

Membro del Gruppo Toscano vincitore del concorso per la nuova Stazione di Firenze, Pier Niccolò Berardi rimane ancora un autore poco conosciuto. Coinvolto da Pagano nella mostra sull'architettura rurale alla VI Triennale, egli svilupperà un'attenzione particolare per l'inserimento nel paesaggio delle sue architetture. La casa qui presentata costituisce uno degli episodi più alti nella sua opera e un'elegante lezione di metodo.

Although a member of the Gruppo Toscano which won the competition for the new Railway Station in Florence, Pier Niccolò Berardi is still a little-known author. Involved by Pagano in the exhibition on rural architecture at the VI Triennale, he would develop a special attention for the insertion of his architectures in the landscape. The house presented here constitutes one of the most noteworthy examples of his work and an elegant lesson in method.

Pier Niccolò Berardi

Casa La Gabbiola a La Romola House La Gabbiola at La Romola

Andrea Volpe

Sarebbe forse interessante, per un delicato filologo dedito allo studio delle nostre archeologie dell'altro ieri, provarsi a rintracciare l'impronta personale di Berardi nell'impresa della stazione. Sulla base di quanto, come architetto, Berardi ha fatto poi, e fa tutt'ora, è da supporre che il suo starci, il suo collaborare, si siano svolti nel segno della mediazione e della moderazione. Sarà stato lui, ci conforta immaginarlo, a suggerire che, dovendosi, come si doveva, mettere su quel po' po' di fabbrica di contro all'abside di Santa Maria Novella, si tenesse quanto meno conto delle proporzioni. [...] C'è da scommettere che egli abbia consigliato, in nome se non altro del buon gusto e delle buone maniere, di resistere a certe soluzioni di un estremismo specialmente sciagurato¹.

Con questo breve e preciso ritratto Giorgio Bassani introduce la figura dell'amico Pier Niccolò Berardi nel volume pubblicato nel 1973 dedicato alla parallela carriera di pittore di uno degli architetti più silenziosi e discreti del Novecento italiano, recentemente riportato all'attenzione degli studiosi grazie a due mostre toscane². Laureatosi nel 1929 a Roma presso la Scuola di Architettura con una tesi svolta in collaborazione con il compagno di corso Luigi Vietti, Berardi si segnala già dall'anno precedente partecipando, su indicazione del suo futuro relatore e mentore Marcello Piacentini, alla Prima Esposizione Nazionale di Architettura Razionale del 1928 col progetto per un padiglione di esposizioni. «Bisognerebbe tenere d'occhio questi nuovi architetti che portano i pantaloni bianchi», così Luigi Barzini Senior ritrae i giovani delfini di Piacentini. Berardi e Vietti, due amici, entrambi allievi brillanti e appassionati nello studio delle antiche vestigia dell'Urbe ma

Sarebbe forse interessante, per un delicato filologo dedito allo studio delle nostre archeologie dell'altro ieri, provarsi a rintracciare l'impronta personale di Berardi nell'impresa della stazione. Sulla base di quanto, come architetto, Berardi ha fatto poi, e fa tutt'ora, è da supporre che il suo starci, il suo collaborare, si siano svolti nel segno della mediazione e della moderazione. Sarà stato lui, ci conforta immaginarlo, a suggerire che, dovendosi, come si doveva, mettere su quel po' po' di fabbrica di contro all'abside di Santa Maria Novella, si tenesse quanto meno conto delle proporzioni. [...] C'è da scommettere che egli abbia consigliato, in nome se non altro del buon gusto e delle buone maniere, di resistere a certe soluzioni di un estremismo specialmente sciagurato¹.

It is with this brief and precise depiction that Giorgio Bassani introduces the figure of his friend Pier Niccolò Berardi in the book published in 1973 and devoted to the career as a painter of one of the most silent and discreet 20th century Italian architects, who has recently received attention from scholars thanks to two Tuscan exhibitions².

Having graduated in 1929 at the School of Architecture in Rome with a thesis carried out in collaboration with his fellow classmate Luigi Vietti, Berardi had been encouraged, a year earlier, by his future supervisor and mentor, Marcello Piacentini, to participate at the First National Exhibition of Rational Architecture of 1928 with the project for an exhibition pavilion. «We should keep an eye on these new architects that wear white pants», wrote Luigi Barzini Senior, describing Piacentini's young dauphins. Berardi and Vietti, two friends, both brilliant students and passionate in the study of the ancient remains of the City, but mostly carousing companions³.



soprattutto compagni di scorribande studentesche³. Eppure, seppur ricordato quale membro del Gruppo Toscano⁴, co-autore di una delle icone del Razionalismo Italiano, la sua opera – precedente e successiva – rimane ancora oggi poco conosciuta.

Oggi, a distanza di tanti e tanti anni, devo scusarmi con Berardi, in nome della nostra antica amicizia per non avergli mai domandato: “Ma tu, chi sei?” E questo è un grande complimento che rivolgo a Berardi architetto, uno dei pochi, o forse l’unico collega che ha sempre lavorato tenendo presente un concetto per me fondamentale, e cioè che, nel nostro mestiere, il vero protagonista non è l’architetto ma l’ambiente⁵.

Se quello d’estrazione di Berardi è quello tipico dei *bien nées* fiorentini⁶, il paesaggio dell’anima è rappresentato da Fiesole, dove nasce nel 1904 nella tenuta di famiglia di Monteceneri e dove vivrà e lavorerà fino al 1989⁷.

Un luogo caratterizzato dalla presenza dell’architettura neoclassica della residenza familiare e dalla veduta del lontano profilo di Firenze. Sfondi e spazi che gli fanno scorgere precocemente il processo dialettico che sta alla base del fare Architettura; ovvero la necessità di una regola, seppur direttamente esperita nella accademica accezione dello stile della villa e, al contempo, la libertà di trovare ‘per differenza’ quelle linee di continuità con la Grande Tradizione che la stessa regola concede e presuppone; a partire dalla lezione incarnata dal lontano profilo della Cupola brunelleschiana che con eleganza di linee unisce il gotico tamburo di Arnolfo all’aurea sfera del Verrocchio, annullando ogni differenza fra epoche diverse. Sfondi e spazi che senza contraddizione includono nel *bildungsroman* dell’architetto quei temi spontanei e quelle soluzioni compositive modellate dalla dura necessità della vita contadina trovate in quei casolari che popolano la proprietà di famiglia. C’è un gesto, raccontato dallo stesso Berardi, che pare riassumere meglio di ogni altro il suo interesse e la sua particolare vocazione per la mediazione fra temi così diversi. Egli difatti apporrà una targa sull’umile *Casa dell’Ida*, un’anziana contadina che abitava nella tenuta⁸. Omaggio all’umanità e alla saggezza di colei che lo considerava non il figlio dei padroni bensì un semplice bambino, il Pieruccio. Un gesto, come si ricorda nel catalogo della prima mostra retrospettiva, che di fatto rende aulica quell’architettura senza autore mediante «un’iscrizione simile a quelle dell’architettura razionale, o di epoca neoclassica, quando sul frontone dell’edificio si apponeva la scritta: Teatro, o Municipio»⁹.

Interesse, quello per l’architettura vernacolare che troverà una più compiuta maturazione teorica nell’esperienza di assistente di Michelucci alla cattedra di Arredamento e Tecniche della Decorazione presso la Regia Scuola di Architettura di Firenze¹⁰. È infatti nel fatidico 1932, l’anno del concorso per il nuovo Fabbricato Viaggiatori di Firenze, che il maestro pistoiese pubblica un laconico articolo di due pagine su «Domus»¹¹, volto programmaticamente a dimostrare l’inconsistenza delle accuse di coloro che giudicavano il carattere dell’architettura moderna come poco italiano; espressione piuttosto di caratteri nordici o tedeschi¹².

Tema, quello del radicamento della modernità nella tradizione, che Michelucci introduce nelle sue lezioni fiorentine in parallelo alla rilettura del tipo della *domus* romana¹³ con la chiara finalità di liberare il campo dai fraintendimenti e dai facili entusiasmi degli allievi verso acritiche adesioni agli stilemi del Moderno da rivista. Una didattica volta alla ricerca di un equilibrio teorico, poetico e compositivo che diverrà cifra della Scuola Fiorentina, suggellata – com’è noto – dalla vittoria nel concorso per la nuova stazione¹⁴. Avventura epocale, con inevitabili picchi di tensione fra il maestro quarantenne – allora impegnato nei cantieri del piacentiniano

Yet, although remembered as part of the Gruppo Toscano⁴, co-author of one of the icons of Italian Rationalism, his work – both precedent and successive – remains little known today.

Oggi, a distanza di tanti e tanti anni, devo scusarmi con Berardi, in nome della nostra antica amicizia per non avergli mai domandato: “Ma tu, chi sei?” E questo è un grande complimento che rivolgo a Berardi architetto, uno dei pochi, o forse l’unico collega che ha sempre lavorato tenendo presente un concetto per me fondamentale, e cioè che, nel nostro mestiere, il vero protagonista non è l’architetto ma l’ambiente⁵.

Whereas Berardi’s background is that which is typical of the Florentine *bien nées*⁶, his landscape of the soul lies in Fiesole, where he was born in 1904, at the estate of the Monteceneri family, and where he would live and work until 1989⁷.

A place that is characterised by the presence of family residential architecture in the Neoclassical style and by a faraway view over the city of Florence.

Backgrounds and spaces which precociously provide glimpses of the dialectical process which underlies architectural activity; in other words the need for a rule, however directly expressed in the academic accepted meaning of the style of the villa, and at the same time the freedom to find, ‘through difference’, those continuity lines with the Great Tradition which the rule itself concedes and presupposes; from the lesson incarnated in the faraway profile of Brunelleschi’s Cupola, which in the elegance of its lines unites Arnolfo’s Gothic tambour with Verrocchio’s golden sphere, thus eliminating the distinction between different eras.

Backgrounds and spaces which without contradiction include in the *bildungsroman* of the architect those spontaneous themes and those compositional solutions modelled by the harsh needs of peasant lives encountered in those farmhouses which were part of the family’s properties.

There is a gesture, narrated by Berardi himself, which seems to summarise better than any other his interest and specific vocation for mediation between such different themes. He will in fact place a plaque on the humble *Casa dell’Ida*, an elderly peasant who lived in the estate⁸. A homage to the humanity and wisdom of the woman who considered him not the son of the owners but rather a simple child, Pieruccio. A gesture, as remembered in the catalogue to the first retrospective exhibition, which in fact dignifies that anonymous architecture through «an inscription similar to those found in rational or Neoclassical architecture, saying: Theatre, or City Hall»⁹.

An interest for vernacular architecture which would find a theoretical maturity during his experience as Michelucci’s assistant in the courses on Decoration and Ornamentation Techniques held at the Regia Scuola di Architettura of Florence¹⁰. It is in fact during that fateful year, 1932, the year of the competition for the new Fabbricato Viaggiatori of the Florence Railway Station, that the master from Pistoia published a laconic two-page article in «Domus»¹¹, aimed at demonstrating the inconsistency of the accusations of those who judged the features of Modern architecture as un-Italian; as an expression, rather, of a Nordic or German character¹².

The theme of the rooting of Modernity in tradition, which Michelucci introduces in his Florentine lectures together with the reinterpretation of the type of the Roman *domus*¹³, with the evident purpose of freeing the field from misunderstandings and from the easy enthusiasms of students for acritical adherence to the stylemes of magazine-style Modernity.

An educational activity aimed at the search for a theoretical, poetic and compositional balance which will become a feature of the Florentine School, sealed – as is well known – by the victory in the competition for the new station¹⁴.



Tutte le fotografie sono state gentilmente concesse dagli eredi. Si ringraziano in particolare la figlia Antonella Berardi e il nipote Luca Benelli Berardi. Le recenti mostre retrospettive non si sarebbero potute svolgere senza l'energia del Prof. Cosimo Marco Mazzoni a cui è dedicato questo saggio

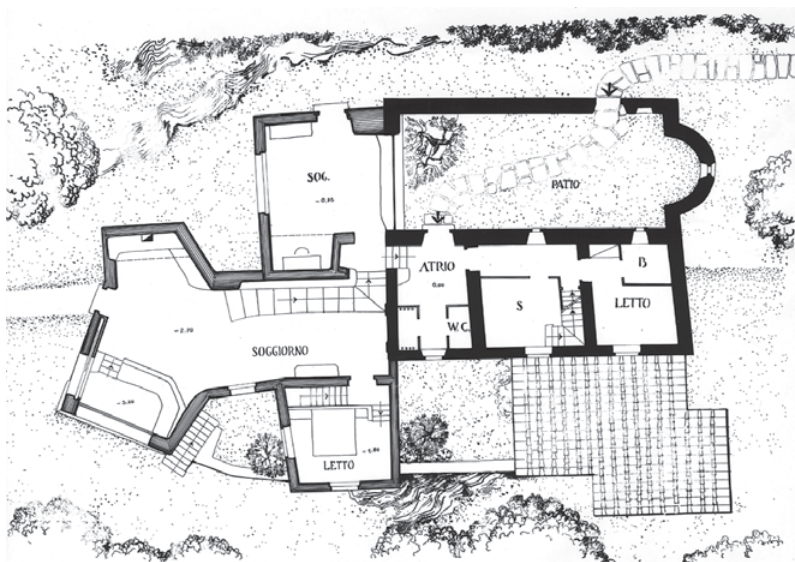
p. 125

Il varco cruciforme che conduce alla navata del rudere della chiesa romana, immaginata da Berardi come patio d'ingresso per casa La Gabbiola

p. 127

Il rudere della chiesetta romana con pavimento d'erba e un olivo secolare visto dalla finestra del salone posto a quota ribassata
foto Alfredo Garuti

Pianta generale di casa La Gabbiola (1965-66) con l'addizione "organica" degli ambienti del soggiorno articolati su più livelli in modo da seguire il pendio del colle



Studium Urbis di Roma – e gli scalpitanti giovani allievi, nel quale non è difficile immaginare il più maturo Berardi impegnato in un'estenuante diplomazia risolta con la consueta eleganza di modi. Bassani ce lo dice; Michelucci, manifestandogli simpatia nella presentazione della monografia dedicata all'opera del collega, lo suggerisce; Savi in quel mirabile esercizio di prosa critica che è il *De Auctore* ci fa congetturare in tal senso a proposito di quel 'qualcuno' che riporta a una temporanea dimensione civile una delle tante animate discussioni¹⁵.

Lavoro collettivo, dove la fotografia diviene uno degli elementi fondamentali della composizione.

Oltre al celebre fregio composto da stampe Alinari delle più famose architetture italiane – vero e proprio film di un viaggio in Italia apposto come un ornamento nella galleria di testa – altre fotografie sono incluse nei vari ristoratori di prima, seconda e terza classe.

Assieme a Baroni e Gamberini, Berardi vi contribuisce con una serie di belle immagini di paesaggi toscani e di case contadine, vicine all'opera pittorica di Ottone Rosai; allora operativo nel cantiere della stazione¹⁶, già favorevole al progetto di concorso nei tempestosi mesi che seguirono la notizia della vittoria del concorso¹⁷ e autore dei trentadue disegni a carboncino per l'importante libro di Mario Tinti¹⁸ dedicato alle case coloniche della Toscana, pubblicato nel 1934¹⁹.

Questo studio rappresenta il risultato di un'indagine sulla casa rurale italiana intrapresa con lo scopo di dimostrare il valore estetico della sua funzionalità. [...] Con noi hanno collaborato gli architetti: P.N. Berardi di Firenze, per parecchie illustrazioni della casa toscana²⁰.

Culmine della serie di articoli precedentemente pubblicati dal 1935 su «Casabella»²¹, la fondamentale mostra *Architettura rurale italiana* per la sesta Triennale di Milano vede coinvolto l'architetto fiesolano con ventiquattro²² fotografie di case coloniche toscane scattate fra il Valdarno, i dintorni di San Gimignano e le campagne pisane. La mancanza di fonti documentarie ci impedisce di avere un quadro chiaro sulle modalità col quale Pagano abbia coinvolto Berardi nell'impresa; certo è che il reportage sia stato concordato direttamente col Direttore di «Casabella», le cui foto²³, pubblicate sulla rivista a commento degli editoriali, sono richiamate dai tagli e dalle inquadrature delle belle immagini di Berardi²⁴.

Non interessato a perseguire carriera accademica, Berardi, oltre a numerosi concorsi in collaborazione con Italo Gamberini, svolge negli anni che precedono l'entrata in guerra dell'Italia una professione di alto livello, con incarichi istituzionali per il Ministero degli Esteri in Albania²⁵, Romania e Ungheria. Ma è con la pausa forzata dovuta al conflitto e la conseguente scoperta della pittura come nuovo strumento di lettura del paesaggio che i riflessi dei temi fissati da Michelucci e da Pagano si trasformeranno in un silente e personale vocabolario di soluzioni da declinare nelle opere successive. Architetture che non si imporranno sull'ambiente ma, al contrario, ne diverranno parte. Fulcro di questa svolta poetica è la proposta per la ricostruzione dell'area attorno a Ponte Vecchio pesantemente ferita durante la guerra. Un progetto votato al rispetto dei caratteri storici del luogo e coraggiosamente indifferente all'astrazione in chiave contemporanea del tema della continuità così pervicacemente perseguita da Michelucci nelle ipotesi progettuali per la medesima area. Pur lavorando sui medesimi temi d'ambientamento, centrali nel coevo dibattito architettonico italiano, Berardi – come del resto il suo amico Vietti – si dedicherà piuttosto ad un originale e discreto esercizio di autonomia e diversa evocazione di quella fondativa lezione emersa in occasione della campagna fotografica svolta per la Triennale. Si

A momentous adventure, with inevitable peaks of tension between the master, then in his forties and involved in the building sites of the Piacentinian *Studium Urbis* in Rome – and the raring young pupils, among which it is not hard to imagine the more mature Berardi undertaking exhausting diplomatic efforts with his usual elegance of manners. Bassani tells us; Michelucci, showing sympathy in the presentation devoted to his colleague's work, suggests it; Savi in that wonderful exercise of critical prose, *De Auctore* has us conjecture in that respect regarding the 'someone' who brings back to a civil discussion one of the many heated arguments¹⁵.

Collective work, in which photography becomes one of the fundamental elements of the composition.

In addition to the famous frieze made of Alinari reproductions of the most famous Italian architectural works – a true road film through Italy, placed as an ornament at the terminal's arcade – other photographs are included in the various first, second and third-class restaurants.

Together with Baroni and Gamberini, Berardi contributes with a series of beautiful images of Tuscan landscapes and farmhouses, in the style of Ottone Rosai's painting, who at the time was operative at the station's worksite¹⁶, had been favourable to the project during the tempestuous months that followed the news of the victory in the competition¹⁷ and was the author of thirty-two charcoal drawings made for Mario Tinti's¹⁸ important book devoted to Tuscan farmhouses, or *case coloniche*, published in 1934¹⁹.

Questo studio rappresenta il risultato di un'indagine sulla casa rurale italiana intrapresa con lo scopo di dimostrare il valore estetico della sua funzionalità. [...] Con noi hanno collaborato gli architetti: P.N. Berardi di Firenze, per parecchie illustrazioni della casa toscana²⁰.

The fundamental exhibition *Architettura rurale italiana*, presented at the sixth Milan Triennale, and in which the architect from Fiesole participated with twenty-four²¹ photographs of Tuscan farmhouses taken in the area of Valdarno, around San Gimignano and in the Pisan countryside, was the culmination of the series of articles that had been previously published, since 1935, in «Casabella»²². The lack of documentary sources makes it difficult to have a clear picture of the way in which Pagano involved Berardi in the project; what is certain is that the reportage was decided directly with the Director of «Casabella», and that the photographs²³ published in the magazine as a commentary to the editorials, recall the cuts and frames of Berardi's beautiful images²⁴. Not interested in pursuing an academic career, Berardi, in addition to the many competitions entered in collaboration with Italo Gamberini, in the years preceding the Italy's entering the war undertook high-level professional works, including institutional commissions by the Ministry of Foreign Affairs in Albania²⁵, Romania and Hungary. Yet it is during the forced pause as a consequence of the world conflict and the resulting discovery of painting as a new tool for interpreting the landscape that the reflections on the themes derived by Michelucci and Pagano would transform into a silent and personal vocabulary of solutions to be applied in his subsequent works. Architectures that will not impose themselves on the environment but, on the contrary, will become a part of it. A fulcrum of this poetic transformation is the proposal for the reconstruction of the area surrounding Ponte Vecchio, which had been heavily damaged during the war. A project based on the respect for the historical features of the place and courageously indifferent to the abstraction, in a contemporary key, of the theme of continuity, stubbornly pursued by Michelucci in his project proposals for the same area. Although working on the same environment-related themes, central to the Italian architectural debate at the time, Berardi – as his friend Vietti – will devote himself instead to an original and discreet exercise of autonomous and diverse evocation of the founding lesson which emerged on the occasion of the photographic



Casa La Gabbiola vista dal versante opposto della valle. L'addizione è intonacata a grassello, il paramento in pietra del nucleo originale è invece lasciato a vista. La foto è scattata prima che siano montati gli infissi per sottolineare il gioco di ombre e di luci offerto dalle orbite vuote delle finestre

pp. 130 - 131

Un estratto delle ventiquattro foto di Pier Niccolò Berardi incluse nel catalogo della Mostra "Architettura Rurale Italiana" curato da G. Pagano e G. Daniel per la VI Triennale di Milano del 1936. Un casolare, edificato in fregio a una chiesetta romanica, sembra anticipare il tema di Casa La Gabbiola (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo /Archivio di Stato di Firenze, ASFi, Fondo, Pier Niccolò Berardi, Materiale fotografico, Triennale, 13B, 54B, 65B, 78B)



susseguiranno così nel corso degli anni incarichi per ville, residenze e hotel il cui raffinato lavoro in pianta e in sezione non prescinde dall'attenzione per il luogo.

Le case che io dipingo, o che costruisco, sono limpide, intatte, realizzate con materiali esistenti sul posto, con una pazienza e una tecnica artigianale legata alle radici, e non turbano minimamente l'equilibrio che si è creato da secoli in rapporto con l'ambiente e con la storia²⁶.

La Gabbiola (1965/66) è il nome della casa sita in una località prossima alla Certosa di Ema. È lì che durante un sopralluogo per un altro progetto Berardi scopre i resti di questa abbazia del XIII secolo. La piccola chiesa è un rudere, il tetto è crollato come una parte della facciata. All'interno della navata a cielo aperto, simile a un San Galgano in miniatura, è cresciuto un olivo secolare. Nei locali dell'annessa canonica si apre un abisso di solai crollati. L'intuizione è fulminea, con un processo analogo allo scatto di una fotografia, Berardi vede il progetto. L'elemento che lo rende aulico, analoga a quella lontana marmorea placca apposta sulla Casa dell'Ida, c'è già. La chiesa diruta diviene il patio d'ingresso, benedetto dalla magia della soglia; un varco a forma di croce che si è formato nel corso della spoliazione dell'architrave e dei fornic in pietra che qualcuno ha preso e reimpiegato altrove.

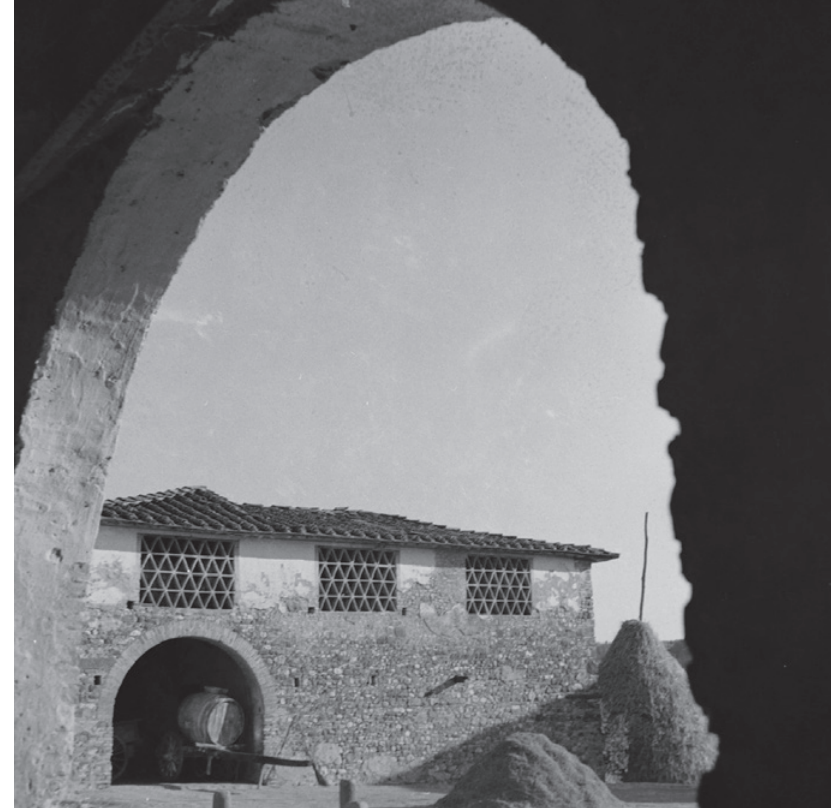
Nel progetto della «casa come me»²⁷ il senso della sua silente opera, lontana dalle riviste di settore e dalle *laudatio* della critica ma ben nota ai suoi altolocati clienti, si trascende in questa piccola casa che diviene una lezione di metodo.

campaign undertaken for the Triennale. Thus will follow throughout the years a series of commissions for villas, residences and hotels in which his refined work in terms of plan and section will always pay special attention for the place.

Le case che io dipingo, o che costruisco, sono limpide, intatte, realizzate con materiali esistenti sul posto, con una pazienza e una tecnica artigianale legata alle radici, e non turbano minimamente l'equilibrio che si è creato da secoli in rapporto con l'ambiente e con la storia²⁶.

La Gabbiola (1965/66) is the name of the house located in the vicinity of the Charterhouse of Ema. It is there that during a survey for another project Berardi discovered the remains of this 13th century abbey. The small church is a ruin, the roof and part of the facade have collapsed. Within the open-air nave, like a miniature San Galgano, an olive tree has been growing for centuries. In the rooms of the adjacent vicarage there is an abyss of collapsed roofs. The intuition hits him like lightning and, with a process similar to taking a photograph, Berardi sees the project. The dignifying element, analogous to that faraway plaque placed on Ida's House, is already there. The ruined church becomes the entrance courtyard, blessed by the magic of the threshold; a passage that was formed by the spoliation of the architrave and of the vaulted arches in stone which someone took to use somewhere else.

In the project of the «house like me»²⁷ the sense of his silent work, faraway from specialised magazines and the *laudatio* of the critics, yet well known to his high-placed clients, transcends through this small house and becomes a lesson in method.



Tra tutte le opere da lei progettate, quale a suo parere, varrebbe la pena di conservare come punto di riferimento per le nuove leve di architetti?²⁸.

La risposta è nota, scritta nella fotografia senza autore (supponiamo sia di Berardi) che ritrae la casa finita dal versante opposto della valle. Finita ma ancora 'rudere', capace di giocare con la luce del sole e con le ombre che ricompongono in unità il nuovo e l'antico, la parte originale e l'aggiunta; ambedue ritratte senza infissi montati nelle finestre, vuote orbite che guardano il paesaggio e da questo ne ricevono lo sguardo.

¹ Giorgio Bassani, introduzione alla monografia *Pier Niccolò Berardi*, Sansoni, Firenze, 1973. Testo ripubblicato in G. Bassani, *Di là dal cuore*, Mondadori, Milano, 1984 e nella monografia *Pier Niccolò Berardi Architetto*, Mondadori, Milano, 1988.

² *BER Pier Niccolò Berardi Architetto e Pittore* curata da C. Bono, M. Romoli e C. Sisi, Palazzo Medici Riccardi, Firenze 2013; *Pier Niccolò Berardi e Fiesole* curata da M. Romoli, Fiesole 2019.

³ «Il Piero e io non eravamo amici ma fratelli. Io rosso di capelli, lui bruno, aitante e bellissimo, un maharaja indiano, un tombeur de femmes tale e quale suo padre. Cosa vuole che le racconti, eravamo ricchi e fortunati, ma avevamo questo di speciale: che ci prendevamo le nostre sbandate e ci divertivamo da matti sempre tenendo d'occhio i nostri piani di studio, sempre frequentando puntualmente le lezioni. Una doppia vita frenetica, convulsa, entusiasmante, ma sempre al centro del mirino la nostra tesi di laurea, la nostra futura professione. Già da matricole, prendiamo in affitto un appartamento in via Veneto, proprio di fronte all'Hotel Excelsior, e uno studio in via San Nicola da Tolentino. Studio di giorno, garçonniere di notte». Con queste parole Luigi Vietti ricorda quegli anni romani nell'intervista di Noemi Lucarelli che apre la monografia *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit., pp. XVI-XVII.

⁴ A differenza dei poco più giovani colleghi del Gruppo Toscano, il ventisettenne Berardi svolgeva già attività professionale con incarichi e progetti architettonici, di arredo e di interni sparsi fra Roma, la Liguria e la Toscana (ad es. il modernista Ristorante Andreini sul lungomare di Viareggio) e Brescia; quest'ultimi favoriti dalla benevolenza di Marcello Piacentini nei confronti del suo allievo al quale offre concrete e autonome occasioni progettuali all'interno delle sue architetture per Piazza della Vittoria, allora nelle fasi finali di realizzazione. È presumibile che Piacentini abbia avuto una diretta

Tra tutte le opere da lei progettate, quale a suo parere, varrebbe la pena di conservare come punto di riferimento per le nuove leve di architetti?²⁸.

The answer is known, written on the anonymous (we suppose it is Berardi's) photograph which shows the completed house from the opposite side of the valley. Complete yet still a 'ruin', capable of playing with the sunlight and with the shadows that recompose and unite the new and the ancient, the original and the addition; both depicted without window frames, empty sockets that look at the landscape and receive its gaze in return.

Translation by Luis Gatt

¹ Giorgio Bassani, introduction to the monograph *Pier Niccolò Berardi*, Sansoni, Florence, 1973. Text published again in G. Bassani, *Di là dal cuore*, Mondadori, Milan, 1984 and in *Pier Niccolò Berardi Architetto*, Mondadori, Milan, 1988.

² *BER Pier Niccolò Berardi Architetto e Pittore*, curated by C. Bono, M. Romoli and C. Sisi, Palazzo Medici Riccardi, Firenze 2013; *Pier Niccolò Berardi e Fiesole*, curated by M. Romoli, Fiesole 2019.

³ «Piero and I were not friends, but rather brothers. I had red hair while his was brown, he was handsome and beautiful like an Indian Maharajah, a tombeur de femmes like his father. What can I tell you? We were rich and fortunate, yet there was something special about us: we went carousing and had fun like mad, yet never lost sight of our study programmes, always went to our classes. A frantic double life, unrestrained, enthusiastic, yet always with our degree thesis in sight, our future profession. Already as freshmen we rented an apartment on via Veneto, precisely across the street from the Hotel Excelsior, and a studio on via San Nicola da Tolentino. Studio by day, garçonniere by night». It is thus that Luigi Vietti recalls those years in Rome in the interview with Noemi Lucarelli which opens the monograph *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit., pp. XVI-XVII.

⁴ Unlike his slightly younger colleagues of the Gruppo Toscano, Berardi, who at the time was twenty-seven, was already involved in professional activities with architectural and interior decoration commissions and projects in Rome, Liguria and Tuscany (for example the Modernist Ristorante Andreini on the seafont in Viareggio) and Brescia; the latter favoured by Marcello Piacentini's benevolence regarding his pupil, to whom he offered concrete and autonomous opportunities for projects within his works in Piazza della Vittoria, which then was in construction phase. It can be presumed that Piacentini had a

influenza sulla pubblicazione del progetto realizzato dal giovane Pier Niccolò per il Cinema Palazzo, sito nel sotterraneo Palazzo sede della Riunione Adriatica di Sicurtà, così recensito da Carlo Belli: «Le difficoltà per l'architetto non furono poche: anzitutto, la particolare struttura del sotterraneo (la platea è a due piani sotto il livello stradale) che ha finito per determinare alcune equivalenze a tutti i costi come nella parete di sinistra. Ma si può dire tuttavia che il Berardi se l'è cavata con estrema eleganza, offrendo un nuovo esempio di quanta pura bellezza deriva pur sempre da una costruzione razionale. Elemento consueto di questa particolare bellezza è una semplicità vigilante e quindi signorile di cui l'architetto si è giovato con vero coraggio, respingendo le lusinghe di un facile successo a base di decorazioni o di motivi ornamentali. Tutto nudo, terso e pulito». In *Un cinematografo moderno*, «Il Popolo di Brescia», n. 11, 1932.

⁵ Giovanni Michelucci, presentazione del libro *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit., p. V.
⁶ Il padre di Pier Niccolò, Enrico Berardi originario di Carmagnola d'Asti apparteneva ad una famiglia di industriali del legno, architetti e imprenditori dell'arredo. Come molti altri fornitori dei Savoia i Berardi seguirono la corte a Firenze in vista della sua trasformazione in capitale del Regno. Alla morte di Enrico Berardi sono riconducibili gli arredi della villa a Torre del Lago di Giacomo Puccini, quelli di Villa Le Pianore, residenza dell'ultima Imperatrice d'Austria nata Borbone-Parma, a Capezzano Pianore e gli arredi per la celebre villa La Capponcina a Settignano di d'Annunzio. Pier Niccolò ricorda come il padre temporeggiasse nel presentare la parcella al Vate sapendolo pesantemente indebitato, trovando consolazione nel motto «io ho quel che ho donato». Eleganza che d'Annunzio non mancò di ricordare con un biglietto: «Caro Berardi, voi siete l'unico dei miei creditori che non mi ha mai chiesto nulla! Vale! Ad maiora!» Per la cronaca, l'arredo fu poi interamente venduto all'incanto per saldare i debitori. La madre di Pier Niccolò, Gina Pinucci era invece figlia di Arturo Pinucci, il più ricco industriale della Toscana. A completare l'albero genealogico, il bisnonno di Pier Niccolò fu Oreste Sandrini, costruttore fra le altre cose dell'ovale di architetture progettate da Giuseppe Poggi in Piazza Beccaria a Firenze. La rete di connessioni di una famiglia così importante e abiente spiega – oltre agli indubbi meriti compositivi di Pier Niccolò – la fortuna professionale di Berardi nel dopoguerra, autore di ville e residenze fra la Toscana, il Piemonte, la Calabria e persino l'Australia per una serie di clienti altolocati. In questo senso la sua vicenda ricorda molto e si riflette in quella dell'amico Luigi Vietti, l'architetto per antonomasia dell'alta borghesia milanese, oltre che il progettista della Costa Smeralda per conto dell'Aga Kahn. Le notizie sono tratte sempre dall'intervista di Berardi con Noemi Lucarelli in *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit.

⁷ Dal 1946 si associa con Tullio Rossi e apre lo Studio San Giorgio al quale in seguito si assocerà l'ingegnere Fabio Rossi. Con lo Studio San Giorgio, Berardi svolgerà un'intensa attività professionale per committenti privati fino alla chiusura dello stesso (a causa dell'alluvione del '66 con notevoli perdite di documenti e disegni) e il ritorno nella tenuta di Monteceneri dove da un casolare adattato a studio di architettura e atelier di pittura proseguirà la professione in collaborazione con Marco Romoli, figlio del pittore Mario, già autore di opere pittoriche per gli Uffici della C.I.T. all'epoca della costruzione del Fabbriato Viaggiatori della Stazione di Firenze.

⁸ «Mi rifugiavo nella casa della Ida, una cascina ai margini della tenuta che ho voluto conservare intatta. La Ida è stato il mio secondo amore. Lei vecchia, io bambino. Ricordo che portava un grembiule nero, un fazzoletto annodato sotto il mento, e camminava a piedi scalzi. Era lei che accudiva alla cappella, rinnovava i fiori e le candele davanti all'altare, serviva la Messa, controllava il cancello, scacciava i ladri di polli, si alzava all'alba per fare il pane nel forno a legna. Non era mai andata a scuola. Firmava con la croce. Ma era dotata di un'intelligenza prodigiosa, di un intuito e di un buon senso eccezionali. Per Ida io non ero il figlio dei suoi padroni, ma semplicemente il Pieruccio. Certi suoi proverbi in vernacolo, certe sue massime improvvisate sono ancora oggi per me lezioni di vita. Sulla porta della cascina dove è nata e morta ho murato una lapide: "La casa dell'Ida". Vado ancora a trovarla qualche volta». Pier Niccolò Berardi, intervista con Noemi Lucarelli in *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit., p. XIV.

⁹ Cfr. C. Bono, *Intorno a Berardi*, in *Ber Pier Niccolò Berardi Architetto e Pittore*, catalogo dell'omonima mostra, Giunti, Firenze 2013, pp. 8-29.

¹⁰ Dal 1933 poi denominata Regio Istituto Superiore di Architettura quando dalla Direzione delle Antichità e Belle Arti passa alla Direzione Generale dell'Istruzione Superiore.

¹¹ «Poiché viva è sempre fra il pubblico la discussione sui caratteri della nuova Architettura, ci piace presentare due esempi di case coloniche, delle quali è stato rifatto lo schema disegnativo, a dimostrare come "nuovissime" forme, quelle che il pubblico poco attento definisce nordiche, o per essere più precisi "tedesche", hanno pure radici da noi nella chiara e serena nostra tradizione e della logica funzionale di questi esempi sono lo sviluppo. Queste fotografie e questi disegni dicono, più di qualunque commento, in quale errore si cada condannando delle costruzioni che differiscono dalle antiche o comunque da quelle generalmente accettate ed ammirate soltanto per la sostituzione della terrazza, elemento antichissimo, elemento mediterraneo (in molti casi più pratico) al tetto e per un maggior nitore o senso di pulizia che dir si voglia, che tanto offende gli amatori del vecchio ad ogni costo». G. Michelucci, *Fonti della moderna architettura italiana*, in «Domus», X, n. 56, agosto 1932, pp. 460-461.

¹² È interessante notare come l'espedito della giustapposizione fra immagini diverse sia, nella pubblicistica di architettura dell'epoca, inevitabilmente mutuata da quella indimenticabile doppia pagina di *Vers une Architecture* che opponeva alle due immagini dell'arcaico Tempio di Hera e del più recente Partenone, affiancate nella parte superiore delle pagine, quelle delle automobili Humbert del 1907 e della Delage Grand Sport del 1921.

¹³ Nel 1930 Michelucci, assieme a Roberto Pacini critico d'arte e fratello della moglie Eloisa, visita Pompei rimanendo colpito dalla modernità delle rovine delle *domus*. Quattro anni dopo, in collaborazione con Roberto Papi, poeta e letterato, Michelucci pubblica un breve articolo si esalta la «misura armoniosa» in quei ruderi ritrovata come perenne insegnamento: «Questa naturalezza di rapporti raggiunge così il valore decorativo concludendo il circolo Natura-Arte. Le rovine di Pompei non Storia, non Tempo ti concludono all'animo: ma solamente vita attuale, perenne attualità. Così che tu, visitatore, impaniato dal calore di questa vita, da Pompei non rechi motivi di architettura: porti via un te stesso, registrato nei pesi e nelle misure, staccato dalla Storia per quelli che possono essere i tuoi diritti di parentela, ma ad essa di nuovo inserito per fenomeno di ordine naturale. Questa è la lezione di Pompei. I nuovi principi di architettura moderna ci hanno liberati dal peso di un tradizionalismo estenuato e ci ripongono nuovi dinanzi ad una vita nuova. Facciamo sì che la nostra architettura racconti che abbiamo servito questa vita e riveli, innanzi tutto, l'uomo». G. Michelucci, R. Papi, *Lezione di Pompei*, in «Arte Mediterranea», 1, 1934, pp. 23-32.

¹⁴ Esiste ovviamente una vastissima bibliografia in merito a questa vicenda. Ci basti qui ricordare il sottile uso politico che Piacentini fece della vittoria del Gruppo Toscano

direct influence on the publication of the project undertaken by the young Pier Niccolò for the Cinema Palazzo, located in the underground building which was the headquarters of Riunione Adriatica di Sicurtà, thus reviewed by Carlo Belli: «The architect faced several difficulties: first of all the particular structure of the basement (the stalls are two levels below the street) which determined some necessary equivalences, such as in the wall to the left. Yet it can be said that Berardi resolved everything with great elegance, offering a new example of how much pure beauty can derive from a rational construction. The common element of this particular beauty is a vigilant and therefore refined simplicity which the architect used with great courage, rejecting the temptations of an easy success based on decorations or ornamental motifs. Everything is bare, terse, clean». in *Un cinematografo moderno*, «Il Popolo di Brescia», n. 11, 1932.

⁵ Giovanni Michelucci, presentation of the book *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit., p. V.
⁶ Pier Niccolò's father, Enrico Berardi, who came from Carmagnola d'Asti, belonged to a family of timber industrialists, architects and decoration entrepreneurs. As many other suppliers of the Savoys, the Berardi followed the court to Florence in view of its designation as the Kingdom's capital. Enrico Berardi's company is responsible for the decorations of Giacomo Puccini's villa Le Pianore in Torre del Lago, the residence of the last Austrian Empress, born Bourbon-Parma in Capezzano Pianore and for the interior decoration of d'Annunzio's famous villa La Capponcina in Settignano. Pier Niccolò recalls how his father took his time in presenting his fees to the Poet, knowing that he was heavily in debt, and finding consolation in the motto «I own what I have given». An elegance which d'Annunzio remembered in a note: «Dear Berardi, you are the only one of my creditors who has not asked for anything! Vale! Ad maiora!» For the record, the furniture and decorations were later auctioned to pay his creditors. Pier Niccolò's mother, Gina Pinucci, was the daughter of Arturo Pinucci, the richest industrialist in Tuscany. To complete the family tree, his great-grandfather was Oreste Sandrini, who among other things built the oval designed by Giuseppe Poggi for Piazza Beccaria in Florence. The network of connections of such an important and wealthy family explains – in addition to Pier Niccolò's undoubted compositional merits – Berardi's professional success in the after-war period. He designed villas and residences in Tuscany, Piedmont, Calabria and even Australia, for a number of highly placed clients. In this sense he is not unlike his friend Luigi Vietti, who became the architect of the Milanese bourgeoisie par excellence, and also designed the Aga Kahn's projects for the Costa Smeralda. The information is taken from Berardi's interview with Noemi Lucarelli in *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit.

⁷ In 1946 he associated with Tullio Rossi and opened the Studio San Giorgio, which soon after would also include the engineer Fabio Rossi. With Studio San Giorgio, Berardi would carry out an intense professional activity for private clients until its disappearance (due to the flood of 1966, which involved the loss of many documents and drawings) when he returned to the estate of Monteceneri, where he adapted a farmhouse as an architecture and painting studio, and continued to practice his profession in collaboration with the architect Marco Romoli, son of the painter Mario Romoli, who was the author of a series of paintings made for the Offices of the C.I.T. at the time of the building of the Fabbriato Viaggiatori of the Florence Railway Station.

⁸ «I would seek refuge at Ida's, a farmstead at the edge of the estate which I decided to keep intact. Ida had been my second love. She was old and I was a child. I remember she wore a black apron, a kerchief tied under her chin, and walked barefoot. She would take care of the chapel, changing the flowers and the candles by the altar, helped during mass, locked the gates, chased the chicken thief, woke up at dawn to bake bread in the wood oven. She had never been to school. She signed with a cross. Yet she was prodigiously intelligent and had exceptional intuition and common sense. For Ida I was not the son of her masters, but simply Pieruccio. Some of her proverbs in the vernacular, some of her improvised maxims are lessons that I still carry with me. On the door of the farmhouse where she was born and died I placed a plaque which says: "Ida's house". I still go to see it from time to time». Pier Niccolò Berardi, interview with Noemi Lucarelli in *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit., p. XIV.

⁹ See C. Bono, *Intorno a Berardi*, in *BER Pier Niccolò Berardi Architetto e Pittore*, catalogue of the exhibition of the same title, Giunti, Florence 2013, pp. 8-29.

¹⁰ Renamed in 1933 Regio Istituto Superiore di Architettura when it passed from being under the Directorate of Antiquities and Fine Arts to being under the General Directorate of Higher Education.

¹¹ «Since the debate on the features of the new Architecture is still ongoing among the public, we wish to present two examples of farmhouses whose layout was reworked, in order to show how "very new" forms, which the inattentive public might refer to as Nordic or, to be more precise as "German", also have roots here, in our clear and serene tradition, of which the functional logic of these examples are the development. These photographs and these drawings tell us, more than any commentary, the error we make when we condemn buildings that differ from those from antiquity, or from those, however, that are generally accepted and admired only because the terrace, which is a very ancient element, a Mediterranean element (in many cases more practical) has replaced the roof, or because of a greater sheen, or sense of cleanliness, whichever way you want to call it, which so offends the enthusiasts of the old at any cost». G. Michelucci, *Fonti della moderna architettura italiana*, in «Domus», X, n. 56, August 1932, pp. 460-461.

¹² It is interesting to note how the juxtaposition of different images in architectural publications is inevitably adopted from the unforgettable double page of *Vers une Architecture* which opposed the two images of the archaic Temple of Hera and of the more recent Parthenon to those, on the upper part of the pages, of two automobiles, a 1907 Humbert and a 1921 Delage Grand Sport.

¹³ In 1930 Michelucci, together with Roberto Pacini, an art critic who was the brother of his wife Eloisa, visited Pompeii and was struck by the modernity of the ruins of the *domus*. Four years later, in collaboration with Roberto Papi, poet and intellectual, Michelucci published a brief article which exalts the «harmonious measure» of those ruins in which he identified a permanent lesson: «The nature of these relationships thus reaches the decorative value, concluding the Nature – Art cycle. The ruins at Pompeii, not History, not Time, uplift the spirit: but only current life, permanent actuality. In this way you, the visitor, ensnared by the heat of this life, do not take from Pompeii architectural motifs: you take only yourself, registered in the weights and measures, detached from History in terms of what may be your heritage rights, yet reconnected to it as the result of a natural phenomenon. This is the lesson of Pompeii. The new principles of modern architecture liberated us from the weight of an exhausted traditionalism and propose new principles in view of a new life. We must let our architecture tell that we have served this life and reveal man before all». G. Michelucci, R. Papi, *Lezione di Pompei*, in «Arte Mediterranea», 1, 1934, pp. 23-32.

¹⁴ There is obviously a vast bibliography concerning these events. It is worth mentioning among these the subtle political use Piacentini made of the victory of the Gruppo

che la scheda a cura di Claudia Conforti, Roberto Dulio e Marzia Marandola descrive con brevi efficaci tratti e la relativa bibliografia nella monografia di C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, *Giovanni Michelucci 1891-1990*, Electa, Milano 2006, pp. 132-145.

¹⁵ «Si sono riuniti. Va da sé che la discussione si sia accesa, sia divampata. L'Architetto Giovane [Italo Gamberini N.d.A.] ha esclamato che dal gennaio 1934, settimana più settimana meno, i compiti del capogruppo erano puramente formali. Al colmo dell'ira, ha detto solo-il gruppo-vanta-la-paternità-dell'opera. Il capogruppo ha protestato buona fede e rincrescimento. È arrivato a rassegnare le dimissioni – tardive ma non prive di significato. Gli strilli son cresciuti, i contenuti sono diventati gretti e meschini. Qualcuno ha urlato di smetterla. Nel silenzio si sarebbe sentito volare una mosca». V. Savi, *De Auctore*, Edifir, Firenze 1985, p. 34.

¹⁶ «Nel maggio 1935, gli avevano commissionato direttamente, senza bisogno di gara, due pitture a tempera alle pareti del buffet di I e di II categoria», V. Savi, *De Auctore*, cit., p. 72.

¹⁷ In vista della mostra dei progetti di concorso in Palazzo Vecchio, la cui vernice era prevista il 9 marzo 1933, il Gruppo Toscano fa predisporre un supplemento alla rivista «Ecclettica» per spiegare e far apprezzare al meglio il progetto al pubblico. Per il libretto sono predisposti nuovi disegni e fotomontaggi rispetto a quelli di concorso. L'intento è chiaro, occorre depotenziare le critiche, accrescere il sostegno per la proposta premiata. Gamberini e Lusanna doneranno l'opuscolo a Rosai per ringraziarlo della simpatia espressa pubblicamente al progetto «e perché, forse, con tale appoggio aveva spinto Mussolini al grande assenso». Cfr. V. Savi, *De Auctore*, cit., p. 72.

¹⁸ Già nell'anno precedente Tinti mette in guardia dalle pagine di «Casabella» sul rischio di equivocare i valori delle anonime architetture contadine limitandole all'espressione di un *côté* «rustico», inteso come ulteriore manifestazione decorativa equivalente a qualunque altro stile d'importazione. Cfr. M. Tinti, *L'equivoco dell'architettura rustica*, «Casabella», n. 1, 1933, pp. 51-52.

¹⁹ M. Tinti, *L'architettura delle case coloniche della Toscana con 32 disegni di Ottone Rosai*, Rinascimento del Libro, Firenze 1934. Carlo Carrà recensirà il volume notando che «Tinti rileva la perfetta integrazione al clima e alle funzioni che fa della casa rurale un prodotto quasi senza tempo e senza stile e nota come tali principi siano stati riadattati dagli architetti razionalisti per sottrarsi alla retorica degli stili e delle facciate». Cfr. C. Carrà, «L'Ambrosiano», 10 ottobre, 1935.

²⁰ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli, Milano 1936, p. 6. Sulla temperie culturale che precede la mostra alla sesta Triennale di Milano e sul debito che il dibattito architettonico ha nei confronti dei geografi e degli antropologi che già negli anni venti si occuparono del tema cfr. G. D'Amia, *Le débat sur l'architecture rurale en Italie et l'exposition de Giuseppe Pagano à la Triennale de 1936*, in «In Situ» Revue des Patrimoines, <<https://doi.org/10.4000/insitu.10454>> e l'intervento di Italo Moretti tenuto nel 2013 presso l'Accademia dei Georgofili *La casa colonica toscana: bilancio storiografico in I Georgofili Atti dell'Accademia dei Georgofili Anno 2013*, serie VIII, Volume 10 (189° dall'inizio), Tomo II, Polistampa, Firenze 2014, pp. 431-466.

²¹ In ordine: G. Pagano, *Case rurali*, «Casabella», n. 86, febbraio 1935, pp. 8-15; G. Pagano, «Documenti di architettura rurale», n. 95, novembre 1935, pp. 18-25; G. Pagano, «Architettura rurale in Italia», n. 96, dicembre 1935, pp. 16-23, ristampato in C. De Seta (a cura di), *Giuseppe Pagano. Architettura e Città durante il Fascismo*, Laterza, Bari 1976, pp. 124-127.

²² Berardi scatta con la sua Rollei ben settantannove fotografie, solo ventiquattro sono quelle scelte da Pagano e portate in mostra. La maggioranza di esse entrerà nella sezione volta a testimoniare come la memoria della torre colombaria dei casolari toscani si trasformi progressivamente da tema funzionale in tema compositivo di torretta centrale d'avvistamento o di belvedere.

²³ Cfr. C. De Seta, *Giuseppe Pagano fotografo*, Electa, Milano 1979 e D. De Seta (a cura di), *Giuseppe Pagano Vocabolario de Imágenes Images Alphabet*, catalogo della mostra *Giuseppe Pagano. Arquitecto y fotógrafo*, MuVIM, Lampreave & Millán, Valencia 2008.

²⁴ «Appare evidente la sintonia tra gli orientamenti programmatici e formali di Pagano e le scelte di contenuti e di linguaggio formale di Berardi. Così, raramente Berardi fotografa la casa colonica nel contesto del paesaggio, che semmai è ripreso edonisticamente dalla loggia della casa e inquadrato dalla struttura architettonica, e la scelta pressoché costante del campo medio o ravvicinato è funzionale all'intenzione, in sintonia con Pagano, di dimostrare moduli e cadenze utili alla ricerca di una via italiana al razionalismo, privilegiando in particolare i valori volumetrici, i tagli di aperture orizzontali, le composizioni asimmetriche, le forme strutturali degli archi o dei pilastri. Soprattutto nel caso dei dettagli, per esempio quelli di scale esterne o serie di arcate riprese d'infila da distanza ravvicinata, senza preoccuparsi del convergere di linee verticali, il riferimento allo stile fotografico di Pagano e di «Casabella» è più evidente. Il volume è contemplato nella sua assolutezza, articolato, scavato, con aperture per lo più non assiali o seriali, ma comunque riconducibili a una logica di un impianto strutturale-volumetrico primario o di un'aggregazione di volumi. E in questo caso si può parlare di 'classicità' della casa contadina toscana in quanto tendente all'armonia della consistenza muraria». G. Fanelli, B. Mazza, *La casa colonica in Toscana. Le fotografie di Pier Niccolò Berardi alla Triennale del 1936*, Octavo, Firenze 1999, pp. 16-18. Il reportage completo Berardi lo potrà far apprezzare l'anno successivo nella *Mostra della casa rurale toscana*, allestita presso il Palazzo dell'Arte della Lana a Firenze.

²⁵ Di Berardi si ricordano i Padiglioni dell'Albania alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare di Napoli e quello – sempre dell'Albania – alla Mostra di Bari, opere entrambe distrutte da bombardamenti americani nel corso del secondo conflitto mondiale.

²⁶ Pier Niccolò Berardi, intervista con Noemi Lucarelli in *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit. p. XXV.

²⁷ «L'ultima volta che l'ho visto è stato qui a Monteceneri, quando arrivò all'improvviso per incaricarmi di progettare la sua nuova casa a Prato». *ibid.*, p. XIX. Berardi e Malaparte si conoscevano: seppur corressero sei anni di differenza e non fossero stati compagni di studi entrambi avevano ricevuto la medesima educazione nel Collegio Cicognini di Prato.

²⁸ *Ibid.*

Toscana which the report by Claudia Conforti, Roberto Dulio and Marzia Marandola briefly and efficiently describes, as well as the monograph by C. Conforti, R. Dulio, and M. Marandola, *Giovanni Michelucci 1891-1990*, Electa, Milan 2006, pp. 132-145.

¹⁵ «They got together. Obviously the discussion became heated, it flared up. The young architect [Italo Gamberini, Author's Note] exclaimed that since January 1934, or maybe a week earlier or later, the tasks of the group leader had been purely formal. Full of anger, he declared that only-the group-has-paternity-of-the work. The group leader professed acting in good faith and expressed remorse. He even presented his resignation – late but significantly. The discussion grew louder and its contents became mean and spiteful. Someone shouted to put a stop to the quarrel. In the silence that ensued you could have heard a pin drop». V. Savi, *De Auctore*, Edifir, Florence 1985, p. 34.

¹⁶ «In May of 1935 he had been directly commissioned, without the need of a competition, two tempera paintings for the walls of the 1st and 2nd class buffet bars», V. Savi, *De Auctore*, cit., p. 72.

¹⁷ In view of the exhibition of the competition projects at Palazzo Vecchio, the vernissage for which was to be on March 9, 1933, the Gruppo Toscano had a supplement included in the magazine «Ecclettica» in order to explain and help appreciate the project. New drawings and photo-montages were prepared for this brochure which were not included in the competition. The purpose is clear: it was necessary to tone down criticism and increase support for the winning proposal. Gamberini and Lusanna will give the pamphlet to Rosai to thank him for his public support for the project «and because, perhaps, with that support had prompted Mussolini's consent». See V. Savi, *De Auctore*, cit., p. 72.

¹⁸ Already the previous year Tinti had warned in the pages of *Casabella* about the risk of mistaking the values of the anonymous peasant constructions, limiting them to the expression of a 'rustic' style, understood as an additional decorative manifestation, equivalent to any other imported style. See M. Tinti, *L'equivoco dell'architettura rustica*, «Casabella», January 1933, pp. 51-52.

¹⁹ M. Tinti, *L'architettura delle case coloniche della Toscana con 32 disegni di Ottone Rosai*, Rinascimento del Libro, Florence 1934. Carlo Carrà reviewed the book, noting that «Tinti points out the perfect integration to the climate and to the functions that makes the rural house an almost timeless and style-less product, and notices how these principles have been re-adapted by rationalist architects so as to avoid the rhetoric of styles and facades». See C. Carrà, «L'Ambrosiano», 10 October, 1935.

²⁰ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli, Milan 1936, p. 6. On the cultural climate that precedes the exhibition at the sixth Milan Triennale, and on the debt that the architectural debate has vis-à-vis those of geographers and anthropologists who in the Twenties had discussed the subject see G. D'Amia, *Le débat sur l'architecture rurale en Italie et l'exposition de Giuseppe Pagano à la Triennale de 1936*, in «In Situ» Revue des Patrimoines, <<https://doi.org/10.4000/insitu.10454>> and Italo Moretti's intervention in 2013 at the Accademia dei Georgofili *La casa colonica toscana: bilancio storiografico in I Georgofili Atti dell'Accademia dei Georgofili Anno 2013*, serie VIII, Volume 10 (189° dall'inizio), Tomo II, Polistampa, Florence 2014, pp. 431-466.

²¹ Berardi took seventy-nine photographs with his Rollei, from which twenty-four were chosen by Pagano to appear in the exhibition. Most of them were included in the section aimed at providing evidence of how the columbarium towers of Tuscan farmhouses were progressively transformed from a functional to a compositional element in the form of a central observation turret or panoramic viewpoint.

²² In order: G. Pagano, *Case rurali*, «Casabella», n°86, February 1935, pp. 8-15; G. Pagano, «Documenti di architettura rurale», n°95, November 1935, pp. 18-25; G. Pagano, «Architettura rurale in Italia», n°96, December 1935, pp. 16-23, published again in C. De Seta (ed.), *Giuseppe Pagano. Architettura e Città durante il Fascismo*, Laterza, Bari 1976, pp. 124-127.

²³ See C. De Seta, *Giuseppe Pagano fotografo*, Electa, Milan 1979 and D. De Seta (ed.), *Giuseppe Pagano Vocabolario de Imágenes Images Alphabet*, catalogue of the exhibition *Giuseppe Pagano. Arquitecto y fotógrafo*, MuVIM, Lampreave & Millán, Valencia 2008.

²⁴ «The accord is evident between Pagano's formal and programmatic orientation and Berardi's contents and formal language. In this way, Berardi rarely depicts the casa colonica in the context of the landscape which, if anything, is shot hedonistically from the loggia of the house and framed by the architectural structure, and the almost constant choice of the medium or close-up shots is functional to the intention, similar to Pagano's, to demonstrate modules and inflections useful to the search for an Italian Rationalism, favouring in particular volumetric values, horizontal openings, asymmetrical compositions, and the structural forms of arches or pillars. Especially in the case of details, for example those of exterior staircases or series of arcades shot in succession from a short distance, without worrying about the convergence of the vertical lines, the reference to Pagano's «Casabella» style of photography is more evident. The volume is contemplated in its absoluteness, articulated, excavated, with openings which are mostly non-axial or serial, yet attributable to the logic of a primary structural-volumetric layout or to an aggregation of volumes. And in this case it is possible to speak of the 'classicism' of the Tuscan farmhouse, since it tends to the harmony of the masonry texture». G. Fanelli, B. Mazza, *La casa colonica in Toscana. Le fotografie di Pier Niccolò Berardi alla Triennale del 1936*, Octavo, Florence 1999, pp. 16-18. Berardi will present the full feature reportage the following year at the *Mostra della casa rurale toscana*, at the Palazzo dell'Arte della Lana in Florence.

²⁵ Among which the Albanian Pavilion at the Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare in Naples and the Albanian Pavilion at the Mostra di Bari, both destroyed by American bombing during World War II.

²⁶ Pier Niccolò Berardi, interview with Noemi Lucarelli in *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit. p. XXV.

²⁷ «The last time I saw him was here in Monteceneri, when he arrived suddenly to ask me to design his new house in Prato». *ibid.*, p. XIX. Berardi and Malaparte knew each other: although they had a six-year age difference and were never classmates, they both had studied at the Collegio Cicognini in Prato.

²⁸ *Ibid.*