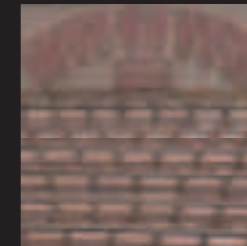


MONTECITORIO: IL PROGETTO DI ERNESTO BASILE

Paolo Portoghesi



Il 21 settembre del 1870, un giorno dopo l'apertura della "Breccia", il primo questore della Roma italiana, Luigi Bertesi, prendeva posto nel palazzo di Montecitorio che ospitava la Curia Pontificia e ai primi di ottobre chiedeva al Ministero delle Finanze quanto serviva per trasferire insieme agli altri organi statali la sede del Parlamento. Entro la fine di giugno il trasferimento doveva essere compiuto. A dicembre però arrivò una inondazione gravissima interpretata da alcuni come una vendetta del Cielo e i vari trasferimenti furono ragionevolmente rimandati. Già alla fine di gennaio però, a seguito del sopralluogo di una commissione tecnica, la scelta di Montecitorio era compiuta e il primo luglio 1871 si prese possesso dell'aula Comotto, una costruzione provvisoria in ferro e legno che doveva funzionare fino al 1899, quando ancora in un quadro di emergenza veniva realizzata una seconda aula provvisoria, disposta lateralmente, che avrebbe consentito la realizzazione del progetto Basile'.

Nel frattempo, nel 1883, per iniziativa del ministro dell'Interno Francesco Crispi, che voleva fare di Roma una capitale europea capace di confrontarsi con Vienna, Parigi e Berlino, venne bandito un concorso di idee, ipotizzando la collocazione delle due Camere in un unico palazzo, senza tuttavia indicarne la collocazione nella città. Conclusosi il primo concorso senza vincitori e divenuto Crispi capo del Governo, sei anni dopo, un secondo concorso che prevedeva di costruire il nuovo edificio a Magnanapoli nei pressi della Torre delle Milizie portò alla premiazione *ex aequo* di cinque architetti: Basile, Broggi, Moretti, Sommaruga, Ristori. La commissione presieduta da Luca Beltrami aveva escluso tra gli altri Raimondo D'Aronco, autore di un progetto molto innovativo in cui era possibile cogliere un presentimento del-

l'Art Nouveau, e aveva creato le condizioni, non scegliendo un vincitore, di bloccare definitivamente l'impresa crispina.

Ernesto Basile², nato nel 1857, all'inizio degli anni ottanta del XIX secolo non aveva ancora compiuto trent'anni, ma si stava rivelando già come una delle personalità più preparate e combattive della giovane architettura italiana. Figlio di un architetto, Giovanni Filippo, di grandi qualità autore del teatro Massimo di Palermo, aveva partecipato insieme al padre al concorso per il monumento a Vittorio Emanuele con un progetto coraggioso: un arco quadrifronte mimetizzato sotto una coltre di rigogliosa decorazione vegetale.

Al primo concorso per il Parlamento nazionale, Ernesto aveva partecipato con un progetto alla moda che si ispirava ai modelli europei dell'ecllettismo dominante; tre cupole simili a tende di un accampamento che coronavano tre padiglioni uniti da corpi di fabbrica più bassi, colonne singole, accoppiate o a gruppi di tre, motivi centrali resi evidenti dal chiaroscuro delle logge. Nel secondo concorso emerge una personalità decisa ad affermarsi con un indirizzo più personale: un torrione centra-



A PAGINA 34
SCORCIO DELL'AULA.

A FIANCO
CERIMONIA PER
L'INAUGURAZIONE
DELLA XXVIII
LEGISLATURA
DEL REGNO D'ITALIA,
20 APRILE 1929.
ARCHIVIO STORICO
DELLA CAMERA
DEI DEPUTATI,
FONDO FOTOGRAFICO.

le e quattro torrette ritmano una ordinata successione di intervalli che per i piani superiori utilizza un ordine corinzio mentre per il basamento impiega finestre ad arco caratterizzate da una raggiera di bugne di sapore fiorentino che appare contemporaneamente nel coevo progetto per il concorso del palazzo di Giustizia. Un progetto quindi anomalo che si sottrae intenzionalmente al diktat della romanità, evitando riferimenti precisi alla scuola di Bramante e al classicismo berniniano. Un progetto con un sottofondo ideologico che Basile chiarisce senza ambiguità commentando l'analogo progetto per il palazzo di Giustizia, bocciato dalla commissione con questa giustificazione: "non si può trarre ispirazione dal quattrocento toscano per un edificio che deve sorgere in Roma; qui non si può fare che il romano". "Nulla – risponde Basile – forza ad ammettere che questa sia la sola via per cui resti adito alla salvezza, l'unica da seguire per ineluttabile necessità" e nel suo scritto polemico chiarisce le sottili motivazioni che l'hanno condotto alle sue scelte, "Alla qual proposizione non si sa per niun verso adattare il mio sentimento d'artista; poiché in realtà si vuol mettere con simile concetto sì fiero ostacolo al naturale svolgimento dell'architettura e si vuole invero rinserrarla dentro tali pastoie accademiche, ch'essa non potrebbe più per lunghissimi anni ancora riuscire a libera vita... Così come il movimento verso l'unità della nazione dipartendosi dagli stremi si spinse vieppiù verso il centro d'Italia e questa Italia conquistò infine a sé la sua Roma, con andamento del tutto inverso dell'antico, quando Roma, grado a grado, fece sua tutta la penisola; così possono e anzi debbono quelle tradizioni architettoniche di ogni parte d'Italia che, in rispondenza alla nostra civiltà, sono meglio in grado di essere assimilate, e però le quattrocentiste, trovar oggi nella capitale del regno convenevole campo d'azione. In questo lavoro d'assimilazione per cui, senza immobilizzarsi in un tipo unico, si potrà con libertà trarre da tutto il nostro infinito tesoro artistico, a questo solo si dovrà essenzialmente badare: che ogni elemento abbia in sé fondamento e carattere italiano". Discutibile come ogni dichiarazione di poetica, il discorso di Basile indica una volontà precisa e una interessante interpretazione del ruolo di Roma capitale che non può essere di unificazione nazionale se non registra in qualche modo la ricchezza di differenze che caratterizza il paese delle "cento città", arroccandosi nella continuità della sua identità stilistica e negandosi al pluralismo che implica l'esser "capitale". Una sorta di federalismo *ante litteram* che non nega la funzione della centralità di Roma ma la interpreta come una capacità di rispecchiare in sé le molteplici identità regionali. Certo è che a questa concezione Basile si mantenne fedele in tutta la sua produzione romana, dalla villa Villegas, filologica rievocazione di una sicilianità islamica, alla casa Vanoni, alla villa Di Rudinì, al nuovo Montecitorio in cui riappaiono gli archi dalle raggiera bugnate, il rosso mattone senese, le torrette di gusto siciliano.

La caduta di Crispi, nel gennaio 1891, seppellì per sempre l'iniziativa del palazzo del Parlamento italiano, anche perché nel frattempo il Senato aveva accettato con soddisfazione la sede nel palazzo Madama. Tornò quindi di attualità una sistemazione definitiva della Camera dei deputati a Montecitorio e, per rendere possibile la costruzione di una nuova aula all'interno del cortile semicircolare fontaniano, viene bandito un terzo concorso, al quale Basile non partecipa, dagli esiti piuttosto confusi, anche perché lasciava ai progettisti il compito di scegliere tra una soluzione che conservasse la sagoma dell'edificio e una soluzione di più ampia estensio-

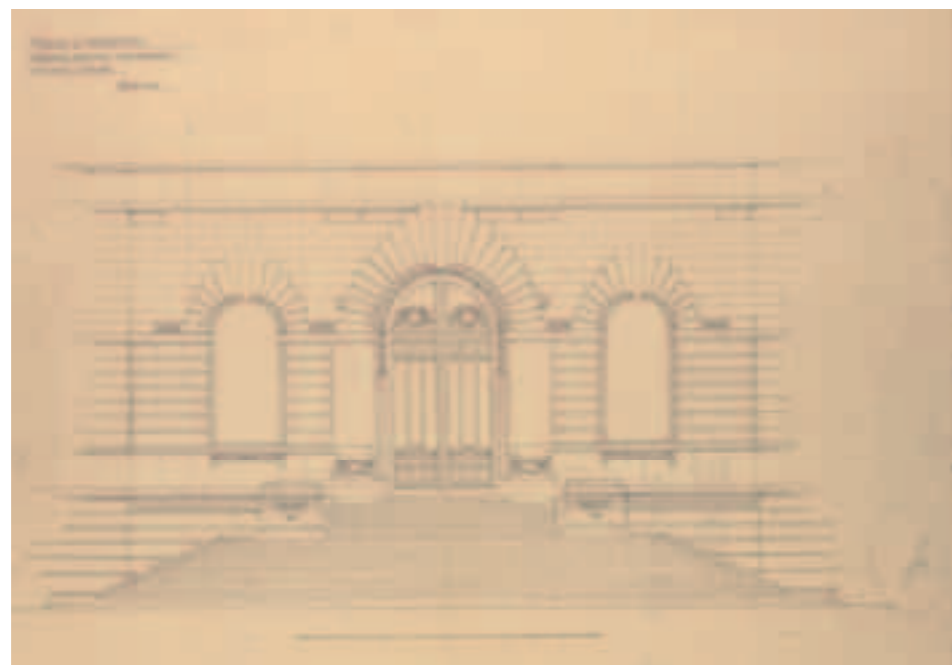


ne. Vennero segnalati dalla commissione due progetti del primo tipo, quelli del gruppo Talamo e Mannajuolo e quello del gruppo Koch, Marchesi e Megarini e due del secondo, il progetto Moretti e quello del gruppo Cirilli e Passerini, mentre soccombeva quello gigantesco del Calderini. Dopo un secondo grado venne dichiarato vincitore il progetto del gruppo Talamo Mannajuolo che oltre a suscitare polemiche e perplessità venne bocciato dal Consiglio superiore dei Lavori Pubblici. Stranamente di questo concorso risultano ancora irreperibili quasi tutti i progetti, compreso quello vincitore, ad eccezione di quelli di Calderini (forse presentato fuori concorso), di Moretti e del napoletano Curri pubblicati in parte nella monografia di Franco Borsi⁴.

In questa situazione di stallo avviene il gesto risolutivo del decisionista Giolitti che suggerisce al suo ministro dei Lavori Pubblici, al quale il Presidente della Camera aveva delegato la soluzione del problema, di dare l'incarico ad Ernesto Basile.

Basile aveva chiesto che si facesse un ulteriore concorso, ma la volontà di chiudere l'annosa questione prevalse sulla correttezza delle procedure e l'architetto accettò l'incarico anche se si era precedentemente espresso con chiarezza sulla opportunità di costruire per il Parlamento italiano una nuova sede, anziché nascondere la nuova istituzione dietro un'opera di un grande architetto come Bernini, appartenente però a un'altra epoca e a un'altra diversissima cultura.

Ci si può domandare perché la scelta di Giolitti sia caduta su Basile. Resistendo alle tentazioni del pettegolezzo che coinvolse la Massoneria e le amicizie personali c'è da prendere atto che siamo nel 1901, mentre si stava organizzando a Torino una delle più importanti esposizioni europee di architettura e arti decorative e, in occasione della sua inaugurazione nel 1902, il ministro Nunzio Nasi del gabinetto Zanardelli, esponente di spicco della sinistra, pronunciava un discorso in cui si inquadrava l'auspicato rinnovamento dell'arte nazionale all'interno delle tendenze rinno-



ALLE PAGINE 38-39
PARTICOLARE DELLA
FRONTE SU PIAZZA
DEL PARLAMENTO.

A FIANCO
ERNESTO BASILE,
PROGETTO DEL
PROSPETTO SU PIAZZA
DEL PARLAMENTO IN
UNA VARIANTE DELLA
PRIMA VERSIONE.

vatrici internazionali e quindi dell'Art Nouveau che per un decennio dominerà il gusto del nuovo secolo⁵. Se a Raimondo D'Aronco, protagonista dell'esposizione di Torino, venne insistentemente rimproverato, anche fuori d'Italia, il debito contratto nei confronti di Joseph Holbrich e della tendenza della Secessione viennese, a Ernesto Basile, che pure era presente a Torino con una mostra delle sue architetture, veniva riconosciuto il merito di aver sposato il nuovo stile facendolo scaturire però in certo modo dalla tradizione locale. Rivolgersi a lui, nel momento in cui ufficialmente il Governo italiano avallava, alla presenza del giovane re, la nascita di un nuovo stile europeo, con significative declinazioni nazionali, dovette sembrare a Giolitti e ai suoi ministri logico e naturale, anche per non ritardare ulteriormente con le pastoie dei concorsi e della indecisione delle giurie, un adempimento essenziale per l'affermazione della identità italiana.

Alla fine di dicembre del 1902 il progetto di massima era pronto e tre anni dopo, alla fine del 1905, era pronto anche il progetto esecutivo. Le complesse vicende costruttive fecero sì che si dovette rinviare l'inaugurazione prevista per il 1911, cinquantesimo del Regno d'Italia, che ebbe luogo simbolicamente alla fine di novembre 1918, Presidente il siciliano Vittorio Emanuele Orlando, come celebrazione della raggiunta indipendenza, dopo la vittoria della "Grande Guerra". Tra gli eventi che contribuirono a ritardare i lavori vi fu il rinvenimento, nel 1907, di ruderi romani in parte conservati nel Museo Archeologico che appartenevano certamente all'*ustrinum* di Marco Aurelio, il luogo cioè dove l'imperatore venne cremato con una cerimonia simile a quella mirabilmente rievocata nel basamento della colonna Antonina⁶.

A più di un secolo dalla sua progettazione 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 la 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. Così facendo ci si rende conto che Basile ha creato un organismo di rara corrispondenza tra forma e funzione puntando sul fatto che prima d'essere sede di una istituzione, con i suoi riti e le sue norme di comportamento, l'edificio doveva essere luogo di vita, di incontro tra persone unite da un lavoro comune che, attraverso i loro contatti, producono qualcosa che riguarda tutti i cittadini e che quindi richiede una sapiente commistione di solennità, di comodità, di affabilità, di stile, ambienti di dimensione, di carattere, di qualità fortemente differenziate, capaci di rispecchiare una attività complessa, in continua evoluzione.

Felice fu innanzitutto lo stacco dall'ala berniniana e fontaniana dell'edificio realiz-

zata all'esterno con una rientranza che segna il cambiamento nel disegno delle facciate evitando ogni possibile equivoco di datazione. Egualmente nella corte interna l'ordine fontaniano viene ripetuto sui lati mentre sul fondo la facciata disegnata da Basile cerca senza mimetismi un'armonica assonanza proporzionale adottando un sistema di aperture a triforio da cui traspare l'ordinamento degli spazi interni: il "Transatlantico" e le gallerie sovrapposte.

La facciata verso piazza del Parlamento esprime con forza il dilemma "tradizione-innovazione" che anima tutta l'architettura di Basile e le conferisce un carattere drammatico, appena corretto dalla piacevolezza delle sue linee fluenti. In merito a questo problema l'architetto si era espresso con chiarezza in un testo teorico incompiuto, rimasto a lungo inedito, scritto a Roma nel 1882, assai prima che con villa Igiea e il villino Florio l'architetto adottasse nel 1898 il "colpo di frusta" dell'Art Nouveau. Sulla necessità della innovazione Basile si era espresso senza dubbi e prudenza: "Egli è questo sentimento espresso nelle linee che concorre principalmente a fare dell'architettura un'arte. Viene tutto da quella sacra libertà che è condizione indispensabile alla manifestazione schietta del sentire: libertà che una volta soffocata trae con se l'arte a rovina; libertà senza cui non sono possibili né trasformazione né progresso...". Non meno esplicita la dichiarazione di fedeltà alla tradizione: "Un'arte non si crea così di pianta dal nulla, rompendo tutte le tradizioni; molto meno questo è fattibile con l'architettura, poiché la parte organica, la costruzione nei suoi principi e nei suoi procedimenti, una volta perfezionata così da convenientemente soddisfare ad un dato proposito, non si lascia d'un tratto per ricercarne una nuova e senza ragione, solo per amore di novità."⁷. La duplicità di questo impegno a mantenere una continuità nella innovazione si traduce in un programma d'azione che, se nei progetti degli anni ottanta rimane sostanzialmente inevaso, trova invece puntuale applicazione a Montecitorio: "E qui per vedere quanto del passato si potrà per naturale bisogno conservare, quanto bisogna invece gettare come inutile e stantio, conviene con quella maggiore esattezza che è possibile, farsi un criterio di quell'azione che il sentimento e il pensiero moderno possono e debbono razionalmente esercitare sull'architettura."⁸.

A Montecitorio il punto di partenza è la scelta per il basamento di quell'arco coronato da una raggiera bugnata che era già apparso in una delle sue prime opere, il villino Basile a Santa Flavia nei pressi di Palermo e che deriva probabilmente dal palazzo Pandolfini, costruito da Raffaello a Firenze. La raggiera bugnata, sviluppata a formare con il suo inviluppo superiore un arco semiellittico, che rispecchia quello a pieno centro della foratura e lo dilata in altezza, non appare ancora formulata in modo chiaro nei progetti monumentali del primo periodo per il Parlamento e il palazzo di Giustizia di Roma, si trova invece nel progetto per il palazzo Deliella del 1896 e del palazzo Florio del 1899. Il tema del bugnato orizzontale, quasi onnipresente, già poneva, fin dai primi progetti accademici, il problema di introdurre la linea come elemento di riscatto della massa muraria, ma è solo attraverso il tema esplosivo della raggiera che questo riscatto si compie e in modo particolare quando, come nello schizzo per il palazzo Deliella, la raggiera appare isolata su una superficie liscia senza nemmeno continuare lungo gli stipiti delle aperture. Il tema del palazzo fiorentino che già Raffaello aveva isolato nel rettangolo di un portone, viene qui ripreso attraverso un processo di scomposizione che ne libera le virtuali-

PARTICOLARE DEL
PORTALE SU PIAZZA
DEL PARLAMENTO CON
GLI ALTORILIEVI DI
LEONARDO BISTOLFI
E DOMENICO
TRENTACOSTE.

ALLE PAGINE 44-45
PARTICOLARE DI UNA
DELLE TORRI ANGOLARI.





tà espressive, processo scompositivo che spesso riemergerà nell'opera basiliana. È opportuno per capire meglio il senso di queste prime scelte personali rileggere una pagina del 1882, coeva quindi ai progetti romani. “La linea considerata nelle sagome delle membrature – scrive Basile – cioè nei profili, considerata nei contorni, considerata ancora in tutto ciò che è distacco da superficie a superficie, è l'interprete fedele, sicurissimo, evidente del sentire dell'artista ... Nell'architettura e nel campo limitato dell'espressione che le è concesso, tutto si racchiude e si compendia e si origina dalla linea, dalla quale si generano e le superfici dapprima e i volumi appresso. Le linee riguardate come generatrici sono l'architettura... L'insieme delle linee rette e delle curve, secondo il predominio dell'un sistema di linee sull'altro, costituisce l'architettura in ciò che è arte”.

Rispetto a questa poetica il muro costituisce l'equivalente della pagina bianca su cui la linea disegnerà una struttura coerente, stabilirà la presenza dell'architettura come forza ordinatrice. Il bugnato assolve quindi, prima ancora di una funzione plastica, come nella tradizione cinquecentesca romana, una funzione lineare, di costruzione del tessuto strutturale. Questo spiega il suo ricorrere come elemento primario e la sua interpretazione più formale che costruttiva che porta ad evidenziare anzitutto le linee orizzontali, nascondendo o riducendo il valore visivo dei giunti verticali che separano le bugne. Nel progetto per il monumento ai caduti di Calatafimi (1885) Basile adopera insieme al bugnato un espediente ottico tipico della sua ricerca: la convergenza dei profili verticali che delimitano, allontanandosi dalla verticale, la massa muraria, produce un'esaltazione della stratificazione orizzontale delle bugne. Esse sembrano così configurare strati autonomi della massa muraria che si dilatano verso il basso come il tronco di un albero e si sovrappongono come altrettanti anelli, linee tese che trasformano il blocco in un gioco di contorni, di orli in tensione e sembrano contenere una massa liquida, libera di espandersi verso il basso. Il principio dei contorni convergenti ritorna in molti altri modi nell'opera basiliana: nelle torri e torrette che punteggiano i suoi edifici, nei basamenti; persino nel disegno degli oggetti d'uso, come nel portafiori e negli sgabelli esposti a Torino nel 1902. La sua espressione più compiuta e creativa si ha nel disegno del caminetto angolare del villino di Vincenzo Florio. Qui la gabbia di elementi lineari disegna intorno al focolare una sorta di simbolico padiglione, aumentando il senso di luogo accogliente e racchiuso, e arricchendo la spazialità attraverso un gioco di trasparenze e di compenetrazioni (usando quindi il baldacchino come diaframma e cellula spaziale trasparente).

Il tema della raggiera accompagna come abbiamo osservato l'intero tragitto della ricerca basiliana ed è il protagonista della sua opera più ambiziosa: il palazzo di Montecitorio; qui essa è parte della 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 fogliame di straordinaria eleganza e di una vibrazione chiaroscurale 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

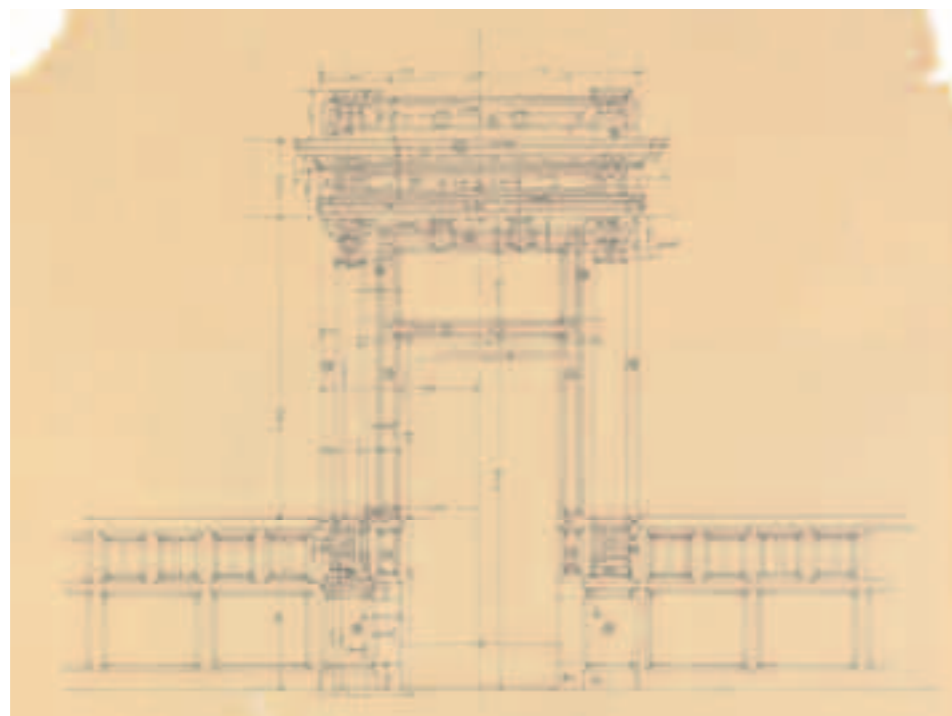


PARTICOLARE
DI UNA PORTA NELLA
SALA DELLA REGINA,
CHE CORRISPONDE
AL DISEGNO NELLA
PAGINA SEGUENTE.

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.

Sopra questo basamento calibratissimo Basile innesta sui lati due torri, elementi altrettanto caratteristici del suo linguaggio. Non vi è quasi volume architettonico, nella sua opera, che non presenti nel profilo finale della facciata un contorno articolato che si disegna sul cielo o attraverso una torretta o attraverso la sporgenza verticale di un pilastro che prevale sulla cornice orizzontale che si ritrae, secondo l'insegnamento di Wagner. La torre, che è già nei grandi concorsi romani elemento simbolico, contrapposto alla cupola per la sua “laicità” ed elemento compositivo attraverso il tutto, si struttura in parti in forma più evidente e risentita. Ma subito, nella interpretazione del tema, appare una significativa oscillazione tra una interpretazione proporzionale di tipo classico-romano e una interpretazione più legata alla tradizione siciliana. Mentre ad esempio nel progetto del primo concorso per il palazzo di Giustizia di Roma (1884) le torri servono ad affermare un equilibrio statico tra le parti e il tutto, nel secondo concorso le torri oppongono il loro slancio verticale alla orizzontalità dei corpi di fabbrica laterali e servono a enfatizzare la zona

dell'ingresso. Questa funzione simbolica e di espressione dinamica dello spigolo, inteso albertianamente come "orlo" del volume, suggerisce a Basile una serie di variazioni significative, dalla torretta coperta da un tetto a padiglione molto sporgente (che acquista a volte la fisionomia di un volto femminile con tanto di cappello e veletta secondo la moda del tempo), alla torretta cilindrica che, come l'asta di una bandiera applicata su uno spigolo, sembra voler materializzare la spinta verso l'alto prodotta dall'incontro di due superfici, alle torri diagonali della villa Manganelli a Catania (1907) che sembrano dilatare in larghezza il piano della facciata, alle numerosissime torri ottagonali, cristalli di rocca improvvisamente gemmati dove i blocchi edilizi rischiavano di apparire inerti o l'accostamento di volumi di diversa altezza reclamava un "perno" aggregante attorno al quale la composizione potesse rinsaldarsi e apparire più facilmente "dimostrabile" nella sua necessità. A Montecitorio le torri sviluppano felicemente il tema del basamento e disegnano sul cielo un orlo articolato ma i pilastri angolari sono frenati dalla cornice che spezza la corrente ascensionale degli spigoli e i grandi finestroni finiscono per levare forza al volume. Tra le varianti illustrate dai disegni quelle che riguardano il coronamento delle torri sono numerose e ci mostrano un tragitto autocritico non lineare che porta a variare sia l'altezza sia il ruolo della cornice senza arrivare però a quella prevalenza dei pilastri sulla cornice che segna felicemente molte delle opere meno auliche e si ritrova anche nel delizioso progetto per la facciata della stamperia su via Campo Marzio. Dai disegni preparatori si capisce anche l'importanza attribuita da Basile all'ingresso dell'edificio su piazza del Parlamento, pensato in un primo tempo al piano terreno con tre portali che ingigantiscono il tema della raggiera bugnata e poi spostato al primo piano con l'aggiunta di una grande scala che nella versione finale dà la prova della raffinatezza raggiunta nella elaborazione dei dettagli. In partico-



ERNESTO BASILE,
UN PORTALE
INTERNO DI PALAZZO
MONTECITORIO,
DISEGNO ESECUTIVO.
ARCHIVIO STORICO
DELLA CAMERA DEI
DEPUTATI, FONDO
ERNESTO BASILE.

lare si fa notare il profilo dei gradini che si staccano l'uno dall'altro attraverso una rientranza mediata da un piccolo risalto.

Dove Basile sembra aver perso le sue capacità innovative è nella zona intermedia che collega le due torri dove appare un ordine di paraste (in un primo tempo erano semicolonne come si può vedere nel plastico in legno) appesantito da una decorazione che ne sacrifica lo slancio verticale. La vibrazione uniforme degli intagli finisce per levare forza a un prospetto in cui linee orizzontali e verticali si equilibrano senza tensioni, senza che la luce e l'ombra ne prendano possesso. La stessa finezza degli intagli, la bellezza delle cornici, delle mensole, dei capitelli e soprattutto del coronamento a festoni passa in secondo piano rispetto a una sensazione di troppo prevedibile edulcorata perfezione formale.

Il materiale usato, il travertino, non abbastanza compatto per consentire la finezza degli intagli, venne in un secondo tempo sostituito dai mattoni rossastri negli sfondi compresi tra le lesene e il bugnato angolare delle torri. Il contrasto cromatico colpì la fantasia popolare che ricorse icasticamente al nomignolo di "crocante" che bene esprime oltre al contrasto dei materiali l'amara dolcezza un po' scostante dell'immagine.

Si è molto discusso da parte della critica su una pretesa estraneità dell'opera alla tradizione della città, che nelle premesse regionaliste del suo pensiero aveva – come abbiamo visto – una intenzionale motivazione; per quanto riguarda Montecitorio può esser vero se ci si attiene alla tradizione rinascimentale e barocca e soprattutto a quello che contemporaneamente si andava sviluppando nella città-capitale. Ma Roma ha una storia complessa e la sua architettura non sempre ha puntato sulla plasticità e sul gioco delle luci e delle ombre, né mancano nelle sue vicende momenti in cui il taglio dei volumi è stato l'aspetto più qualificante. Non si è per esempio mai notata l'analogia tra il palazzo basiliano e il palazzo Senatorio del Campidoglio così come era prima della ricostruzione michelangiolesca.

La penna di Ugo Ojetti, principe del giornalismo colto, scrisse del nuovo palazzo lodandone il carattere innovativo: "Ernesto Basile ha voluto nello stile separare il vecchio palazzo da quello nuovo. Egli è uno dei pochi architetti nostri convinti che le imitazioni dei vecchi stili e le ricostruzioni pazienti dei vecchi edifici sono esercitazioni di vuota retorica. Altro è il tempo del Bernini, altro il tempo nostro; e l'arte per esser viva, vuole, egli dice, essere nuova. La sua norma è: 'Pensare, in quanto è possibile con gli antichi, ma non parlare con la loro lingua, parlar con la nostra'". Commentando poi la qualità degli spazi interni aggiungeva che al confronto con Montecitorio "tutti gli alberghi moderni dall'Egitto alla Svizzera sembrano casupole da ghetto". Paragonando il Parlamento a un grande albergo, Ojetti coglieva nel segno perché in fondo l'aspetto più innovativo dell'edificio era il suo sapore di "casa" più che di monumento e semmai di nave tanto che il salone dei passi perduti divenne subito il "Transatlantico". Ma era giusto anche notare, rispetto ai modelli del turismo pionieristico la differenza di qualità. Negli interni di Montecitorio non ci sono mai quelle cadute così diffuse anche negli alberghi meglio costruiti che indicano le concessioni all'apparenza, la preoccupazione di sembrare più di quello che si è. Qui Basile si cimenta con forme e tecniche che mirano all'autenticità e alla durata. Il celebre "Transatlantico" è una galleria lunga 60 metri e larga 12 e il soffitto in legno che incorpora organicamente gli apparecchi di illuminazione è un capolavoro di



ebanisteria che può sfidare i secoli. Con più determinazione e coraggio l'ordine architettonico che ritma le pareti in nome della “sacra libertà” si affranca da tutte le regole dei manuali e diventa un ritmo di semplici fasce, disegnate con magica levità che incatena pavimento e soffitto, specchio l'uno dell'altro sotto il profilo geometrico ma in pieno contrasto per quanto riguarda la presa spaziale. Il pavimento chiarissimo di marmi lucidi dà un'impressione di trasparenza, mentre il soffitto di legno scuro esalta nell'intreccio dei cassettoni di ampiezza variabile una spazialità distesa, fluente che sembra voler accompagnare chi percorre la galleria rispecchiando la lentezza dei “passi perduti”.

Come nelle sue opere decorative migliori, assistiamo qui a una gerarchia di elementi in cui prevalgono certe forze mentre altre sono come frenate. In questo caso sono le travi che si rivolgono verso il cassettoni centrale che prevalgono sporgendo rispetto ai contorni quadrati concentrici. Così un movimento centripeto, assecondato dai globi illuminanti, dà chiarezza e tensione alla struttura che si ripete per sei volte senza generare monotonia.

In questo che è certamente l'ambiente più riuscito, Basile prodiga la sua fantasia e il suo rigore cimentandosi con la natura e con la storia. La vegetazione osservata e studiata nel suo valore strutturale viene depurata di ogni spettinatura e costretta ad assumere una soprannaturale fissità. Esattamente lo stesso procedimento che spinge un grande fotografo come Karl Blossfeldt¹⁰ a imbalsamare con la creta i suoi fiori e le sue foglie prima di fissarne l'immagine sulle lastre sensibili. Le sagome dei cassettonati, delle cornici, degli archi sono invece rielaborati partendo dalle regole nomenclatorie per sovvertirle sistematicamente. “Ragionando a mo' di esempio – aveva scritto nel 1882 – ci si accorge facilmente che anche nei profili, guardati nelle sagome delle loro diverse parti e nella loro composizione, può escludersi la copia gretta e tentare novità. Nei profili, come s'è visto, v'ha una parte essenziale che viene dalla struttura, un'altra di convenzione che è espressione del senso estetico dell'artista, per cui si fanno i collegamenti e i passaggi e le transizioni. Lasciando costante la prima, allorché essa risponde razionalmente alla costruzione, perché non si può cercare varietà nell'altra? Le gole, gli sgusci, i cavetti, i tondini, i tori, le scozie non sono certamente elementi costruttivi. Perché dunque attenervisi servilmente con tanta testardaggine?”¹¹.

Anche nell'aula del Parlamento l'uso del legno insieme alle stoffe, ai colori freddi del fregio di Sartorio, al trascolorante perlaceo lucernario, ai riflessi verde scuro del pannello sabauda di Calandra, si avverte subito un'atmosfera di raffinata qualità materica e spaziale, anche se, del “Transatlantico”, si lascia rimpiangere sia il più spregiudicato trattamento dell'ordine che l'atmosfera più colloquiale e meno inamidata. È però, a mio avviso, sbagliato non riconoscere che questo ambiente rappresenta, nel campo degli spazi interni, uno dei massimi raggiungimenti europei della cultura architettonica negli anni a cavallo del nuovo secolo, accanto al Théâtre des Champs Élysées a Parigi di August Perret e al palazzo della Musica Catalana a Barcellona di Lluís Domènech i Montaner.

Sarebbe troppo lungo qui citare tutti gli ambienti in cui si avverte la mano sapiente dell'architetto pronto a risolvere con virtuosismo sia i problemi distributivi che quelli compositivi. Non si può non ricordare, oltre alle gallerie sovrapposte del corpo a nord, ritmate dalla sporgenza delle colonne, la sequenza di spazi che prepara

ALLE PAGINE 50-51
VEDUTA DEL VELARIO
DELL'AULA E DEL
FREGIO DI GIULIO
ARISTIDE SARTORIO.

A PAGINA 54
PARTICOLARE
DEI TAVOLINI DELLA
GALLERIA DEI PASSI
PERDUTI, DISEGNATI
DA ERNESTO BASILE.

l'innesto del grande atrio che dava accesso alla scala verso la piazza del Parlamento. Più ancora che al felice disegno dei portali, eccelle nella levità del disegno la scalletta di legno che collega sulla destra i due piani e la stupenda porta di accesso con un sopraluce in cui quadrato e cerchio si compongono in un emblema di valore universale. Molta della mobilia originale è ancora al suo posto nel palazzo e dimostra la vocazione di Basile per il disegno di oggetti, al quale si dedica fin dalla giovinezza in sintonia con la ditta Golia di Palermo, poi acquistata da Vittorio Ducrot¹². Sebbene un poco inibito dalla destinazione pubblica dell'edificio, Basile realizza tavoli, scaffali e diverse sedute di grande eleganza e robustezza ancora al loro posto. Se l'eleganza a Montecitorio è dovunque cifra dominante, è nelle due scale a forbice, poste accanto alle torri, ai due estremi delle gallerie del corpo di fabbrica a nord, che raggiunge il suo livello più alto, in un ambiente monocromo in cui la balaustra di marmo di Carrara si articola all'incontro delle due rampe con dei pilastri avvolti a spirale che posseggono la schiva bellezza dei marmi dell'Eretteo. Il movimento interrotto della linea “a colpo di frusta” che aveva interessato Basile all'epoca dell'hotel villa Igiea e lo aveva collocato nell'arengo internazionale come esponente dell'Art Nouveau, torna qui sublimato, spogliato di ogni fragile edonismo, omaggio nell'età della saggezza a quella radice fondativa della civiltà occidentale che il padre gli aveva indicato nell'arte greca e, nello stesso tempo, omaggio a quell'improvviso innamoramento giovanile per le virtualità inesauribili della linea, che gli aveva permesso di sottrarsi al culto soffocante dell'imitazione eclettica.

¹ Cfr. F. Borsi, *Il Palazzo di Montecitorio*, Editalia, Roma 1967 e E. Mauro, in *Ernesto Basile a Montecitorio e i disegni restaurati della dotazione Basile*, catalogo della mostra a cura di E. Mauro, E. Sessa (Roma, palazzo Montecitorio, sala della Regina, 13-30 ottobre 2000), Edizioni Novecento, Palermo 2000, p. 75.

² Su Ernesto Basile, dopo un lungo periodo di silenzio, a partire dagli anni settanta del secolo scorso, un'ampia messe di studi ha indagato l'opera e il pensiero; si veda, per una esauriente bibliografia, la monografia di E. Sessa, *Ernesto Basile: dall'eclettismo classicista al modernismo*, Edizioni Novecento, Palermo 2002.

³ *Architettura e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica*, Marsilio, Venezia 1984, pp. 41-42.

⁴ F. Borsi, *Il Palazzo di Montecitorio*, cit., p. 274, figg. 19-22.

⁵ *La nascita del Liberty*, 1994; su Raimondo D'Aronco, si veda D. Barillari, *Raimondo D'Aronco*, Laterza, Roma-Bari 1995 e *D'Aronco architetto*, Electa, Milano 1982.

⁶ L'apoteosi dell'imperatore è rappresentata con grande enfasi. Antonino Pio è trasportato in cielo da un genio alato insieme alla moglie Faustina, mentre la dea Roma e il genio del Campo Marzio assistono; un'aquila in volo rappresenta l'anima che si libera dal corpo.

⁷ E. Basile, *Architettura dei suoi principi e del suo rinnovamento - 1882*, Edizioni Novecento, Palermo 1981, p. 82.

⁸ *Ivi*, p. 142.

⁹ U. Ojetti, *Il nuovo palazzo del Parlamento*, in “La Lettura”, novembre 1913, pp. 969-979.

¹⁰ K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, E. Wasmuth, Berlin 1928 e K. Blossfeldt, *Wundergarten der Natur*, E. Wasmuth, Berlin 1932.

¹¹ E. Basile, *Architettura dei suoi principi...*, cit., p. 161.

¹² Per i mobili e gli arredi di Basile si vedano E. Sessa, *Mobili ed arredi di Ernesto Basile nella produzione Ducrot*, Edizioni Novecento, Palermo 1980 e F. Amendolagine (a cura di), *Hotel Villa Igiea*, Sellerio, Palermo 2002.

I DISEGNI DI ERNESTO BASILE

L'insieme dei disegni originali predisposti da Ernesto Basile e dai suoi collaboratori per il progetto di adeguamento funzionale ed ampliamento di palazzo Montecitorio è conservato presso l'Archivio storico della Camera dei deputati.

L'intera serie delle tavole progettuali venne realizzata fra il 1902 e il 1928.

A completamento di tali materiali, il fondo archivistico "Ernesto Basile" comprende anche documenti cartografici riferibili al periodo antecedente al 1902, anno in cui l'incarico per la realizzazione dell'aula parlamentare e l'ampliamento del palazzo fu formalmente e definitivamente affidato a Basile. Vi si trovano in particolare il rilievo di Poletti del 1855, i disegni dell'aula realizzata da Comotto nel 1871, una parte degli elaborati preparati dall'architetto Curri per il concorso del 1897 e quelli per l'aula provvisoria costruita in via della Missione nel 1900.

