoanalisi. Infatti, anche per Sartorio, è nella lotta contro i propri demoni e nel fatalismo tragico della condizione umana e della sua catarsi che si definisce l'avventura di ogni esi-

Giulio Aristide Sartorio,
Illustrazione per *Sibilla*
Poema drammatico,
1914, zincografia
con dedica autografa
a Clara Basile, figlia di
Ernesto Basile, Palermo,
Archivio Basile, Fondo
Eredi Basile

Mario Nunes Vais,
*Aristide Sartorio mentre
dipinge il fregio dell'Aula
di Montecitorio nello
studio di via Fausta a
Roma*, fotografia,
Palermo, Archivio Basile,
Fondo Eredi Basile

Nelle quattro pagine
che seguono:
Giulio Aristide Sartorio,
Fregio (particolari),
1908-1912, tempera a
encausto su tela, Roma,
Palazzo di Montecitorio,
Camera dei deputati,
foto di Antonio Idini

88



stenza sul piano storico, in un percorso di costante rigenerazione e metamorfosi, dalle tenebre alla luce, dalla morte alla vita. L'uso del monocromo e dell'encausto, sperimentato con successo già in questa sede, concorre a fissare icasticamente una concezione così grandiosa, con una prominente plastica e una solennità «antiche» e però allo stesso tempo straordinariamente «contemporanee». Negli spasmi, nelle contrazioni, negli avvistamenti e nelle contorsioni dei nudi ritratti e costretti, come in un girone dantesco, a convivere nello spazio sincolato e angusto di un movimento centrifugo e innaturale, non si rinnovava, infatti, solo un repertorio accademico di pose e figure del canone classico, dal Laocoonte e dal Torso del Belvedere alle figure serpentine o «a mensola» degli *ignudi* michelangioteschi, ma si stabilivano strettissime affinità con le frange più avanzate della coeva scultura europea, da Auguste Rodin a George Minne, alle figure esili e allungate della loro produzione, improbabili e precarie nella loro stabilità, antielegica e antimumentale, e ugualmente avvinte al filo sottile della storia, come sospese in una condizione di esitazione perenne e transeunte immanenza¹⁸. La molteplicità e l'eterogeneità delle fonti visive e testuali impiegate dall'artista nelle sue decorazioni, fra puntuali citazioni colte e rielaborazioni anche molto personali, lo mettevano al riparo dal rischio di «rettoriche decorative» e incoraggiavano piuttosto la sperimentazione sul doppio fronte dei contenuti e dei linguaggi. È in tale direzione che mi sembra debba essere riletta l'aspirazione a tornare a essere un «artista italiano», con riferimento alla messa a punto di poetiche e iconografie in dialogo con la tradizione ma anche al perfezionamento di tecniche e soluzioni pratiche per la realizzazione di opere di grande formato, tanto più di fronte alla sfida pubblica e alla scala ambientale delle commissioni sopraggiunte negli anni per i vasti cicli decorativi qui presi in esame. Fu del resto in questa occasione che Sartorio mise a punto una sua personalissima tecnica a encausto (con colori a olio diluiti in acqua con una miscela di cera depurata, olio di papavero e trementina), come attualizzazione di un'antica sapienza rimessa adesso al servizio di sfide contemporanee¹⁹. Su questa scelta – che nel caso del fregio di Montecitorio procurò a Sartorio anche un'aspra polemica pubblica con Cesare Maccari fino alle dimissioni di questi dalla commissione nominata dal ministero dei Lavori pubblici che doveva vigilare sull'intero progetto della decorazione – pesarono di sicuro valutazioni d'ordine tecnico e pratico – rispetto ai tempi di esecuzione di un così vasto ciclo, al suo allestimento (la non agile collocazione delle tele in cima al «pozzo» dell'Aula parlamentare di Montecito-

rio), alla sua fonte di illuminazione zenitale (ridurre gli effetti di rifrazione diretta dal velario) e quindi alla sua lettura dal basso (sottolineare il rilievo plastico delle figure) – ma ad avere una forza maggiore furono le motivazioni poetiche e politiche a lungo maturate nel confronto con la coeva pittura murale europea: banco di prova di una nuova aspirazione civile e sociale per l'arte moderna e per la sua ritrovata vocazione pubblica²⁰.

In tal senso, l'occasione della vita arrivò con la decisione di Basile di affidare a Sartorio la realizzazione del grande fregio previsto a coronamento dell'Aula di Montecitorio: una decisione maturata con ogni evidenza sugli esiti del lavoro del pittore nei cantieri appena esaminati e in cui la presenza dell'architetto è documentata, tanto a Venezia, nel 1903 e nel 1907, quanto nel 1906 a Milano, dove espose il modello dell'Aula di Montecitorio²¹. Basile aveva espresso la volontà che «i lavori di indole artistica fossero affidati ad artisti di sua fiducia [...] per ottenere un'esecuzione rispondente ai criteri artistici del progettista», in un'affermazione di egemonia del ruolo del direttore dei lavori che sembrava disattendere lo spirito paritetico fra artisti e architetti posto a fondamento dei più avanzati esperimenti di *Gesamtkunstwerk* in Europa²². La condizione fu accettata dal ministero dei Lavori pubblici, che nei primi mesi del 1908 aveva già nominato la commissione tecnica, di cui facevano parte, accanto al già citato Maccari, Fradeletto e Camillo Boito, per la valutazione dei progetti presentati dagli artisti indicati da Basile e quindi per la loro supervisione in corso d'opera²³.

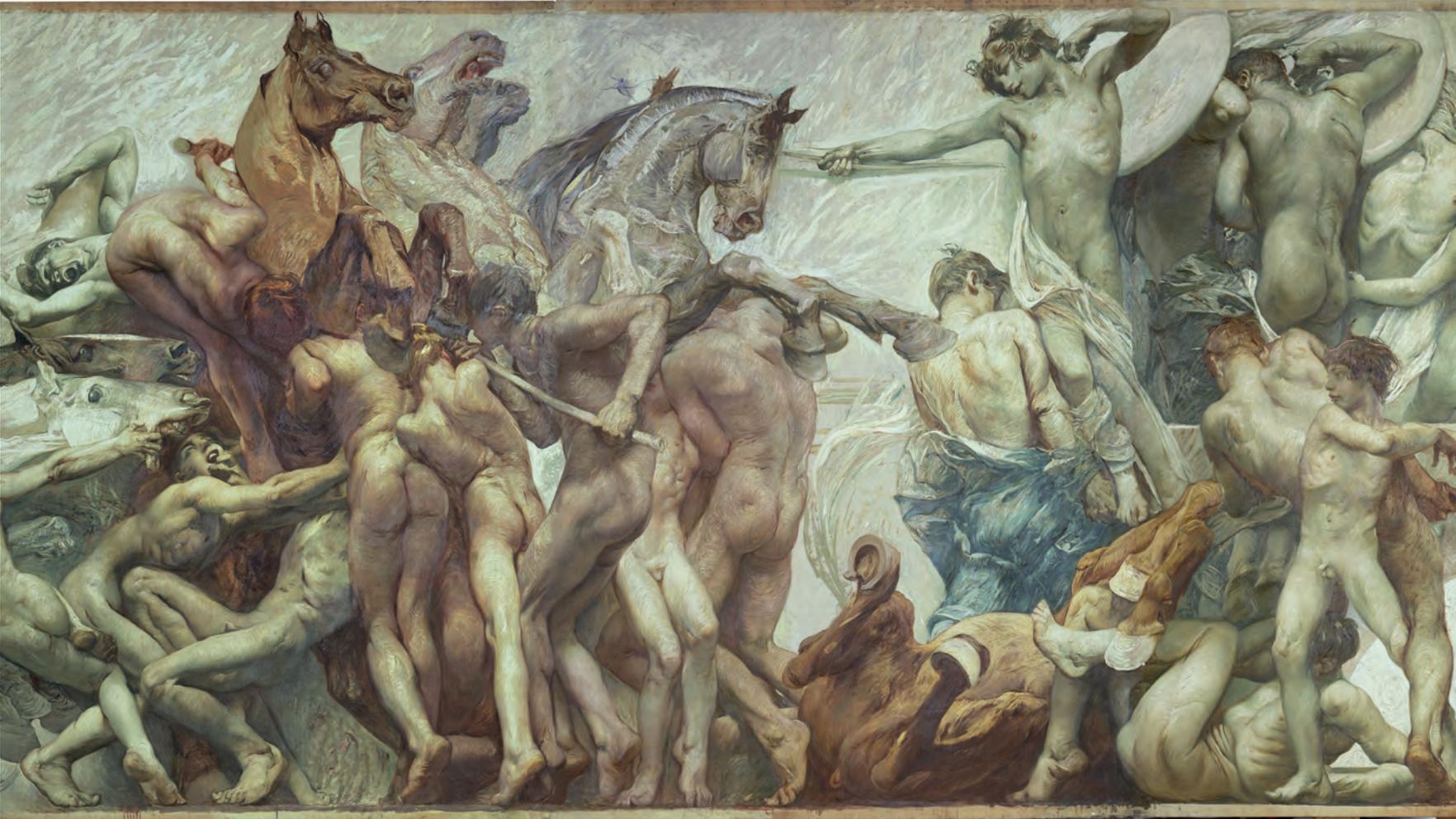
Non può sorprendere che il confronto con Maccari abbia portato presto a una frizione nell'assai spedito ritmo dell'avanzamento dei lavori (per la fine del 1908 Sartorio aveva presentato alla commissione ministeriale il bozzetto definitivo del fregio): accademico e uomo delle istituzioni, indiscusso protagonista della grande pittura murale in età umbertina, Maccari era entrato in polemica con l'artista e gli altri membri della commissione per la scelta dell'encausto su tela a discapito dell'affresco su muro, che a suo avviso era da privilegiare come tecnica d'esecuzione del fregio per confermare una linea di continuità con la più gloriosa tradizione italiana, dal Rinascimento al Barocco. Al contrario, i nomi di Fradeletto e Boito rappresentavano un fin troppo scontato atto di *endorsement* intorno alla proposta Basile-Sartorio: il primo ne aveva patrocinato le imprese decorative e di allestimento in seno alla Biennale; il secondo figurava nel comitato esecutivo e nella commissione per la sezione belle arti dell'Esposizione di Milano del 1906 e in qualità di direttore





91







della rivista «Arte italiana decorativa e industriale», nata in occasione dell'Esposizione di Torino del 1902, aveva sposato apertamente, in architettura, la linea modernista di Basile, tra i trionfatori della manifestazione torinese e assai apprezzato, ancora sulle pagine della rivista diretta da Boito, anche per il disegno dei mobili Ducrot²⁴.

Con queste premesse, il progetto riprendeva la sua folle corsa contro il tempo, grazie alla ferrea disciplina che Sartorio impose ai suoi tempi di lavoro e al ricorso alla fotografia per la proiezione di singole figure o interi gruppi in posa, con un uso spregiudicatamente ostentato del mezzo in anni in cui era ancora guardato con sospetto e tuttavia era largamente utilizzato, per quanto in maniera clandestina, negli atelier di pittura²⁵. Le dimensioni monumentali del fregio, 105 metri di lunghezza per 3,75 metri di altezza, e la sua collocazione così in alto (a circa 19 metri dal piano dell'Aula) avrebbero generato sgomento e incertezza in qualunque artista su più versanti – ideativo, compositivo, esecutivo, percettivo – e invece la determinazione con cui Sartorio risolse tutti questi problemi, portando a compimento il lavoro già per la fine del 1912 in dialogo e in equilibrio con il contesto in cui il suo intervento andava a inserirsi, è forse il nodo più problematico e interessante da sciogliere sul piano storico-critico e insieme il punto di maggiore convergenza con la personalità di Ernesto Basile, specie con riferimento alla lucidità e alla ferma capacità di controllo, in ogni singolo dettaglio, di un'impresa così vasta e complessa, in condizioni, dunque, di piena sintonia professionale e sempre più negli anni anche di amicizia e di affettuosa familiarità. Lo prova anche lo scambio di omaggi e progetti: nel 1910 Basile progettò una casa per Sartorio sul Tevere a Roma, di cui ci rimangono, nei suoi taccuini, il disegno di una veduta prospettica e di una pianta sommaria²⁶; Sartorio omaggiò Clara Basile, figlia di Ernesto, con una delle sue amate «tigri» (che nella tenera dedica «A Clara nipote» assume più le sembianze di un bonario micione a riposo) e con una delle settanta incisioni zincografiche a piena pagina realizzate per l'illustrazione di *Sibilla. Poema drammatico*, un vero e proprio libro d'artista, con tavole e testi dello stesso Sartorio, pubblicato dalle edizioni dell'Eroica di Milano nel 1922. Anche in questo caso le parole che accompagnavano il prezioso dono – «A Clara nipote carissima, Aristide vecchissimo zio dedica un'immagine del corteo diabolico // 16 febbraio 1914» – non lasciano dubbi sull'intimità dei rapporti fra i Basile e il pittore romano, tanto più a ridosso del completamento dei lavori nell'Aula di Montecitorio²⁷.

È da lamentare, pertanto, allo stato attuale delle ricerche, la perdita della corrispondenza fra Basile e Sartorio, che certamente ci fu – ne rimangono solo sparuti frammenti – e avrebbe permesso di riconsiderare con maggiore puntualità ruoli, termini, dinamiche e simmetrie della loro collaborazione, soprattutto con riferimento all'esecuzione del fregio e alla soluzione dei problemi prima accennati²⁸. A fronte di un rapporto incondizionato di reciproca stima professionale, così come attestato da più parti, è lecito domandarsi quanto l'architetto abbia diretto o indirizzato il lavoro del pittore e quanto questi si sia lasciato guidare o abbia da par suo proposto, discusso, convenuto scelte, soluzioni, modifiche e aggiustamenti in corso d'opera (che ci furono rispetto al bozzetto definitivo), specie in considerazione della gerarchia di ruoli che cristallizzano le carte d'archivio. Se, infatti, i contenuti del fregio tesi a celebrare la storia d'Italia, dalle origini alla più recente stagione risorgimentale e all'avvento della monarchia sabauda, rilanciano tensioni epiche e narrative già in parte sperimentate nel ciclo milanese del 1906 e per i cui passaggi salienti (e relative significazioni) rimando in dettaglio alle parole dello stesso Sartorio in appendice, alcune importanti novità sembrano rispondere a esigenze di maggiore aderenza al progetto complessivo dell'Aula.

Per esempio, la partizione dei gruppi di figure lungo tutta la fascia dipinta è scandita in maniera più o meno regolare dagli intervalli della sottostante alta cornice in legno, misurati dai piedritti, dai festoni e dai medaglioni a intaglio che ne segmentano l'estensione lungo tutto l'emiciclo e proiettano verticalmente sul fregio ideali linee di contenimento e demarcazione dello sviluppo delle azioni rappresentate: veri e propri quadri o stazioni che ne rallentano la lettura e focalizzano temi e tempi del racconto che Sartorio ha affidato ai suoi dipinti e alle parole che ne accompagnavano l'interpretazione. Allo stesso modo, l'uso del colore, per quanto ridotto a una gamma di opzioni ben precise e ricorrenti lungo tutto il fregio, sostituisce la severa *grisaille* fin qui impiegata per opere analoghe con una *palette* che si accorda alla cromia generale dell'Aula e che, con il suo movimento fondo-superficie, dai toni neutri impiegati sul secondo piano al risalto plastico di alcune figure a colori sul primo, ne media il trapasso dai rossi cupi dei tessuti e della *boiserie* in quercia di Slavonia realizzata dalla ditta Ducrot di Palermo alla rarefazione luminosa del velario realizzato dalla ditta di Giovanni Beltrami di Milano sempre su disegno di Basile, in un percorso di crescita, redenzione, riscatto – storico e collettivo – dal buio

alla luce, già elaborato e condiviso da Sartorio nel suo ciclo veneziano del 1907.

Le figurazioni simboliche dispiegano un repertorio densissimo di riferimenti e significati, già ampiamente analizzati nella corposa letteratura esistente sul fregio e che sarebbe dunque ridondante ripercorrere in questa sede: esse si aggrappano, con una spericolata disposizione al compromesso, alla volontà di far coincidere antico e moderno, tradizione e innovazione, passato e futuro, patrimonio e nazione, in un progetto politico di consolidamento identitario dell'Italia unita, della sua proiezione a livello internazionale e del suo pieno riconoscimento nel novero delle democrazie moderne²⁹. Al liberalismo d'età giolittiana, del resto, fra generosi slanci, passi falsi e miserandi errori, corrispondeva la spinta internazionalista e modernista della linea culturale e politica sposata da Basile e da Sartorio, anche per loro non senza inciampi e, nella fattispecie, con tutti i limiti di un'impostazione culturale in buona parte determinata dal confronto schiacciante con una commissione istituzionale così prestigiosa (con le sue problematiche premesse e i ritardi accumulatisi negli anni), in un contesto urbanistico e artistico-architettonico fortemente connotato come il centro storico di Roma e con le straordinarie e crescenti aspettative, su più fronti, per l'esito dell'intero progetto³⁰.

La fiducia condivisa nel ruolo dell'arte e della cultura nello sviluppo della persona e della società si riflette nella rappresentazione della storia d'Italia, che per Sartorio è soprattutto una storia della cultura italiana: un testamento spirituale e insieme un monito perenne, a presidio di un'idea di civiltà, che nel luogo istituzionalmente destinato al dibattito politico e alla discussione dell'azione governativa assume una valenza e una pregnanza più che mai attuali, con cui è doveroso tornare oggi a confrontarsi nella distanza storica – e anche nel bilancio – di questo primo secolo di vita della Camera dei deputati.

NOTE

1. V. Pica, *L'Arte Mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1903, p. 5. Osservatore della prima ora delle Biennali di Venezia, e forte ormai del riconoscimento del primo premio per la critica artistica ottenuto nell'edizione immediatamente precedente nel 1901, Pica era diventato da allora un prezioso e quasi «ufficiale» collaboratore della rassegna: aveva presentato alcuni artisti in catalogo, aveva fatto parte della giuria di selezione delle opere in mostra da acquistare per conto della Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro, ma soprattutto aveva agito sottotraccia, e molto spesso a «distanza di sicurezza» – ne è prova la copiosa corrispondenza con Antonio Fradeletto, primo segretario generale, conservata nell'Archivio storico della Biennale di Venezia – tessendo una fitta rete internazionale di contatti, non solo con artisti, ma anche con critici e collezionisti, interessati a sostenere il progetto della Biennale, al riparo dalle ingerenze e dalle pressioni politiche e istituzionali. Pica fu senza dubbio fra i critici italiani più informati sull'arte europea della sua generazione e il cosmopolitismo delle sue proposte gli valse la sua maggior fama e la successione a Fradeletto nel 1919 nella direzione della rassegna, ma anche, anni dopo, la sua fine ingloriosa, quando, nel 1927, fu costretto a rassegnare le sue dimissioni di fronte al montante clima nazionalista dell'Italia fascista, cui non si piegò, rimanendo fedele alla sua vocazione internazionalista. Per un aggiornamento sulla sua personalità e la sua azione nel sistema delle arti in Europa fra Otto e Novecento, si vedano i due volumi a cura di D. Lacagnina, *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Mimesis, Milano-Udine 2016, e *L'officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d'arte in Italia 1880-1930*, Torri del Vento edizioni, Palermo 2017.
2. In generale, sulla storia della Biennale, rinvio a *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, a cura di J. Clair, G. Romanelli e F. Scotton, catalogo della mostra (Venezia, 1995), Fabbri, Milano 1995, pp. 123-128, e, in particolare, sulla pittura decorativa, al saggio, nello stesso volume, di N. Stringa, *I grandi cicli decorativi. 1903-1920*, pp. 129-138. Sugli stessi temi ancora F. Castellani, *Fatti della pittura decorativa in Veneto 1893-1943*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, t. II, a cura di G. Pavanello e N. Stringa, Electa, Milano 2008, pp. 411-438, e, più di recente, Ead., *1903 e dintorni*, in *Presenze toscane alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, a cura di F. Fergonzi, Skira, Milano 2017, pp. 23-36.
3. L'antefatto più immediato, e più impegnativo sul piano del confronto fra istituzioni, è rappresentato dalla I Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna tenutasi a Torino nel 1902, con cui l'Italia intendeva affermare una sua specifica posizione nel novero dei Paesi occidentali più avanzati sul piano della modernità, fra ricerca artistica e produzione industriale. I risultati, piuttosto magri (pur con alcune significative eccezioni, fra cui le proposte di Ernesto Basile), ebbero però il merito di accendere un dibattito serio e impegnato sul tema, non privo di conseguenze sul medio e lungo termine. Si veda nel merito *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, a cura di R. Bossaglia, E. Godoli e M. Rosci, catalogo della mostra (Torino, 1994), Fabbri, Milano 1994. Per ricostruire il dibattito, un utile punto di partenza è *Torino 1902. Polemiche in Italia sull'arte nuova*, a cura di F.R. Fratini, Martano, Torino 1971.
4. V. Pica, *L'Arte Mondiale alla V Esposizione di Venezia*, cit., p. 17.
5. *Ivi*, p. 8.
6. *Ivi*, p. 29.
7. *Ivi*, p. 18.
8. *Ivi*, p. 46.
9. *Ivi*, pp. 32-33.
10. Così nella corrispondenza con Fradeletto a ridosso della partecipazione alla mostra del 1903, in A.M. Damigella, *Sartorio e la pittura decorativa simbolica*, in *Giulio Aristide Sartorio. Figura e decorazione*, a cura di B. Mantura e A.M. Damigella, catalogo della mostra (Roma, 1989), Franco Maria Ricci, Milano 1989, p. 59.
11. *Esposizione di Milano 1906. Mostra nazionale di belle arti. Catalogo illustrato*, a cura del Comitato esecutivo, Tip. Capriolo & Massimino, Milano 1906, p. 39. Il testo di presentazione del fregio, senza firma, è da riferire con ogni probabilità allo stesso Sartorio.
12. Il fregio smontato e integrato con nuovi pannelli venne riallestito nel 1906 nella Casa del popolo di Roma in via Capo d'Africa, sede stabile della Cooperativa degli operai dell'arte muraria e, nell'ottobre dello stesso anno, anche del IX Congresso del Partito socialista italiano: A.M. Damigella, *Sartorio e la pittura decorativa simbolica*, cit., pp. 60-62.
13. Sulle vicende dello smembramento e del ritrovamento del fregio si rinvia a M.P. Maino, *La vita avventurosa di un'opera*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, a cura di R. Miracco, catalogo della mostra (Roma, 2006), Maschietto-Mandragora, Firenze 2006, pp. 97-103. Sull'identificazione di altri due pannelli appartenenti al progetto originale del fregio, ridipinti e colorati e ambientati nella dimora milanese dell'imprenditore Giovanni Locatelli nel 1923, oggi nelle collezioni della Fondazione Cariplo di Milano, si veda G. Raimondi, in *Tesori d'arte delle banche lombarde*, Electa, Milano 1995, pp. 493-494. Sull'ipotesi secondo la quale il fregio milanese – o almeno un suo nucleo primario – fosse stato già esposto all'Esposizione universale di Saint Louis nel 1904, si vedano A.M. Damigella, *Sartorio e la pittura decorativa simbolica*, cit., p. 63, e T. Sacchi Lodispoto, *Sartorio cantore della storia d'Italia*, in *Sartorio 1924. Crociera della Regia Nave "Italia" nell'America Latina*, a cura di B. Mantura, M.P. Maino e B. Osio, catalogo della mostra (Roma, 1999), De Luca, Roma 1999, p. 56.
14. Su questi rapporti si vedano i contributi di S. Berresford e P. Nicholls, *Sartorio e il mondo artistico inglese*, e di T. Hufschmidt, *Il professore Giulio Aristide Sartorio a Weimar*, entrambi in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, cit., rispettivamente alle pp. 105-111 e 121-127.
15. Solo per fare un esempio, assai rappresentativo è in tal senso, con riferimento alla pittura murale e al suo valore sociale, il contributo di Edward Burne-Jones – com'è noto, artista conosciuto di persona e molto stimato da Sartorio – alla rivalutazione della pittura di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo pubblico di Siena già negli anni Settanta dell'Ottocento. Si veda, a tal proposito, R. Bartalini, *La fama di Ambrogio Lorenzetti. Qualche considerazione preliminare*, in *Ambrogio Lorenzetti*, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini e M. Seidel, catalogo della mostra (Siena, 2017-2018), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 19-35. È tuttavia sintomatico che invece fosse quella componente di cultura «latina», ora ammantata di ideologia e di manifesti intenti politici, a prevalere nell'integrazione, nella risemantizzazione e quindi nel riallestimento di alcuni pannelli del fregio mi-

- lanese del 1906 nel 1923 all'interno della nave *Italia* impegnata in una lunga crociera «diplomata» cui prese parte lo stesso Sartorio, con finalità di promozione culturale e commerciale dell'Italia in America latina e il sostegno del giovane governo fascista in cerca di consensi fra le comunità di italiani all'estero, per costruire un'immagine positiva del Paese a livello internazionale: si legga al riguardo, da ultimo, L. Moure Cecchini, *The Nave Italia and the Politics of Latinità: Art, Commerce, and Cultural Colonization in the Early Days Of Fascism*, in «Italian Studies», 71, 4, 2016, pp. 447-476. Stimolanti le spigolature sul *côté* intellettuale di Sartorio proposte da M. Fagiolo dell'Arco, «Giuda bifronte». *Giulio Aristide Sartorio tra «critici d'arte, affaristi, preraffaelliti, donne senza sesso, uomini magniloquenti»*, in *Giulio Aristide Sartorio (1860-1932)*, scritti di F. Bellonzi et al., catalogo della mostra (Roma, 1980), De Luca, Roma 1980, pp. 25-28. Utile ripartire anche dalla più antica testimonianza di D. Angeli, *Con Sartorio quarant'anni fa*, in «Il Marzocco», XXXVII, 43, 1932, p. 1.
16. *Esposizione di Milano 1906*, cit., pp. 39-40.
 17. *VII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1907. Catalogo illustrato*, Officine grafiche C. Ferrari, Venezia 1907, p. 26. Anche in questo caso il testo non è firmato.
 18. Nella stessa edizione della Biennale, e nel medesimo Salone centrale decorato da Sartorio, Rodin presentava *Le Penseur* da lì entrato nelle collezioni di Ca' Pesaro per il generoso tramite di Filippo Grimani, sindaco di Venezia. George Minne esponeva invece il gesso *Résurrection* nel giardino del Padiglione del Belgio, inaugurato quell'anno e per la cui facciata lo scultore aveva realizzato anche le statue sul prospetto: *VII Esposizione Internazionale d'Arte*, cit., p. 27, n. 7 (Rodin) e p. 142, n. 3 (Minne). Vale la pena richiamare alla memoria la formazione di Sartorio all'interno di una famiglia di scultori da più generazioni e la precipua attenzione per la costruzione plastica delle figure anche in pittura. Si vedano in tal senso le prime utili indicazioni di A. Bertini Calosso, in *Mostra delle pitture di Giulio Aristide Sartorio nella Regia Galleria Borghese*, catalogo della mostra (Roma, 1933), Reale Accademia d'Italia, Roma 1933, p. 18. Per i rapporti con la scultura di Rodin si veda A. Castellani, *Cresima d'artista a Parigi*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, cit., pp. 87-95.
 19. Sul revival dell'encausto a tempera a cera nella pittura italiana d'inizio Novecento, rimando a P. Travaglio, *Evidence for wax tempera binding media in Italian technical literature of the first half of the 20th century*, in *Painting in Tempera, c. 1900*, a cura di K. Beltinger e J. Nadolny, Archetype Publications, Londra 2016, pp. 71-74. Sulle motivazioni di Sartorio si legga, in particolare, P. Carofano, *Riflessioni sull'uso dell'encausto in Giulio Aristide Sartorio*, in «Valori Tattili», 1, 2013, pp. 150-159.
 20. Non molto estesa è la letteratura sulla pittura murale pubblica in Europa fra Otto e Novecento, sulla quale si veda almeno, per l'Italia, O. Rossi Pinelli, *Dopo l'unità: nuovi spazi e nuovi temi nella pittura murale*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Electa, Milano 1991, t. II, pp. 565-580; per la Francia, *Le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, catalogo della mostra (Parigi, 1986), Musée du Petit Palais, Paris 1986; per la Germania, M. Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelmischen Ära*, Wasmuth, Tubinga 1989; per la Gran Bretagna, C.A.P. Wilsdon, *Mural Painting in Britain 1840-1940. Image and Meaning*, Oxford University Press, Oxford 2000.
 21. *Esposizione di Milano 1906. Guida "ufficiale"*, redatta ed edita da M. Frank & C., Milano 1906, p. 65. Quanto alla Biennale di Venezia, oltre alle partecipazioni come progettista delle sale del Mezzogiorno nel 1903 e nel 1905, va segnalato l'impegno di Basile quale membro della Deputazione della Galleria d'arte moderna di Palermo, con delega agli acquisti nel 1907 e nel 1909, insieme con Ettore De Maria Bergler e Vittorio Ducrot (E. Sessa, *Ernesto Basile. Dall'eclettismo classicista al modernismo*, Novecento editrice, Palermo 2002, p. 239). Per gli acquisti operati in Biennale dalla Galleria d'arte moderna di Palermo, si vedano *Settima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1907. Elenco completo delle opere vendute*, [Officine grafiche C. Ferrari], Venezia 1907, [p. 2], e *Ottava Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1909. Elenco completo delle opere vendute*, [Officine grafiche C. Ferrari], Venezia 1909, [p. 2]: è certamente sintomatico che in queste edizioni l'istituzione figure nell'elenco ufficiale degli acquirenti come «Galleria internazionale d'arte della città di Palermo», a rimarcare il nuovo corso delle scelte collezionistiche operate in questi anni. Per registrare gli spostamenti in Italia e all'estero e gli incontri amicali e professionali di Basile, quasi *ad diem*, è molto utile la consultazione delle agendine e dei taccuini dell'architetto conservati nell'archivio privato della famiglia e attualmente in corso di inventariazione e schedatura. Un doveroso ringraziamento va dunque agli eredi che hanno garantito l'accesso alla consultazione dei materiali da loro conservati «a cantiere aperto» e in particolar modo a Eleonora Marrone e Antonella Sorce.
 22. Se ne leggano premesse teoriche, ragioni e sperimenti in D. Roberts, *The Total Work of Art in European Modernism*, Cornell University Press, Ithaca 2011.
 23. Su queste vicende e le relative fonti d'archivio, si veda A. Cambedda e N. Cardano, *Il fregio di G.A. Sartorio nell'aula del Parlamento, 1908-1912*, in *Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica*, catalogo della mostra (Roma, 1984), Marsilio, Venezia 1984, pp. 262-270, e A.M. Damigella, *Il fregio di Sartorio*, in *L'Aula di Montecitorio. Basile, Sartorio, Calandra*, FMR, Milano 1986, pp. 29-42.
 24. Si veda, per esempio, V. Pica, *Mobili siciliani nuovi*, in «Arte italiana decorativa e industriale», XII, 2, 1903, pp. 13-15.
 25. Su questi aspetti si veda, in particolare, M. Miraglia, *Sartorio e la fotografia. Fra preraffaellismo e simbolismo*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, cit., pp. 45-55, ed Ead., *Sartorio, la fotografia e il Fregio del Parlamento*, in *Il Fregio di Giulio Aristide Sartorio*, a cura di R. Miracco, catalogo della mostra (Roma, 2007), Camera dei deputati-Leonardo International, Roma 2007, pp. 79-90, e, più in generale sul tema, S. Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, cit., pp. 581-601.
 26. Palermo, Archivio Basile, Fondo Eredi Basile, Quaderno tascabile, 1910, n. 3, cc. 12r e 13r. I due disegni integrano le planimetrie conservate nel Fondo Basile delle Collezioni Basile e Ducrot del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, unità archivistica n. 175, cc. 1356-1360, e per le quali rinvio a E. Mauro ed E. Sessa, *I disegni della Collezione Basile. Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo*, Officina edizioni, Roma 2015, p. 207.
 27. Le due opere, conservate a Palermo, sono di proprietà degli eredi Basile. Le agendine e i taccuini dell'architetto sono pieni di riferimenti a Sartorio, con un'intensità di incontri, per lo più romani, e di notazioni di vario genere, specialmente negli anni della collaborazione per Montecitorio, che attendono una sistematica operazione di revisione e di ricontestualizzazione. Sui dipinti di animali si riparta da *Giulio Aristide Sartorio peintre animalier*, introduction par L. Serra, E. Celanza-Librairie G. Van Oest & C. ie, Torino-Parigi 1914. Sul poema drammatico in quattro atti, si veda B. Borzi, *Sibilla di Giulio Aristide Sartorio fra testo e immagine*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2012.
 28. Come anticipato, il fondo privato di Ernesto Basile è in corso di riordino e non è escluso pertanto che possano emergere importanti novità a fronte di una piana ricognizione delle carte dell'architetto. Allo stesso modo, la corrispondenza di Sartorio era stata messa a disposizione di Antonio Muñoz per la pubblicazione di uno studio che non vide mai la luce. I documenti non sembrano però essere confluiti nel suo fondo personale conservato nel Museo di Roma di Palazzo Braschi. Ringrazio la signora Michela Sartorio Romani delle informazioni e della generosa disponibilità.
 29. Da ultimo, ancora A.M. Damigella, *Nuovi ideali artistici e simbolici nel Fregio di Sartorio*, in *Il Fregio di Giulio Aristide Sartorio*, cit., pp. 93-106, e B. Borzi, *I dioscuri di Montecitorio. Ernesto Basile e Giulio Aristide Sartorio. Un dialogo fra architettura e pittura*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2016, soprattutto con riferimento al dibattito sulle fonti dell'epoca.
 30. Sulle vicende della fabbrica della nuova ala del palazzo e sul contesto storico-epocale dell'impresa, rimando agli altri saggi presenti in questo volume.

APPENDICE

98

IL FREGIO DELLA NUOVA AULA
IN PARLAMENTO

Giulio Aristide Sartorio

su «La Tribuna»,
Roma, 22 settembre 1913

L'intera composizione del fregio, essendo concepita in rapporto alla forma architettonica, si divide in due parti distinte, una retta sul diametro e l'altra curva intorno alla parete della esedra. Sulla prima è rappresentata la visione epica della storia d'Italia, sulla seconda il contenuto lirico della sua civiltà secolare, e nel centro la Giovane Italia serena sulla quadriga trionfale, allo spettacolo denso della sua storia. La quadriga è retta dai Dioscuri, significazione del nord e del sud d'Italia, e che, come i fratelli asvini, a vicenda si cedono l'immortalità consanguinea. A destra, a sinistra, il Rinascimento offre alla Giovane Italia le doti spirituali: l'Arte, l'Umanesimo, l'Idioma Unificato, le Scoperte, la Classicità, il Senso Cavalleresco.

A destra l'Arte. Un giovinetto offre i fiori della primavera e l'artista, in una statuetta d'oro, l'immagine della bellezza, e l'Umanesimo, prossimo, innalza come espressione viva del ritorno alla realtà, i figli.

Fra i vessilliferi un umanista offre il primo vocabolario, ed un artista porta fra l'idioma l'immagine scolpita. I vessilli sono della Sicilia, di Venezia, di Siena, di Firenze, perché colà apparvero le prime poesie, si perfezionò la lingua, divenne poesia sublime, e diplomazia squisita. Si rammenterà il dibattito fra gli Umanisti intorno al testo della lingua, come Pietro Bembo optasse per quello toscano, e come i vocabolari italiani apparissero in Italia per le opere iniziali di Lorenzo dei Medici e di Leonardo da Vinci. Ho figurato l'artista che introduce nell'idioma la scultura, perché la plastica, per gli Italiani è una continuazione della parola, e la nostra lingua è eccezionalmente scultoria. Fra le braccia dello scultore ho poi messa l'Aurora di Michelangiolo, perché il Buonarroti diede alla Notte una significazione pessimista, la quale non conviene alla nostra storia contemporanea.

A sinistra le Scoperte. Un giovinetto innalza il simbolo panteistico della terra feconda, uno studioso i manoscritti antichi esumati, ed un navigatore il globo terracqueo esplorato, completo. Prossima è la poesia latina, involta nella bandiera di Roma, ed in questo gruppo raffigurante la Classicità, una vestale, simbolo della famiglia, solleva il Palladio, un giovinetto autoctono la statuetta della Vittoria Tarantina. Nel gruppo della educazione cavalleresca i vessilli sono della casa di Montefeltro, della Lega Lombarda, della casa di Savoia e della casa d'Este di Ferrara. Un guerriero vicino alle bandiere della battaglia di Legnano e di casa Savoia innalza la vittoria di Brescia, e così, in questo gruppo appaiono simboli gloriosi, la vittoria antica difesa da Simmaco e quella esaltata da Giosuè Carducci. Al di là dei gruppi della Rinascenza ho rappresentato l'anello delle

città italiche che, quali muse, si danno le mani e contengono le "Virtù Popolari". Sono città adulte e città giovinette, quali poggiate sulla cresta montana, quali erette sulla riva dei mari e l'anello si apre nei raccordi angolari ove sono figurate le porte d'Italia.

La catena comincia a sinistra e termina a destra, ove l'anello per breve tratto è interrotto dalle città velate, che invocano "la Fede"; la Virtù Popolare è effigiata sulla parete opposta laddove, secondo la leggenda italica riportata da Damascio e da Fozio, gli ultimi romani, benché morti respinsero gli Unni dall'Urbe. Avverta l'osservatore che in tutta la rappresentazione che circonda l'ambiente del parlamento italiano, di proposito ho evitate le evocazioni romane, perché la storia d'Italia nasce dalla caduta dell'Impero Romano e ho messo la Classicità fra quelle doti spirituali, che il Rinascimento offre alla Giovane Italia. Per l'istessa ragione, laddove ho rappresentato la leggenda degli ultimi romani morti che respingono gli Unni, ho simboleggiato le prime città, salvandone la psiche civile, figurata in una bellissima giovinetta nuda, perché, nonostante, noi Italiani siamo materati di lingua romana.

Le Virtù Popolari sono sei, la Giustizia, la Fortezza, la Costanza, l'Ardire, la Forma, la Fede.

Nella Giustizia, considerando come la giustizia non sia l'equità, ho rappresentato il Diritto che si copre gli occhi per dividere i contendenti, mentre l'esecutore innalza due spade, per proteggere, per punire, ed un poeta difende un giovinetto. Infatti la nostra essenza nazionale fu sempre difesa, prima che dalle armi, dal valore della parola. Il giovinetto è per fattezze simile a quello romano sotto il cavallo unno, ed al giovane popolo italiano sollevato dal Piemonte. Nella Fortezza ho rappresentato un atleta che arresta l'energia bruta di un toro, mentre due popolani si stringono le mani in segno di unione, ed una possente cariatide consente lo sforzo dell'atleta offrendo un necessario punto d'appoggio. Nella Costanza è effigiata la vigilanza in armi sul nemico abbattuto, mentre due lavoratori rialzano l'edificio della civiltà, ricordando la miracolosa energia della razza, che si riaffermò, ad onta delle sventure, fino ad essere per sempre. A sinistra ho simulate due cariatidi, una muta e l'altra bendata, facendo seguito al sentimento espresso nella precedente immagine.

Nell'Ardire ho figurato l'ignoto, ammantato di nero, che sospinge l'ardimentoso sulla prora di una nave. Un marinaio rappresenta l'elemento consenziente di una impresa nuova, ed una vittoria ultima, adolescente, nell'atto di svincolarsi, l'elemento morale.

Segue la virtù della Forma, il genio della nostra stirpe che ha la facoltà di esprimere il disegno delle cose e delle anime. Il genio è rappresentato vicino alle cariatidi vive e fittizie, in atto di plasmare i caratteri delle figure, e guarda verso il gruppo del Rinascimento, ove la scultura porta nell'idioma l'immaginazione scolpita.

Ultima viene la virtù grande del popolo italiano, la Fede. Ho rappresentato il destino che sostiene la sfera della vita; dove arde inestinguibile la fiamma dell'esistenza, e vicino l'anima popolare, che offre se stessa ed i figli in olocausto.

Tutto questo riassunto lirico, decorando l'emiciclo, è esposto davanti al banco dove siederanno il Re e i Ministri d'Italia. Sulla parete di diametro, davanti alla cavea degli stalli, sono effigiate le vicende epiche della nostra storia, che ricorderanno ai rappresentanti elettivi della nazione come abbiamo strappato ai nemici, lembo a lembo, il suolo della patria.



Foto di Umberto Battaglia

A sinistra è l'episodio degli Unni respinti dai romani morti. L'invasione degli Unni spinse contro i confini dell'impero i Goti, i Visigoti, i Vandali ed allora che i soldati erano Germani e Barbari l'impero si sfasciò e la furia spinse gli invasori nel cuore d'Italia, che rappresentava nel mondo l'arca del potere e dell'autorità. L'eroismo comunale respinse costantemente gli invasori e le loro pretese imperiali. Ho rappresentato le Furie che aizzano i Barbari, e gli Italiani che col petto, le braccia, le mani, i sassi ne arrestano i cavalli. Nel centro della parete ho figurato l'ara italiana, che si apre e, come nelle strofe dell'inno di Garibaldi, "si levano i morti" per unirsi ai combattenti medievali e respingere i conquistatori succeduti agli invasori.

Dall'ara scoperchiata si alza il sole della libertà, che, di fronte, conterrà nell'alone della luce la Giovane Italia trionfante. Le strofe faticose delle canzoni animano i combattenti, ed invasori e conquistatori cedono. Sopravvengono i cavalli dei liberatori, calpestano la Discordia dal capo avvolto da tre serpenti come corone, ed appare il vessillo nazionale. Tre cavalieri agitano i colori d'Italia, ed il nobile Piemonte, solleva il giovane popolo italiano che gitta sulla sua

bandiera le rami d'alloro. A destra e a sinistra della parete di diametro i raccordi angolari la collegano alla periferia dell'emiciclo e figurano le porte d'Italia. Davanti ad una di esse alcune città salvano la psiche della nostra vita civile, davanti all'altra, il Piemonte solleva il giovane popolo italiano. Sono gli elementi vitali della nostra resurrezione nazionale, che è perciò il fulcro della civiltà universale.





LA PRIMA SEDUTA NELLA NUOVA AULA
E LA FINE DELLA GRANDE GUERRA

Prima pagina del
Resoconto stenografico
della seduta della
Camera dei deputati
del 20 novembre 1918

Atti Parlamentari

— 17239 —

Camera dei Deputati

LEGISLATURA XXIV — 1ª SESSIONE — DISCUSSIONI — TORNATA DEL 20 NOVEMBRE 1918

CCCXXIV.

TORNATA DI MERCOLEDÌ 20 NOVEMBRE 1918

PRESIDENZA DEL PRESIDENTE MARCORA.

INDICE.

Per la vittoria	Pag. 17239
PRESIDENTE	17239
Comunicazioni del Governo	17240
ORLANDO V. E., presidente del Consiglio	17240
Congedi	17246

La seduta comincia alle 11.

(La seduta ha luogo nella nuova Aula. Tutte le tribune sono affollatissime. Vi si notano molti ufficiali dell'Esercito e dell'Armata italiana e degli Alleati. Nella tribuna pubblica prende posto, fra la generale commozione, una rappresentanza di ciechi e mutilati di guerra. — In apposita tribuna sono i rappresentanti politici delle terre redente. — Quando il Presidente seguito dall'Ufficio di Presidenza, sale al suo seggio, è salutato da fragorosi, entusiastici applausi, ai quali si associano le tribune. — L'ingresso nell'Aula del presidente del Consiglio e dei ministri è accolto da generali, vivissimi, prolungati e reiterati applausi ai quali pure si associano le tribune. — Tutti i deputati sorgono in piedi al grido ripetuto di Viva Orlando! Viva Sonnino! Viva l'Italia!)

PRESIDENTE. La seduta è aperta.

Si dà lettura del processo verbale della seduta precedente.

LOERO, segretario, legge il processo verbale della seduta del 3 ottobre.

(È approvato.)

Per la vittoria.

PRESIDENTE. *(Sorge in piedi. — I ministri e i deputati si alzano. — Segni di vivissima attenzione.)*

Onorevoli colleghi!

L'Italia è compiuta. *(Grida generali entusiastiche di: Viva l'Italia!)*

1299

Il voto di Vittorio Emanuele II, che, raccogliendo il grido di dolore dell'Italia intera, fu iniziatore della nostra redenzione, è, per virtù di Vittorio Emanuele III, soddisfatto. *(Vivissimi applausi al grido ripetuto di: Viva il Re!)* Nessun piede straniero calpesta più, nè più calpesterà, nè il Trentino nostro... *(Vivissimi generali applausi),* nè Trieste figlia di Roma, nè altra nostra terra. *(Ripetuti applausi.)*

Le mie labbra tremano della più viva commozione nel darvi questo annuncio, che significa l'epilogo di un secolo di dolori, di persecuzioni, di martirii, di cospirazioni, di insurrezioni, di guerre, di opere sagaci di uomini di Stato. *(Benissimo!)* E non minore la mia commozione pensando che, soltanto per la costante vostra affettuosa fiducia, e per la lunga mia vita, sia stato serbato a me di darvi; a me, che nella giovinezza udii la voce evocatrice di Mazzini *(Vivissimi applausi — Grida di Viva Mazzini!)* e fui soldato modesto e fedele di Garibaldi *(Vivissimi applausi — Grida di Viva Garibaldi!)* nelle lotte del Risorgimento, e mai un istante dubitai del trionfo delle nostre aspirazioni. *(Bravo! Bene!)* E me felice di darlo in quest'Aula, nella quale ben presto saranno con voi, nei seggi già da tempo predisposti *(Vivissimi applausi)* gli eletti delle nuove provincie liberate dal giogo straniero, a dettare leggi e provvidenze degne dei destini della più grande patria, dei suoi doveri, e della causa della libertà, della civiltà e della giustizia umana, a cui essa è consacrata! *(Vivissimi applausi.)*

L'onda di gioia, di entusiasmo e di amore, che ha in questi giorni pervaso, dagli estremi recessi delle nostre Alpi ai più lontani lidi dei nostri mari, il cuore di quanti italiani vivevano nei non giusti confini e di quanti furono testè redenti per la memorabile vittoria, forse la più grande di questa guerra *(Vivissimi applausi),* si ripercuote ed abbia

LA PRIMA SEDUTA NELLA NUOVA AULA E LA FINE DELLA GRANDE GUERRA

Simona Colarizi

Professoressa di Storia contemporanea
dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza

La convinzione che quel 20 novembre 1918 chiudesse un'era e aprisse una nuova pagina nella storia d'Italia dominava nell'animo dei deputati riuniti per la prima volta nell'aula di Montecitorio appena aperta al pubblico. Né avevano torto se si considera quanti e quali significati si potevano attribuire a quest'inaugurazione, che segnava la conclusione di lavori durati più di dieci anni, ma soprattutto coincideva con la fine della guerra. Gli storici sono concordi nel ritenere il conflitto mondiale momento culminante nella vita dello Stato liberale e contemporaneamente l'inizio di un declino che nel giro di quattro anni si sarebbe concluso con la sua scomparsa. Del resto, proprio in quella solenne seduta inaugurale si può individuare il primo e forse il più significativo segnale di un tramonto imminente: in quell'aula dalle pareti rosso scuro ornata da una cornice di fregi e di bassorilievi con il racconto degli eroismi, delle glorie e delle virtù italiane, l'esaltazione della nazione vittoriosa accendeva emozioni che la realtà della guerra e del dopoguerra avrebbe invece consigliato di spegnere. Non era il tempo dei sogni e dei miti, che tanto avevano pesato nel dividere e contrapporre gli italiani persino sui campi di battaglia dove si erano consumate innumerevoli giovani vite. Per l'intera Europa dei vincitori e dei vinti, che nel conflitto avevano disperso enormi ricchezze materiali e morali, si preparavano anni duri, e per l'Italia, più giovane e fragile dei suoi alleati, il frutto della vittoria sarebbe stato il più amaro.

Eppure, sembrava impossibile fermare il fiume di retorica nelle cronache dell'epoca che descrivevano nei minimi particolari la nuova costruzione insieme ai resoconti della prima seduta. Certo, quella retorica era connaturata al discorso pubblico e al racconto ufficiale dell'epoca; ma gli aggettivi che accompagnavano l'esaltazione della nazione offrivano un segnale non trascurabile di quali fossero le pulsioni prevalenti nell'immaginario collettivo del 1918 – o per lo meno nell'immaginario borghese. Grandezza, potenza, forza, ardimento erano i sostantivi e gli altrettanti aggettivi che scandivano la narrazione della stampa e risuonavano nei discorsi del presidente della Camera Giuseppe Marcora e del presidente del Consiglio Vittorio Emanuele Orlando. Un'esaltazione della patria celebrata con quel linguaggio dannunziano che aveva pervaso l'intera nazione; e non si trattava di un mero vezzo letterario, perché il poeta-vate aveva ricoperto negli anni precedenti un ruolo cruciale nel forgiare lo spirito nazionale della borghesia italiana, specie dal momento in cui il quotidiano più diffuso in Italia, il «Corriere della Sera», l'aveva scelto come cantore della guerra in Libia e poi del primo conflitto mondiale¹.

Dall'impresa in Africa nel 1911 si deve partire per capire quanto profondamente il nazionalismo avesse iniziato a condizionare il tessuto politico e sociale dell'Italia e di tutti gli Stati europei già sul finire del XIX secolo, quando l'idea di nazione, perduto il suo iniziale significato di aspirazione alla libertà, si era trasformata in culto della potenza². Per il giovane Stato italiano, che nel 1911 aveva compiuto i suoi primi cinquant'anni di vita, il mito della «Grande Italia» avrebbe però avuto un impatto distruttivo sulle basi ancora fragili dell'edificio liberale, nato da quel processo unitario per gran parte costruito dall'alto³. L'assenza di una massiccia partecipazione popolare nelle vicende risorgimentali aveva ritardato il percorso di nazionalizzazione, restato circoscritto agli strati della borghesia più istruita e ai ceti medio-piccoli urbani, la maggior parte dei quali sarebbe poi stata attirata dalle sirene nazionaliste. Si è scritto di un'unità d'Italia sognata attraverso la letteratura, la poesia, l'arte, che tante aspettative aveva suscitato quando finalmente si era compiuta l'unificazione del territorio sotto la dinastia sabauda⁴. Ad aspettative così alte non poteva certo corrispondere la realtà di un Paese per la maggior parte agricolo, arretrato, con sacche di povertà diffuse, con alti tassi di analfabetismo e un proletariato contadino ancora inconsapevole di quale casa reale fosse suddito – i Borbone, i Savoia, il papa o Francesco Giuseppe d'Asburgo. Del resto, i padri del Risorgimento non si erano fatte illusioni quando sconsolatamente avevano lasciato in eredità ai successori il compito di «fare gli italiani».

Le illusioni avevano invece marcato così profondamente l'immaginario di molti dei loro eredi che non volevano rinunciare al sogno neppure di fronte a un percorso di crescita nazionale inevitabilmente lungo e seminato di ostacoli. Lo scontro tra il Regno sabauda e il Papato pesava sulla lealtà delle masse cattoliche al nuovo Stato, così come la diffusione del socialismo offriva al proletariato un'identità politica e valoriale che confliggeva con la stessa idea nazionale. Non tutte le élite liberali, poi, avevano compreso che solo l'inserimento progressivo nello Stato attraverso la concessione di libertà e diritti avrebbe reso cittadini consapevoli i contadini, gli operai e in genere quel popolo povero e reietto la cui sola patria riconosciuta erano le organizzazioni socialiste e cattoliche nelle quali trovavano aiuto, educazione, riconoscimento. Per molti liberali il proletariato era invece l'antinazione, un pericolo costante per l'ordine pubblico, una minaccia alla stabilità dell'edificio risorgimentale che la Chiesa aveva scomunicato nella persona del sovrano e che i seguaci di Marx volevano abbattere in quanto simbolo del capitalismo.

Negli ultimi anni del XIX secolo lo scontro tra la destra e la sinistra liberale per un attimo era apparso premiare lo schieramento dei conservatori e dei reazionari, convinti che, solo annullando quelle poche libertà concesse dallo Statuto Albertino del 1848, si potesse porre un argine alle pericolose agitazioni delle folle. Da qui la decisione di reprimere con la forza i moti popolari, persino quelli scoppiati a Milano dove i cittadini, scesi in piazza per protestare contro il caro pane, erano stati dispersi dalle fucilate di Bava Beccaris. Dopo il 1898, i governi Giolitti avevano segnato una svolta che però non poteva produrre il miracolo di nazionalizzare le masse, ma solo iniziare quel percorso virtuoso attraverso il quale la protesta popolare trovava nella rappresentanza parlamentare e nei sindacati i canali legali per esprimersi. L'Italia che il nuovo governo illuminato rappresentava non era più il nemico, anche se non era ancora la patria di tutti gli italiani. Piccoli passi; troppo piccoli per soddisfare quell'idea di «Grande Italia» coltivata da tanti, specie dalla nuova generazione dei giovani e dei giovanissimi appena uscita dai banchi di scuola che recitava a memoria i versi di Dante, di Foscolo, di Leopardi e si entusiasmava per il poeta ufficiale, Giosuè Carducci, prima di restare affascinata appunto da D'Annunzio. Figli di un ceto medio in grande espansione e impazienti di salire i gradini della scala sociale per trasformarsi in classe dirigente, avevano trovato la loro identità politica nel culto del Risorgimento, inteso come epopea di slanci eroici, moti patriottici e guerre. Nel loro percorso scolastico erano restati sullo sfondo i principi del liberalismo, quelle libertà costituzionali, quei poteri e contropoteri che componevano lo Stato di diritto, garantendo il pieno esercizio della cittadinanza e il riconoscimento internazionale dell'Italia. Era, invece, proprio questo il terreno sul quale si misuravano faticosamente i governi liberali alla ricerca di un equilibrio all'interno e all'estero che non riusciva a soddisfare le troppo alte aspettative di chi si sentiva ancora escluso dai palazzi della politica. Qui sedeva una élite del tutto inconsapevole di quanto urgente fosse invece organizzare la piccola borghesia, così come socialisti e cattolici si erano assunti la tutela delle masse proletarie attraverso partiti e sindacati. E questa incomprendione, questo rifiuto delle organizzazioni politiche indispensabili al governo di una società di massa in un sistema parlamentare, sarebbe stata fatale per la classe politica che aveva costruito lo Stato liberale e si sarebbe trovata priva degli strumenti per difenderlo ed evitarne la caduta. (Non è casuale che a dare un partito politico a quelle masse di ceto medio sarebbe stato un ex dirigente socialista, Benito Mussolini).

La propaganda patriottica, e tanto più quella dannunziana, non trasmetteva rispetto e lealtà alle istituzioni dello Stato, ma solo disprezzo per quella «Italiotta» giolittiana dove la vita pubblica si consumava nei giochi parlamentari tra deputati pronti ai compromessi, mentre i governi si succedevano ognuno uguale al precedente, frutto degli stessi accordi trasformisti in un Parlamento svuotato dalla sua vera funzione⁵. Quel Parlamento che dall'unità in poi, per più di quarant'anni, non aveva avuto neppure una sede degna dove si potessero riunire i deputati. Nel 1871 i rappresentanti del popolo erano stati sistemati in un'aula provvisoria, allestita in fretta e furia nel cortile di Montecitorio. A ben vedere proprio la Camera, che del nuovo Stato liberale doveva essere il simbolo, era solo «una casa di legno, coperta di tela e di carta», come aveva sottolineato nel 1881 Francesco Crispi. Eppure, erano già passati dieci anni e i deputati erano ancora lì a morire di freddo d'inverno, a coprirsi con gli ombrelli quando pioveva e a patire il caldo d'estate, «quasi che stessimo qui provvisoriamente...»⁶. Le successive sistemazioni non erano state migliori, tanto che nel 1910 l'aula adibita ai lavori parlamentari veniva descritta nelle cronache dell'epoca come «incomoda, sorda, brutta e del tutto indegna della più grande e importante Assemblea di una libera Nazione»⁷.

Le critiche alla sede parlamentare erano del resto speculari alla sempre più dura polemica nei confronti del Parlamento, attaccato apertamente dai nazionalisti, convinti che solo un governo autoritario, libero dai condizionamenti dei partiti e delle maggioranze parlamentari, potesse guidare con pugno di ferro il Paese verso un futuro di grandezza. E di un pugno di ferro avevano bisogno gli italiani che ancora non si riconoscevano nella loro patria, ogni giorno percorsa da scioperi e disordini a dispetto delle libertà e dei diritti concessi così generosamente, troppo generosamente – secondo i nazionalisti e i conservatori – dagli esecutivi giolittiani. Persino quei liberali che avevano condiviso la svolta progressista all'inizio del secolo adesso accusavano Giolitti di manipolare il Parlamento e di costruirsi una maggioranza di deputati sempre fedeli. Una fedeltà pagata con favori e soprattutto con la promessa di una rielezione garantita nei collegi meridionali, grazie ai brogli e alle violenze denunciati da Gaetano Salvemini che aveva definito il capo del governo «ministro della malavita»⁸.

La storiografia ha a lungo discusso sulla posizione politica di questi autorevoli personaggi del liberalismo, tra i quali spiccava il direttore del «Corriere della Sera», Luigi Albertini, la cui influenza nell'orientare l'opinione pubblica era propor-

Il compimento dell'unità d'Italia celebrato in Parlamento
Corriere della Sera,
21 novembre 1918

zionale all'enorme diffusione del suo quotidiano che nel 1914 avrebbe superato il mezzo milione di copie vendute⁹. Sarebbe improprio però catalogare questi liberali antigiolittiani come antiparlamentari, dal momento che nella polemica contro Giolitti risuonava l'accusa di aver instaurato una «dittatura parlamentare», alterando il funzionamento del Parlamento regolato dai principi del liberalismo di cui erano difensori leali. Certo, però, proprio quell'appello insistito al rinnovamento dei deputati e in genere alla necessaria e non più rinviabile rigenerazione delle élite liberali, in sostanza portava a un'evidente delegittimazione dei governanti, ma anche della rappresentanza parlamentare. In nome degli ideali liberali, gli antigiolittiani finivano dunque coll'alimentare la stessa polemica dei nazionalisti contro un Parlamento dove sedevano i corrotti che avevano tradito la missione dei padri fondatori, rinchiudendosi in una squallida gestione del quotidiano, troppo spesso coincidente con i loro privati interessi¹⁰.

La saldatura si realizzava proprio nel 1911, in occasione del cinquantesimo anniversario della nazione celebrato con gli stessi fasti monumentali e gli stessi discorsi retorici che si sarebbero ripetuti appunto nel 1918. Giolitti era costretto a cedere alle pressioni dei nazionalisti, impazienti di vedere l'Italia entrare a pari titolo nella competizione internazionale in pieno sviluppo. Le grandi potenze europee sembravano stesse per spartirsi ogni angolo della terra, non lasciando neppure le briciole del loro banchetto imperialista al giovane regno che doveva affrettarsi a reclamare il suo posto nel mondo. La debolezza del Paese e le troppo onerose spese militari avrebbero dovuto sconsigliare un'altra avventura in Africa dopo la sfortunata impresa in Eritrea di Francesco Crispi, ultimo esponente della vecchia generazione risorgimentale¹¹. Crispi aveva cercato di realizzare la Grande Italia, ma proprio le scarse risorse finanziarie dello Stato italiano avevano concorso alla sconfitta di Adua nel 1896, «un'onta» che adesso i nazionalisti volevano vendicare. La cautela e la cura con le quali i governanti gestivano il bilancio nazionale non bastavano però a frenare la corsa alla conquista della Libia, uno degli ultimi lembi africani dell'impero ottomano in disfacimento. Cedeva al richiamo patriottico il «Corriere della Sera» che aveva tra i suoi più ascoltati editorialisti proprio Luigi Einaudi, da sempre attento censore dei conti pubblici; si allineava persino Ugo Ojetti che aveva irriso alla missione «civilizzatrice» dell'Italia in Africa – sbandierata dai nazionalisti – consapevole di quale fosse lo stato di arretratezza di tanta parte della popolazione meridionale, e non



solo. E, come si è detto, a celebrare le gesta dell'Italia in guerra veniva scelto proprio D'Annunzio, convinto che solo quando gli italiani avessero versato il loro sangue per la patria, solo allora si sarebbero sentiti cittadini dell'Italia¹². Del resto, a esaltare la guerra in Africa contribuiva anche il poeta Giovanni Pascoli con il suo appello alla «grande proletaria» in marcia per trovare terre da coltivare per i suoi figli. Un imperialismo, dunque, popolare, che faceva breccia in un Paese dove troppi italiani da sempre erano costretti a emigrare oltre oceano per trovare lavoro. La prospettiva di scaricare il peso dei disoccupati in Libia, di cui si favoleggiava la fecondità dei terreni e soprattutto la cui distanza dall'Italia si riduceva a poche miglia di mare, convinceva persino una parte dei socialisti. Certo, Mussolini, allora autorevole dirigente del Psi, si sdraiava sui binari dei treni per fermare i convogli dei soldati diretti in Africa, in accordo con il no alla guerra e al militarismo dei socialisti massimalisti e riformisti. Una minoranza guidata da Bissolati e Bonomi lasciava invece il partito, a dimostrare che il processo di nazionalizzazione aveva in effetti compiuto alcuni significativi passi in avanti, perché per i due leader scissionisti era ormai sentito come un dovere schierarsi al fianco della patria nel momento delle scelte più gravi. Del resto, anche nelle file del clero si registravano voci di gradimento verso l'impresa africana, ma soprattutto prendeva corpo una nuova disponibilità al dialogo con il Regno sabauda da parte del Vaticano che di lì a poco avrebbe sospeso il *non expedit* in occasione delle elezioni politiche del 1913. Eppure, malgrado i tanti consensi e soprattutto la conclusione in apparenza vittoriosa, la guerra coloniale segnava un punto di snodo fatale per lo Stato liberale. Al di là della vicenda militare in senso stretto, che gettava molte ombre sul comportamento crudele delle truppe e dei comandanti, impotenti però a stroncare una guerriglia destinata a continuare per anni¹³, era, più in generale, l'atmosfera politica del Paese a risentire le conseguenze del conflitto africano. Il bilanciamento tentato da Giolitti con l'offa della guerra ai nazionalisti in cambio del suffragio universale ai socialisti aveva acuitizzato gli antagonismi, tanto più esasperati dai timori da un lato e dalle speranze dall'altro di un'affermazione elettorale del Psi, che nel 1913 in realtà sarebbe stata meno clamorosa del previsto. Soprattutto, però, il protagonismo dell'Italia sul terreno internazionale faceva da preludio alla posizione che lo stesso schieramento politico favorevole all'impresa africana avrebbe preso di lì a poco con l'esplosione della guerra in Europa nel 1914.

I mesi della neutralità sono stati un campo d'indagine percorso in ogni suo aspetto dagli storici che anche recentemente si sono confrontati su questa fase cruciale della storia italiana¹⁴. In estrema sintesi, a favore dell'intervento si erano pronunciati i nazionalisti, i democratici, i riformisti di Bonomi e di Bissolati, una pattuglia di liberali e persino qualche rivoluzionario come Mussolini; uno schieramento minoritario in Parlamento, dove la maggioranza giolittiana – compresi i cattolici-liberali – e i socialisti erano contrari alla guerra; in minoranza gli interventisti erano, però, anche nel Paese, dove nelle organizzazioni dei lavoratori socialisti e cattolici dominavano i neutralisti e i pacifisti. Un disequilibrio così evidente sulla carta non prefigurava certo una vittoria dell'interventismo, tanto più se si considera quanto disomogenei fossero i motivi ideali e politici che spingevano alla scelta di guerra. Proprio per questo, il prevalere degli interventisti determinava inevitabilmente una ferita profonda, ben difficile da rimarginare. Una ferita alle istituzioni, tanto da far parlare di un colpo di Stato del re quando, nel giro di una notte, la maggioranza parlamentare neutralista aveva rovesciato il voto contro la guerra pronunciato il giorno prima e votato l'intervento dell'Italia nel conflitto¹⁵. Il timore di aprire una crisi dinastica, dopo la firma del sovrano al patto di Londra, aveva sicuramente avuto un peso determinante cui però si dovevano aggiungere le pressioni della piazza aizzata da D'Annunzio che minacciava una marcia sul Parlamento¹⁶. C'è poi un altro elemento da considerare che tanto peso era destinato ad avere anche nel dopoguerra: il comune denominatore del variegato gruppo interventista stava nella rivendicazione condivisa della liberazione delle terre irredente, Trento e Trieste, ancora sotto il dominio dell'impero asburgico. Riunirle all'Italia era una vera e propria missione; significava onorare il lascito dei padri del Risorgimento, che agli eredi avevano affidato l'ultima tappa incompiuta del percorso unitario. Si potrebbe dire che il Parlamento giolittiano fosse diviso tra ragione e sentimento, perché la maggioranza dei deputati sapeva quanto ragionevoli fossero le considerazioni di Giolitti: la guerra esplosa nei Balcani e dilagata in tutta Europa coinvolgeva gli interessi di tutte le grandi potenze, ma non direttamente l'Italia, che per di più da anni era legata dal Trattato della Triplice Alleanza alla Germania e all'Austria, disposte adesso a concedere lembi dei territori richiesti in cambio della neutralità italiana. Troppo debole, economicamente e finanziariamente, era poi il Paese, privo degli armamenti necessari in gran parte consumati nell'avventura africana; troppo divisa la popolazione e troppo fra-

*Il Presidente
della Camera,
Giuseppe Marcora
L'Illustrazione Italiana,
21 novembre 1909*

gili le stesse istituzioni liberali per gettarsi nel tritacarne di un conflitto che fin dai primi mesi aveva mostrato quanto dura sarebbe stata la competizione bellica. Vere e proprie stragi si erano già consumate sui campi di battaglia del fronte occidentale e orientale per cancellare ogni illusione di una guerra breve combattuta tra le potenze più forti del mondo, nessuna in grado di prevalere sull'altra.

Eppure, il sentimento travolgeva ogni riflessione razionale: dannunziani e futuristi avevano messo in moto, per la prima volta nella storia, una macchina propagandistica inedita, trascinando il ceto medio nelle piazze, da sempre lo spazio politico delle masse proletarie. Comizi, discorsi pronunciati con un'attenta regia in scenari evocativi – l'orazione di D'Annunzio sullo scoglio di Quarto era stata da questo punto di vista un capolavoro di comunicazione – bandiere, fanfare, grida, applausi creavano emozioni irrefrenabili nella folla che sempre più numerosa accorreva ad assistere a queste manifestazioni, veri e propri spettacoli teatrali, la cui eco arrivava anche nei palazzi romani e nelle ovattate sale del Parlamento¹⁷. Chiusi tra queste mura, i deputati non erano però sordi alle grida patriottiche, né rimanevano indifferenti agli insulti di vigliaccheria, codardia e tradimento loro rivolti. Gli scontri, ormai quotidiani tra le fazioni interventiste e neutraliste in ogni parte del Paese, contribuivano, poi, a rendere ancor più incandescente il clima di quel maggio 1915, quando alla fine i deputati avevano votato la guerra, forse persino con sollievo. Per quanto forzata, la decisione di intervenire nel conflitto per la maggioranza dei liberali aveva ancora un significato pienamente in linea con la tradizione risorgimentale mazziniana: la guerra contro gli imperi centrali autoritari e militaristi era una guerra per liberare le tante etnie oppresse che chiedevano di venire riconosciute come nazione; era una guerra che avrebbe portato pace, democrazia e progresso in tutta Europa e in Italia; era la quarta guerra di indipendenza, come proclamava il presidente della Camera, Marcora, aprendo i lavori dell'Assemblea dopo la fine del conflitto, il 20 novembre 1918: «L'Italia è compiuta. Sì: l'Italia è compiuta; il ciclo eroico del Risorgimento ha toccato il vertice della sua gloria e si è chiuso con la raggiunta unità della Patria»¹⁸.

Questi concetti venivano ripresi anche nel lungo discorso del capo del governo, Vittorio Emanuele Orlando, che sottolineava la felice coincidenza tra l'inaugurazione della nuova aula e la prima seduta del Parlamento del dopoguerra. Doveva essere un nuovo inizio per tutti i deputati che durante il conflitto avevano subito inevitabili limitazioni, aggravate



L'apoteosi della vittoria
al Parlamento italiano
Il Messaggero,
21 novembre 1918

108



però dalla strisciante delegittimazione orchestrata dagli onorevoli interventisti, convinti che i colleghi neutralisti – ancora in maggioranza – comprometterebbero le operazioni belliche. Il dibattito che seguiva l'intervento del capo del governo avrebbe invece palesato la fatale continuità – e non solo formale – tra la Camera del 1913-1915 e quella del 1918. Eppure, Orlando impostava la sua relazione cercando di toccare tutte le corde e tutte le sensibilità dei parlamentari, interventisti e neutralisti, nel tentativo convinto di arrivare a una pacificazione. Con coraggio – glielo riconosceva tutta la stampa – rivendicava puntualmente le ragioni di una «guerra giusta», anche se terribili erano state le sofferenze patite dai soldati e dai cittadini: «Se anche tacesse l'esultanza del trionfo, l'animo nostro, senza interiori rampogne, anzi senza nessuna esitazione, riconoscerebbe che quanto facemmo doveva essere fatto, perché giusta e necessaria era la nostra guerra»¹⁹. Non convinceva i neutralisti e non convinceva il Paese, dove non si era colmata la spaccatura tra chi aveva imposto la guerra e chi invece l'aveva subito; anzi, ora che i cannoni tacevano, la frattura sembrava allargarsi perché erano in tanti a non tornare a casa e in troppi a tornare feriti e mutilati nel corpo e nell'anima. Paradossalmente, nel 1918 avevano un'eco ancor più forte le parole sull'«inutile strage» pronunciate dal pontefice nel 1916: adesso si contavano i morti e si dava sfogo alle sofferenze subite al fronte e in patria per i quattro lunghi anni di guerra; quella guerra che la maggioranza del Paese non aveva voluto e che i fanti contadini avevano combattuto con disciplina ma non con quello slancio patriottico così insistito nella propaganda nazionalista.

Il capo del governo elencava quali e quanti meravigliosi obiettivi fossero stati raggiunti dopo tanti sacrifici, naturalmente primo fra tutti la conquista di Trento e Trieste; ma non si fermava qui: «Trionfa, dovunque, il principio di nazionalità, che fu la più pura asserzione dello spirito democratico e trovò un apostolo in una gloria italiana, in Giuseppe Mazzini»; spazzate via «le autocrazie militari» con il crollo degli imperi centrali, vittoriosi erano gli Stati liberi e democratici. Tutto ciò bastava a compensare i lutti e a colmare la ferita di Caporetto che nel suo discorso Orlando non poteva tacere? «Da quei giorni sinistri sembrarono rifulgere le nostre virtù, come quelle di una stirpe veramente immortale. Sui monti della Patria e lungo il fiume inviolabile, l'esercito fu tutto un baluardo di bronzo; e dietro ad esso, vecchi, donne, fanciulli stettero intenti con raddoppiata energia ai crescenti lavori imposti dalla guerra, serenamente sopportando fatiche, priva-

zioni, sacrifici, dolori»²⁰. A queste parole l'intera Camera era scattata in piedi, compresi i deputati socialisti – anche se dai banchi delle opposizioni nessuno si era unito all'applauso, a significare rispetto ma non condivisione.

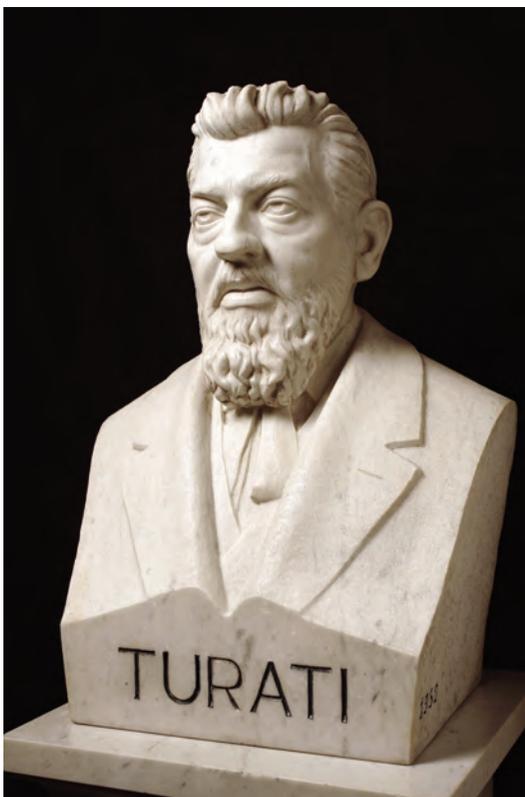
Nel discorso di Orlando non mancavano le promesse, tante e troppo difficili da mantenere, se si considera quanto avventate fossero le parole del capo del governo che definiva la guerra «la più grande rivoluzione politica e sociale che la storia ricordi, superiore alla stessa rivoluzione francese». Non che avesse torto; ma la classe dirigente era in grado di governare questa rivoluzione? A tutti questi interrogativi il presidente del Consiglio non rispondeva, limitandosi a indicare quali fossero i problemi della pace, senza presentare un preciso programma di governo. La smobilitazione, innanzi tutto, ma anche la difficoltà degli approvvigionamenti e i probabili turbamenti dell'ordine pubblico per il caro-vita che si prospettava inevitabile. Persino i compensi promessi agli «eroici combattenti» restavano in un limbo fumoso, così come vago era il capitolo delle relazioni internazionali che comprendeva la richiesta dei risarcimenti per i danni di guerra, le annessioni territoriali previste dal patto di Londra, l'adesione dell'Italia alla Società delle Nazioni.

Su questi ultimi aspetti Orlando si muoveva nel solco degli interventisti democratici che inneggiavano al nuovo diritto internazionale: «Alla teoria dell'imperialismo germanico, *del diritto del più forte*, il presidente Wilson contrappose quella *del dovere del più forte*»; questa stessa linea politica e ideale era seguita anche dall'Italia «che non ha alcuna mira imperialista», assicurava il presidente del Consiglio con un'affermazione impegnativa di fronte alla pattuglia dei nazionalisti, i cui sogni imperiali la vittoria aveva ingigantito. Suonava, però, sincero il ringraziamento di Orlando all'alleato americano, il cui aiuto ai Paesi dell'Intesa era stato determinante per la soluzione del conflitto: «gli Stati Uniti che con gesto di grandezza morale, quale nessun altro la storia ricorda, han dimostrato nel loro disinteresse magnanimo come un popolo sappia consacrare la purezza dei suoi ideali di giustizia con il più generoso sangue dei suoi figli»²¹. Applausi scroscianti risuonavano di nuovo nella Camera insieme alle grida «Viva Wilson!» alle quali si associava anche la maggioranza dei socialisti. Wilson sembrava aver fatto il miracolo di conciliare neutralisti e interventisti, anche se, nel clamore di quell'attimo, in pochi coglievano la contraddizione di quel «Viva Fiume italiana!» che si era levato dai banchi dei nazionalisti.

Si chiudeva così questa prima seduta – la «seduta della vittoria», come sarebbe stata definita – cui seguiva nei giorni

successivi la discussione sulla relazione del capo del governo; e a questo punto si strappava quel sottile velo che aveva coperto il dissenso profondo tra i deputati, e riemergevano i tanti rancori accumulati da una parte e dall'altra negli anni di guerra. Come avrebbe osservato Claudio Treves nel suo intervento, ansie, rimorsi, irritazioni e persino odi emergono sempre nei momenti cruciali «che caratterizzano i grandi *redde rationem* della storia», e l'inaugurazione della nuova Camera era uno di questi momenti²². La vittoria non aveva fatto dimenticare quanto fosse costata la guerra e soprattutto quanto sarebbe costata la pace. Lo dimostrava l'incidente scoppiato alla Camera il 23 novembre, quando il deputato Carlo Centurione Scotto, aderente al Fascio parlamentare, accusava di tradimento i neutralisti, Giolitti *in primis*; un'accusa che infiammava il Parlamento paralizzato per tutta la giornata nella discussione sulla Commissione di inchiesta per verificare se Centurione fosse in possesso di prove a conferma di una denuncia così grave. L'episodio è significativo di quale atmosfera si respirasse alla Camera, dove non erano mancati interventi in cui si lamentavano episodi di violenza contro i parlamentari neutralisti («queste aggressioni fisiche e morali devono cessare», aveva proclamato Modigliani)²³; ma è anche significativo il profilo di Centurione, noto ai suoi colleghi per lo zelo con il quale durante la guerra aveva cercato di scoprire le trame dei «nemici della patria», persino travestendosi da facchino per introdursi nelle riunioni dei socialisti, gli antinazionali per antonomasia. Questo clima nel Parlamento e nel Paese sarebbe solo peggiorato col passare dei giorni e con l'inizio della smobilitazione.

Il 21 novembre prendeva la parola Turati che aveva respinto l'etichetta di antinazionale già nelle giornate drammatiche dell'ottobre 1917, quando la rotta di Caporetto e l'invasione del territorio nazionale avevano provocato uno slancio unitario in difesa della patria e per un attimo ci si era illusi di assistere a una riconciliazione generale. Adesso il leader socialista respingeva con sdegno ogni accusa di tradimento, e non solo quelle rivolte ai parlamentari, ma quelle così ingenerose che avevano colpito i soldati. Bruciava ancora il tragico proclama del generale Cadorna, che al momento della disfatta aveva attribuito la mancata resistenza ai reparti dei soldati «vilmente ritirati senza combattere o ignominiosamente arresi al nemico». Quel proclama, che tante esecuzioni sommarie tra la truppa aveva provocato nel 1917, avrebbe contribuito ad attizzare odi e divisioni nel dopoguerra. Ovviamente, a calmare le acque non bastavano le accorate parole di Turati in omaggio ai caduti che non vollero



*Filippo Turati
nel busto che lo ritrae
a Palazzo Montecitorio,
opera dello scultore
Gaetano Martinez*

la guerra, ma «seppero ubbidire sereni alla legge del dovere, all'imperativo categorico della disciplina nazionale»²⁴. Il leader socialista si rendeva conto che l'odio seminato allora dava i suoi peggiori frutti proprio adesso – come dimostravano gli insulti di Centurione ai deputati giolittiani. Mentre a parole si esaltava la patria, «odo vituperare le istituzioni popolari che ne sono presidio, odo additare il Parlamento – se la comune interpretazione non mente – come una vecchia casa in cui si accumulano vecchie e nuove simonie». Lo preoccupavano le riunioni segrete, gli incontri furtivi fuori dall'aula tra deputati che tessevano trame contro il governo; a essi Turati ricordava che solo nel Parlamento – «in questa casa dell'Italia» – si maturavano i destini della nazione, non certo «nelle fazioni che possono covare la guerra civile»²⁵.

Questa nobile difesa del Parlamento, espressa da un capo delle opposizioni, militante in un partito che esaltava la rivoluzione russa e voleva distruggere lo Stato borghese, anticipava il dramma destinato a consumarsi di lì a poco tempo. In quella stessa aula, nel 1920-1921, quando l'offensiva squadrista colpiva a morte giorno dopo giorno le organizzazioni di classe, le indignate proteste dei deputati socialisti sareb-

bero rimbalzate sul muro di gomma dei deputati liberali. Certo, le aggressioni dei fascisti violavano lo Stato di diritto, che però proprio il Psi e i suoi militanti si preparavano ad abbattere, ma dal quale pretendevano di essere difesi. A ben vedere, questa contraddizione emergeva già nel discorso alla Camera del 1918, quando Turati, in evidente difficoltà di fronte al nuovo scenario internazionale, accomunava il bolscevismo trionfante in Russia, i moti rivoluzionari in corso in Germania e in Austria e il laburismo che si augurava vicesse le elezioni in Inghilterra: «da per tutto i rinnegati della guerra diventano gli arbitri della situazione che la guerra generò; da per tutto è un salto innanzi delle masse proletarie che può allietare o sgomentare [...] ma che darà l'impronta propria alla storia dell'oggi e del domani». Era in atto una rivoluzione europea, anzi «una rivoluzione universale, o violenta o pacifica, a seconda se si saprà andarle incontro e secondarla o si pretenderà follemente di arrestarla e infrangerla». Del resto, era stato lo stesso capo del governo a definire la guerra una rivoluzione, e coerentemente i socialisti chiedevano che la pace ne raccogliesse i frutti²⁶.

Una prima contestazione gli veniva diretta da Orazio Raimondo, negli elenchi parlamentari ancora indicato come deputato socialista anche se era uscito dal partito per incompatibilità con la sua iscrizione alla massoneria²⁷. Raimondo coglieva le molte ambiguità nel discorso di Turati, che pure sapeva bene quanto profonda fosse la frattura nel Psi tra i riformisti in minoranza e i massimalisti in maggioranza, questi ultimi decisi a «fare come in Russia». Turati e i suoi compagni dovevano decidere: i socialisti governavano in grandi comuni, Milano per primo, adempiendo a «una funzione democratica che io riconosco essere altamente benemerita»; così benemerita che «gioverebbe molto all'educazione del nostro paese, se non si volesse fare i rivoluzionari in piazza ed i legalitari in Parlamento»²⁸. Claudio Treves, anche lui socialista riformista, non replicava a Raimondo, ma rovesciava la responsabilità delle attese rivoluzionarie, così diffuse tra le masse proletarie, sulle spalle di chi la guerra aveva voluto e, per ottenere la lealtà del popolo in armi, aveva fatto troppe promesse – «una pioggia di doni!», come si esprimeva.

Non era però solo il premio della terra ai contadini e delle fabbriche agli operai a infiammare gli animi; ancor più gravida di conseguenze era stata «la divulgazione dei precedenti psicologici dell'azione rivoluzionaria: spirito e culto della violenza, attesa messianica del miracolo, disprezzo delle cause lente e delle ascensioni graduali: la guerra unica, ottima e spedita facitrice della storia e realizzatrice portentosa di tutte

le giustizie». Sì, c'era stato anche qualche leader socialista a propagandare la «guerra rivoluzionaria»: su questo slogan Mussolini (Treves non lo nominava) aveva tradito il suo partito e si era unito agli interventisti. Il danno non si limitava però alla defezione di un uomo o di un piccolo gruppo di lettori del «Popolo d'Italia». La prospettiva della rivoluzione aveva entusiasmato il popolo socialista, al quale Turati e i suoi compagni avevano cercato sempre di spiegare che l'avvento della società socialista sarebbe stato un processo graduale. Adesso, però, i riformisti si chiedevano come potevano vincere la concorrenza dei tanti rivoluzionari, «noi che avevamo costantemente opposto il concetto di forza al concetto di violenza; l'organizzazione alla sommossa [...]; noi che non avevamo mai pensato il socialismo come un «bottino di guerra», che l'abbiamo invocato sulle vie aperte e soleggiate della concordia dei lavoratori, nelle lotte civili e pacifiche, con l'aumento della ricchezza e della produzione sociale [...]. E che anche ora sentiamo rivoltarsi tutto l'umanesimo socialista all'idea che la realizzazione socialista debba avvenire sopra l'olocausto di forse venti milioni di vite in tutti i campi del mondo e sopra la più vasta desolazione»²⁹.

Si intravede in queste parole tutto il dramma del socialismo italiano, non solo quello vissuto dal Psi nel primo dopoguerra; i massimalisti e poi i comunisti avrebbero continuato a dividere e a lacerare il corpo del socialismo, nelle cui file le componenti riformiste – e democratiche – si sarebbero sempre trovate in minoranza nella sinistra italiana. Treves non si faceva illusioni di riuscire a frenare il virus rivoluzionario diffuso tra i militanti, ed era di scarsa consolazione intuire che neppure i democratici al governo e in Parlamento sarebbero stati in grado di controllare le aspettative palinogenetiche suscitate tra le masse proletarie e piccolo borghesi. Se c'era una residua speranza di evitare il precipitare della situazione, Treves e Turati la riponevano nel nuovo ordine internazionale. Se il dopoguerra doveva essere rivoluzionario, a guidare questa rivoluzione italiana ed europea doveva essere non Lenin ma Wilson.

Non erano i soli a investire sul presidente americano come pilastro di un nuovo ordine democratico. Particolarmente infiammato era l'intervento del repubblicano Giovanni Battista Pirolini, che si lanciava in una vera e propria eulogia: «Wilson è il presidente di una grande Repubblica democratica, è il capo del partito democratico. [...] Poiché il vecchio principio del militarismo e dell'imperialismo è stato vinto, il problema della pace appartiene alla concezione democratica della vita nazionale e internazionale, appartiene all'inter-

ventismo democratico e vittorioso di Wilson. Saranno i nostri plenipotenziari francamente wilsoniani?»³⁰. Anche se lasciate sullo sfondo da Orlando e coperte dagli applausi al presidente degli Stati Uniti, la Camera si divideva già sulle questioni da discutere al tavolo della pace tra le potenze vincitrici, prima fra tutte il diritto all'autodeterminazione dei popoli. Su questo punto Turati era categorico: «l'autodecisione deve essere un dogma per tutti, anche per e verso la Russia, anche per le terre da noi di recente occupate»³¹. Nessuno ignorava che si stesse discutendo del problema Fiume, sul quale si stava saldando un inedito asse tra i socialisti e gli interventisti democratici, riformisti e persino liberali – da Albertini, ad Amendola, a Borgese, a Bissolati, a Salvemini – ormai in rotta con gli ex alleati nazionalisti, dannunziani e mussoliniani, schierati a sostegno del ministro degli Esteri Sonnino, strenuo difensore del patto di Londra.

Anche questo è un capitolo fondamentale analizzato fin nei dettagli dagli storici, che sono concordi nell'individuare nella questione fiumana uno dei fattori deflagranti per la sopravvivenza dello Stato liberale³². Come era già avvenuto nei mesi che precedettero l'intervento in guerra dell'Italia, la pressione delle piazze, dove si affollavano i manifestanti inneggianti a Fiume italiana, avrebbe condizionato la trattativa del governo per arrivare a una soluzione ragionevole della questione al tavolo della pace. E non stupisce se si considera che, ancora una volta, a guidare le dimostrazioni patriottiche era proprio D'Annunzio, incurante di infliggere con la marcia su Fiume un altro colpo alla legittimità del governo italiano e del Parlamento³³. Il poeta trovava caldi consensi tra i deputati del Fascio parlamentare, come dimostrava l'intervento di Giovanni Celesia di Vegliasco, che plaudiva ai patrioti in corteo per tutte le città d'Italia³⁴. Ai socialisti, che accusavano i parlamentari del Fascio di provocare le agitazioni contro il Parlamento, Celesia rispondeva con una frase a effetto: non era minacciata la libertà parlamentare, ma la patria che i militanti del Psi volevano distruggere. Seguiva una vera e propria requisitoria contro gli antinazionali che adesso alzavano la bandiera dei principi wilsoniani, condivisibili sempre che «in nessun modo ostacolino il compimento dell'unità italiana»³⁵.

Non bastavano dunque Trento e Trieste, adesso anche Fiume era diventata una terra irredenta da annettere all'Italia per completare la missione risorgimentale. Faceva eco a Celesia il collega del Fascio Angelo Abisso nelle cui parole affiorava la convinzione che senza Fiume la vittoria sarebbe stata «mutilata»: «Nessuno vuole che la pace per l'Italia vittoriosa debba

portare la disillusione [...]. I jugoslavi chiedono cose non nel limite del giusto, a danno nostro, e noi non possiamo imporci sacrifici a vantaggio di altri popoli che fino a poche settimane fa abbiamo visto combattere strenuamente contro i nostri soldati»³⁶. Abisso attaccava i socialisti antinazionali, ma anche il gruppo dei deputati dell'Intesa democratica, come Ruini che nel suo intervento aveva applaudito a Wilson e si era compiaciuto dell'appoggio al presidente degli Stati Uniti da parte dei socialisti³⁷. Il conflitto ormai aperto, tra chi fino a ieri aveva condiviso la battaglia per l'intervento in nome degli stessi valori patriottici, si faceva ogni giorno così aspro da creare equivoci e incomprensioni: perché i democratici erano anch'essi convinti che Fiume dovesse appartenere all'Italia, malgrado l'annessione non fosse stata prevista nel patto di Londra; si limitavano solo, in armonia con i principi wilsoniani dell'autodeterminazione, ad auspicare uno scambio tra i territori a seconda del prevalere di un'etnia sull'altra. Così non ci sarebbe stata «nessuna mutilazione dei nostri diritti e nessuna mutilazione dei diritti altrui», ripeteva invano Antonio Fradeletto, anche lui deputato dell'Intesa.

Soprattutto, era urgente che dal dibattito in Parlamento emergesse una linea condivisa in base alla quale Orlando potesse recarsi a Versailles con una soluzione pronta sulla «delicata controversia»³⁸. Non sarebbe stato così; il presidente del Consiglio avrebbe abbandonato il tavolo della pace tra gli applausi dei dannunziani e l'indifferenza degli alleati internazionali che si limitavano a proseguire le trattative di pace senza l'Italia. A due mesi dall'inaugurazione della nuova Camera, dove era risuonato il coro di «Viva a Wilson!», l'11 gennaio 1919 Bissolati, che in un discorso alla Scala dava il benvenuto a Wilson, sarebbe stato costretto ad andarsene tra fischi e urla di futuristi, dannunziani, mussoliniani e nazionalisti. L'incidente non si chiudeva qui: da piazza della Scala i patrioti dimostravano sotto le finestre del «Corriere della Sera» e del «Secolo», i due quotidiani borghesi, liberale moderato-conservatore il primo, democratico il secondo, che sostenevano la posizione di Wilson, per poi spostarsi alla sede del «Popolo d'Italia», dove Mussolini, affacciato al balcone dell'edificio, li salutava, ricevendo un'ovazione. Alcuni hanno indicato l'episodio come la prima «spedizione punitiva»; certo, è significativo per comprendere il processo distruttivo dello Stato liberale, aggredito non solo dai dannunziani e poi dai fascisti, ma corrosivo al suo interno dalle divisioni, dalle incomprensioni, dai ritardi di una classe dirigente liberale, priva degli strumenti per governare una moderna società di massa, ma soprattutto in piena crisi d'identità, come del re-

sto le élite di tutti gli altri Stati europei. Se era vero che un mondo nuovo stava nascendo, i governanti italiani restavano ancorati al passato, e la politica estera era forse il terreno dove il vecchio non si decideva a morire.

Nei discorsi alla Camera di fine novembre 1918 non erano mancate le voci preoccupate, come quella del deputato cattolico Marco Ciriani che invitava Sonnino a rompere il silenzio: «Noi desideriamo udire la parola del ministro degli Esteri, perché vogliamo sapere con quali direttive il governo si dispone a recarsi alla Conferenza per la pace; perché vogliamo anche noi sapere se la diplomazia deve continuare ad essere segreta, e se la pace dovrà essere o no wilsoniana, come io mi auguro, così come la vogliono popolo e combattenti, come dovrà essere per rispettare la volontà dei morti gloriosi caduti, non per sacri egoismi né per sistemazioni di equilibri»³⁹. Concetti ripetuti dal repubblicano Giovan Battista Pirolini che chiedeva fosse chiaro ed esplicito il «mandato che noi affidiamo ai ministri fiduciari della Camera i quali dovranno recarsi fra poco a Parigi a trattare la pace mondiale. [...] Andate con le bandiere della diplomazia nuova, non con quelle della vecchia diplomazia caduta in frantumi! [...] In altri Parlamenti si parla di politica estera colla dovuta misura, ma anche con la dovuta larghezza». Certo, tutti sapevano quale fosse il «temperamento» di Sonnino, riservato e segreto, ma i tempi nuovi chiedevano ormai che ogni trattativa fosse fatta «alla luce del sole, sotto il controllo del Parlamento e dell'opinione pubblica»⁴⁰.

Se giusta era la richiesta di trasparenza, così come la volontà di rispettare i 14 punti di Wilson, in un clima così infuocato le ragionevoli osservazioni di Napoleone Colajanni restavano inascoltate. Colajanni condivideva naturalmente i principi wilsoniani, con una riserva, però: «Credo che si tratti di un grande ideale, che si realizzerà attraverso il tempo»; e poi a ben vedere il principio dell'autodeterminazione, «teoricamente magnifico e accettabile da tutti coloro che nutrono sentimenti democratici», non si poteva applicare a occhi chiusi. Bastava ricordare quale fosse stata la situazione dell'Italia al momento dell'unificazione territoriale nel 1861-1871 per rendersi conto che nelle tante «zone grigie» – come le aveva definite Francesco Crispi – l'appartenenza all'Italia avesse suscitato anche sentimenti di violenta ostilità. Nel 1918 in queste «zone grigie», cioè in quelle terre dove si era aperta la controversia con gli jugoslavi, non era possibile arrivare immediatamente a «quelle soluzioni idealistiche di cui ha parlato l'onorevole Pirolini»; era necessario trattare, e Colajanni auspicava che «il Governo saprà rispettare quelli

che sono i diritti di italianità, il diritto di Zara e di Fiume cui mando reverente il mio saluto»⁴¹. Malgrado l'intensità della discussione su questi temi, è significativo che nella sua replica il presidente del Consiglio restasse molto vago: generiche rassicurazioni sulla sua fede nei principi di Wilson, altrettanto generiche affermazioni sulla vittoria dello spirito democratico contro lo «spirito imperialista». Alla fine, un debole riconoscimento che sarebbe stato necessario «transigere»: «Una transazione, dal momento che per effetto di quegli accordi [patto di Londra] l'Italia spontaneamente, rinunciava ad una città, la cui italianità non può essere contestata da nessuno»⁴². Insomma, Orlando partiva per Parigi senza aver deciso quale sarebbe stata la linea del governo.

Se il dibattito parlamentare sulla politica estera dà la misura di quanto deteriorata fosse la situazione politica già nel novembre 1918, gli altri segnali di crisi venivano sulle questioni interne, un vero e proprio campo minato che annunciava un dopoguerra infiammato. Lo sapeva bene il governo che si attirava, però, i sospetti da parte dei socialisti di ritardare la smobilitazione proprio per timore dei prevedibili turbamenti all'ordine pubblico. Nessuno ignorava quanto vasto fosse stato il processo di politicizzazione al fronte dove i contadini, centinaia di migliaia chiamati alle armi, si erano trovati per la prima volta tutti insieme a combattere, a soffrire, a morire. Per i socialisti contrari alla guerra era stato un facile terreno di reclutamento che adesso veniva conteso dall'Associazione combattenti, una vera e propria organizzazione politica la cui guida inizialmente era tenuta in mano dai democratici⁴³. Naturalmente, il Psi manteneva la sua posizione dominante, ma soprattutto nel Mezzogiorno spesso i cortei dei contadini, che con forconi e bandiere si preparavano a occupare le terre, erano guidati da deputati e leader democratici, come Salvemini, ad esempio⁴⁴.

A organizzare la protesta del proletariato agrario erano anche i cattolici che avevano fondato il Partito popolare italiano, i cui primi deputati sarebbero entrati in Parlamento con le elezioni del 1919. Erano però già presenti alla Camera i rappresentanti del popolo cattolico eletti nelle liste dei liberali, grazie al patto Gentiloni siglato nel 1913 quando l'introduzione del suffragio universale, temuto preludio di una vittoria socialista, aveva allarmato a tal punto la Chiesa da spingerla a sospendere il *non expedit*⁴⁵. Forti soprattutto nelle campagne dell'Italia centro-settentrionale, dove avevano messo solide radici fin dagli ultimi anni del XIX secolo, i parlamentari cattolici-liberali si univano alle voci dei socialisti e

dei democratici – naturalmente ciascuno con peculiari accenti – per chiedere che venissero onorate le tante promesse fatte in guerra ai fanti-contadini. Giovanni Maria Longinotti chiedeva «ardimentose riforme sociali» – e ripeteva «riforme sociali, decisamente ardimentose» – per «non avvelenare la vittoria» con contrapposizioni e conflitti. In concreto, il governo doveva concedere ai contadini una «più larga partecipazione ai prodotti della terra», ma anche procedere al «frazionamento dei latifondi con largo impulso alle cooperative agricole»⁴⁶. Gli faceva eco il collega cattolico Giovanni Bertini: proprio la guerra nella quale decine di migliaia di contadini avevano sacrificato la loro vita per la patria, aveva di fatto «creato quella democrazia rurale» che era l'ideale politico dei cattolici. Compito sociale e morale dello Stato era, innanzi tutto, accelerare la smobilitazione per consentire il ritorno dei soldati alla loro terra, la cui cura aveva gravato sulle spalle delle donne e dei vecchi per troppi anni; ma una volta a casa bisognava che «l'opera di apostolato e di assistenza ai contadini» si traducesse in riforme, e tra queste c'era il potenziamento delle scuole agricole⁴⁷.

In concreto, Alfredo Baccelli, liberale e presidente del Comitato parlamentare degli amici dei contadini, presentava un disegno di legge per l'arbitrato nelle controversie latifondisti-contadini; e le sue motivazioni erano una lucida analisi dell'incendio che sarebbe divampato nelle campagne tra il 1919 e il 1921: «I nostri contadini hanno contribuito efficacemente alla vittoria, essi hanno sopportato la massima parte del peso di questa guerra; quando torneranno con la coscienza di ciò che hanno compiuto, si troveranno anche educati all'ardire, e perché no? alla violenza. Se noi non provvediamo a dar loro lavoro, assisteremo a tristi episodi. Nell'Italia centrale e meridionale i latifondi incolti non potranno rimanere chiusi ai lavoratori che si affolleranno nei paesi vicini. Altrimenti le invasioni saranno inevitabili»⁴⁸. Appunto quanto sarebbe successo. Lo aveva previsto anche il deputato siciliano Angelo Abisso: «Le masse somigliano molto ai vulcani, i quali fanno delle eruzioni più violente dopo che sono stati a lungo inattivi». Dopo quattro anni di terribile guerra, nessuno poteva illudersi che tutto tornasse come prima. Per quanto appartenente al Fascio parlamentare dove sedevano i nazionalisti, Abisso non aveva dubbi che anche i proprietari terrieri dovessero tener conto della nuova società: se le loro campagne erano mal coltivate andavano espropriate e trasformate in terreni fertili dati in gestione alle cooperative. Insomma, la «terra ai contadini» appariva una richiesta trasversale a tutti i gruppi parlamentari; e in ogni intervento si

sottolineava la fretta di dare risposte concrete: «se il governo non osa e non agisce subito» sarà travolto e avrà «la colpa della tragedia che tutti minaccia», dichiarava il deputato socialista Giacomo Ferri⁴⁹. Solo Meuccio Ruini aveva invitato alla cautela, ma soprattutto a riflettere sulle profonde diversità di un mondo contadino estremamente variegato, dove a seconda delle zone geografiche prevalevano braccianti oppure affittuari, o salariati o contadini poveri oppure mezzadri o piccoli proprietari i cui interessi e soprattutto le cui rivendicazioni non sempre apparivano compatibili. Ruini proponeva come ricetta l'istituzione dell'associazione dei coltivatori diretti, quella Coldiretti che avrebbe fatto la fortuna elettorale della Democrazia cristiana più di vent'anni dopo⁵⁰. Quanto alla replica del presidente del Consiglio, anche in questo caso Orlando si teneva nel vago, continuando in una oscillazione tra promesse e inviti alla cautela per quanto riguardava la richiesta della terra ai contadini: «Io credo che nessuna audacia in questa materia sia eccessiva, [... ma] non è la maniera più coraggiosa e radicale di risolvere il problema quella di parlare di espropri di massa, i quali non farebbero altro che passare la cosa da una mano all'altra»⁵¹. Il suo governo stava studiando come ricostruire un demanio collettivo diverso dal passato perché le campagne gestite da cooperative sarebbero state fertili e avrebbero assicurato non solo benessere alle famiglie contadine ma rappresentavano un primo tassello per la rinascita del Mezzogiorno. Sulla questione meridionale si erano soffermati quasi tutti gli interventi specie quelli dei deputati del Sud e delle Isole, tra i quali Napoleone Colajanni, tutti convinti che nell'Italia nuova uscita dalla guerra non poteva rimanere aperta la piaga della miseria del Mezzogiorno⁵². Non erano solo i contadini al centro delle proposte avanzate durante la discussione generale nella nuova Camera. L'intero corpo parlamentare appariva consapevole che «è necessario pensare alle masse» – per dirla con le parole di Ruini; e tra queste masse c'erano gli operai ma anche i ceti medi. Per quanto riguarda il proletariato industriale, nei discorsi dei deputati socialisti il richiamo alla guerra «rivoluzionaria» faceva da premessa in ogni intervento: il conflitto aveva aperto la strada alla più grande rivoluzione mai vista nella storia dell'umanità: «Si schiude ai popoli il grande avvenire fondato sull'eguaglianza, sulla giustizia, sulla fratellanza tra i popoli, sulla glorificazione del lavoro»; dunque, incalzava Giacomo Ferri, «mano alle leggi sociali e con provvedimenti immediati»⁵³. L'elenco era lungo: pensioni, assicurazioni per le malattie, la vecchiaia, la disoccupazione, diritto dei lavo-

ratori alla partecipazione agli utili delle aziende – lo stesso per i contadini – ma anche salari minimi garantiti, case popolari, tutela della maternità. E, naturalmente, amnistia subito per i reati di guerra e fine della censura; poche le voci – quella di Turati non mancava – in favore del suffragio universale per le donne⁵⁴. Ai socialisti rispondeva direttamente Arnaldo Agnelli che si associava alle richieste di protezioni per la manodopera, ma difendeva anche gli industriali il cui interesse non era certo quello di pagare gli operai con salari da fame. Non si trattava di «buon cuore»; era nell'interesse del padronato potersi servire di un lavoratore ben nutrito, ben alloggiato e ben organizzato, «infinitamente più produttivo di quello che è abbandonato a se stesso, ignorante e imprevedente»⁵⁵.

Condizioni così favorevoli per le relazioni industriali si potevano raggiungere, però, solo se la nazione fosse stata messa in grado di ripartire subito, perché la riconversione delle industrie di guerra, vissute per quattro anni «in una condizione del tutto artificiosa», era urgente per lo meno quanto riportare alla normalità il Paese dove si stava per scaricare un'immensa quantità di soldati smobilitati alla ricerca di lavoro⁵⁶. L'intervento del ministro del Tesoro, Francesco Saverio Nitti, non poteva però rassicurare i deputati (e il Paese): «Non mai come ora il ministro del Tesoro ha il rude compito di dire a voi tutti la verità sulla nostra situazione»⁵⁷. Una premessa raggelante, cui seguiva un'analisi puntuale di quali fossero le risorse finanziarie a disposizione, che avevano raggiunto il punto più basso nel giugno del 1918 quando 100 franchi svizzeri valevano 232,50 lire e per acquistare una sterlina ci volevano più di 44 lire e più di nove per un dollaro. Questi cambi erano solo in minima parte migliorati: «occorre comperare all'estero il meno possibile, occorre produrre all'interno il più possibile, occorre utilizzare le materie prime colla maggiore saviezza». Tutte le nazioni soffrivano questo dopoguerra, ma l'Italia non aveva le risorse di base necessarie alla popolazione e all'industria: grano e carbone, *in primis*.

Nitti capiva le richieste di aumento degli stipendi e di indennità per il caroviveri che salivano da una popolazione esasperata per il costo della vita in continua ascesa, e cercava di rassicurare: lo Stato stava facendo il suo dovere «per fornire il pane e alcuni generi di consumo popolare al di sotto del prezzo di acquisto». Ma lamentava che «molti non si rendono conto della realtà»; la realtà era «un periodo di dure prove» che la manodopera industriale per prima doveva affrontare: «Bisogna che gli operai abbiano spirito di sacrificio»

– perché rispetto ai contadini e ai tanti ceti medi mandati a combattere e a morire da soldati e da ufficiali di complemento, i lavoratori delle fabbriche erano rimasti in patria: «Noi chiediamo ad essi un onesto riconoscimento di questo stato di fatto. [...] Noi chiediamo che essi si rendano conto della situazione. Le astinenze che dovranno imporsi sono largamente compensate dalla situazione avuta fino ad ora». E con le «astinenze» Nitti indicava l'inevitabile mancanza di lavoro che si prospettava col processo di riconversione industriale in corso. Ugualmente «gli industriali devono intendere che la produzione non può consentire profitti troppo elevati che sarebbero a danno dei consumatori»⁵⁸.

Parole ragionevoli, accompagnate da alcune iniziative «tamponate»: un fondo per la disoccupazione e un piano per le pensioni di guerra, su cui però non si poteva largheggiare. Queste provvidenze sarebbero state gestite dall'Opera nazionale combattenti, che aveva bisogno, comunque, di un sostegno finanziario non solo da parte dello Stato (in bancarotta), ma dai privati, sollecitati caldamente a sottoscrivere buoni del Tesoro come era avvenuto in tempo di guerra. E poi, «vi sono tanti che hanno guadagnato dalla guerra, tanti nuovi ricchi [...]. Io li invito ora a fare il loro dovere»⁵⁹. Nitti sapeva bene che nel Paese ribolliva un vero e proprio odio contro chi si era arricchito durante il conflitto, a cui ora si attribuiva l'inflazione galoppante, destinata a innescare per tutto il 1919 violenti moti popolari. Lo prevedeva il deputato socialista Edoardo Bonardo che evocava il 1898 parlando dell'«insopportabile martirio della grande massa del popolo»; un «martirio» la cui responsabilità ricadeva sugli «affamatori», gli arricchiti, i «pescecani»⁶⁰. Un vero e proprio coro di proteste si levava dalla Camera contro i profittatori di guerra, scelti a capro espiatorio della critica situazione in cui si dibatteva l'Italia e in genere tutti gli Stati vincitori e vinti che nella guerra avevano disperso le loro ricchezze. In Germania, in Ungheria, in Austria dove già esplodevano i fuochi delle rivoluzioni, la svalutazione a ritmo impressionante aveva già in quel novembre 1918 ridotto alla fame nelle città non solo gli operai ma anche i ceti medi, la cui rabbia cresceva in rapporto al timore di perdere il proprio *status* sociale e avviarsi verso la proletarizzazione.

Erano stati d'animo presenti anche in Italia, tanto più che la piccola borghesia, al contrario della classe operaia, non disponeva di organizzazioni sindacali o di una rappresentanza partitica. Certo, i democratici si proponevano come interlocutori a questi vasti e disomogenei settori della popolazione anche attraverso l'Associazione combattenti e l'Associazione

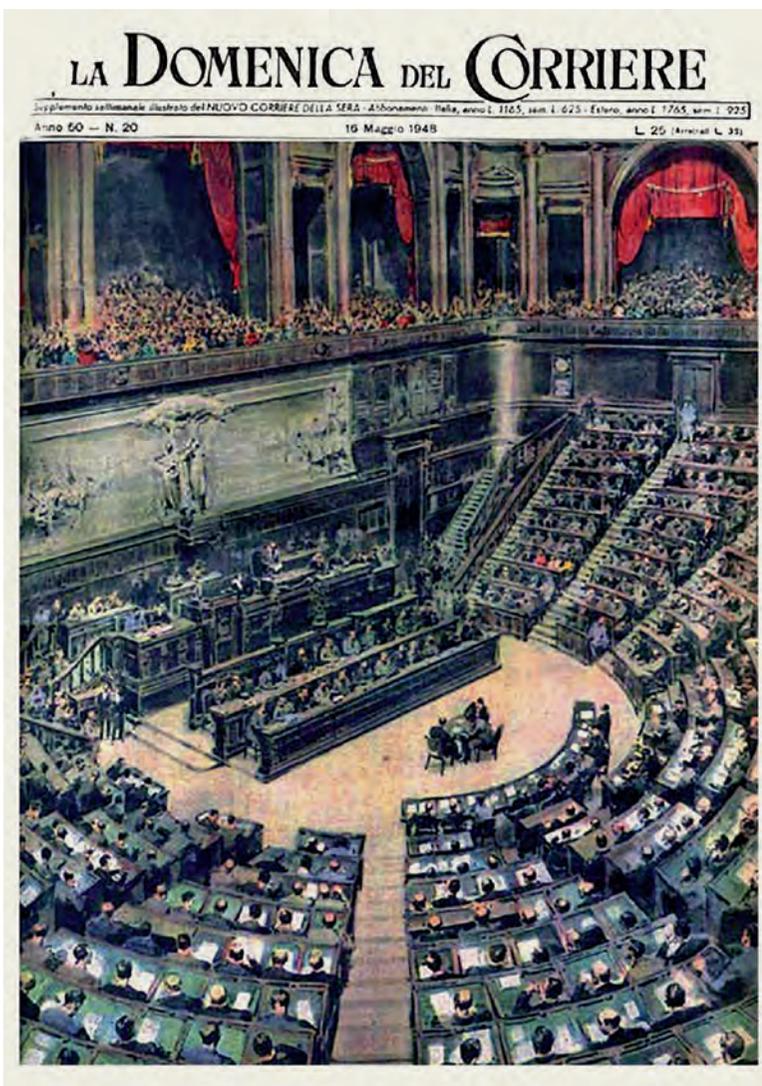
mutilati in cui trovavano una «casa» soprattutto sottoufficiali e ufficiali di complemento. Troppo poco per agganciare l'intero mondo del ceto medio, cioè quella piccola borghesia, modesta, laboriosa, da cui provenivano tanti insegnanti, magistrati, funzionari dello Stato, ufficiali dell'esercito, schiacciata «dall'alto da un capitalismo ingordo; dal basso da una parte del proletariato ancora egoista perché ignorante e dominato da preconcetti ostili», come si esprimeva l'onorevole Fradeletto⁶¹. Questa lucida analisi offre una delle chiavi interpretative del successo di Mussolini che proprio nel ceto medio avrebbe trovato la base di massa del Partito fascista nel 1921, puntando sull'ostilità ai socialisti e sull'avversione ai capitalisti di queste fasce sociali.

Al loro antisocialismo avrebbe contribuito in parte lo stesso Psi che invece di comprendere le ragioni del malessere piccolo-borghese, in sofferenza per la crisi economica quanto la classe operaia, attaccava il ceto medio nel suo patriottismo. Proprio l'amore per la patria era però l'elemento identitario unificante, che dannunziani e mussoliniani avrebbero sfruttato fino in fondo per aggregare nelle loro file una massa di militanti. Quanto all'anticapitalismo, anche questo fattore veniva usato abilmente dal futuro duce fin dalla nascita dei fasci di combattimento nel marzo 1919, quando nell'adunata milanese a piazza San Sepolcro venivano lanciate tutte le parole d'ordine destinate ad alimentare per l'intero ventennio la componente movimentista del fascismo: anticapitalista, antiborghese, anticlericale, antisocialista, nazionale, una somma di negazioni in cui la sola affermazione restava il patriottismo, appunto il comune denominatore delle classi medie.

Alla fine della discussione, riprendeva la parola il presidente del Consiglio, consapevole di quali e quante inquietudini percorressero l'assemblea dei deputati. Un'assemblea eletta nel 1913 e già «scaduta», anche se era stata prorogata a causa della guerra. E qui si evidenziava la prima contraddizione rispetto alle parole pronunciate nel discorso inaugurale, quando Orlando aveva sottolineato che si apriva una nuova era nel Parlamento e nell'Italia uscita vittoriosa dal conflitto. Come poteva la vecchia Camera del 1913 esprimere il nuovo? Nel corso del dibattito lo avevano rilevato numerosi deputati, aspramente critici sulla composizione dei gruppi parlamentari, che in relazione alle vicende belliche si erano disaggregati e riaggregati con nuove denominazioni, come il Fascio parlamentare o l'Intesa democratica, due schieramenti politici non più corrispondenti alle posizioni via via assunte in questo primo scorcio di dopoguerra. Da qui na-

La seduta di apertura
della prima legislatura
repubblicana,
8 maggio 1948
La Domenica
del Corriere,
16 maggio 1948

116



sceva a gran voce la richiesta di elezioni subito dal momento che era difficile riconoscersi nel Parlamento del 1913. L'attesa sarebbe durata un intero anno: quanto questa sorta di sospensione, destinata a durare fino al novembre 1919, abbia contribuito a indebolire il governo nelle mani dei liberaldemocratici, mi pare vada valutato con attenzione. Certo, c'erano ragioni oggettive per il rinvio, la prima fra tutte la smobilitazione che l'esecutivo non aveva nessuna intenzione di accelerare. Al contrario, il governo, ben consapevole di quali e quanti problemi il ritorno in massa dei soldati avrebbe comportato, era ben deciso a rinviare il più possibile proprio appellandosi al diritto dei reduci: «Torneranno infatti quei quattro o cinque milioni di uomini che hanno vissuto la rude vita della guerra e hanno avuto con altri popoli contatti intellettuali e morali. [...] Essi verranno; essi sono veramente i vittoriosi, essi hanno veramente il diritto di segnare la strada»⁶².

La strada che avrebbero segnato questi milioni di uomini ritornati in patria vittoriosi era quella dittatura annunciata esattamente quattro anni dopo – il 16 novembre 1922 – nel famoso discorso pronunciato alla Camera dal neopresidente del Consiglio Benito Mussolini. La nuova aula, dove nel novembre 1918 si era tenuta la «seduta della vittoria», diventava «questa aula sorda e grigia», che il duce del fascismo minacciava di trasformare in «bivacco di manipoli»⁶³. I suoi manipoli erano quei «trecentomila giovani armati di tutto punto, decisi a tutto e quasi misticamente pronti ad ogni mio ordine», che il 28 ottobre 1922 avevano marciato su Roma per occupare il Parlamento, ultimo atto di un attacco alle istituzioni, preceduto in ogni grande e piccola città d'Italia dagli assalti e dalla conquista dei municipi. Con la designazione di Mussolini, il capo della sovversione armata, alla guida del Paese, il re aveva inferto un vulnus indelebile allo Stato liberale scosso nelle sue fondamenta. Nessuno poteva illudersi che alla minaccia di «sprangere il Parlamento» sarebbe seguito un ritorno alla normalità costituzionale: nel giro di quarantotto mesi ogni libertà veniva cancellata e sull'Italia calava la notte della dittatura. Sarebbero trascorsi più di vent'anni e si doveva passare per un altro devastante conflitto mondiale e per una guerra civile perché si riaprirono, a seguito dell'approvazione della Costituzione repubblicana da parte dell'Assemblea costituente, le porte del Parlamento, dove nel 1948 sedevano in stragrande maggioranza i deputati antifascisti, eletti in libere elezioni dal popolo italiano, che a loro delegava la difesa della democrazia e della pace; un compito mai disatteso nei successivi settant'anni.

NOTE

1. S. Colarizi, *Il Corriere nell'età liberale. Profilo storico*, in *Storia del Corriere della Sera*, vol. II, Fondazione Corriere della Sera, Rizzoli, Milano 2011.
2. S. Colarizi, L. Benadusi, 1911. *Calendario italiano*, Laterza, Roma-Bari 2011.
3. E. Gentile, *La Grande Italia. Il mito della nazione XX secolo*, Laterza, Roma-Bari 1997.
4. Ch.J. Duggan, *La forza del destino. Storia d'Italia dal 1796 a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2009.
5. G. Sabbatucci, *Il trasformismo come sistema*, Laterza, Roma-Bari 2003.
6. Atti Parlamentari, Camera dei deputati, Discussioni, tornata 10 marzo 1881.
7. A. Calza, *Il nuovo palazzo del Parlamento italiano*, in «L'Illustrazione Italiana», 27 novembre 1910, cit. in *La nuova Aula di Palazzo Montecitorio (1918-2008)*, Camera dei deputati, Archivio storico, Roma 2008.
8. G. Salvemini, *Il ministro della malavita. Notizie e documenti sulle elezioni giolittiane nell'Italia meridionale*, Edizioni della Voce, Firenze 1910.
9. S. Colarizi, *L'età liberale*, in *Storia del Corriere della Sera*, cit.; G. Spadolini, *Albertini e Giolitti*, Olschki, Firenze 1968; O. Barrié, *Luigi Albertini. Il Corriere della Sera e la crisi dello Stato liberale*, Giuffrè, Milano 1971; Id., *Luigi Albertini*, UTET, Torino 1979.
10. E. Gentile, *L'Italia giolittiana*, il Mulino, Bologna 1990; A. Aquarone, *L'Italia giolittiana (1896-1915)*, il Mulino, Bologna 1988.
11. Ch.J. Duggan, *Creare la nazione. Vita di Francesco Crispi*, Laterza, Roma-Bari 2000.
12. E.J. Hobsbawm e P. Arlorio, *Nazioni e nazionalismi. Programma, mito, realtà*, Einaudi, Torino 2002; F. Gaeta, *Il nazionalismo italiano*, Laterza, Bari 1965.
13. A. Del Boca, *Gli italiani in Libia. Tripoli bel suol d'Amore*, Mondadori, Milano 1984.
14. La storiografia sul tema è troppo vasta per darne conto in una nota. Mi limito a citare i lavori di Brunello Vigezzi, rimasti un classico: B. Vigezzi, *L'Italia di fronte alla prima guerra mondiale*, I, *L'Italia neutrale*, Ricciardi, Milano-Napoli 1966; Id., *Da Giolitti a Salandra*, Vallecchi, Firenze 1969.
15. Cfr. A. Varsori, *Radioso maggio. Come l'Italia entrò in guerra*, il Mulino, Bologna 2015.
16. R. De Felice, *D'Annunzio politico 1918-1928*, Laterza, Roma-Bari 1978; P. Alatri, *D'Annunzio*, UTET, Torino 1983.
17. Sul problema dei «parlamenti di guerra», cfr. il recente lavoro di A. Guiso, *La guerra di Atena. Il "luogo" della grande guerra nell'evoluzione delle forme liberali di governo: Regno Unito, Francia e Italia*, Le Monnier, Milano 2017.
18. Atti Parlamentari, Camera dei deputati, legislatura XXIV, 1ª Sessione, Discussioni, tornata 20 novembre 1918.
19. Atti Parlamentari, Camera dei deputati, legislatura XXIV, 1ª Sessione, Discussioni, tornata 20 novembre 1918.
20. *Ibidem*.
21. *Ibidem*.
22. *Ivi*, tornata 27 novembre 1918.
23. *Ivi*, tornata 23 novembre 1918. Il deputato Guglielmo Gambarotta aveva riferito di essere stato aggredito a Milano il 12 novembre da un gruppo di facinorosi al grido «morte ai neutralisti» che avevano minacciato di ucciderlo se non si fosse dimesso da deputato. Episodio confermato dallo stesso capo del governo che lo aveva però minimizzato a «fenomeno di autosuggestione». *Ivi*, tornata 21 novembre 1918. Anche Claudio Treves aveva richiamato l'episodio avvenuto a Milano proprio il giorno della vittoria quando un gruppo di «patrioti» riuniti davanti al comune avevano «intimato» «la capitolazione» della giunta socialista guidata dal sindaco Caldara che tante energie aveva profuso nella mobilitazione della città a favore dei combattenti durante la guerra. *Ivi*, tornata 27 novembre 1918.
24. *Ivi*, tornata 21 novembre 1918.
25. *Ibidem*. Lo testimoniavano gli episodi di parlamentari insultati sulle pubbliche piazze tra l'indifferenza delle forze dell'ordine, ma anche le tante voci su gruppi di scalmanati armati di pugnali che inneggiavano allo sterminio dei nemici interni ed esterni, alla messa «all'indice di interi partiti, di intere classi».
26. *Ibidem*. Nel suo intervento, Turati esplicitava anche la sua posizione (condivisa dall'ala destra del Psi) sulla rivoluzione russa, che non voleva giudicare, anche se si diceva scettico in merito alle ultime evoluzioni: «Da marxista convinto io non credo alla dittatura di una minoranza quale essa sia. Voglio l'abolizione e la fusione delle classi, non la supremazia di una classe sulle altre, sia pure la classe proletaria».
27. Interessante la sua evoluzione politica: nel 1919 Raimondo fondava una rivista «L'Azione» d'ispirazione socialista, ma a sostegno dell'impresa di Fiume, sulla quale avrebbe pubblicato la *Carta del Carnaro*: A. Gandolfo, *Vita di sanremesi illustri*, Casabianca, Sanremo 2008.
28. Atti Parlamentari, Camera dei deputati, legislatura XXIV, 1ª Sessione, Discussioni, tornata 27 novembre 1918.
29. *Ibidem*.
30. Atti Parlamentari, Camera dei deputati, legislatura XXIV, 1ª Sessione, Discussioni, tornata 27 novembre 1918. E continuava: secondo i 14 punti di Wilson, «l'Intesa trionfatrice non può mettere piede in Germania, non può fare conquiste territoriali sul suolo della Germania senza offendere il principio in nome del quale ha vinto, senza offendere l'opinione wilsoniana del mondo».
31. *Ivi*, tornata 21 novembre 1918. Gli faceva eco Enrico Ferri che esaltava il presidente degli Stati Uniti: «Wilson ha scritto una pagina d'oro negli annali della civiltà umana [...]. La pace che il mondo aspetta o sarà wilsoniana o non sarà vera pace!».
 32. Troppo vasta la bibliografia per riassumerla in una nota. Mi limito a indicare un classico, R. Vivarelli, *Il dopoguerra in Italia e l'avvento del fascismo. Dalla fine della guerra all'impresa di Fiume*, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli 1967, poi ampliato in tre volumi pubblicati da il Mulino, Bologna 2012, col titolo: *Storia delle origini del fascismo. Dalla grande guerra alla marcia su Roma*.
 33. M. Ledeen, *D'Annunzio a Fiume*, Laterza, Roma-Bari 1975.
 34. Atti Parlamentari, Camera dei deputati, legislatura XXIV, 1ª Sessione, Discussioni, tornata 24 novembre 1918.
 35. *Ibidem*.
 36. *Ivi*, tornata 25 novembre 1918.
 37. Per l'intervento di Meuccio Ruini, cfr. *ivi*, tornata 23 novembre 1918.
 38. *Ivi*, tornata 25 novembre 1918.
 39. *Ivi*, tornata 26 novembre 1918.
 40. *Ivi*, tornata 27 novembre 1918.
 41. *Ibidem*.
 42. *Ibidem*.
 43. G. Sabbatucci, *I combattenti nel primo dopoguerra*, Laterza, Roma-Bari 1974. Nella discussione alla Camera del 23 novembre 1918, Meuccio Ruini precisava: «I combattenti non saranno un'organizzazione politica. Nel senso che non si accoderanno a nessuno dei vecchi partiti». Atti Parlamentari, Camera dei deputati, legislatura XXIV, 1ª Sessione, Discussioni, tornata 23 novembre 1918.
 44. G. Salvemini, *Scritti vari*, Feltrinelli, Milano 1978.
 45. Cfr. G. De Rosa, *Storia del partito popolare italiano*, Laterza, Bari 1966.
 46. Atti Parlamentari, Camera dei deputati, legislatura XXIV, 1ª Sessione, Discussioni, tornata 22 novembre 1918.
 47. *Ivi*, tornata 24 novembre 1918.
 48. *Ivi*, tornata 25 novembre 1918.
 49. *Ivi*, tornata 22 novembre 1918.
 50. *Ivi*, tornata 23 novembre 1918.
 51. *Ivi*, tornata 27 novembre 1918.
 52. *Ibidem*.
 53. *Ivi*, tornata 22 novembre 1918.
 54. Scarso il dibattito sul tema, affrontato nell'intervento dell'onorevole Orazio Raimondo che, pure venendo dalle file del socialismo, si era detto contrario: «Alla donna è riservato un altro diritto, il diritto di spargere un'aura di gioia e di pace serena nel tumulto della vita». *Ivi*, tornata 27 novembre 1918.
 55. *Ivi*, tornata 23 novembre 1918.
 56. *Ibidem*.
 57. *Ivi*, tornata 26 novembre 1918.
 58. *Ibidem*.
 59. *Ibidem*.
 60. *Ivi*, tornata 24 novembre 1918.
 61. *Ivi*, tornata 25 novembre 1918.
 62. *Ivi*, tornata 27 novembre 1918. Il governo Orlando riceveva la fiducia con 325 voti a favore e 33 contrari.
 63. *Ivi*, legislatura XXVI, 1ª Sessione, Discussioni, tornata 16 novembre 1922.





ALBUM

