

ARCHITETTI DEL NOVECENTO

Maurizio Bugno Storico, fra i vari temi e aree di ricerca, ha pubblicato studi sul Mezzogiorno che spaziano dall'antichità al Novecento: in questi scritti la circolazione delle idee trova più ampio contesto negli aspetti politici, economici e sociali. Fra le pubblicazioni più significative, in tale ambito, si segnalano: *Magna Grecia e Sicilia*, in *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, direttore A. Barbero (Roma 2007); *Echi su Nola*, in *Apolline Project Vol. 1* (Napoli 2009); *Le fortificazioni del Casamale e la presenza aragonese a Somma Vesuviana* (Roma 2023); *Il marchese de Sade a Capri: una tappa del Voyage d'Italie (1776)*, in «Conoscere Capri» 8/9, (2010); *Neapolis e Pithecusa*, in *Karl Julius Beloch da Sorrento nell'Antichità alla Campania* (Roma 2011). È co-fondatore della Rivista scientifica di "Classe A" «Incidenza dell'Antico», pubblicata dal 2003.

Carolina De Falco è Professoressa Associata di Storia dell'Architettura, con abilitazione alla I fascia, presso il Dipartimento di Ingegneria dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli", dove ha ricoperto incarichi istituzionali, tra cui attualmente per la Terza Missione. Il principale interesse di ricerca è orientato sul secondo Novecento, nell'ambito della storia della città e del paesaggio urbano contemporaneo, con progetti di ricerca finanziati e dedicando le monografie *Leonardo Savioli* (Edifir 2012) e *Case INA e luoghi urbani* (CLEAN 2018). Ha inoltre pubblicato su riviste di "Classe A" («Quintana» 2020, «Storia dell'Urbanistica» 2021, «ArchistoR» 2019 e 2023).

Andrea I. Volpe è Architetto e Professore Associato di Progettazione dell'Architettura presso il DIDA, Dipartimento di Progettazione dell'Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Dal 2001 è redattore della rivista «Firenze Architettura». Nel 2003 riceve l'American Academy Award in Architecture presso l'American Academy in Rome. È stato visiting professor presso Kent State University, Florence Program, Firenze, Naba (Nuova Accademia Belle Arti) Milano, Kagoshima University, Kagoshima e Pratt Institute, New York. Lavora tra l'Italia e il Giappone.

Pier Niccolò Berardi (Fiesole 1904–Milano 1989), noto alla storiografia di architettura per essere stato uno dei membri del Gruppo Toscano che vinse, nel 1933, il concorso per il nuovo Fabbricato Viaggiatori di Santa Maria Novella, comincia solo recentemente a emergere dal cono d'ombra proiettato dalla fama del capogruppo Giovanni Michelucci, al quale si attribuisce l'esclusiva paternità dell'iconico progetto razionalista. Compagno di studi di Luigi Vietti a Roma, dopo la Laurea nel 1929 con Marcello Piacentini, Berardi è coinvolto da Giuseppe Pagano nella mostra sull'architettura rurale alla VI Triennale con una serie di splendide fotografie di case coloniche in Toscana. Berardi consolida il suo interesse per l'architettura della tradizione, che rimarrà costante, attento all'inserimento nel paesaggio, sia delle numerose ville realizzate negli anni Sessanta-Settanta, fra cui La Gabbiola, Silva Honorati a Punta Ala (dove realizza pure l'Hotel Alleluja) e Nasi a Torino, sia del rinomato Museo Richard Ginori a Sesto Fiorentino, del 1965. Particolare rilievo assume l'attività di Berardi negli anni Cinquanta a Maratea, contestualizzata nell'ambito dell'Italia post-bellica attraversata da progetti di industrializzazione e dagli interventi della Cassa per il Mezzogiorno. Maratea in quegli anni gode di una ribalta senza precedenti, documentata da cronaca, documentari e letteratura.

A partire dal 1953, Berardi è coinvolto nell'ambizioso progetto di sviluppo industriale e turistico dovuto ai conti Rivetti di Valcervo, tra cui la costruzione del celebre hotel Santavenere, meta di personaggi illustri, le cui bianche arcate sono oramai parte del paesaggio.

Dall'adattamento della Torre cinquecentesca a residenza Rivetti alle case, di nuovo impianto o ristrutturate, traspare l'impegno di Berardi nei confronti della preesistenza storica e di quel paesaggio amato, fotografato e dipinto, di cui conserverà memoria nei progetti successivi.

ARCHITETTI DEL NOVECENTO

MAURIZIO BUGNO CAROLINA DE FALCO ANDREA I. VOLPE

PIER NICCOLÒ BERARDI

Architettura della tradizione a Maratea

ARCHITETTI DEL NOVECENTO PIER NICCOLÒ BERARDI

edifir
EDIZIONI FIRENZE

Foto di copertina
Hotel Santavenere, la facciata con il loggiato
lato mare inserita nel paesaggio, s.d.
ASF, Pier Niccolò Berardi, Stampe, 16



€

ARCHITETTI DEL NOVECENTO

MAURIZIO BUGNO CAROLINA DE FALCO ANDREA I. VOLPE

PIER NICCOLÒ BERARDI

Architettura della tradizione a Maratea

con una introduzione di

Marco Romoli

edifir
EDIZIONI FIRENZE

ARCHITETTI DEL NOVECENTO. STORIA E PROGETTO

Collana fondata da
Ulisse Tramonti ed Ezio Godoli

Direttrice serie Storia
Carolina De Falco

Direttore serie Progetto
Fabio Fabbrizzi

Comitato scientifico:
Gianluca Belli; Gonçalo Byrne; Carolina De Falco; Fabio Fabbrizzi; Giovanni Menna;
Antonio Pizza; Francesco Taormina; Ulisse Tramonti

I volumi della collana sono pubblicati a seguito di valutazione basata sul sistema della *peer review*.

Il presente volume è stato pubblicato con il parziale contributo degli Eredi Berardi, di Sergio Pasquantonio e di Mariella Lupo.

© Copyright 2024
Edifir Edizioni Firenze s.r.l.
Via de' Pucci, 4 – 50122 Firenze
Tel. 055289639
www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile del progetto editoriale
Simone Gismondi

Responsabile editoriale
Elena Mariotti

Stampa
Pacini Editore Industrie Grafiche

Referenze fotografiche
Quando non diversamente indicato, le immagini sono tratte dagli archivi privati Berardi o Romoli.

ISBN 978-88-9280-188-2

Alla pagina successiva
Pier Niccolò Berardi, *Case al Porto di Maratea*, primi anni Cinquanta. Collezione privata

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall'editore.



Introduzione

Marco Romoli

Pier Niccolò Berardi, un poeta dell'architettura

L'architetto Pier Niccolò Berardi è nato nel 1904, in una agiata famiglia piemontese trasferita a Firenze nel 1865 con lo spostamento della capitale da Torino. Era una famiglia di industriali del legno, che produceva mobili e arredi, erano i fornitori di Casa Savoia.

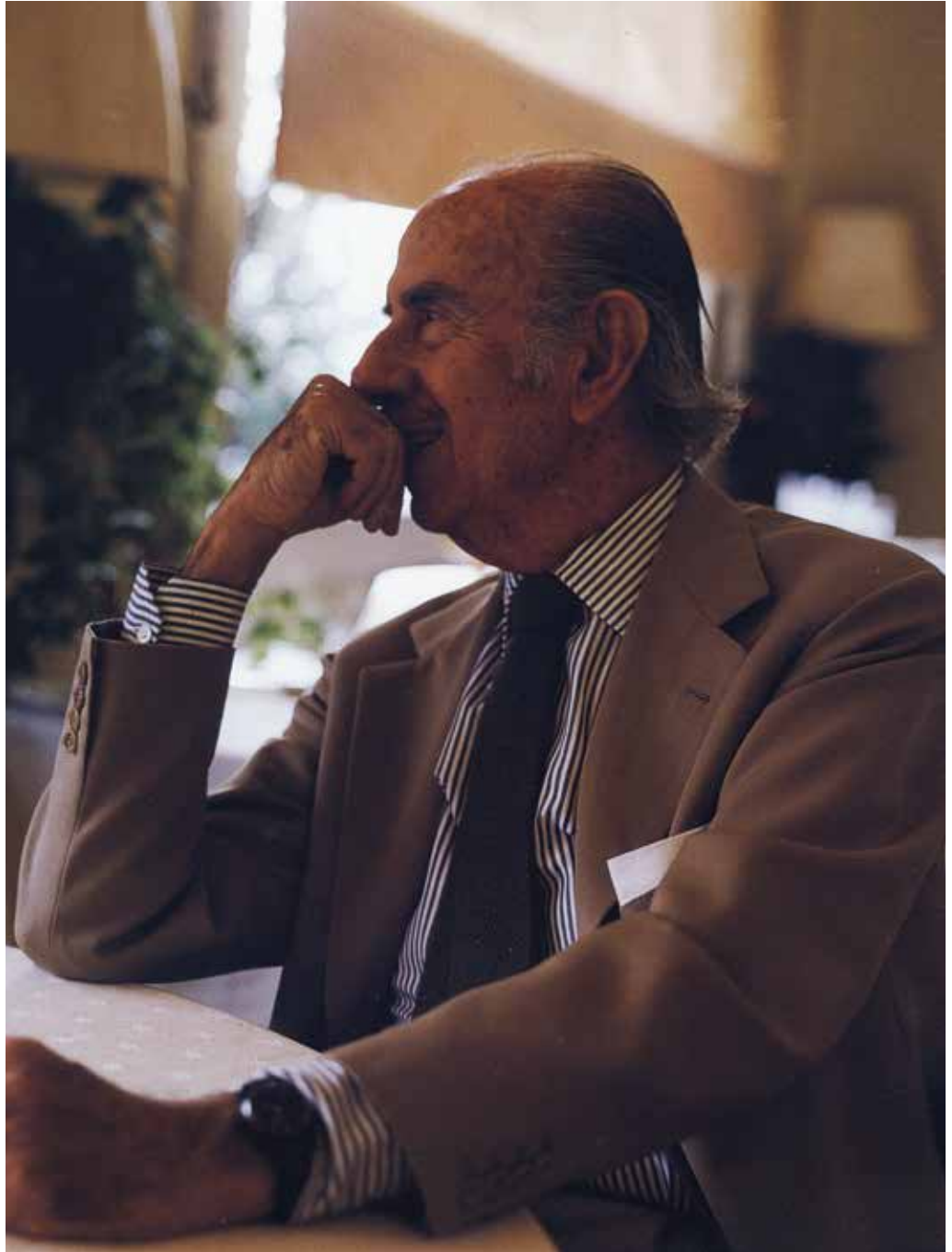
Berardi si laurea a Roma in architettura, con Piacentini, nel 1929. La sua tesi di laurea è il progetto per la club house di un golf sul Lago Maggiore. Già in questa sua prima opera è in qualche modo presente il suo più personale interesse progettuale. Infatti, qui è ben rappresentato il suo legame con la bellezza dell'architettura della tradizione, soprattutto delle costruzioni "minori" in ogni parte d'Italia. Mentre lo studio funzionale è in armonia con i moderni canoni dell'architettura razionalista europea, lo studio attento e articolato delle piante trae i suoi spunti ispiratori dalle armonie del passato, dalle misure e caratteri delle aperture, come gli ampi loggiati colonnati, fino alle coperture inclinate, coperte di lastre di beola, come nelle antiche costruzioni delle zone alpine.

Così a Maratea, la fonte ispiratrice sarà l'architettura della tradizione del sud Italia, come risulta ben apprezzabile pure, fra i suoi tanti dipinti, in quello del Porto come poi nei due grandi quadri con le vedute delle straordinarie piccole città di Ostuni e Ferrandina.

Negli anni Trenta, c'è l'avventura del razionalismo col Gruppo Toscano, per la progettazione della stazione di Santa Maria Novella a Firenze, un episodio importante dell'architettura europea a cui segue la partecipazione al concorso per il progetto per la stazione di Venezia. Berardi in quegli anni realizza i progetti di moderne strutture per opere private e pubbliche, in armonia con i canoni estetici di quel periodo.

Negli stessi anni prosegue lo studio attento e appassionato dell'architettura "minore" del passato. Lo studio approfondito della casa colonica della Toscana nella ricchezza e nella varietà delle sue costruzioni, attraverso una straordinaria documentazione fotografica, viene esposta alla Triennale di Milano del 1936 con un'ampia rassegna che suscita l'interesse di molti architetti. Ed è da questo mondo di riferimento che si avvia la sua originale avventura progettuale, che vede un'estrema modernità delle piante, studiate fino all'ossessione per soddisfare la migliore orga-

I. Ritratto di Pier Niccolò Berardi





2. Pier Niccolò Berardi, veduta di Ferrandina, olio su tela, 1977, collezione privata



3. Casa di Vittorio Rivetti a Firenze, fine anni Cinquanta

4. Certosa di Firenze.
Veduta delle celle
(da BER 2013, p. 95)



nizzazione funzionale, legata alla natura umana e alle sue esigenze del mondo contemporaneo. La componente tridimensionale e l'aspetto estetico della sua architettura si ispira spesso a quella delle forme e dei materiali della tradizione, pur sempre in una economia di linguaggio che lo tiene ben lontano da un'architettura "vernacolare". D'altra parte, Berardi introduce nelle sue opere anche elementi ispirati all'architettura della tradizione anglo americana, come l'uso del bow window, l'ampia porta finestra che sporge dalla facciata in corrispondenza degli spazi dei soggiorni.

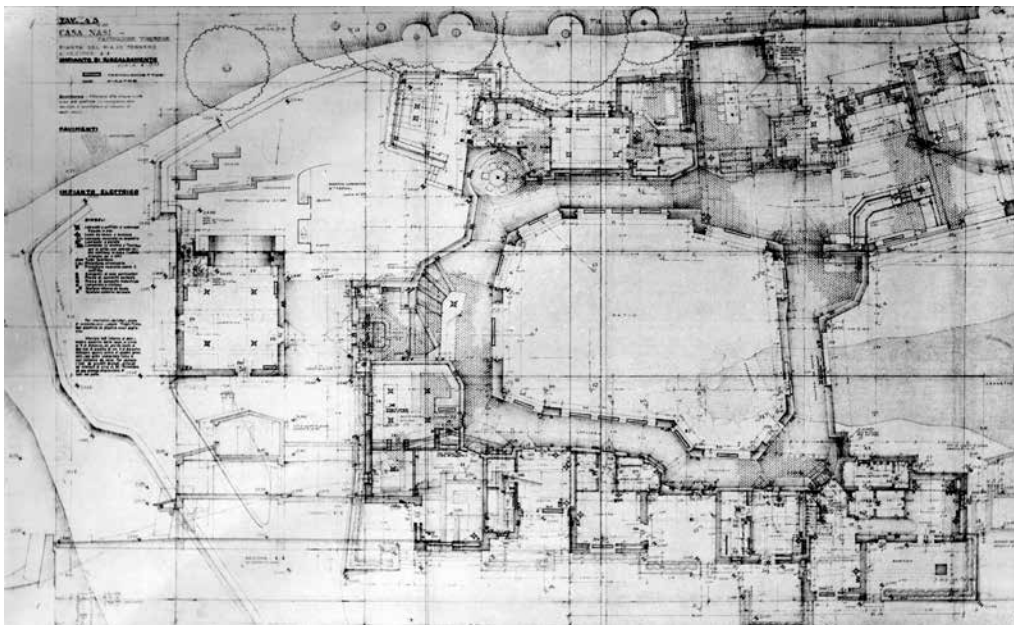
Nel secondo dopoguerra il comune di Firenze bandisce un concorso per la ricostruzione dei quartieri intorno al Ponte Vecchio distrutti nel 1944 dalle truppe tedesche in ritirata. Berardi presenta un progetto del tutto originale nei confronti delle soluzioni presentate dagli altri concorrenti: una città in armonia con le costruzioni antiche, nelle forme e nei materiali, con gli affacci di estrema suggestione delle costruzioni sul fiume, proponendo, addirittura di là d'Arno, una replica speculare del corridoio vasariano. Non vogliamo giudicare l'opera di ricostruzione avvenuta in quegli anni, ma mi sarebbe piaciuto veder realizzata la proposta di Berardi, che in piccola parte è comunque leggibile con la ricostruzione, negli anni '60/'70, dell'Hotel Augustus in Borgo Sant'Apostoli.

È importante riflettere su un aspetto per me fondamentale: Berardi ha progettato soprattutto case, club house e alberghi in molte parti d'Italia e anche all'estero. In ogni luogo la sua architettura si lega e valorizza la qualità dell'ambiente, in maniera leggera e armoniosa. Berardi non si impone sul paesaggio ma vi si armonizza, i suoi giardini sono vicini al rispetto della natura come quelli della tradizione inglese piuttosto che alle geometrie dei giardini all'italiana.

A Firenze, alla fine degli anni Cinquanta, Berardi realizza la casa per Vittorio Rivetti in prossimità del Forte di Belvedere, ben visibile dal piazzale Michelangelo, ed è come se ci fosse sempre stata. Così come anche la casa per il costruttore Gianni Pontello, un'abitazione del tutto nuova che si trova a San Domenico di Fiesole, anche in questo caso si tratta di un magistrale e quasi magico rapporto con l'ambiente della natura circostante.



5. Casa Pellicciotti a Castiglione Torinese. La piccola corte interna



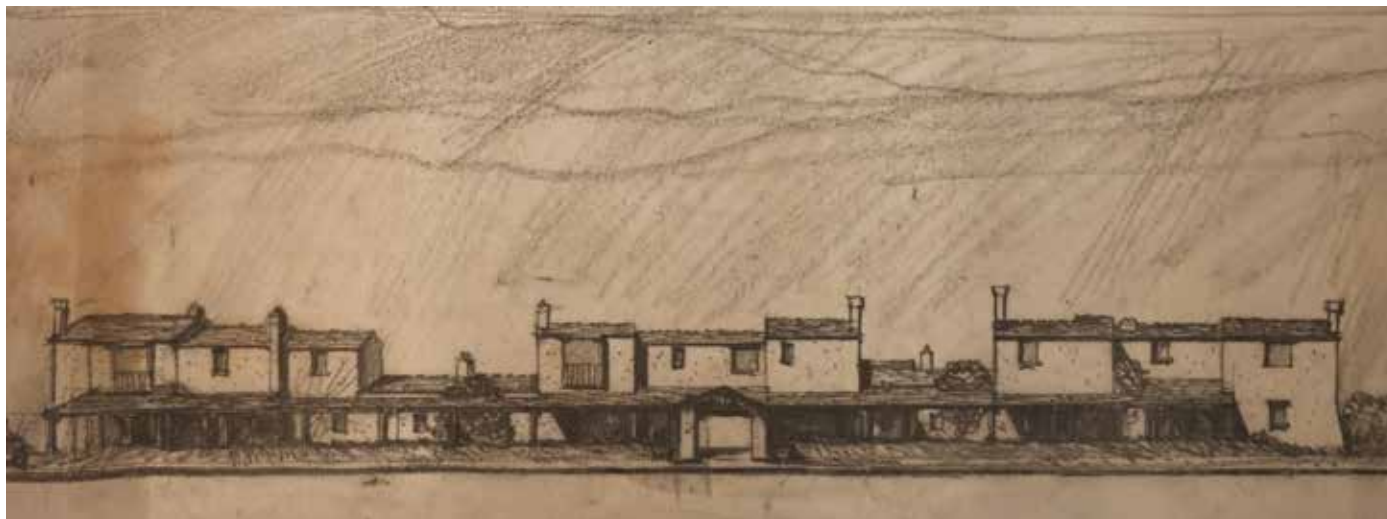
6. Casa Nasi a Castiglione Torinese. La pianta esecutiva



7. Casa Nasi a Castiglione Torinese.
Veduta

8. Casa Nasi. Veduta. Particolare
dei tetti di beola





A partire dal 1964 ho avuto la fortuna di collaborare con Berardi, per venticinque anni¹. Il modo di progettare di Berardi è adatto a situazioni geografiche e paesaggistiche diverse. Architetture significative sono in Piemonte, come le case a Biella o quelle costruite sulle colline torinesi per l'industriale Ettore Pellicciotti e per Andrea Nasi.

La Certosa di Firenze per lui ha sempre rappresentato una forte poetica fonte di ispirazione, soprattutto nella splendida alternanza di pieni e vuoti nei volumi delle celle dei frati. Questa ispirazione trova la sua reinterpretazione nelle case Pellicciotti e Nasi. L'articolazione delle piante, soprattutto nelle zone delle camere da letto, ricorda proprio quella delle celle della Certosa fiorentina. Nel primo caso, si tratta dell'ampliamento di un piccolo borgo sulla sommità di un colle, in forme libere e articolate. La seconda è un progetto completamente nuovo che si sviluppa intorno ad un patio verde ed è morbidamente modellata sul terreno. I tetti sono ricoperti di lastre di beola provenienti dalle Alpi.

In Toscana sono da ricordare due architetture situate sulla bella costa di Punta Ala, dove abbiamo progettato il porto turistico, che però non fu realizzato, e la Golf Residence, nel 1973. Fu realizzato invece l'Hotel Alleluja, un albergo elegante a due passi dalla spiaggia, con circa quaranta camere, oggi trasformato in residence, ma nel complesso ben conservato. L'altra opera è la casa Silva Honorati, costruita alla località "Lo Scoglietto" sulla collina, in vista del mare. Anche questa è una casa del tutto nuova, ma che appare, pur nella sua complessa articolazione, come se ci fosse sempre stata.

È importante ricordare anche il progetto per l'ampliamento dell'Hotel Villa San Michele a Fiesole. Un albergo eccezionale e per la posizione panoramica sulla valle di Firenze e per l'architettura, progettata nel Cinquecento da Santi di Tito, forse con suggerimenti di Michelangelo.

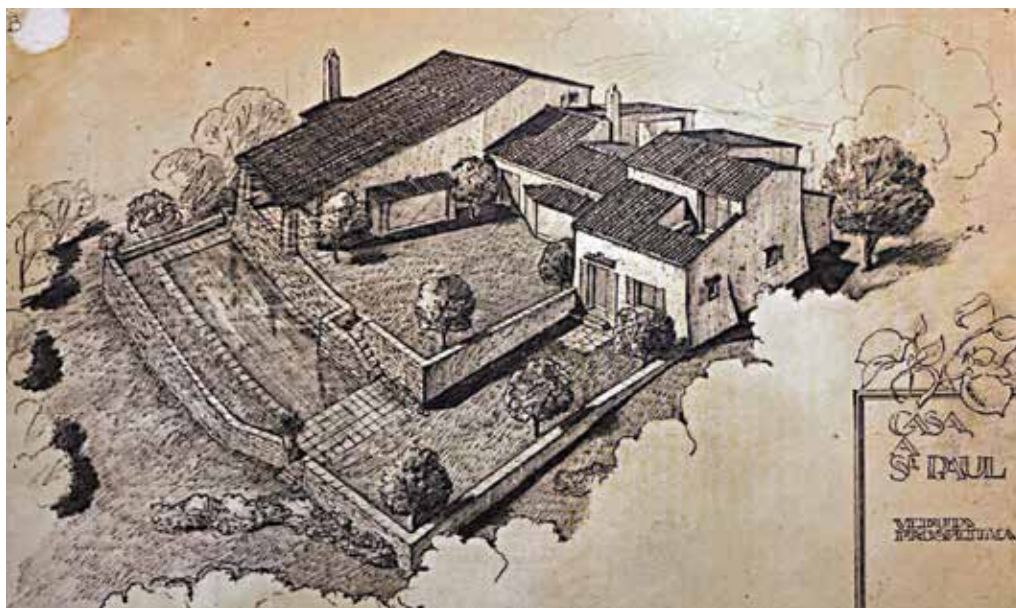
9. *Golf Residence* a Punta Ala, 1973, ASF, Fondo Pier Niccolò Berardi, *Materiali relativi a progetti*, 44

10. Casa Silva Honorati
a Punta Ala, 1975. Il soggiorno



11. Casa Silva Honorati
a Punta Ala, la piscina





12. Casa Pellicciotti a Saint Paul de Vence in Costa Azzurra, 1980. Veduta prospettica



13. Club house della federazione Italiana Golf a Sutri. Veduta

L'albergo, con sole ventisette camere era piccolo e non consentiva un'adeguata gestione sufficientemente remunerativa. La richiesta di ampliamento costituiva una sfida quasi impossibile data l'importanza storico-artistica dell'edificio e del suo piccolo giardino all'italiana, realizzato con numerosi muri in pietra a sostegno dei terrazzamenti della ripida collina. Dopo un attento studio si decise di poter ricavare dodici nuove camere, sette delle quali ampie come suite,

scavandole sottoterra, alle spalle dei muri a sostegno del terreno. Sotterranee dunque, pressoché invisibili, ma con le aperture, affacciate con pergolati in legno sul magnifico panorama. Un progetto così convincente da ottenere le autorizzazioni del Comune e della Soprintendenza. Fuori dell'Italia due esempi: quello di una casa costruita sulle colline intorno a Saint Poul de Vence, un'architettura in armonia con la tradizione provenzale, peraltro, così vicina a quella della Toscana. L'altra casa, costruita per un imprenditore italiano in Australia, si affaccia sulla baia di Sidney.

Su richiesta di un costruttore nordamericano progettammo anche un edificio residenziale a torre nella città di Seattle. Il committente desiderava un edificio moderno, molto elegante, che in qualche modo fosse un prodotto dello studio Berardi. All'interno abbiamo progettato appartamenti confortevoli, completati da soffitti leggermente a volta. All'esterno progettammo una facciata moderna, ma arricchita dalle arcate molto tese di sedici balconi e dalle volte degli ingressi. Nel Lazio, infine, c'è la sua ultima opera, a Sutri, un antico centro etrusco vicino Roma ed è la Club house della scuola della federazione italiana golf. L'edificio in posizione dominante in collina trae spunto dalla conformazione del paesaggio, vi si adatta e lo valorizza. Berardi è morto a Milano nel dicembre del 1989².

Berardi a Maratea

Negli anni Cinquanta, Berardi viene invitato dal conte Stefano Rivetti di Valcervo, che innamorato di Maratea e del suo mare, vi si trasferisce e dal 1953 inizia a dare un impulso alla crescita industriale e turistica di quei luoghi altrimenti destinati all'agricoltura. Anche Berardi si innamora di Maratea e contribuisce nel dare un impulso di grande qualità architettonica e urbanistica alle costruzioni di quel periodo.

Progetta i due lanifici industriali R.1 e R.2, a Fiumicello e nella pianura verso Praia a Mare, dove realizza pure l'azienda agricola Pamafi e le villette a schiera per i dipendenti. Crea un nuovo centro urbano a Fiumicello, vicino al porto di Maratea, con una piazza centrale, la Piazza del Gesù, una piccola chiesa ed edifici residenziali e commerciali. Questo nucleo è a tutt'oggi un centro vivace e frequentato.

A Fiumicello, sul magnifico promontorio che si inoltra nel mare, Berardi progetta e costruisce l'hotel Santavenere, per l'epoca un fatto assolutamente eccezionale, un albergo a cinque stelle in una zona in precedenza caratterizzata da povertà e abbandono. L'edificio è inserito in maniera autorevole e armoniosa nel grande parco naturale. Delle trentaquattro camere, venti si affacciano, ciascuna attraverso una loggia sul mare, sulla scogliera rocciosa. Gli arredi dell'albergo sono realizzati con preziosi mobili d'antiquariato, di antiquari delle regioni del sud, oltre che fiorentini. Per una maggiore personalizzazione ogni camera è arredata in maniera diversa dalle altre.

Sul promontorio esisteva una poderosa "torre capitana" per la difesa dagli attacchi dal mare, per lo più dovuti ai pirati saraceni. Il conte Rivetti decise di farne la sua residenza. Il tema non era di facile soluzione: la torre, una struttura massiccia, alta oltre una ventina di metri, era qua-



14. Stefano Rivetti, Bruno Innocenti e Pier Niccolò Berardi. ASF, Fondo Berardi, *Stampe*, I.14

si priva di aperture, dunque così com'era, impossibile, senza snaturarla pesantemente, da trasformare in un'ampia e signorile residenza. Berardi decise di lasciare inalterata la torre conservandone la sua integrità storica, ma costruendo alla sommità una sorta di attico, come un paesino in miniatura, affacciato sul mare e sulla collina. L'intervento credo che all'epoca suscitasse alcune polemiche. La qualità dell'architettura non è, a mio avviso, del tutto omogenea. La maggior parte dell'intervento è articolato ed è senz'altro di qualità, nel rispetto dell'armonia della torre, ma uno dei lati si presenta un po' troppo sordo e massiccio.

In quegli anni, Berardi invitò a Maratea il suo amico, lo scultore fiorentino Bruno Innocenti. Il conte voleva valorizzare il più antico paesino pressoché abbandonato di San Biagio, a monte di Maratea, e decise di realizzare un forte elemento di richiamo. Fu assegnata a Innocenti la progettazione e la realizzazione di una grande statua in cemento e marmo di Carrara, alta ventidue metri, che rappresenta il Cristo Redentore ed è un richiamo visibile da tante parti del golfo di Policastro. Dopo quella di Rio De Janeiro era la statua dedicata al Cristo più alta esistente. L'alta qualità dello scultore è testimoniata dalle sue numerose opere, che sono esposte in molti musei.

15. Torre Santavenere



Nel 1967 le attività industriali del conte Rivetti si sono interrotte, le fabbriche chiuse e l'attività principale è rimasta quella del turismo, fortunatamente in una dimensione per lo più attenta, ma non sempre, alla salvaguardia dei luoghi.

Il piccolo porto di Maratea, oggi ampliato e trasformato, ai piedi di un pittoresco abitato era veramente un gioiello. Era utilizzato per lo più dalle barche dei pescatori, aveva una piccola spiaggia dove venivano tirate in secco le barche. Nel porto era possibile fare il bagno in un'acqua trasparente e pulita. Oggi il porto è stato quasi completamente trasformato dalle opere per la difesa dal mare in cemento armato. Oltre alle barche dei pochi pescatori rimasti, accoglie le barche del turismo.

Berardi nel porto ci costruì la sua piccola casa negli anni Cinquanta. Era un edificio antico sapientemente restaurato, con una bellissima loggia che consentiva la vita all'aperto e il ruvido giardino terrazzato alle spalle. Era un luogo magico dove ha ospitato tanti amici, artisti e letterati. Recentemente la sua abitazione al porto è stata venduta, ma fortunatamente è rimasta inalterata. Accanto a questa casa realizzò la casa ad appartamenti per Teresa Maimone, purtroppo invece recentemente ristrutturata e trasformata.

Tra le altre case realizzate sulla costiera, come villa Speranza per i Rivetti, di cui arreda gli interni, o quella per il direttore d'orchestra fiorentino Vittorio Gui, va ricordata la casa degli amba-



16. Case per i dipendenti dell'azienda agricola Pamafi a Castrocuoco



17. Villa Speranza Rivetti a Maratea, veduta. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Diapositive 11*



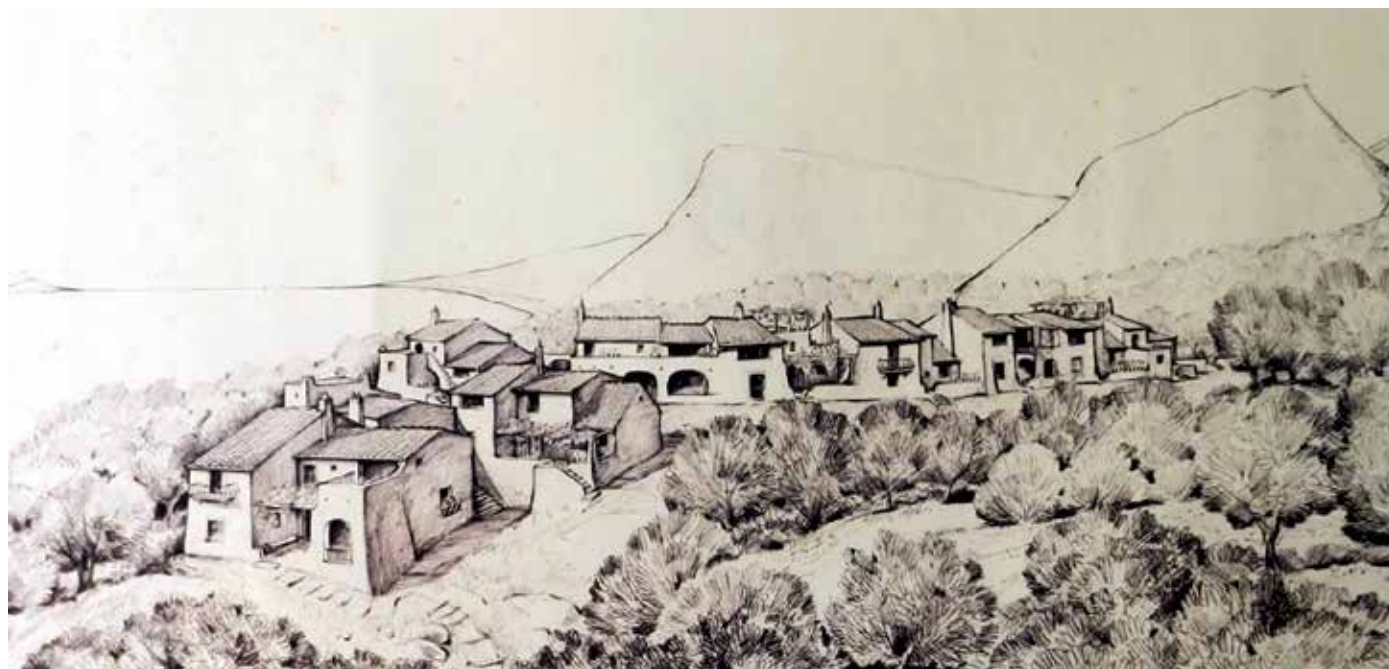
18. M. Romoli, prospettiva per un insediamento a Marina di Maratea

sciatori francesi Jacques Tiné, Armand Du Chaylà e Hubert Argod, che, a picco sulla scogliera si affaccia sul mare, in prossimità del porto.

È stato proprio un progetto a Maratea che ha segnato il mio esordio nello studio di Berardi, nel 1964. Già all'università, avevo intenzione di iniziare a lavorare, un po' per necessità, ma soprattutto per cominciare a inserirmi nella pratica dell'architettura. Mio padre, il pittore Mario Romoli, amico di Berardi – del quale nel 2013 ho potuto realizzare un museo nei dintorni di Firenze nella rinascimentale villa di poggio Reale a Rufina – mi consigliò di chiedergli una qualche possibile collaborazione.

L'architetto aveva cominciato il progetto, non realizzato, per la costruzione di un piccolo borgo di residenze turistiche su un terreno di sua proprietà a Marina di Maratea: un terreno bellissimo, con un bosco direttamente affacciato sul mare, su una verdeggiante insenatura scogliosa. Gli servivano un paio di grandi disegni, di rappresentazioni prospettiche degli edifici, che mi propose come esame di ammissione al suo studio. Sono disegni che conservo ancora, che mi sono stati riconsegnati dalla figlia Antonella.

Un lavoro molto interessante è stato inoltre quello del restauro di un antico frantoio a Cersuta, acquistato dall'industriale biellese Ernesto Peinetti. Era una bella casa, sul ripido fianco della collina, con una stupenda vista sul golfo di Policastro. I lavori hanno riguardato soprattutto l'interno, soltanto con l'addizione di una piccola loggia a valle della casa. Abbiamo conservato, nella loro straordinaria qualità, tutti gli antichi intonaci esterni.



L'ultimo lavoro di Berardi, condotto in collaborazione con me, è stato il restauro di un'antica casa rurale sulla collina di Cersuta, un luogo magnifico con uno sconfinato affaccio sul mare, realizzato per Sergio Pasquantonio, un restauro rispettoso di tutte le caratteristiche dell'architettura preesistente, con l'aggiunta solo di qualche piccolo volume alle spalle dell'edificio.

A partire dunque dagli anni Sessanta, ma anche dopo la scomparsa di Berardi ho continuato il suo percorso, fedele al suo insegnamento che ben si confaceva al mio sentire. Così è stata concepita casa Lupo a Maratea. Inoltre, ho proseguito l'ampliamento degli edifici presenti nella proprietà di Sergio Pasquantonio, per me una persona importante, ormai una vecchia amicizia. Grazie al suo apprezzamento, mi è stata affidata anche la progettazione di sette case, di amici romani, sempre sulla collina di Cersuta. È nato così un piccolo villaggio assolutamente inserito nello straordinario paesaggio di Cersuta di Maratea.

La costa Lucana è stata preservata mirabilmente, al contrario di quanto è spesso avvenuto sulle coste di molte parti d'Italia. Un esempio significativo è quello subito al di là del confine fra Lucania e Calabria, dove esisteva un luogo di grande suggestione e bellezza, Praia, con un antico borgo affacciato sul mare e sull'isola di Dino. Oggi purtroppo il luogo è irrimediabilmente distrutto da una scellerata speculazione edilizia di abitazioni turistiche stagionali, misera e invasiva, senza nessuna traccia di organizzazione urbanistica, che lo ha reso un luogo infrequentabile.

19. M. Romoli, prospettiva per un insediamento a Marina di Maratea



20. P.N. Berardi e M. Romoli, Casa Pasquantonio a Cersuta di Maratea

21. Casa Pasquantonio

22. Casa Pasquantonio. Il soggiorno





Questa è dunque la lezione di Berardi che con Stefano Rivetti ha potuto lasciare una importante traccia di civiltà per la conservazione e la valorizzazione di questi luoghi eccezionali, che ci auguriamo non vengano stravolti da nuove pericolose invadenti iniziative.

Da questo punto di vista, risulta pertanto prezioso il lavoro condotto dai tre autori del presente volume, che persegue l'intento di contribuire alla lettura dell'opera di Pier Niccolò Berardi, autore ancora poco noto, in particolare a Maratea, località che, insieme a Matera, può essere considerata certamente emblematica di quel tentativo di rinnovamento, industriale e turistico, attraversato dal sud Italia e dalla Basilicata, specialmente negli anni Cinquanta del Novecento.

23. M. Romoli, casa Pasquantonio 2 a Cersuta



24. M. Romoli, casa Lupo a Cersuta di Maratea

Maurizio Bugno avvia la sua lucida analisi proprio a partire dal contesto storico nel quale Berardi si trovò a operare, punto focale dell'Italia post-bellica, attraversata dai progetti di industrializzazione, dagli interventi della Cassa per il Mezzogiorno, dalla Questione Meridionale, dalla tutela del paesaggio, aspetti che a Maratea trovarono l'intersezione fra economia, politica, cultura, antropologia e sociologia. Durante l'attività di Pier Niccolò Berardi, Maratea ebbe una ribaltata senza precedenti, cui è dedicata una particolare attenzione. Articoli su testate nazionali, opera di firme prestigiose, documentarono la trasformazione allora in atto, dagli esordi di cronaca, entusiastici tanto per la 'scoperta' dell'incantevole bellezza del territorio quanto per l'ambizioso progetto di sviluppo industriale e turistico, fino ai dibattiti sulla gestione delle risorse locali, umane, ambientali ed economiche. Maratea ebbe inoltre ampia eco nei documentari, nel cinema e nella letteratura.

Carolina De Falco prosegue focalizzando l'attenzione sulle opere realizzate a Maratea, inquadrando nell'ambito del tema del paesaggio architettonico e dell'architettura spontanea, tra gli anni Trenta e Cinquanta, e chiarendo l'apporto di Berardi. Disegni inediti e foto dell'epoca, che compongono anche il Portfolio a colori, documentano innanzitutto le fasi del prestigioso lavoro di Berardi per la costruzione del celebre hotel Santavenere, da cui prese l'avvio il turismo a Maratea, in linea con altre realtà italiane. Inoltre, sono affrontati i progetti della non facile trasformazione della Torre cinquecentesca a residenza per i Rivetti e le altre opere per la committenza privata, tra cui la stessa casa Berardi, villa Peinetti e la poco nota casa per gli ambasciatori francesi, nelle quali si evidenzia l'attenzione di Berardi per le preesistenze, il contesto naturale e la componente umana.

Chiude il volume Andrea Volpe che rilegge l'opera di Berardi alla luce del necessario dialogo che il progettista ha saputo intessere fra modernità e tradizione: a partire dalla formazione nella scuola romana con Piacentini, suo fondamentale mentore per l'esordio con i primi progetti per Brescia, passando per la straordinaria e ad un tempo amara esperienza del concorso per la nuova stazione di Firenze. Episodio che con le sue code polemiche indurrà Berardi – a differenza degli altri componenti del Gruppo Toscano – a preferire alla carriera accademica la sola e silente attività professionale, del tutto inseparabile dalla sua parallela carriera di pittore di architetture, di paesi, di persone. Una ricerca paziente, preziosa e profondamente umana, che oggi, grazie anche a questo volume, viene finalmente riportata all'attenzione dei critici e degli storici dell'architettura italiana.

¹ Marco Romoli, nato a Firenze nel 1942, è stato il principale collaboratore dell'architetto Berardi, negli ultimi venticinque anni della sua vita. Ancor prima della laurea in architettura a Firenze, fin dal 1964, con la chiusura dello studio San Giorgio a Firenze, inizia a collaborare con Berardi nel suo nuovo studio nella villa di Monteceneri a Fiesole. Per ulteriori notizie biografiche vedi <http://www.marcoromoli.it/biografia.htm>

² Desidero rilevare che quella di Berardi è un'esperienza confrontabile con l'opera di altri architetti, anche stranieri, che sono pertanto da citare, sia pure in maniera sintetica.

Mario Padovani (1882, 1964). Il richiamo all'architettura della tradizione è presente nell'edificio del Comune nella piazza principale di Impruneta, degli anni Trenta, e della poco distante Casa del Fascio. A Viareggio l'hotel Villa Tina è diventato monumento nazionale. Fra i numerosi lavori nel dopoguerra, è notevole il grande edificio per appartamenti in piazza Isidoro Del Lungo a Firenze.

Michele Busiri Vici (1894, 1981). Nel 1955 realizzerà fra Sabaudia e San Felice Circeo numerose ville esprimendosi secondo il linguaggio dell'architettura "mediterranea".

Luigi Vietti (1903, 1998) compagno di studi di Berardi, negli anni Sessanta è incaricato dall'Aga Khan della valorizzazione turistica della Costa Smeralda, dove esprime la sua potenzialità creativa nella progettazione di Porto

Cervo. Si conferma la grande vicinanza ai temi della tradizione e del rispetto del paesaggio, cari a Berardi.

Jacques (1902, 1996) e *Savin Couëlle* (1929, 2020). Nel lavoro di valorizzazione della Costa Smeralda è interessante l'opera di Jacques Couëlle e di suo figlio Savin. L'architettura di Savin, nell'hotel Cala di Volpe, ha una connotazione virtuosistica e pur incontrando il favore di molti frequentatori, rivela certi limiti, accostandosi a una dimensione vicina alla scultura.

Luigi Caccia Dominioni (1913, 2016). È autore di numerose ville a Cala di Volpe, fra cui villa Mapau del 1976 a Capo Coda Cavallo.

Mario Ambasz (1946...). Architetto argentino, straordinario valorizzatore dell'architettura del paesaggio: molte sue costruzioni risultano in parte interrata e ricoperte da superfici erbose. Berardi negli anni 50 aveva progettato una villa a Poggio Valicaia (Firenze), che era completamente ricoperta e resa invisibile da un prato.

Leon Krier (1946...). È uno dei più influenti architetti del neourbanesimo e della nuova architettura classica. Il progetto più noto è quello per il villaggio di Poundbury, a Dorset, per il principe di Galles, articolato sulla dimensione umana. Altre sue proposte progettuali si rivolgono alla scoperta dell'architettura della tradizione, che talvolta è improntata da aspetti metafisici.

Testimonianze

A PBN

Antonella Berardi

All'età di 12 anni i miei genitori si sono separati. Il giudice ha affidato, mia sorella e me, a nostro padre. Lo vedevamo di rado, in quanto lavorando lui a Firenze nello studio di via delle Belle Donne, tornava a casa la sera verso le ore 19, quando noi eravamo già a letto.

Il sabato e la domenica lo passavamo totalmente insieme.

Fin da subito, ho capito che lui era il nuovo capo e che volevo conoscerlo totalmente, sono diventata la sua ombra, scoprendo ogni giorno il suo meraviglioso carattere, pieno di calore e di *sense of humor*.

Venivo portata dagli antiquari, lo seguivo per la scelta dei tessuti e dell'arredamento imparando gli stili e la bellezza.

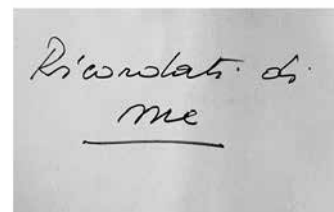
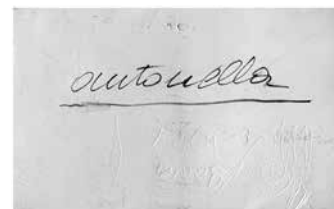
Mi stimolava a scegliere quello che più mi piaceva, facendone uso.

La famiglia Berardi era di Carmagnola (Torino), titolari di un'azienda di mobili e arredatori di Casa Savoia, di casa di Giacomo Puccini, di Eleonora Duse, di Gabriele d'Annunzio e di tanti altri. Quando Firenze divenne la capitale, trasferirono lì la loro azienda. Il mobilio, disegnato anche da mio padre Pier Niccolò, era esposto a palazzo Berardi, situato tra via Rondinelli e via delle Belle Donne, si affacciava su piazza Santa Maria Novella.

Il nostro rapporto è diventato sempre più stretto fino ad essere totalmente in simbiosi, questo è stato il più bel regalo che abbia mai avuto, ancora oggi siamo insieme. Non passa giorno in cui non lo pensi.

Questo è un suo bigliettino da visita che conservo da sempre nel mio comodino, sulla busta c'è scritto "Antonella" e sul bigliettino "Ricordati di me".

La nostra casa a Maratea era la seconda entrando nel porto, i nostri amici erano tutti artisti, scrittori, che arrivavano da terra e dal mare (in yacht) e urlavano "Piero!", "Antonella!", "Cosimo!". Il nostro portone di casa era sempre socchiuso, giorno e notte.



Mio padre incontrò e si innamorò di Mimma Mondadori, che dopo un'estate passata a casa nostra, sentendo gli amici chiamarci ininterrottamente, l'anno dopo decise di andare ad abitare al Santavenere con mio padre, perché non tollerava quel via vai. Chi arrivava all'ora di pranzo era automaticamente a tavola con noi.

Gli ambasciatori Jacques Tiné e Armand Du Chayla e Hubert Argod erano assidui frequentatori. Poi arrivarono Vittorio Gui, famoso direttore d'orchestra a Firenze, il pittore Giovanni Colacicchi con famiglia, il dott. Pasquantonio, Ernesto e Lilli Peinetti, a cui mio padre fece la loro casa a Cersuta (Maratea) e Indro Montanelli.

All'Hotel Santa Venere c'era un campo da tennis dove Giorgio Bassani e mio marito facevano feroci litigate, mentre la sera alle "Ginestre", pista da ballo con orchestra, tutti ballavano in abito da sera con la luna e le stelle.

La mattina con la nostra Volkswagen bianca con tetto nero decapottabile portavo a velocità supersonica un famoso psicologo svizzero e Bino Sanmignatelli, ed altri, a Maratea alta ad acquistare i giornali. Dallo specchietto gli vedevo scompigliati con i capelli al vento e il panico negli occhi.

La mattina alle ore 6.00 scendevo in porto, montavo sulla barchina in legno in piedi con il timone tra le gambe, con lenza ed esca pescavo le aguglie, tornavo al porto aspettando qualcuno di conoscenza che con la barca a motore mi portasse a pescare le ricciole. Mentre nei mesi di giugno e settembre passavo le giornate intere accanto ai pescatori del porto chiacchierando. Questi sono alcuni aneddoti della nostra vita a Maratea con l'acqua trasparente e le spiagge meravigliose, che ci hanno fatto passare il tempo in maniera magica.

Nonno Piero

Luca Benelli Berardi

Ero solo un bambino la volta che un estate di giugno andai in villeggiatura a Maratea per stare qualche giorno insieme al nonno Piero.

Io con la zia Antonella, ai tempi giovanissima e parecchio belloccia, partimmo dalla stazione di Santa Maria Novella a Firenze alla volta di Maratea, passando per Roma. Uno dei miei primi viaggi senza la mamma, che si rivelò emozionante e avventuroso e di cui ho ancora oggi ricordi vividi. Il treno con i vagoni a scompartimenti, il delizioso appartamento della zia Antonella a via Margutta a Roma, i giganteschi olivi della Campania e della Basilicata e finalmente Maratea con il suo porticciolo e quello splendido mare. Lì il nonno possedeva una casetta in pietra su più livelli che si affacciava sul porto ed un gozzettino di legno chiamato Castrocucco. Andammo a vela della "Castrocucco" fino al Santavenere dove gettata l'ancora facemmo il bagno. Ricordo il nonno molto orgoglioso di quel lavoro di architettura da poco terminato e molto felice di essere in quel paesino che lui sicuramente amava tantissimo. Un ultimo ricordo, quando facevamo colazione sotto il pergolato che si affacciava sul porto, il nonno Piero fischiava a modo tipicamente suo e immediatamente una dozzina di lucertole si lanciavano letteralmente dal muro a sassi per andare a mangiare le molliche di pane che lui gli dava. Per me a sei anni tutto questo era magia, una magia che Piero mi ha più volte donato insegnandomi a dipingere e disegnare, raccontandomi storie incredibili ricche di personaggi illustri, portandomi a caccia nel bosco armati di solo canocchiale. Nonno Piero mi manchi.

Architetto Pier Niccolò Berardi

Chiara Rivetti

Quando sono nata Pier Niccolò Berardi era già un affermato architetto, pittore ed artista del bello che creava con grand e sensibilità e rispetto non solo della natura, ma di tutto il Creato. Ho sempre avuto l'impressione che la sua pacata genialità nascesse proprio dal Creato: dai cicli, dall'acqua, dal paesaggio, dai colori, dalle pietre per poi trasformare il tutto in armonia.

Armonia, paro la ormai in disuso, dona bellezza, serenità, e nell'opera di Pier Niccolò si trasforma in un tutt'u no con la natura senza mai cercare di sopraffarla.

Berardi, fiorentino Doc, pur avendo lavorato come architetto in tutt'Italia, è sempre riuscito a coniugare la propria fiorentinità con le usanze e le architetture dei diversi territori, e anche a Maratea il tocco fiorentino lo si scorge nell'utilizzo dei materiali, nella simmetria delle ampie arcate, nelle "vele" che adornano i soffitti ed in altri piccoli dettagli.

Mio padre Stefano e Pier Niccolò avevano la stessa visione del bello, il gran rispetto della natura dove l'elemento architettonico doveva entrare in punta di piedi per fondersi in un unico magico elemento.

Ero bambina quando il conte Stefano Rivetti di Val Cervo, diede l'incarico all'architetto Berardi di progettare lo stabilimento tessile "Rivetti I", la vicina piazzetta con abitazioni, negozi, la chiesa del Gesù e l'Hotel Santavenere, il primo albergo di lusso nel sud Italia, che ha preso il nome dalla vicina Punta Santavenere.

L'albergo è stato pensato come una grande villa signorile sul mare. L'ingresso si apre sugli spaziosi saloni ed il visitatore viene subito colpito dalle grandi vetrate trasformate in quadri di "natura vivente".

L'architetto Berardi sapeva bene che la natura, la costa, il mare doveva essere il tema dominante e le grandi finestre ne dovevano diventare le cornici tanto che per identificarne l'esatta collocazione invece di tracciarne il posizionamento sui progetti, questa è stata individuata con l'aiuto di semplici telai di legno che posti sul luogo venivano spostati fino a trovare la perfetta ubicazione al fine di catturare tutta la suggestione del paesaggio.

L'entrata, i saloni, la sala da pranzo, con i loro ampi spazi occupano l'intero piano che, uniti all'esterno da un unico lungo terrazzo coperto, si affacciano sul monte San Biagio e sul grande parco che giunge fino al mare.

Ogni camera completa di bagno, cosa eccezionale per allora, era pensata non come una solita stanza d'albergo ma come un ospitale appartamento. Dalla camera, spalancate le imposte, l'ospite si trova nel terrazzo studiato per tutelare la privacy ma aperto sul mare, tanto da diventare un angolo di riposo e di sole.

Il Santavenere Hotel, come tutti i lavori di Berardi, non era ideato per stravolgere o impressionare, ma per far star bene le persone, mantenendo l'equilibrio tra i diversi elementi e ne diviene uno splendido esempio.

TESTIMONIANZE

Tanti anni fa, quando avevo circa 13 anni, mio padre aveva organizzato un viaggio in Sicilia con diverse persone, tra cui l'architetto Berardi, un Sovrintendente delle Belle Arti, lo scultore Bruno Innocenti, il fotografo, il disegnatore della Lini e Lane, ditta paterna di tovagliato e biancheria di casa, ed infine io. Ero stupita di essere stata ammessa a questo gruppo dato che a quell'epoca, per educazione, ai bambini ed anche ai ragazzi, i "piccoli", poche volte era con sentito di stare alla presenza degli adulti e raramente potevano parlare, ed io che ero molto timida, non osavo introdurmi nella conversazione dei "grandi", ma questo non mi proibiva di ascoltare, imparare e riflettere su ciò che sentivo e tale opportunità fu un grande arricchimento. All'inizio del viaggio non ero entusiasta di farne parte, unica ragazzina con professori, architetti, tecnici ed altri collaboratori di mio padre, che con me era sempre severo ed esigente. Tre auto in fila, viaggiare per ore, essere pronti la mattina presto per andare a visitare chiese, monumenti, ruderi. Il viaggio si prospettava decisamente noioso ed invece si è trasformato in un percorso di stupore e di bellezza. Ascoltare l'architetto Berardi e il Prof. Innocenti (così venivano chiamati) che conversavano sul come, sul quando ed il perché di tante opere mi ha spalancato la porta di un mondo di storia, di cultura, di grandezza con un approccio ed una visione nuova, non un sapere didattico ma un sapere curioso, passionale, vivo.

Cefalù, Palermo, Segesta e Selinunte, Piazza Armerina, Siracusa ed altri luoghi: templi, musei, ville, chiese. Queste colte persone mi hanno insegnato a non usare gli occhi semplicemente per vedere, ma a guardare con curiosità, osservare chiedendosi il motivo, la storia, il significato. Ancora oggi ricordo con gran piacere questo viaggio, è stato illuminante. Grazie prof. Bruno Innocenti, grazie architetto Pier Niccolò Berardi.

Maratea negli anni Cinquanta e Sessanta tra sviluppo industriale e rilancio turistico

Maurizio Bugno

A Pier Niccolò Berardi, architetto, sono stati dedicati, senza contare pubblicazioni e citazioni non specifiche, due volumi che si segnalano per ampiezza della materia trattata e per rilevanza, l'ultimo dei quali è il Catalogo di una Mostra tenutasi a Firenze nel 2013¹. In tale bibliografia, Maratea trova spazio nella vasta attività di progettazione e realizzazione dell'architetto. A queste opere va aggiunto un pregevole saggio di recente pubblicazione che, fra l'altro, ha il merito di aver iniziato ad attirare l'attenzione, nello specifico, sull'attività di Berardi proprio a Maratea². Ciò nonostante, proprio a Maratea, la presenza di Berardi pare diafana, evanescente. Tuttavia, a dispetto di questo quiescente oblio sono ancora ben visibili le opere, non poche e non di secondaria importanza, che hanno accompagnato la storia di Maratea a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso.

Non solo in ragione dell'autorevole presenza di Berardi ma anche in virtù della rinomanza che Maratea andò acquisendo settant'anni fa, mi è sembrato utile dedicare, all'architetto, e alla città, un approfondimento che risvegliasse lo spirito di quegli anni, i luoghi, le persone e le occasioni, non per una nostalgica retrospettiva ma per un confronto con il presente, crocevia tra quell'esperienza e la proiezione del futuro.

Per quanto possibile, nelle pagine che seguono si tenterà prima di delineare il contesto nel quale Berardi si trovò a operare, ovvero Maratea tra gli anni Cinquanta e il decennio successivo. In una sezione a parte, saranno esaminati gli echi giornalistici, opera di firme prestigiose, della trasformazione allora in atto a Maratea, a cominciare dagli esordi di cronaca, entusiastici tanto per la 'scoperta' dell'incantevole bellezza del territorio quanto per l'ambizioso progetto di sviluppo industriale e turistico, che proprio allora prendevano avvio, per arrivare poi ai dibattiti sulla gestione delle risorse locali, umane, ambientali, paesaggistiche ed economiche. Infine, i paragrafi conclusivi saranno dedicati alla ribalta che, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Maratea ebbe nei documentari, nel cinema e nella letteratura.

Nella documentazione, a dispetto di un generale silenzio su Berardi e sulla paternità dei progetti e delle realizzazioni architettoniche, non sono rare menzioni e descrizioni di quegli episodi e dei loro contesti, *in primis* dell'hotel Santavenere, come si può immaginare, tutti celebrati con termini che ne restituiscono l'incantevole bellezza. Queste citazioni troveranno qui, di

seguito, puntuale richiamo perché finalmente si sveli il legame, fin troppo nascosto, tra l'autore e gli ammiratori di quelle opere.

La complessità della materia è tale che la completezza andrebbe a configurarsi più come presunzione che come pretesa. L'obiettivo che ci si propone è quello di offrire semplicemente un punto focale su una vicenda di storia dell'Italia post-bellica, attraversata da progetti di industrializzazione, dagli interventi della Cassa per il Mezzogiorno, dalla Questione Meridionale, dalla tutela del paesaggio, aspetti che hanno trovato in Maratea l'intersezione fra economia, politica, cultura, antropologia e sociologia.

Un contesto per la presenza di Pier Niccolò Berardi a Maratea

L'architetto Berardi, cinquantenne e già ricco di esperienza e fama, nazionale e internazionale, arriva a Maratea con i conti Rivetti di Val Cervo per realizzare progetti industriali e turistici. Il nucleo originario di questa impresa è la frazione di Fiumicello, nella quale Berardi progetta per Rivetti l'impianto produttivo, lo stabilimento noto come R(ivetti) I, oggi dismesso. A ridosso, verso ovest, nasce la Piazza del Gesù, con l'omonima chiesa e la canonica annessa (lato sud) alle cui spalle trova sede un giardino con parco giochi per bambini. La piazza viene completata con edifici (lati sud, est e nord) per le abitazioni dei quadri dirigenti e dei tecnici specializzati che Rivetti portò da Biella³: essa, col caffè Sambacco che si apriva al centro, era destinata a diventare, per decenni, vero e proprio salottino mondano per spettacoli ed eventi all'aperto. Poco oltre, a ridosso della scogliera, sorge il sontuoso hotel Santavenere, con i suoi pregiatissimi arredi. Tale assetto urbanistico, contiguo nello spazio e unitario nella progettazione, lascerebbe intendere che, se non fin dall'inizio, i conti Rivetti intuirono nell'immediato la forte vocazione turistica del posto, in ragione del paesaggio e della natura che lì si mostrano tuttora superbi. Ma su questo argomento si dirà di più nelle pagine che verranno. Il merito di chi ha progettato gli spazi, industriali, urbanistici e turistici, sta nel non aver offeso il territorio, anzi, di averne potenziato la propensione non solo nel rispetto della natura ma perfino delle forme dell'edilizia locale⁴.

Risale al giugno del 1956 una prima, suggestiva, descrizione dell'atmosfera del Santavenere, nel quotidiano londinese «Daily Telegraph»⁵, che riporta annotazioni dei coniugi inglesi Eric e Barbara Whelpton: «The furniture and décor are in 18th-century Italian rustic style. We breakfasted on a private terrace under a canopy of roses looking down the olive-clad mountainside to the coast, stretching out to rugged headlands crowned with pines and dramatic castles». Poco più di un mese dopo, così Camilla Cederna racconta il fascino dello stesso hotel: «Entrando nell'albergo che questo prato annunciava come un gran tappeto di lusso, mi parve di metter piede in una conchiglia. Le piastrelle del pavimento erano di diversi toni di rosa accostati, dalle enormi porte-finestre spalancate sulla notte entrava lievissimo il respiro del mare insieme ai cento aromi della macchia mediterranea, di miele, di pepe, di menta»⁶.

Fra i primi testimoni diretti dell'integrazione armoniosa tra paesaggio e nuove realizzazioni architettoniche, Eric e Barbara Whelpton, a proposito dello sviluppo prodotto dallo stabilimento

tessile, così descrivono il lavoro dell'architetto, a Fiumicello e a Piazza del Gesù: «Employment has now been found for all the inhabitants of the district, but labour has had to be imported and a model village constructed to accomodate the newcomers. The architect in charge of the scheme has been singularly successful in his planning which combines the best of traditional styles with modern trends. The village centres on a main square wich is arcaded on three sides; on the fourth, a large church was in course of construction. Great care was taken to avoid cutting down the splendid trees which are such a fine feature of this district, and the buildings had been disposed so well thet they were inconspicuous and did not mar the landscape»⁷.

Non diversa è l'impressione di Indro Montanelli, nel 1957, sia su Fiumicello («La contrada ha cambiato volto») sia sul Santavenere, del quale coglie finemente lo spirito che ha ispirato l'architetto⁸. Lo stesso Montanelli, in un articolo dell'anno successivo, fornisce un'altra breve indicazione su Fiumicello, sede dell'opificio: «E siccome impiega un migliaio di persone, è logico che intorno ad esso stia sorgendo una nuova piccola città. Rivetti vi ha costruito una chiesa e alcuni piccoli negozi»⁹.

In un contesto dichiaratamente polemico nei confronti del conte Rivetti, anche Riccardo Longone dà una descrizione del Santavenere, nel 1959, nella quale pur non mancando di annotare la presenza di «mobili antichi originali» e di «stampe cinquecentesche», definisce grossolanamente la struttura «edificio mezzo tripolino mezzo californiano»¹⁰.

Qualche anno dopo, nel 1964, è Adele Cambria a menzionare per la prima volta Berardi in un articolo di cronaca, nel quale trova spazio anche una descrizione del felice inserimento del Santavenere nel suo scenario naturale. La torre, residenza del conte Rivetti, e l'hotel Santavenere sono così descritti: «La Torre, adattata con bastevole discrezione, è in un folto di pini marittimi, bougainville e ortensie, a strapiombo sull'acqua. Più interni, nel verde, gli alberghi ad archi che ripetono le linee nobili delle costruzioni di Maratea, e che sembrano mutare, nel colore dell'intonaco, secondo le luci del giorno, dal rosa al viola al crema. L'architetto è un piemontese, Berardi, e ha l'onesta ambizione che le sue case non si vedano, nel paesaggio in cui sono inserite»¹¹.

La realtà di Maratea, nell'immediato secondo dopoguerra, presentava aspetti denotanti e caratterizzanti che la rendevano singolare¹². Fra questi vanno segnalati soprattutto gli istituti scolastici, attivi già prima dell'Unità d'Italia, la stazione ferroviaria della linea Battipaglia-Reggio Calabria, inaugurata nel 1895, e un ospedale¹³. All'inizio del Novecento, la risposta alle condizioni disagiate fu la decisione amara e dolorosa dell'emigrazione. Tuttavia, si vedrà presto come, anche nel caso di Maratea, l'emigrazione sia stata oltre che una misura per la sopravvivenza, individuale e familiare, anche una forma di sostentamento e investimento per opere di più ampia fruizione¹⁴.

Nonostante questo quadro, lusinghiero rispetto al resto del territorio¹⁵, Maratea presentava quelle medesime complessità che riguardavano l'intero Meridione, quello rurale, fortemente in crisi nel periodo post-bellico. Negli anni Quaranta era aumentato il divario in termini economici rispetto al resto dell'Italia, malgrado un incremento di spesa e di lavori pubblici destinati

proprio al Mezzogiorno¹⁶. Per Maratea, caratterizzata da uno spazio insediativo fatto anche di frazioni e di case sparse, elementi di forte criticità erano soprattutto l'esiguità di una rete idrica domestica, la diffusa mancanza di servizi igienici privati, il difetto di un impianto fognario, almeno fino al 1958, e l'assenza di energia elettrica in alcune frazioni¹⁷.

L'arrivo dei conti Rivetti a Maratea

Anche sul conte Stefano Rivetti di Val Cervo innumerevoli sono le notizie che si possono reperire da fonti assai varie per tipologia, impostazione e tendenza. Esse costituiranno la bibliografia di riferimento¹⁸. Fra queste, spiccano sicuramente una lucidissima inchiesta sull'impatto dell'impianto produttivo tessile a Maratea e a Praia a Mare, ricchissima di dati di contesto¹⁹; un lavoro di ricerca giornalistica sulla presenza del conte Rivetti a Maratea, condotto con spirito appassionato e celebrativo²⁰; un saggio, denotato da un'analisi serrata e demitizzata, corredato di amplissima bibliografia, che prende in esame la storia della famiglia Rivetti, capitani d'industria, dall'originaria Biella, nella metà dell'Ottocento, fino a Maratea, alla fine degli anni Sessanta del Novecento²¹.

Gli anni dell'immediato secondo dopoguerra, quelli che precedono l'arrivo del conte Rivetti a Maratea, furono segnati da una congiuntura economica globale²². Anche il settore tessile²³ subì il contraccolpo della Guerra di Corea (1950-1953)²⁴ e della conseguente forte inflazione, in Italia²⁵. Passata la crisi, gli anni dal 1958 al 1963 furono quelli noti alla storia come gli anni del 'miracolo' o del 'boom' economico per la forte espansione industriale.

A Maratea, nel 1953, cominciò a realizzarsi un progetto²⁶. Il conte Stefano Rivetti, allora trentottenne²⁷, insieme al padre sessantacinquenne, conte Ezio Oreste, discendenti di una famiglia che da generazioni era dedita all'industria tessile, avviarono a Maratea un'attività produttiva usufruendo dei fondi messi a disposizione dalla Cassa per il Mezzogiorno. In questa fase iniziale, il ruolo del conte Oreste potrebbe essere stato maggiore di quanto solitamente si legge e si racconta, almeno per ciò che riguarda il settore industriale. Proprio il conte Oreste fu di fatto presidente e rappresentante legale della società Lanificio di Maratea S.p.A. (1953) e, come tale, figura quale richiedente e assegnatario dei finanziamenti della Cassa per il Mezzogiorno²⁸. Istituita nel 1950, la Cassa consentiva la realizzazione, oltre che di infrastrutture e di interventi agrari, anche di progetti industriali, praticamente senza esborso di capitali e senza particolari necessità di rendicontazione se non della spesa stessa²⁹, inoltre apriva la possibilità di impiantare attività produttive in contesti, segnati da disoccupazione ed emigrazione³⁰, in cui i movimenti operai e i sindacati erano praticamente inesistenti, condizione, quest'ultima, non accessoria né di mero dettaglio³¹. I conti Rivetti colsero pertanto l'opportunità e ricorsero al sostegno della Cassa, che garantiva finanziamenti a tasso ridotto e agevolazioni fiscali, aprendo loro la via del Mezzogiorno³².

Il 13 agosto 1953 il Consiglio della Cassa per il Mezzogiorno espresse parere favorevole per finanziare il complesso industriale e in breve ne fu avviata la realizzazione³³, nella frazione costiera

di Fiumicello, dove innanzi tutto non mancava l'acqua, c'era la possibilità di portarvi un elettrodotto (come il Comune deliberò poi nel 1955), e non era distante la stazione ferroviaria. Lì l'architetto Berardi progettò, contigui, orientativamente in senso est-ovest, l'azienda, la Piazza del Gesù e l'hotel Santavenere. Tale contestuale realizzazione è di per sé indizio rilevante che la valorizzazione turistica assunse un ruolo comprimario già nei progetti e, in tal senso, non manca una conferma. È infatti merito di Carolina De Falco aver ritrovato i disegni di progetto di Pier Niccolò Berardi, qui pubblicati, che paiono decisivi, tra cui la prospettiva denominata *Albergo a Maratea*, del 1953³⁴. D'altra parte, forse protagonista sul versante dello sviluppo turistico piuttosto che su quello industriale, almeno in questa fase iniziale, Stefano Rivetti diede vita, sempre nel 1953, sia alla società Imprese Turistiche Lucane S.p.A., che nel 1958 prese la denominazione di Società Imprese Turistiche Golfo di Policastro S.p.A, sia alla società immobiliare San Biagio S.p.A.³⁵. Proprio il turismo era stato individuato come uno degli strumenti per superare la crisi della bilancia dei pagamenti, nel 1952, e non sorprende, pertanto, come in una località amena come Maratea esso costituisse parte non secondaria di un ampio progetto di sviluppo.

L'anno decisivo per l'avvio dell'impresa fu il 1955, quando la Giunta comunale approvò il progetto di realizzazione dell'opificio (RI), non prima di un'accesa polemica per autorizzare l'impianto fognario dello stabilimento e delle nuove abitazioni: in quella occasione la comunità civica mostrò tanta sensibilità per la difesa e la salvaguardia del torrente Fiumicello e dell'omonima spiaggia, concedendo finalmente l'autorizzazione solo dopo aver avuto certezze sulla chiarificazione e la purificazione delle acque di deflusso³⁶. È questo il primo di due episodi molto significativi sulla coscienza e la sensibilità locale per la salvaguardia della natura e dell'ambiente. La fabbrica fu inaugurata sabato 5 ottobre 1957³⁷. Dagli articoli di giornale che verranno discussi a parte, si capisce che l'hotel Santavenere era già attivo nell'estate del 1956³⁸ anche se, forse, il vero e proprio debutto sembra spettare al successivo 1957³⁹.

Da Fiumicello di Maratea, l'attività del conte prese a espandersi in breve anche in altre aree del Golfo di Policastro, innanzi tutto verso sud⁴⁰. Negli anni Sessanta tutte le attività industriali e turistiche del Golfo di Policastro orbitavano intorno a Maratea. I progetti del conte Rivetti, per Maratea prima che altrove, prevedevano attività turistiche per un'offerta varia e non stagionale. Va riconosciuto che tutta l'attività legata all'incremento dello sviluppo turistico, almeno fino all'inizio degli anni Settanta, tenne in debita considerazione la minore possibilità ricettiva di una costa impervia e frastagliata come quella di Maratea, rispetto a quelle più basse, sabbiose e regolari, delle altre località che si affacciano nel Golfo di Policastro, ed è questo uno dei motivi per cui, secondo una logica di programmazione economica dei ricavi, Maratea, diversamente dalle altre località circvicine, non divenne destinazione di turismo di massa ma di qualità, selezionato anche per un rapporto inversamente proporzionale dei costi⁴¹. Per Maratea era programmata la creazione di infrastrutture adeguate, a cominciare dalle comunicazioni e dai collegamenti, e quindi la viabilità locale, costiera e interna, quella nazionale (autostrada), i collegamenti ferroviari, il porto di Maratea implementato dai progetti per la nascita di altri due attracchi, ad Acquafredda e a Castrocuoco, per finire al progetto di un aeroporto a Scalea e di una

stazione turistica sul Pollino, destinata alla denominazione di Pollinia. Nello specifico, per Maratea, era prevista la realizzazione di centri sportivi (equitazione, golf), di centri termali, di un villaggio turistico a Castrocuoco, annesso al porto canale, di un lungo percorso pedonale costiero, una funicolare che collegasse il centro storico con la frazione di Fiumicello, con fermate intermedie, il recupero della frazione Castello, la costruzione di edifici scolastici nelle frazioni, l'illuminazione elettrica e la rete fognaria per tutto il territorio cittadino, la nettezza urbana, il servizio di trasporti funebri, infine, un nuovo Piano Regolatore⁴².

I conti Rivetti seppero coinvolgere nel progetto gli uomini politici più influenti del tempo, democristiani, che sovente ospitavano a Maratea⁴³. Oltre al sostegno del ministro Emilio Colombo, massimo rappresentante della DC in Basilicata che, fra l'altro, proprio negli anni Sessanta ebbe particolare attenzione per i piani di sviluppo industriale nel Mezzogiorno⁴⁴, particolarmente significativo fu il rapporto tenuto con Giulio Pastore, fra i fondatori, nonché primo segretario nazionale, del sindacato cattolico CISL. Pastore, eletto nel collegio di Torino (che includeva anche Biella, allora in provincia di Vercelli), fu poi presidente del Comitato dei ministri che si occupava del Mezzogiorno, nella III Legislatura, proprio negli anni del cosiddetto 'boom' economico, tra il 1958 e il 1963, e poi fino al 1968 nella IV e V Legislatura. Il ministro Pastore visitò Maratea, non solo in occasioni istituzionali, ospite del conte Rivetti⁴⁵. Non meno importante e produttiva fu la collaborazione con il sindaco allora in carica a Maratea, Biagio Vitolo, figura di gran prestigio nella cittadina; dopo aver ricoperto cariche politiche a Maratea negli anni centrali del secolo, Vitolo fu ininterrottamente sindaco dal 1952 al 1961⁴⁶. Certamente l'area politica democristiana potette predisporre le parti al dialogo, ai grandi progetti e al consenso locale, per l'occasione che si presentava. Non è un caso che sia il conte Stefano sia il sindaco Vitolo rivolgessero continui inviti agli emigrati a ritornare in patria, dove avrebbero trovato sicuramente lavoro⁴⁷. Nel corso degli anni la relazione tra gli industriali e il sindaco non mutò, nonostante un'opposizione sempre più forte contro il conte Stefano e contro quanti, sindaco incluso, sembravano essere troppo accondiscendenti.

La crisi, negli anni Sessanta

Proprio le dimissioni del sindaco Vitolo, nel 1961, per le conseguenze dirompenti di un aumento indiscriminato dell'imposta di famiglia, sembrano un primo sintomo di crisi, progressiva e inesorabile, che colpì prima il sostegno politico locale e successivamente anche l'impresa del conte Rivetti. Nell'anno successivo, 1962, morì il conte Oreste che certo poteva aver consigliato non poco il figlio Stefano nell'ampliamento della produzione al Sud. A Maratea, le elezioni comunali, nel 1964, decretarono la sconfitta politica di Rivetti e del gruppo democristiano che lo sosteneva, fermatosi al 40%, battuto da una lista civica (*La Sveglia*) di centrodestra e di indipendenti. Il dato è interessante poiché le elezioni di quattro anni prima avevano decretato la vittoria della DC col 71% dei suffragi e le elezioni politiche del 1963 avevano fatto contare il 67% delle preferenze. Proprio questa differenza, a distanza di

un anno, fa capire che era intervenuto uno scostamento forte tra la tendenza politica nazionale e il corso, anche locale, della DC. Sembra chiaro, a questo punto, che le elezioni comunali del 1964 videro prevalere gli interessi politici locali rispetto a quelli nazionali, le persone più che il colore del partito⁴⁸.

A questo punto è necessario chiedersi quali cambiamenti siano sopraggiunti. Qualche spiegazione potrebbe arrivare non solo dalla prospettiva di Maratea ma anche da quella di Roma. Se si tiene l'attenzione su Maratea, sia un *casus belli* sia una motivazione più profonda, strutturale, potrebbero forse aver procurato cambiamenti. L'opposizione locale già da qualche anno faceva sentire più forte la propria voce ma, come sembra, fu il progetto di far entrare l'ospedale di Maratea in una rete consortile (il comprensorio delle tre regioni limitrofe) di strutture con specifica e alta specializzazione che le opposizioni intesero a nocimento, se non quale soppressione, dell'ospedale stesso⁴⁹. La struttura ospedaliera locale sarebbe diventata un'eccellenza di ostetricia e ginecologia. Questo potrebbe essere inteso come il *casus belli*. In tale ambito il conte Rivetti pensò di inaugurare a Maratea un istituto-convitto che formasse le vigilatrici d'infanzia e diede mandato all'architetto Berardi di progettare la struttura; i fondi sarebbero arrivati dalla Cassa per il Mezzogiorno. L'idea avrebbe avuto anche un risvolto utile per il turismo locale poiché l'istituto-convitto di Maratea si sarebbe aggiunto ai soli altri sei allora presenti sul territorio nazionale e sarebbe pertanto diventato meta di tante studentesse, e di conseguenza delle rispettive famiglie, da ogni parte d'Italia. La sconfitta elettorale della lista locale della Democrazia Cristiana fece fallire l'istituzione dell'istituto-convitto insieme al resto dei progetti. Fra questi, il conte proseguì a proprie spese la realizzazione del Cristo Risorgente, tra il 1963 e il 1965, opera visibile da tutto il Golfo di Policastro, avendo commissionato l'opera allo scultore fiorentino Bruno Innocenti, amico dell'architetto Berardi⁵⁰.

Mantenendo l'attenzione su Maratea, una causa strutturale potrebbe essere individuata nei progetti del conte sul territorio, cioè sul Piano Regolatore. Questo avrebbe potuto alterare l'armonia originaria, pur rispettata nella progettazione e nella realizzazione delle prime opere, che non avevano piegato il territorio alla logica della cultura urbana e industriale⁵¹ e non avevano innescato conflitti e lacerazioni insanabili con la natura e con la società umana. A questo punto, non sembra irrilevante che proprio tra le due elezioni comunali, 1960 e 1964, sia stata più estesa rispetto agli anni precedenti la politica del conte Rivetti sul territorio, sulla sua fruizione, sulla vocazione turistica, sulle profonde trasformazioni, che potrebbero essere state intese non solo come limitazioni all'esercizio dell'autonomia e della libertà, simbolicamente rappresentate nel Mezzogiorno col possesso della terra, ma anche quali sovrastrutture rispetto al senso di appartenenza e ai legittimi interessi della comunità locale, soprattutto della borghesia⁵². La creazione del Consorzio, dell'Azienda, lo studio di un Piano Regolatore, tutti i grandi progetti, presentati tra l'altro nel programma elettorale delle elezioni del 1964, potrebbero aver alienato il supporto locale alle iniziative del conte. Non è un caso che proprio in questi anni la stampa di opposizione, costituita da articoli apparsi sul giornale romano «l'Unità», abbia preso a definire Maratea «feudo» del conte Rivetti⁵³.

Sull'aspetto della politica territoriale, non mancano interessanti elementi di confronto da cui Rivetti stesso potrebbe aver tratto ispirazione. In effetti, i progetti del conte su Maratea potrebbero aver avuto come modello non solo la nascita di Sestrièrè (in provincia di Torino), costruita da Giovanni Agnelli (1866-1945) a partire dal 1930, ma anche due progetti avviati entrambi nel 1962, Pugnochiuso (frazione di Vieste, in provincia di Foggia), villaggio turistico sorto per iniziativa dell'ENI di Enrico Mattei, e Porto Cervo (frazione di Arzachena, in provincia di Sassari), su committenza del principe Karīm al-Husaynī, Āgā Khān IV, dove progettava e realizzava le opere l'architetto Luigi Vietti, amico fraterno, fin dalla gioventù, di Pier Niccolò Berardi⁵⁴. In aggiunta a ciò, sulle aree demaniali della costa di Maratea aleggiava una nuova incognita. Infatti, fin dalle prime settimane di attività, il Governo Fanfani IV (22 febbraio 1962 - 22 giugno 1963) portò alla discussione un piano per la costruzione di nuovi ospedali, con l'intento di ridurre il divario di posti letto per abitante fra le varie aree del Paese⁵⁵. Nell'autunno del 1962 il piano stava per avviare il suo cammino parlamentare e il Governo era intenzionato a far votare la legge dal Parlamento prima delle elezioni per la nuova Legislatura (giugno 1963)⁵⁶. Lo Stato, nel primo quinquennio (1962-67), prevedeva di reperire i fondi necessari con le vendite di beni demaniali, senza dover ricorrere a nuove tasse. Tra i beni demaniali figuravano anche gli arenili e, fra questi, come pare, anche Maratea⁵⁷.

La sensibilità dei Marateoti per la natura e il paesaggio, già mostrata anni addietro a proposito degli scarichi dell'impianto industriale di Fiumicello, si ripropose adunque con maggior vigore dopo le elezioni nel 1964 e divenne strumento di lotta politica per la difesa del territorio, particolarmente del suo tratto costiero, bloccando le attività edilizie e l'attuazione del Piano Regolatore che Rivetti progettava per Maratea⁵⁸. Con Decreto Ministeriale del 24 maggio 1966, pubblicato in «Gazzetta Ufficiale» n. 247 del 04-10-1966, p. 5008 s., la fascia costiera del comune di Maratea venne dichiarata di notevole interesse pubblico⁵⁹ e pertanto fu sottoposta a vincolo⁶⁰. Il Decreto Ministeriale riprese quasi alla lettera il testo della Commissione provinciale per la tutela delle bellezze naturali della provincia di Potenza che, nell'adunanza del 30 luglio 1965, aveva incluso la zona costiera del comune di Maratea sotto tutela paesistica ai sensi della Legge 29 giugno 1939, n. 1497 sulla protezione delle bellezze naturali, pubblicata in «Gazzetta Ufficiale» n. 241 del 14-10-1939, pp. 4834-4836⁶¹.

Forse, in questa situazione, mutata la prospettiva sulla politica di intervento e trasformazione territoriale, l'architetto Berardi potrebbe essersi distaccato dal progetto, in ragione del fatto che per lui il rispetto per la natura era, come si è avuto già occasione di ricordare, un elemento costitutivo e non eludibile. La fine della collaborazione di Berardi pare ormai un dato concreto se nel 1967 il Piano Regolatore Territoriale fu elaborato, per conto del Consorzio per il Nucleo di Sviluppo Industriale del Golfo di Policastro, con la consulenza della Generalpiani di Roma⁶². Purtuttavia, Berardi non abbandonò Maratea. Infatti, non solo continuò a lavorare alla progettazione e realizzazione di opere ma soprattutto elesse la sua casa al Porto come dimora, tutt'altro che occasionale, per trascorrere lunghi periodi di vacanza, per ricevere ospiti di prestigio, e per lasciarsi ispirare per i suoi dipinti⁶³.

Altri motivi di cambiamento per l'impresa di Rivetti potrebbero aggiungersi se, da Maratea, l'attenzione si sposta su Roma. Va infatti ricordato che le elezioni politiche nel 1963 sancirono sicuramente il dominio della DC a livello nazionale, seppur con una leggera flessione, ma videro avanzare le forze di sinistra, persino nelle correnti politiche interne alla stessa DC. A tal riguardo, durante la IV Legislatura, dopo il Governo Leone I (1963), nei tre successivi Governi Moro, I, II e III, dalla fine del 1963 al 1968, Giulio Pastore non fu più solo alla presidenza del Comitato dei ministri per il Mezzogiorno e le zone depresse, ma fu affiancato da Attilio Piccioni. E le conseguenze non tardarono a mostrarsi. Proprio nel 1964, in seguito a una crisi economica del fatturato che investì sia le produzioni di Maratea e Praia sia quelle di Biella, il conte Rivetti dovette ricorrere a un nuovo finanziamento che, stavolta, non fu più erogato come prima era accaduto con la Cassa per il Mezzogiorno, a fondo perduto o come prestito, ma l'Istituto Immobiliare Italiano erogò i fondi entrando nella proprietà con un capitale azionario e prendendo in pegno il resto. La conseguenza fu che nel giro di qualche anno l'IMI assunse la gestione di tutto il gruppo⁶⁴. La crisi portò alla liquidazione della società, nel 1969, e alle prime rivendicazioni sindacali⁶⁵. In piena crisi e in liquidazione, il conte Rivetti lasciò la presidenza dell'Azienda Autonoma per il Soggiorno e per il Turismo di Maratea nel 1973, mentre due anni dopo, nel 1975, fu sciolto il Consorzio per il Nucleo di Sviluppo Industriale del Golfo di Policastro, in conseguenza della nascita delle Regioni (1970)⁶⁶.

L'idea originaria e i tanti progetti che vi si aggiunsero non ebbero seguito. Questi non produssero sul posto una crescita economica e sociale endogena, forse anche perché in quindici anni le risorse umane locali furono coinvolte, nella produzione, solo al livello di apprendisti e, in misura minore, operai e tecnici specializzati, e non verso i quadri superiori, tanto che l'emigrazione riprese costante dal 1962, seppur con forme diverse⁶⁷; d'altro canto, sul piano politico, i rappresentanti locali ebbero il solo obiettivo di sostenere il programma del conte Rivetti. Si trattò di una gestione tutto sommato piuttosto chiusa, se non impermeabile, a partecipazioni 'esterne'⁶⁸. La comunità locale, da parte sua, si mostrò molto più vitale di quanto non sia stato riconosciuto. Quell'autonomia che avrebbe condotto autonomamente Maratea al progresso, inteso come fenomeno culturale e non economico, aveva già dato qualche segno, peraltro rilevante, come le scuole, l'ospedale e la salvaguardia del territorio. Infatti, con questi aspetti affiorano i contorni di una comunità meridionale, ben strutturata, legata alle proprie tradizioni, sensibile alle politiche sociali, al ruolo dell'istruzione e della sanità, attenta alla tutela dell'ambiente (e negli anni Sessanta anche del paesaggio). Il caso di Maratea rappresenta dunque una peculiarità in questo ambito, e conferma l'imposizione di un modello di sviluppo senza progresso⁶⁹. Purtroppo, tra il conte e Maratea era nato, e si era viepiù consolidato, un legame indissolubile. Il particolare rapporto che si era creato tra Rivetti e la città di Maratea ha, nella sintesi, un aspetto significativo e sicuramente molto profondo, che prescinde dal successo dell'impresa, dalla realizzazione dei progetti e dal profitto economico. Il conte infatti espresse il desiderio di farsi seppellire nella cittadina tirrenica, ai piedi del Cristo che egli stesso volle far edificare, auspicio che fu esaudito alla sua morte nel 1988⁷⁰.

Si è scritto in premessa che questa rassegna non vuole essere una nostalgica retrospettiva su un segmento di storia di Maratea quanto piuttosto un confronto con il presente, punto di passaggio tra quell'esperienza e la proiezione del futuro. Lasciando all'Amministrazione Comunale l'assolvimento di un debito toponomastico nei confronti dell'architetto Berardi, è forse il momento di chiedersi se, oggi, vada identificato, o esista già, un 'modello Maratea', in grado di orientare anche le scelte future.

La storia recente di Maratea mostra che se di industria occorre continuare a parlare essa non può che essere pregiudizialmente turistica, anche e soprattutto nelle finalità. Il tempo degli esperimenti di attività industriali e di lottizzazioni edilizie, a forte impatto territoriale e ambientale, ha già fatto il suo corso e ha completato la sua esperienza. Ogni attività che valorizzi le risorse locali nel senso della qualità, sotto ogni aspetto e per ogni settore economico, che salvaguardi il territorio e che tuteli il patrimonio delle tradizioni, non potrà che implementare sia lo sviluppo sia il prestigio di Maratea. In questa ottica, Maratea non può che consolidare la propria posizione di baricentro di attività, turistiche ma non solo, legate a tutte le risorse locali, costiere come interne, oltre tutto non vincolate a una fruizione solo stagionale. Sotto questo aspetto, c'è già un 'modello Maratea', un modello che è venuto delineandosi attraverso esperienze e processi, dagli esiti più vari, che lo hanno forgiato nella sua unicità.

Pare significativo, a tal riguardo, menzionare un articolo scritto nel 1966 da Alba de Céspedes⁷¹, un articolo pacato, autentico, non tendenzioso, un omaggio sincero a Maratea e soprattutto ai Marateoti, come altri non hanno scritto. In quella occasione, la giornalista mise in evidenza come a Maratea restino sempre protagonisti sia la natura, il paesaggio e la semplicità delle tradizioni locali, sia la dignità e la compostezza delle genti di Lucania. Dieci anni prima, per lo sviluppo di Maratea, Giuseppe Berto⁷² aveva proposto il modello caprese, la stravaganza e il protagonismo. Alba de Céspedes rivendicò invece, avendola colta, l'unica e originale essenza di Maratea, ben esemplificata da questo passo: «[...] anche in estate, il lucano rimane signore della sua terra. Conosce i doveri della cortesia verso chi, venendo a spendere quaggiù, evita a molti di emigrare all'estero o nel Nord. Ti riceve, ti festeggia con sobrietà, senza servilismi, ti invita nella sua macchina, nella sua barca, ti fa credito facilmente, si prodiga appunto perché ti considera un ospite. Pagante, sì, ma non padrone; e che, dunque, non può stravolgere l'assetto e le abitudini del paese con le sue chiasse stranezze».

Il 'chiasso', in ogni sua dimostranza, è il peggior nemico del 'modello Maratea'.

- ¹ Se si considera a parte il volume *Pier Niccolò Berardi*, con introduzione di Giorgio Bassani, Firenze 1973, che è un omaggio alla produzione pittorica, opere monografiche sull'attività di architetto sono *Pier Niccolò Berardi architetto*, Milano 1988, un volume ricco di informazioni biografiche e professionali, corredato da un ragguardevole elenco delle opere e da una bibliografia; *BER Pier Niccolò Berardi architetto e pittore*, a cura di C. BONO-M. ROMOLI-C. SISI, catalogo della mostra (Firenze 2013), Firenze 2013, catalogo della mostra con bibliografia, impreziosito da testi che illustrano soprattutto l'aspetto professionale di Berardi.
- ² DE FALCO 2020.
- ³ La realizzazione di alloggi accanto alle strutture produttive era una realtà già esistente nel Biellese dall'inizio del secolo: SERAVALLI 2018, p. 138 ss. particolarmente pp. 142-144.
- ⁴ Sulla mancanza di un quadro territoriale di riferimento per gli interventi edilizi, in Italia, si veda la lucida sintesi di INSOLERA 1973, pp. 466-469; cfr. Adorno 2015. Sull'architettura vernacolare di Berardi, che non si impone sull'ambiente ma ne diventa parte, cfr. M. Romoli in ZEVÌ 2013, pp. 31-37; DE FALCO 2020, pp. 411-414; VOLPE 2020, pp. 124-133. Quanto al rispetto delle caratteristiche architettoniche locali, un esempio significativo pare quello della dimora rurale del tipo detto «marateino», costituita da due piani con scala esterna e doppio porticato sulla facciata. Proprio il porticato, con arco ribassato, compare come elemento architettonico dominante sui lati lunghi del Santavenere, nella chiesa e in due edifici civili (sud ed est) di Piazza del Gesù. Ampia e specifica trattazione in De Falco, in questo stesso volume.
- ⁵ Daily Telegraph 1956.
- ⁶ CEDERNA 1956.
- ⁷ WHELPTON 1957, p. 209.
- ⁸ MONTANELLI 1957b. Per la citazione completa del passo e la competente discussione sui principi architettonici, si rinvia a DE FALCO, in questo stesso volume.
- ⁹ MONTANELLI 1958.
- ¹⁰ LONGONE 1959b. L'articolo è viziato anche da qualche errore marchiano, come quello – nella seconda colonna – che vorrebbe il conte Oreste Rivetti già morto, mentre la sua morte è successiva di oltre due anni e risale al principio del 1962.
- ¹¹ CAMBRIA 1964.
- ¹² Si veda il quadro sintetico di ISABELLA 1958, p. 117 s. Cfr. BOTTINI 1993, pp. 32-43.
- ¹³ ISABELLA 1958, pp. 104-106 e pp. 109-111; TESTA 1975, pp. 41-44 e pp. 115-118; TROTTA 2005, pp. 14-28.
- ¹⁴ Le rimesse economiche e i finanziamenti privati, finanche di opere pubbliche, non hanno mancato di segnare il rapporto particolare tra la città-madre e i suoi figli emigrati. Basti citare la nuova sede del tanto ambito Convitto Lucano (1933-1935), nell'edificio che oggi ospita la Casa Comunale, un intervento di potenziamento delle strutture ospedaliere (nel secondo dopoguerra), e la Piazza Giovanni Buraglia (1955-1956).
- ¹⁵ Cfr. ISABELLA 1958, pp. 111-113.
- ¹⁶ FABBRI, MURATORE FABBRI, SACCO, ZA (a cura di) 1994, pp. 17-62; FERRARESE 2016, p. 103 s.; SERAVALLI 2018, pp. 239 ss.
- ¹⁷ Cfr. ISABELLA 1958, p. 107 s.; TESTA 1975, pp. 30-43 e pp. 100-140.
- ¹⁸ Accanto a questi, merita di essere segnalato un repertorio virtuale utilissimo, vero e proprio scrigno di memoria locale per Maratea <https://www.calderano.it/Pagina_01.htm> (02/23): l'archivio, costantemente aggiornato, è opera di Biagio Calderano.
- ¹⁹ TESTA 1975, pp. 13-153.
- ²⁰ TROTTA 2005.
- ²¹ SERAVALLI 2018.
- ²² Cfr. TESTA 1975, pp. 24-28.
- ²³ Un evento simile accadde anche nel primo dopoguerra con la caduta della domanda di uniformi militari. Le produzioni Rivetti furono incentivate dal pacco per i reduci a spese dello Stato: SERAVALLI 2018, p. 133 s.
- ²⁴ PETRINI 2005, pp. 207 ss.
- ²⁵ SERAVALLI 2018, pp. 218-227.
- ²⁶ Il progetto, e quindi l'individuazione del sito, sono precedenti di qualche anno: SERAVALLI 2018, p. 310 s.; diversamente, TROTTA 2005, pp. 53-66.
- ²⁷ Stefano Rivetti fu inviato dal padre a dirigere la «Lini & Lane» di Firenze dai primi anni Cinquanta: SERAVALLI 2018, p. 228 ss.
- ²⁸ *Casmez verbali*, Volume XVII, seduta 164 (08.07.1953), p. 6 (riassegnazione di finanziamenti non utilizzati alla Ditta Rivetti per uno stabilimento tessile in Calabria e Lucania); seduta 167 (28.07.1953), p. 33 (istruttoria per l'erogazione di un finanziamento a favore del conte Oreste Rivetti di Valcervo – Lanificio di Maratea); seduta 170 (13.08.1953), pp. 81 e 85 (su proposta di finanziamento dell'ISVEIMER del 19.06.1953, concessione del finanziamento alla S.p.A. Lanificio di Maratea – conte Ezio Oreste Rivetti di Valcervo per l'impianto di un nuovo complesso laniero a Maratea, Praia a Mare e Belvedere Marittimo). Il conte Oreste figura come destinatario anche del finanziamento parziale per la costruzione di quello che sarà denominato hotel Santavenere («Nuovo Albergo» nel testo del verbale): vd *Casmez verbali*, Volume XXVII, seduta 274 (29.03.1955), pp. 2744 s. e p. 285 l. Cfr. *Atti Camera, Discussioni*, Il Legislatore, 168ª seduta, resoconto stenografico, 6 luglio 1956, pp. 27101-27103 (discussione del Deputato lucano Luigi Grezzi, eletto nel Partito Comunista, sui finanziamenti alle opere nel Mezzogiorno, fra cui quella a Rivetti per il lanificio di Maratea; il testo non riporta il nome del conte Oreste, ma l'elenco delle società e delle attività del destinatario rivela nell'immediato che proprio del conte Oreste si tratta); si veda anche MONTANELLI 1957b; ISABELLA 1958, p. 103. Cfr. LONGONE 1959b, secondo cui sarebbe stato proprio il conte Oreste Rivetti a scoprire Maratea nel 1950. In generale, sul conte Oreste Rivetti, SERAVALLI 2018, p. 137 s.
- ²⁹ Sui finanziamenti per l'attività tessile a Maratea e a Praia: TESTA 1975, pp. 60-64. Sui problemi di fondo di questo modello di progettazione economica: SERAVALLI 2018, pp. 279-307. Nei prodomi dell'istituzione della Cassa per il Mezzogiorno, gli industriali tessili non parteciparono al progetto dell'Associazione SVIMEZ, non mostrando dunque interesse a una espansione al Sud dell'attività produttiva: D'ANTONE 1995, p. 36 s.
- ³⁰ Cfr. TESTA 1975, pp. 19-24; D'ANTONE 1995, pp. 17-64; ADORNO 2015; FERRARESE 2016 pp. 104-107; SERAVALLI 2018, pp. 246-253.
- ³¹ Cfr. *Atti Camera, Discussioni*, Il Legislatore, 168ª seduta, resoconto stenografico, 6 luglio 1956, pp. 27101-27103 (discussione del Deputato Luigi

Grezzi); TESTA 1975, pp. 71-78 e pp. 130-134. Fin dall'istituzione, la Cassa non ebbe il sostegno del Partito Comunista e del Partito Socialista poiché, da quella prospettiva politica, essa sembrava uno strumento di potere della Democrazia Cristiana. È facile immaginare, pertanto, come le attività finanziate dalla Cassa si trovassero sotto lo sguardo vigile e critico delle forze politiche di opposizione e dei sindacati. Nel secondo dopoguerra, DC e PC, pur attestando la propria linea politica su una divisione da 'Guerra Fredda', ebbero gli stessi obiettivi per il Mezzogiorno, benché partissero da approcci diversi e seguissero programmi diversi: la DC assunse una prospettiva dall'alto mentre il PC dalla base, l'una propose una politica di regionalizzazione, l'altro una politica centralista; posizioni non divergenti espresse il Partito d'Azione, seppur fortemente marcate da un'analisi orientata sui processi: FABBRI, MURATORE FABBRI, SACCO, ZA (a cura di) 1994, pp. 91-102; IVONE 2003; SERAVALLI 2018, pp. 253-257. Le azioni a sostegno del Mezzogiorno promosse dalla Cassa sembrano trovare un prodromo nella relazione, programmatica, espressa da Carlo Petrone a Napoli il 18 novembre 1947, al II Congresso Nazionale della DC, i cui contenuti furono poi votati al Consiglio Nazionale del partito, tenutosi a Roma dieci giorni dopo, il 28 novembre 1947: IVONE 2003, particolarmente pp. 138-167, con la relazione di Carlo Petrone, tenuta al II Congresso Nazionale della Democrazia Cristiana (Napoli, 15-20 novembre 1947), pp. 149-167.

³² Un forte legame con Biella potrebbe essere individuato nel Deputato democristiano Giuseppe Pella, nato a Valdenigo, presso Biella, conoscitore delle realtà degli industriali lanieri, e ministro delle Finanze, del Tesoro e del Bilancio con la I legislatura, dal 1947 al 1953, e Presidente del Consiglio dei Ministri tra il 1953 e il 1954. Pella, di tendenza liberista, contava molto sull'impulso che un Mezzogiorno industrializzato poteva dare al Paese. Cfr. SERAVALLI 2018, p. 293 e p. 308. Sul gruppo tessile Rivetti, negli anni Cinquanta: SERAVALLI 2018, p. 179 e pp. 196 ss.

³³ La delibera della Cassa prevedeva inizialmente la conclusione dei lavori entro dieci mesi, per il 15 agosto 1954, ma fu poi concessa una proroga di altri cinque mesi, fino al 15 gennaio 1955, e poi ancora fino al 15 marzo 1955: *Casmez verbali*, Volume XVII, seduta 170 (13.08.1953), pp. 81 e 85 (concessione del finanziamento con indicazione della durata dei lavori); Volume XIX, seduta 230 (28.07.1954), pp. 806 e 838 (proroga della conclusione dei lavori, per Maratea, al 15 gennaio 1955); Volume XXV, seduta 265 (16.02.1955), p. 2130 s. (proroga della conclusione dei lavori, per Maratea, al 15 marzo 1955; proroga inizio e conclusione lavori per Praia a Mare, 1 aprile 1955-31 gennaio 1956). Si veda anche, per i finanziamenti e per il completamento dello stabilimento di Praia (31 ottobre 1956), *Casmez verbali*, Volume L, seduta 339 (27.03.1956), pp. 5140 s. e 5539 s.

³⁴ Alla fine di marzo del 1955, la Cassa per il Mezzogiorno delibera un finanziamento di 30 milioni per la costruzione di un «Nuovo Albergo» a Maratea, a fronte di una richiesta di 50 milioni avanzata dalla Banca Nazionale del Lavoro a favore del conte Oreste Rivetti. Naturalmente, l'idea e la progettazione precedono necessariamente la quantificazione della spesa e la richiesta di finanziamento. *Casmez verbali*, Volume XXVII, seduta

274 (29.03.1955), pp. 2744 s. e 2851. Forse la prima menzione della denominazione «Albergo Santa Venerè» ricorre in *Casmez verbali*, Volume LVII, seduta 356 (26.06.1956), pp. 7798 e 7941 (integrazione mutuo). Cfr. MONTANELLI 1957c.

³⁵ Sui progetti turistici del conte Stefano Rivetti: TESTA 1975, pp. 92-96.

³⁶ Il fatto assurge agli onori della cronaca: MONTANELLI 1957b.

³⁷ Notizia di cronaca in «La Stampa», domenica 6 ottobre 1957; fra le personalità intervenute all'inaugurazione, il quotidiano menziona i ministri Pietro Campilli, Emilio Colombo e Gennaro Cassiani, e l'onorevole Michele Marotta, sottosegretario alle Partecipazioni statali.

³⁸ BERTO 1956; CEDERNA 1956.

³⁹ MONTANELLI 1957c. All'inizio dell'estate del 1956, c'erano ancora lavori da realizzare, non certo di poco conto; infatti, la Cassa per il Mezzogiorno delibera un'integrazione di 15 milioni da destinare all'hotel Santavenerè, per opere da eseguire: *Casmez verbali*, Volume LVII, seduta 356 (26.06.1956), pp. 7798 e 7941. A detta di MONTANELLI 1957b, il Santavenerè, la cosa più bella nata sul Tirreno, da Napoli a Reggio Calabria, era in origine nato come foresteria per tecnici e impiegati. Si ha notizia che nell'agosto del 1957, a Maratea, si recò in vacanza l'attrice Silvana Pampanini con i suoi familiari: *Milioni di italiani verso i monti e il mare per sfuggire alla morsa del caldo africano*, in «l'Unità», 15 agosto 1957, *I turisti stranieri sono padroni di Roma*, in «La Stampa», 15 agosto 1957.

⁴⁰ TESTA 1975, pp. 50-55, cfr. anche pp. 83-96. Per un elenco degli stabilimenti Rivetti al Sud: SERAVALLI 2018, p. 237 s. e p. 313 s.; cfr. TROTTA 2005, pp. 67-86. Oltre alla rete degli stabilimenti industriali, la produzione si estese al comprensorio lagonegrese, per attività di rammento, un esempio, questo, che pare essersi ispirato all'esperienza dell'attività biellese che coinvolgeva, con varie tipologie, non solo l'opificio ma privatamente anche tutto il territorio. Cfr. BOTTINI 1993, pp. 36-38.

⁴¹ Cfr. ISABELLA 1958, p. 99 s.; ASPESI 1969; CEDERNA 1984, nel capitolo *Il Paradiso al mare*.

⁴² TROTTA 2005, pp. 87-114. È interessante notare come il conte Stefano Rivetti abbia seguito nella quasi totalità gli obiettivi della DC sul Mezzogiorno, espressi da Carlo Petrone al II Congresso Nazionale del partito (Napoli, 18 novembre 1947), e votati poi dieci giorni dopo al Consiglio Nazionale (Roma, 28 novembre 1947): in quella relazione programmatica, che difficilmente non potette ispirare gli obiettivi della Cassa per il Mezzogiorno, oltre naturalmente alle politiche agrarie, figurano l'industria, il turismo, l'igiene e le comunicazioni, terrestri, marittime e aeree.

⁴³ Cfr. LONGONE 1959b; TROTTA 2005, pp. 44-50.

⁴⁴ Sulla politica in Basilicata negli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta: FABBRI, MURATORE FABBRI, SACCO, ZA (a cura di) 1994, pp. 95-159.

⁴⁵ Giulio Pastore sostenne Stefano Rivetti in Senato, il 6 aprile 1962, in una seduta dal dibattito molto acceso sui provvedimenti straordinari in Calabria e sui relativi finanziamenti della Cassa per il Mezzogiorno, mettendo in evidenza che i finanziamenti erogati al conte nel 1953 erano soggetti a un mutuo al tasso del 5,5%, come ormai non accadeva più poiché i finanziamenti più recenti venivano assegnati a fondo perduto. *Atti Senato*, III Legislatura, 539^a seduta pubblica, resoconto stenografico, 6 aprile 1962,

- pp. 25053 ss., particolarmente pp. 25062-25065; cfr. anche p. 25105 s. Cfr. SERAVALLI 2018, pp. 331-336.
- ⁴⁶ TROTTA 2005, pp. 53-66.
- ⁴⁷ TESTA 1975, pp. 64-71 e pp. 107-113.
- ⁴⁸ La Democrazia Cristiana era prevalsa anche alle politiche del 1953, l'anno dell'arrivo dei conti Rivetti a Maratea, in percentuale maggiore rispetto alle comunali dell'anno prima: TESTA 1975, pp. 45-47 e pp. 134-138.
- ⁴⁹ TROTTA 2005, pp. 28-36.
- ⁵⁰ CIRILLO 2022.
- ⁵¹ Cfr. FABBRI, MURATORE FABBRI, SACCO, ZA (a cura di) 1994, pp. 63-90, particolarmente pp. 79-90. Per il dibattito storiografico sulle trasformazioni urbane nel Mezzogiorno: LAPESA 2006, pp. 169-190, particolarmente pp. 181-184; ADORNO 2015.
- ⁵² Antonio Gigliotti, *Agnelli e Marzotto fra i «padroni» delle spiagge calabre*, in «l'Unità», 13 settembre 1963. Cfr. TESTA 1975, pp. 100-105 e p. 123.
- ⁵³ DE LOGU 1960.
- ⁵⁴ Pier Niccolò Berardi *architetto*, Milano 1988, p. XVI s. (intervista di N. Lucarelli).
- ⁵⁵ *Atti Senato*, III Legislatura, 521^a seduta pubblica, resoconto stenografico, 2 marzo 1962, p. 24237.
- ⁵⁶ Disegno di Legge n. 2291 «Provvedimenti per l'edilizia ospedaliera» in *Atti Senato*, III Legislatura, 651^a seduta pubblica, resoconto stenografico, 16 novembre 1962, p. 30404. Istituzione della Commissione Speciale in *Atti Senato*, III Legislatura, 655^a seduta pubblica, resoconto stenografico, 29 novembre 1962, p. 30595. Costituzione dell'Ufficio di Presidenza in *Atti Senato*, III Legislatura, 657^a seduta pubblica, resoconto stenografico, 6 dicembre 1962, p. 30735.
- ⁵⁷ *La commissione dei senatori esamina il piano degli ospedali*, in «La Stampa», 5 dicembre 1962. SAVIOLI 1961 riporta la notizia della vendita al conte Rivetti di una fascia costiera già appartenente al demanio del Comune di Camerota (SA); si tratta della località Sant'Iconio.
- ⁵⁸ Forse proprio a questo dibattito, a ridosso delle elezioni, vanno riferite le parole di Adele Cambria «il turismo, almeno in alcune parti dell'Italia meridionale, deve caratterizzarsi come turismo di lusso poiché il silenzio e il verde hanno purtroppo un loro costo altissimo, finché lo Stato non sia in grado di tutelare questi beni direttamente» (CAMBRIA 1964).
- ⁵⁹ Il testo del Decreto recita: «Riconosciuto che la zona predetta ha notevole interesse pubblico perchè (sic) costituisce, con le sue insenature, le spiagge, le coste, i valloni, i fiumi e i monti immediatamente retrostanti, una serie di quadri naturali (sic) di grande suggestività, offrendo nel contempo numerosi punti di vista e belvedere accessibili al pubblico dai quali si gode lo spettacolo di quelle bellezze».
- ⁶⁰ Il testo del Decreto prevede «l'obbligo da parte del proprietario, possessore o detentore, a qualsiasi titolo, dell'immobile ricadente nella località vincolata, di presentare alla competente Soprintendenza, per la preventiva approvazione, qualunque progetto di opere che possano modificare l'aspetto esteriore della località stessa».
- ⁶¹ Cfr. TESTA 1975, pp. 123-127.
- ⁶² Nello stesso 1962, l'anno di Pugnochiuso e di Porto Cervo, ma in un progetto del tutto diverso, venne istituito in Sardegna il Parco del Gennargentu (in provincia di Nuoro), con la Legge 11 giugno 1962, n. 588 (Piano straordinario per favorire la rinascita economica e sociale della Sardegna) in attuazione dell'articolo 13 della Legge Costituzionale 26 febbraio 1948, n. 3 (*Gazzetta Ufficiale*, Serie Generale, n. 166 del 3 luglio 1962). Nel 1966 la società Generalpiani di Roma presentò una prima proposta di progetto.
- ⁶³ Con Berardi, arrivarono a Maratea grandi personaggi, del mondo della letteratura e del giornalismo, della musica e dell'arte, come – per citarne qualcuno – Indro Montanelli, Giorgio Bassani, Mimma Mondadori, Bino Samminiatelli, il maestro Vittorio Gui, i diplomatici francesi Jacques Tiné, Armand du Chayla e Hubert Argot, gli artisti Giovanni Colacicchi, Flavia Arlotta, Mario Romoli e Bruno Innocenti. Queste informazioni sono state acquisite da Antonella Berardi e Marco Romoli, ai quali va un sentito ringraziamento. Cfr. anche DE FALCO 2020, p. 409 s.
- ⁶⁴ FERRARESE 2016, pp. 107-109; SERAVALLI 2018, pp. 348-352.
- ⁶⁵ TESTA 1975, pp. 55-60 e pp. 130-134. Gli anni Sessanta furono attraversati da innumerevoli scioperi nazionali. Fra quelli più significativi, in questo contesto, vanno ricordati quello del giorno 8 febbraio 1963, a partire dal quale la forza lavoro dipendente guadagnò non solo un miglioramento salariale ma soprattutto un potere contrattuale nel rapporto di forza con gli industriali; ci sono poi gli scioperi del 9 gennaio 1964 e del 15 marzo 1967, che videro particolarmente attivo il comparto dei lavoratori tessili.
- ⁶⁶ Sui rapporti tra le Regioni e le aree e i nuclei di industrializzazione: ADORNO 2015.
- ⁶⁷ TESTA 1975, pp. 107-113, particolarmente Tab.21, p. 109, si veda anche p. 115 a proposito della mancanza di istituti tecnici e professionali in una zona che si vorrebbe votare all'industrializzazione. Cfr. D'ANTONE 1995, pp. 54-64.
- ⁶⁸ ADORNO 2015; SERAVALLI 2018, pp. 337-345.
- ⁶⁹ Cfr. ISABELLA 1958, pp. 118-120; TESTA 1975, pp. 100-113, p. 139 s. e p. 150 s.; FABBRI, MURATORE FABBRI, SACCO, ZA (a cura di) 1994, pp. 63-79.
- ⁷⁰ TROTTA 2005, pp. 115-118.
- ⁷¹ DE CÉSPEDES 1966.
- ⁷² BERTO 1956.

Maratea alla ribalta fra stampa, documentari, cinema e letteratura

Maurizio Bugno

Primi riflettori su Maratea, nel 1956

L'attenzione della stampa su Maratea ha inizio nel 1956, con un articolo pubblicato nel giugno di quell'anno sul «Daily Telegraph», e poi con due articoli, di Giuseppe Berto e di Camilla Cederna.

Il quotidiano londinese «Daily Telegraph» pubblica, il 15 giugno del 1956¹, un articolo di 'terza pagina' che rilancia delle annotazioni di viaggio dei coniugi Whelpton². L'articolo invita a scoprire il sud Italia, particolarmente la costa tirrenica, inesplorata e sconosciuta ai turisti, per la bellezza del paesaggio, per la cultura e per i costumi tradizionali. Maratea, con il confortevole hotel Santavenere, offriva la possibilità di apprezzare natura, storia e tradizioni locali.

Giuseppe Berto³ scrive che del valore commerciale della costa di Maratea si era accorto un grosso industriale del Nord che, impiantato un lanificio con gli aiuti della Cassa per il Mezzogiorno, aveva fatto costruire, poco oltre le case dei tecnici, un albergo bellissimo. A questo punto Giuseppe Berto propone il confronto con Capri, che assurgeva pertanto a modello di riferimento per poter attrarre personalità di spicco sul panorama mondiale, e Berto dà anche due indicazioni per poter arrivare a quel livello: propone infatti la costruzione di un porto turistico e la possibilità che intellettuali e stravaganti, «avanguardia della gente ricca», potessero costruirsi una casa sul posto. Pur non mancando di constatare l'evoluzione estremamente lenta del Meridione per la tendenza alla speculazione, da intendersi nella sua vecchia accezione di indagine razionale e non in quella moderna di ricerca del guadagno, Berto va a rilevare il desiderio degli abitanti di Maratea di potersi arricchire subito col turismo, fenomeno che – a detta dell'autore – richiederebbe invece tempi lunghi. Oltre alla generalizzazione sulla gente del Meridione, supportata più da un luogo comune che da una rilevazione storica, Giuseppe Berto non pare prendere in considerazione che forse quel desiderio di immediato arricchimento dei Marateoti poteva legittimamente rivendicare l'ingresso nel tessuto produttivo del loro territorio.

Qualche settimana dopo l'articolo di Giuseppe Berto, Camilla Cederna⁴, che aveva notizia dell'articolo del «Daily Telegraph», racconta di aver sbalordito i suoi conoscenti a Milano quando, alla fine di giugno del 1956, annunciava le sue vacanze nello 'sconosciuto' Golfo di Policastro.

L'articolo continua con la cronaca della splendida impressione ricevuta dall'albergo, con le suggestioni dell'esplorazione di un luogo non toccato dal caos e dalla mondanità, scoperto prima dagli stranieri che dagli Italiani, popolato da persone semplici, devote al loro patrono, e si conclude con la descrizione di un paesaggio naturale celebrato con toni talmente esaltanti che si vorrebbe con piacere ritenere autentici.

Camilla Cederna, dopo 28 anni, ritorna a scrivere su Maratea⁵, non solo integrando l'articolo scritto nel 1956 ma confrontando anche il contesto degli anni Cinquanta con quello degli anni Ottanta. La Cederna scrive che Maratea era conosciuta, anni addietro, solo da pochi Tedeschi amanti della solitudine e appassionati di campeggio, oppure da qualche italiano che aveva fatto il servizio militare da quelle parti. Il richiamo turistico della zona fu aperto da un articolo del «Daily Telegraph», nel quale erano celebrate le bellezze naturalistiche e paesaggistiche di Maratea che, in quel tempo, per merito di alcuni industriali dell'Italia del Nord (veneti e piemontesi) era in grado di offrire ai turisti comodi alberghi e, fra questi, un albergo di lusso, il Santavenere. La Cederna aggiunge che, nei primi anni Cinquanta, già la pittrice Leonor Fini aveva trascorso le vacanze per due anni a Castrocuoco. Tuttavia, i primi turisti erano arrivati con la Cederna nell'estate del 1956, in particolare un giovane avvocato londinese, cugino dello scrittore inglese Henry Graham Greene, con la moglie, poi un baronetto del Surrey, studioso di botanica, infine un gruppo di svizzeri appassionati di pesca subacquea. Quello stato paradisiaco, prosegue la Cederna, era durato fino al 1966, in virtù di una legge del 1939 che tutelava l'ambiente e il paesaggio. Poi, dagli anni Settanta ebbe principio il disastro urbanistico dell'area che colpì maggiormente la costa calabra fino a Diamante, dove la Cederna si arresta per non continuare a soffrire⁶.

Indro Montanelli e la cronaca celebrativa

Nella prima metà di settembre, nel 1957, un mese prima dell'inaugurazione dello stabilimento RI di Maratea, Indro Montanelli, inviato speciale del «Corriere della Sera»⁷, scrive ben quattro articoli su Maratea, destinati a vasta risonanza⁸. A questi ne aggiunge un altro, nel 1958, sulle colonne de «L'Europeo», nella rubrica «I nostri affanni», dove risponde alle domande dei lettori firmandosi con lo pseudonimo di Marmidone⁹.

Montanelli esalta la natura e il paesaggio di Maratea¹⁰, ne riporta la fama di «contrada evoluta, se non addirittura corrotta dal progresso»¹¹, ma ne constata lo stato di «letargo» all'arrivo di Rivetti, tanto provvidenziale quanto pionieristico¹². Rivetti sarebbe stato invogliato all'impresa a Sud, col sostegno della Cassa per il Mezzogiorno, dall'industriale tessile Faini, di Vercelli, che aveva già installato una maglieria nei dintorni¹³. Innamoratosi a prima vista di Maratea, Rivetti – seguita Montanelli – prese quindi a studiare le condizioni della zona, ad esporre il progetto industriale all'amministrazione locale e a riscuotere infine l'approvazione¹⁴. «La storia di questi esperimenti va raccontata ed è quello che mi propongo di fare»¹⁵: per questo obiettivo Montanelli si propone di vincere «l'allergia alla verità» e le resistenze locali al giornalismo

d'inchiesta, le quali confondono «il medico col denigratore e la diagnosi con la calunnia»¹⁶, e precisa che «ogni iniziativa del Nord che fallisce nel Sud non lascia le cose come sono; le peggiora, rinfocolando le reciproche diffidenze»¹⁷.

È sui Marateoti che Montanelli mostra causticità, ricorrendo a ironie, quando non a sarcasmi e luoghi comuni, cedendo talora a un'albagia che lo porterà ad affermare persino che Maratea «È l'unico sbocco al mare della Lucania»¹⁸ e che l'attaccamento dei Marateoti alla «piccola patria» non risiedeva nella sua «splendente bellezza» ma in «paure e abitudini casalinghe»¹⁹. Si avrà modo di notare come, anche su altri argomenti, questo atteggiamento celi polemiche che, localmente, vedevano tra loro contrapposti il processo di industrializzazione e la realtà locale. Montanelli descrive una zona depressa e una comunità connotata da una profonda spaccatura sociale e politica, guidata dal sindaco del momento, Biagio Vitolo, di cui il giornalista ricorda onestà e competenza, insieme al fatto di essere stato «podestà al tempo di Mussolini in nome del fascismo, commissario al tempo di Badoglio in nome di non si sa cosa, ed ora esercita la sua carica in nome della democrazia cristiana cui non appartiene e che amministra il paese coi voti dei monarchici»²⁰.

Seguendo quest'ottica narrativa, Montanelli va a comparare l'alta collaborazione delle istituzioni nazionali con le resilienze locali, di ogni tipo, e individua la ragione di queste ultime anche nella presenza dirompente di Rivetti in un sistema baronale regolato da paternalismi, disoccupazione, fame e clientelismo, uno scenario da «economia del cammello»²¹. Tale assunto, e gli esempi riferiti, sembrano essere risposte apologetiche a dibattiti locali. In questo ambito, a tratti provocatoriamente icastico, i Marateoti figurano come non motivati, non adeguati, non efficienti e ingrati, preoccupati solo di rivendicare aumenti salariali, abituati come erano all'impiego pubblico, atteso per anni nell'immobilismo²² ed esercitato poi in maniera comoda, con disimpegno e senza fatica, fino alla pensione²³. Contro l'immobilismo occorre «stimolare i bisogni» poiché il progresso da solo non basta, come il cronista racconta utilizzando l'allegoria della bicicletta, propedeutica rispetto ai mezzi di locomozione a motore; neanche il comunismo potrà attecchirvi, comunismo che Montanelli vedeva come «malattia di crescita... come il morbillo», indizio di salute in queste zone²⁴.

Montanelli racconta poi i risvolti pionieristici dell'impresa, per Rivetti e per i suoi tecnici. Il territorio, da una parte, la burocrazia, dall'altra, ostacolavano il progetto, come accadde per la macchinosa pratica di autorizzazione allo scarico dei rifiuti nel torrente Fiumicello. In risposta a tutto ciò, Rivetti si vide costretto a superare l'indolenza e l'ostruzione locale intervenendo a spese proprie nella risoluzione dei problemi e rinunciando alle risorse locali, eccezione fatta per la manovalanza. Montanelli passa quindi a discutere sui contratti di apprendistato che, per lui, erano la parte più interessante dell'esperimento²⁵. Le argomentazioni addotte sembrano tradire altri argomenti di forte polemica locale²⁶. Rivetti infatti, insiste Montanelli, preferì puntare sulla formazione dei quattordicenni piuttosto che sui ventenni, poiché questi ultimi avevano già subito il contagio del 'disimpegno' dei loro padri. Agli occhi del giornalista, le donne davano maggiormente il senso del cambiamento, avvenuto in tre anni, che aveva segnato un vero e

proprio sbalzo generazionale e aveva superato le iniziali resilienze ambientali. Le donne diventavano così le «guastatrici» di quel vecchio mondo baronale che ormai si ritrovava progressivamente e inesorabilmente sguarnito di difese²⁷.

Le posizioni assunte da Indro Montanelli sull'industrializzazione di Maratea riverberano nelle pagine del quotidiano torinese «La Stampa», ma non con la stessa intensità analitica. Infatti, tra aprile e maggio del 1959, Alfredo Todisco, come inviato speciale de «La Stampa» lungo la costa calabra e lucana del Tirreno, pubblica due articoli. Il primo articolo esorta ad allargare il circuito del turismo italiano alle bellezze incontaminate, e abbandonate, del Sud, anche per risolvere economicamente quell'area²⁸; il secondo è tutto incentrato su Maratea²⁹. Non va escluso che tale interesse, nonché la riproposizione di certi argomenti, costituiscano una risposta a quanto qualche settimana prima Riccardo Longone aveva scritto sulle colonne de «l'Unità».

La 'risposta lucana', nel 1957, e le cronache equilibrate negli anni Sessanta

A un mese esatto dall'ultimo articolo di Montanelli (15 settembre 1957)³⁰, e dieci giorni dopo l'inaugurazione dello stabilimento R1 a Maratea (5 ottobre 1957), sulle pagine dello stesso «Corriere della Sera», appare un articolo di Giovanni Russo, dal sapore di 'risposta lucana' e meridionalista³¹.

Russo scrive in maniera pacata e illustra con semplicità quali cause storiche avevano determinato la natura dell'insediamento, l'economia e lo stile di vita di Maratea. Anche Russo ricorda l'immobilismo centenario ma non manca di notare che Maratea aveva più di un istituto di istruzione e un ospedale con cento posti letto, dotato di attrezzature moderne e reparti specializzati. Da questo articolo emerge qualche aspetto che Montanelli ha sottaciuto perché, pur avendo egli scritto che Maratea non solo non era una delle realtà più povere della provincia ma che, dall'ottica dei paesi interni, era anche evoluta e toccata dal progresso, non ha spiegato le ragioni di questi due assunti³². L'articolo di Russo prosegue con l'accoglienza entusiastica e la massima disponibilità che l'amministrazione comunale aveva riservato all'industriale Rivetti e alle sue iniziative, ben consapevole, essa, dei benefici derivanti dallo sviluppo economico e dal turismo. A questo punto, Russo entra nella tematica della Questione Meridionale, sostenendo che prima dell'intervento di Rivetti, Maratea aveva solo l'agricoltura e l'emigrazione come risorse. Con queste la popolazione, laboriosa e parca, inclusa la borghesia benestante, viveva dignitosamente lottando contro le difficoltà di una natura solo apparentemente benigna, come del resto accadeva per tutto il Mezzogiorno, dove intelligenza e buona volontà non bastavano per emergere. Ma i cambiamenti di Maratea avrebbero distolto tanti da propositi di emigrazione. Avviandosi a concludere l'articolo, Russo avverte sulle difficoltà e sui problemi che ci sarebbero stati per creare e sviluppare il turismo e l'industria, con le necessarie infrastrutture, per cui sarebbero occorsi energia e denaro. Ma c'erano segni incoraggianti, come l'elevazione del tenore di vita, come la serietà e la capacità mostrate dai giovani di Maratea nel lavoro in fabbrica, come l'allora imminente decisione di costruire un porto a Maratea. La chiusura

dell'articolo demolisce il luogo comune dell'«inferiorità razziale», presa a prestito dai sociologi positivisti del primo Novecento e spesso evocata a proposito della gente del Sud, un concetto che in maniera neanche tanto pallida si coglie in più passaggi negli articoli di Montanelli. Giovanni Russo sosteneva l'idea che il Meridione potesse avere una via naturale di sviluppo e di progresso, locale e non allogena, con l'agricoltura, il turismo e una piccola e media industria legata alle risorse locali³³. Tuttavia, in quegli anni c'era poco margine di manovra per il Mezzogiorno poiché la Democrazia Cristiana, con una consolidata posizione al governo del Paese e negli apparati statali, pronta al controllo delle assunzioni e delle adesioni nelle aziende a partecipazione statale, trovava persino una non dichiarata complicità nel Partito Comunista e nei sindacati che, con la forza lavoro delle nuove fabbriche e aziende, avrebbero potuto estendere anche alle regioni meridionali lo scontro di classe, fenomeno, quest'ultimo, che Montanelli ha molto ben individuato negli articoli scritti su Maratea. È interessante notare che, qualche anno prima, una posizione simile a quella di Russo aveva assunto l'esperienza del giornale «Basilicata», nato nel 1954 con sede a Matera, iniziativa degli intellettuali lucani Giuseppe Ciranna, Pietro Ricciardi e Leonardo Sacco, che si proposero l'obiettivo di emancipare anche l'informazione dall'isolamento nazionale e dal controllo del potere locale che faceva da referente per le politiche a favore del Mezzogiorno³⁴.

L'articolo di Russo ha la singolarità di essere l'unico scritto da un meridionale sui cambiamenti di Maratea in quegli anni. Il Mezzogiorno e il giornalismo meridionale ebbero nel dopoguerra grande risonanza poiché alla Questione Meridionale era legata in qualche modo la sorte di tutto il Paese. Tuttavia, negli anni Cinquanta, proprio quando la riforma agraria e gli interventi straordinari stavano cambiando l'aspetto del Mezzogiorno, la Questione Meridionale entrò in un cono d'ombra, né i giornali meridionali, essenzialmente napoletani e baresi, fecero sentire la propria voce sull'argomento, captati come erano nell'orbita della Democrazia Cristiana ma declassati rispetto alle testate romane e milanesi³⁵.

Accanto all'articolo di Giovanni Russo, per spessore etico e per onestà intellettuale, pare opportuno accostare tre articoli, degli anni Sessanta, opera di altrettante autrici d'eccezione. In un articolo del 1964, Adele Cambria³⁶ racconta della decisa affermazione, nell'agosto di quell'anno, delle località balneari del golfo di Policastro, benché carenti di infrastrutture, di attrezzature e di strutture ricettive, nonostante gli investimenti dei capitali del Nord, e particolarmente quello del conte Rivetti a Maratea. La giornalista auspica per Maratea un turismo di lusso «nel senso di essere destinato a chi sappia godere con gli occhi» l'incantevole paesaggio di Maratea³⁷. Nel 1966, Alba de Céspedes scrive un articolo acuto, equilibrato e intellettualmente onesto³⁸. Nel pezzo giornalistico, l'industrializzazione di Rivetti a Maratea diventa un brevissimo passaggio per testimoniare come essa non abbia scongiurato l'emigrazione che proprio in quegli anni riprendeva con la sua lacerante realtà storica. Alba de Céspedes riesce a cogliere la vera essenza di Maratea nella maestosità della natura e del paesaggio, nella sobrietà e semplicità della gente e delle tradizioni, «Lo spreco, l'originalità generata dalla noia, sono lussi di regioni dove l'essenziale è già risolto». Infine, nel 1969, Natalia Aspesi passa in rassegna le località del

Golfo di Policastro decantandone la bellezza e la sapiente destinazione a un turismo né selvaggio né elitario³⁹. In particolare, per Maratea, la Aspesi sembra sottilmente denunciare appetiti speculativi poiché, mentre ricorda il ruolo del conte Stefano Rivetti, «signore di tutta la zona» e baluardo contro «ogni follia edilizia», riporta le cifre di notevole incremento dell'offerta turistica accennando anche a progetti edilizi previsti per Cersuta e Castrocuoco.

La 'voce del dissenso'

Immediatamente a ridosso delle cronache celebrative sul processo di industrializzazione in atto a Maratea e in occasione di un primo caso di licenziamento, il dissenso partì dalle pagine del quotidiano romano «l'Unità», che 'aprì le ostilità' nell'aprile del 1959. Fu questa l'occasione per reagire anche contro le posizioni assunte da Indro Montanelli negli anni precedenti. Le cronache de «l'Unità» richiamano i prodromi dell'opposizione che andò costituendosi a Maratea nei primi anni Sessanta, che – come è noto – avrebbe prodotto la sconfitta elettorale della Democrazia Cristiana alle elezioni comunali del 1964; inoltre, esse restituiscono un ritratto dei Marateoti, e in generale del Mezzogiorno, profondamente diverso da quello che si è letto negli articoli di Berto, Montanelli e Todisco⁴⁰.

Nel 1959, Riccardo Longone scrive due articoli su Maratea. Il primo, apparso il 17 aprile⁴¹, prende spunto dal licenziamento di 31 operaie dello stabilimento di Maratea, con uno strascico giudiziario. Dal suo punto di vista, Longone racconta il 'modo' e i 'rapporti di produzione' nel complesso Rivetti di Maratea⁴². Longone inoltre risponde polemicamente alle posizioni di Montanelli⁴³, che era stato apologetico in tema di politiche salariali e denigratorio nei riguardi della popolazione di Maratea. Oltre a ciò, Longone ricorda che gli articoli di Montanelli avevano provocato tre querele per diffamazione per le quali sarebbe stato corrisposto anche un pagamento da parte dell'amministrazione del «Corriere della Sera»⁴⁴.

Col secondo articolo, Longone intende dimostrare che le realizzazioni industriali e turistiche del conte Rivetti, nel Golfo di Policastro e soprattutto a Maratea, sono frutto di un raro privilegio di politica clientelare, basata su relazioni personali piuttosto che istituzionali. A sostegno di questa ipotesi, Longone riferisce i nomi di illustri personaggi politici che erano stati ospitati al Santavenere. Oltre ad alcuni frequentatori abituali, come l'attrice Silvana Pampanini e il giornalista Indro Montanelli, la contessa Edda Ciano e le duchesse d'Aosta, Longone è colpito dalla presenza di uomini politici come Pietro Campilli, ministro con delega a Presidente del Comitato dei Ministri per la Cassa del Mezzogiorno, Armando Angelini, ministro dei Trasporti, Emilio Colombo, ministro dell'Industria e Commercio, Michele Marotta, sottosegretario di Stato alle Partecipazioni Statali e, soprattutto, Gabriele Pescatore, presidente della Cassa per il Mezzogiorno. L'articolo, non senza contraddizioni, è sicuramente denotato da una spiccata faziosità e va pertanto letto *cum grano salis*. Bisogna infatti riconoscere che la presenza di tali ospiti al Santavenere non sorprenderebbe troppo se si pensasse solamente alle cerimonie di inaugurazione, degli stabilimenti come dell'hotel stesso. Infine, su tutto

l'articolo pesa una notizia impossibile, quella cioè della morte del conte Oreste Rivetti che invece visse sino al principio del 1962.

Sempre sulle pagine de «l'Unità», nel 1960, Ignazio De Logu⁴⁵ tenta di documentare il fallimento del progetto di sviluppo per Maratea⁴⁶, la quale qui per la prima volta viene definita come «feudo» del conte Rivetti. L'esordio dell'articolo è affidato a una polemica rivolta contro Montanelli che, per similitudine, viene comparato a un «buon predicatore (che è anche spesso uno zelante servitore)». De Logu passa poi a ricapitolare le fasi dell'intervento di Rivetti a Maratea e a Praia, e la questione sui contratti di lavoro e sulla politica salariale, per dimostrare che di tutto ciò Maratea non traeva vantaggio e continuava a condurre la stessa problematica esistenza che l'aveva denotata prima dell'industrializzazione, compresa l'emigrazione e la mancanza di infrastrutture⁴⁷. Nella cronaca, Maratea diviene il simbolo di tutte le disillusioni procurate dal Governo al Mezzogiorno. Nondimeno, De Logu ravvisa un elemento di novità, ovvero l'acquisizione di coscienza della popolazione che prese talmente a reagire alla passività e alla rassegnazione, secolari, da aver prodotto una spaccatura all'interno della Democrazia Cristiana locale, che si sarebbe presentata alle elezioni comunali con due liste⁴⁸.

Maratea oltre la cronaca: inchieste, documentari, cinema e letteratura

Su Maratea negli anni Cinquanta e Sessanta, inchieste e documentari, radiofonici e televisivi, non sono di minor importanza rispetto alle cronache giornalistiche. Dopo «Le donne di Acquafredda» (1957), cortometraggio di Aldo Vergano⁴⁹, che illustra il ruolo delle donne in una realtà fortemente segnata dall'emigrazione maschile, e il documentario radiofonico di Ennio Mastrostefano «La campana di Maratea» (1958)⁵⁰, che racconta di un territorio legato alle tradizioni in cui gli stabilimenti industriali lanieri, da poco sorti, costituivano il maggior interesse economico, fu la volta del documentario «Lana a Maratea» (1959), del giornalista Baldo Fiorentino⁵¹. L'impostazione di quest'ultimo è palesemente ispirata agli articoli di Montanelli, persino nella terminologia usata, tanto che una sequenza indugia sul sindaco di Maratea, Biagio Vitolo, che sulla propria scrivania ha aperta la pagina del «Corriere della Sera» con l'articolo di Montanelli *Qualcuno ha svegliato Maratea in letargo*⁵². Le scene fanno vedere, per contrasto, la tradizione artigianale della tessitura e l'innovazione dello stabilimento tessile. Un primo piano inquadra poi i conti Rivetti, Oreste che legge un comunicato, passatogli dal figlio Stefano, nel quale si dà notizia che la Cassa per il Mezzogiorno aveva favorito e aperto la via per la creazione di un'industria tessile laniera e la valorizzazione turistica del golfo di Policastro. La voce diretta del conte Oreste pare confermare il ruolo da protagonista che questi ebbe nella fase iniziale del progetto come della sua realizzazione. Alla fine del documentario un messaggio di speranza e di sviluppo per Maratea, con riferimento anche a quanti sono emigrati, è affidato all'annuncio dei lavori al porto che avrebbero consentito l'attracco di pescherecci e di yacht da crociera in quella che viene definita «la Portofino del Sud».

L'anno successivo, 1960, se il documentario «Maratea», di Guido Guerrasio⁵³, affida alle sole immagini il paesaggio e le attività tradizionali della pesca e dell'artigianato, l'inchiesta televisiva (*road movie*) «“Chi legge?”. Viaggio lungo il Tirreno» di Mario Soldati e Cesare Zavattini, simbolicamente condotta da Marsala a Quarto in Liguria, documenta la diversità del Paese dopo ottant'anni di unità⁵⁴. La terza puntata, «Gli scogli delle Sirene», fa tappa a Maratea⁵⁵. Nelle immagini, le macchine, gli operai e le operaie di un moderno lanificio diventano emblema di sviluppo e di emancipazione dall'analfabetismo. Nel 1963 fu la volta della «Settimana INCOM» (n. 2314 del 4 gennaio 1963)⁵⁶ nella cui puntata, incentrata sulla Calabria, il conte Stefano Rivetti espone le sue iniziative turistiche, industriali e agricole attuate a Praia e a Maratea, col sostegno della Cassa per il Mezzogiorno, tali da creare localmente lavoro specializzato e sviluppo economico. Poi, il 15 aprile dello stesso 1963, andò in onda, sul Primo Canale televisivo, il documentario «La “borsa” della spesa. Il tenore di vita nel nostro Paese», di Franco Catucci. L'inchiesta mette in evidenza le zone del Mezzogiorno nelle quali il processo di sviluppo aveva ridotto le differenze di reddito rispetto al Nord⁵⁷. Catucci intervista prima persone di Maratea e di Praia per documentare la percezione locale del cambiamento, avvenuto con gli stabilimenti tessili dei Rivetti, compresi i dibattiti su rientro degli emigrati, contratti di lavoro, politiche salariali e sindacato; poi, nella seconda parte, c'è un resoconto sull'inizio del processo di industrializzazione con un'intervista al conte Rivetti⁵⁸. Nel 1968, nel cinegiornale «Caleidoscopio Ciac» (C/1856 05/1968) «Sud: nuove frontiere per il turismo», di Agostino Bonomi⁵⁹, Maratea ha un breve, ma significativo, passaggio nel panorama più ampio dello sviluppo turistico nel Mezzogiorno, promosso e sostenuto da privati e dallo Stato.

La fama e il prestigio di Maratea hanno risonanza anche nel cinema e nella letteratura. Fra i film più famosi girati sul posto, meritano di essere ricordati sia *A porte chiuse*, commedia drammatica di Dino Risi (girato nel 1960 e mandato nelle sale nel 1961), che portò a Maratea, fra gli altri, vedette come Anita Ekberg e Fred Clark, sia *La Vedovella*, commedia di Sergio Siano (1964), con un *cast* italiano d'eccezione, con Peppino De Filippo e Giacomo Furia.

In letteratura, Maratea si trova citata nel *Viaggio in Italia* (Milano, 1957) di Guido Piovene, opera nata come *reportage* radiofonico della RAI (Radio Uno), andato in onda tra il 1953 e il 1956: «A Maratea è sorta, in un lanificio di proprietà biellese, l'industria più notevole della Lucania, ed accanto all'industria, dentro una baia, uno dei più raffinati piccoli alberghi dell'Italia meridionale. Questa breve costa tirrenica, fino a ieri allo stato naturale, è oggi aperta al turismo»⁶⁰. Nel luglio del 1959, passa per Maratea Pier Paolo Pasolini, in viaggio lungo le coste italiane come inviato della rivista «Successo», sulle cui pagine appare, a puntate, tra luglio e settembre di quell'anno, il suo diario di viaggio. La descrizione di Maratea tradisce distacco e disincanto: «Maratea, luglio. Maratea, Maratea, nome magico, che mette sospetto, in ansia, come tutte le cose di moda, a cui non si vuole arrivare secondi e d'altra parte non si vorrebbe arrivare affatto. Si parla di Maratea in tono ironico-solenne, come dell'ultima, grande, misteriosa scoperta degli industriali milanesi». Pasolini descrive il profilo costiero, ripetutamente frastagliato e scosceso, e la dolcezza di come dal paese la costa finisca sul mare. Poi, in chiusura, arriva il Santavenere:

«Su un grande prato, che sembra quasi un parco inglese, sorge l'elegante, celebre albergo degli industriali. Sì, è bello: ma io mi ci annoio»⁶¹.

Ambientato a Maratea, terra natale della protagonista, è *Fuoco grande*, di Cesare Pavese e Bianca Garufi, romanzo risalente al 1946 ma pubblicato postumo (Torino, 1959). L'ambientazione a Maratea potrebbe risentire sia di un'esperienza legata al viaggio di Pavese verso il confino a Brancaleone (RC), tra il 1935 e il 1936, sia della risonanza che la cittadina tirrenica poteva avere nel dopoguerra, poiché nelle pagine scritte da Bianca Garufi si notano accenni vaghi e marginali alla storia di quegli anni⁶².

Questa sintesi si chiude con Giorgio Bassani, lo scrittore, amico di Pier Niccolò Berardi, che nel 1973 aveva scritto l'introduzione alla monografia sull'opera pittorica dell'architetto. Bassani aveva acquistato nel 1967 una casa a Maratea. Molte delle poesie, sia nella raccolta *Epitaffio* (1974), come *Lettera* e *I grandi*, sia nella raccolta *In gran segreto* (1978), come *Dove vivi?*, ricordano Maratea, con profonda suggestione.

¹ DailyTelegraph 1956. Sono grato alla Biblioteca «Sormani» di Milano, nelle persone della dott. G. Sansica e della dott. M. Ritucci, e al mio allievo, P. Ferre, per la disponibilità mostratami per la consultazione del quotidiano.

² WHELPTON 1956, pubblicato all'inizio del 1956, aveva dato fama ai due autori. Tuttavia, le informazioni su Maratea si ricavano da un libro degli stessi autori apparso l'anno dopo, nel 1957, WHELPTON 1957, pp. 209-213, di cui evidentemente il «Daily Telegraph» dava anticipazioni. Fino ad allora, nella stampa anglofona, era prevalsa l'immagine della Basilicata terra di confino e di arretratezza: MCGAULEY 2011.

³ BERTO 1956. In quegli anni, la RAI commissiona allo scrittore Giuseppe Berto l'inchiesta televisiva «Viaggio nel Sud», di Virgilio Sabel, trasmessa poi nel 1958.

⁴ CEDERNA 1956.

⁵ CEDERNA 1984, nel capitolo «Il Paradiso al mare».

⁶ Sullo stato del territorio nei paesi dell'Alto Ionio Cosentino cfr. ASPESI 1969; TESTA 1975, pp. 123-127 e pp. 145-149; BOTTINI 1993, p. 42 s.

⁷ Non va escluso che Montanelli, oltre che come inviato, si sia recato a Maratea anche come «invitato» di prestigio: a tal riguardo cfr. SPRIANO 1986, p. 108.

⁸ La risonanza degli articoli di Montanelli è ben rilevata da ISABELLA 1958, p. 99.

⁹ MONTANELLI 1958. In quest'ultima occasione, Montanelli attinge molto dagli argomenti discussi negli articoli dell'anno precedente.

¹⁰ MONTANELLI 1957a: Maratea ottava meraviglia del mondo. In MONTANELLI 1957b c'è una bella descrizione, condotta con toni lirici e, a tratti, con riecheggiamenti manzoniani: «[...] forse non c'è in Italia paesaggio e panorama più superbi. Immaginate decine e decine di chilometri di scogliera, frastagliata di grotte, di faraglioni, di strapiombi e di morbide spiagge davanti al più spettacoloso dei mari, ora spalancato ed aperto, ora chiuso

in rade piccole come dàrsene. La separa da una catena dolomitica, tutta di rocce color carnicino, punteggiata di villaggi semiabbandonati, di castelli diruti e di antiche torri saracene, un declivio boscoso rotto da fiumiciattoli e torrenti e sepolto sotto le fronde dei lecci e dei castagni».

¹¹ MONTANELLI 1957a.

¹² MONTANELLI 1957b. Il tono elogiativo si spinge fino alla 'disattenzione', laddove Montanelli scrive che Stefano Rivetti era figlio unico, mentre si tratta solo del primogenito di Ezio Oreste cui seguirono un altro fratello e due sorelle: SERAVALLI 2018, p. 125, Tabella 6.1.

¹³ MONTANELLI 1957a; 1957b. L'industriale Donato Faini aveva aperto uno stabilimento a Cetraro, attivo dal 1951, fruendo di finanziamenti del Banco di Napoli e della Cassa per il Mezzogiorno. La vicenda di questo industriale precede quella di Rivetti, sia per gli esordi sia per gli esiti: SERAVALLI 2018, p. 308 s. e p. 352. Cfr. anche la parte iniziale dell'articolo di MONTANELLI 1957b, dal quale sembra dedursi che fu proprio Faini a instradare Rivetti. Sull'esperienza di Faini a Cetraro: CERSOSIMO, FARACE, FORTUNATO 2001, p. 260 s. Si veda inoltre, per gli esiti del complesso di Cetraro, *Regione Piemonte, Atti Consiliari, I Legislatura – Resoconti Stenografici – Seduta n. 81 del 09/02/1972*, particolarmente p. 8 s. (intervento del Consigliere Piero Besate).

¹⁴ MONTANELLI 1957b, articolo nel quale indulge a suggestioni inopportune.

¹⁵ MONTANELLI 1957a.

¹⁶ MONTANELLI 1957d.

¹⁷ MONTANELLI 1957b; cfr. 1957d.

¹⁸ MONTANELLI 1957a. È la prova di quell'ignoranza diffusa sul Meridione su cui scrive, in apertura, anche Giuseppe Berto, nell'articolo già discusso. Tale imprecisione geografica tradisce immediatamente l'ottica esterna dell'inviato che, anche su aspetti sociali e antropologici, assume posizioni allogene e soggettive. Cfr. MONTANELLI 1958 dove, per una svista o, forse,

- pensando a Praia a Mare, Montanelli colloca Maratea in Calabria. A distanza di oltre quarant'anni, Montanelli mostra di non aver cambiato il proprio stereotipo sulla Lucania e sui Lucani quando scrive sugli esordi politici di Emilio Colombo: I. Montanelli, *Emilio Colombo? Un politico inattaccabile*, in «Corriere della Sera», 7 aprile 2001 (nella rubrica «La stanza di Montanelli»).
- ¹⁹ MONTANELLI 1957a. Questo assunto è smentito dalla focalizzazione esterna che assume la bellezza del territorio come misura del valore, mentre proprio i sentimenti e le condizioni antropologico-culturali, come le paure e le abitudini casalinghe, rappresentano valori identitari per una patria.
- ²⁰ MONTANELLI 1957a. Sulla situazione politica e sociale cfr. ISABELLA 1958, p. 111 e pp. 113-117.
- ²¹ MONTANELLI 1957b.
- ²² MONTANELLI 1957a e MONTANELLI 1958. Infatti, la polemica contro l'abitudine di riunirsi nei caffè sembra nascondere l'intuizione, da parte di Montanelli, che a Maratea, in quegli anni di incipiente industrializzazione, i caffè potessero diventare luoghi di aggregazione non più solo ludica, o evasiva, ma anche di confronto e nascita di una coscienza operaia (non ancora di classe).
- ²³ MONTANELLI 1957a; 1957b; 1957d; 1958.
- ²⁴ MONTANELLI 1957a; cfr. 1957c.
- ²⁵ MONTANELLI 1957b; 1958.
- ²⁶ Cfr. ISABELLA 1958, p. 103 s.
- ²⁷ MONTANELLI 1957b.
- ²⁸ *Si può fare un paradiso turistico delle splendide riviere meridionali?*, in «La Stampa», 30 aprile 1959.
- ²⁹ Su Maratea: TODISCO 1959.
- ³⁰ MONTANELLI 1957d.
- ³¹ RUSSO 1957.
- ³² Cfr. ISABELLA 1958, pp. 111-113.
- ³³ Russo aveva avuto modo di confrontarsi sul tema del meridionalismo nella redazione de «Il Mondo» di Mario Pannunzio (1949), sulle cui pagine scrivevano anche i meridionalisti Francesco Compagna e Guido Macera.
- ³⁴ Sull'importanza della linea editoriale del giornale «Basilicata»: FABBRI, MURATORE FABBRI, SACCO, ZA (a cura di) 1994, pp. 95-159.
- ³⁵ ERBANI 1993, particolarmente pp. 122-129. Va comunque ricordato che, in quegli anni, il redattore capo del «Corriere della Sera» era l'amalfitano Gaetano Afeltra.
- ³⁶ CAMBRIA 1964.
- ³⁷ Adele Cambria recupera questo significato dalle parole di un turista d'eccezione, in vacanza a Maratea con la moglie, Gaston Defferre, allora candidato in Francia per la sinistra contro Charles de Gaulle. Defferre risponde solo a una domanda della cronista, sul turismo nel Sud: «È un tipo di vacanze — dice — per gente che ha ancora gli occhi e la voglia di usarli. Io non mi annoio mai da quando sono qui».
- ³⁸ DE CÉSPEDES 1966.
- ³⁹ ASPESI 1969.
- ⁴⁰ Cfr. anche LAMARCA 1984, *passim*.
- ⁴¹ LONGONE 1959a.
- ⁴² Tema che ha ispirato successivamente l'articolo di Aris Accornero, *Un feudo tutto d'oro per il conte laniero*, in «l'Unità», 20 dicembre 1963. Si veda anche ISABELLA 1958, p. 103 s.
- ⁴³ Soprattutto, ma non solo, MONTANELLI 1958. Non sembrano dunque casuali gli articoli di Alfredo Todisco, apparsi nelle settimane successive (soprattutto TODISCO 1959). La polemica contro Montanelli è ancora viva nell'articolo, firmato «r. s.» Rivetti «*redentore*» di Maratea chiede ora 1200 licenziamenti, in «l'Unità», 7 maggio 1969.
- ⁴⁴ Un episodio, questo, che meriterebbe un approfondimento specifico. Echi nella Prefazione di LAMARCA 1984.
- ⁴⁵ DE LOGU 1960.
- ⁴⁶ Molto equilibrato è il dissenso contro tale affermazione, che nulla è mutato, espresso da TESTA 1975, p. 150 s.
- ⁴⁷ Questi argomenti furono ripresi dopo un paio di mesi nell'articolo, senza firma, A.A.A. *il conte Rivetti assume rev. padri gesuiti*, in «l'Unità», 31 dicembre 1960 e, anni dopo, da Franco Martelli, *Un'isola per Agnelli*, in «l'Unità», 18 settembre 1969.
- ⁴⁸ La lista sostenuta da Rivetti vinse le elezioni, ma l'opposizione prese un numero cospicuo di suffragi. Un segno concreto del cambiamento notato da De Logu fu la Festa dell'Unità che fu organizzata a Maratea il 14 agosto 1961: SAVIOLI 1961.
- ⁴⁹ Archivio Digitale Audiovisivo della Basilicata <<https://web.unibas.it/life/index.php/it/archivi/adab-progetto/>> (11/22).
- ⁵⁰ Andò in onda sul Programma Nazionale della radio il 25 agosto 1958, alle 22,15. Per la descrizione del programma, si veda la rubrica *Sulle scene e sugli schermi. Oggi e domani alla radio*, in «Stampa sera», lunedì 25-martedì 26 agosto 1958.
- ⁵¹ Rai Teche <<https://www.teche.rai.it/>> (11/22).
- ⁵² MONTANELLI 1957a.
- ⁵³ Guida agli Archivi della Cineteca Lucana di Oppido Lucano <<https://www.cinetecalucana.it/>> (11/22).
- ⁵⁴ Questa inchiesta segue di qualche anno appena quella di Guido Piovene.
- ⁵⁵ Rai Play <<https://www.raisplay.it/>> (11/22).
- ⁵⁶ Archivio Luce <<https://www.archivioluce.com/>> (11/22).
- ⁵⁷ Il giorno successivo apparve la critica di Giovanni Cesareo, *I conti (falsi) della spesa*, in «l'Unità», 16 aprile 1963 (nella rubrica «Controcanales»).
- ⁵⁸ Il documentario, che nella parte iniziale ripropone immagini tratte da «Lana a Maratea» di Baldo Fiorentino, riporta brevi sequenze che ritraggono le impalcature del cantiere dell'hotel Santavenere e una panoramica sul Porto e su Fiumicello, dalla Torre Santavenere fino allo stabilimento R.I.
- ⁵⁹ Archivio Luce <<https://www.archivioluce.com/>> (11/22).
- ⁶⁰ Al *reportage* di Piovene potrebbe essersi ispirata l'inchiesta televisiva della RAI «Viaggio nel Sud», di Virgilio Sabel, andata in onda nel 1958.
- ⁶¹ PASOLINI 1959. Nel *reportage* sulla tappa a Taormina, Pasolini scrive esplicitamente di non essersi trovato bene a Maratea.
- ⁶² Il paesaggio marateota diventa fattore decisivo che sollecita fortemente emozioni e sentimenti. Cfr. LAZZARI, RONDINONE 2014.

Portfolio

a cura di Carolina De Falco

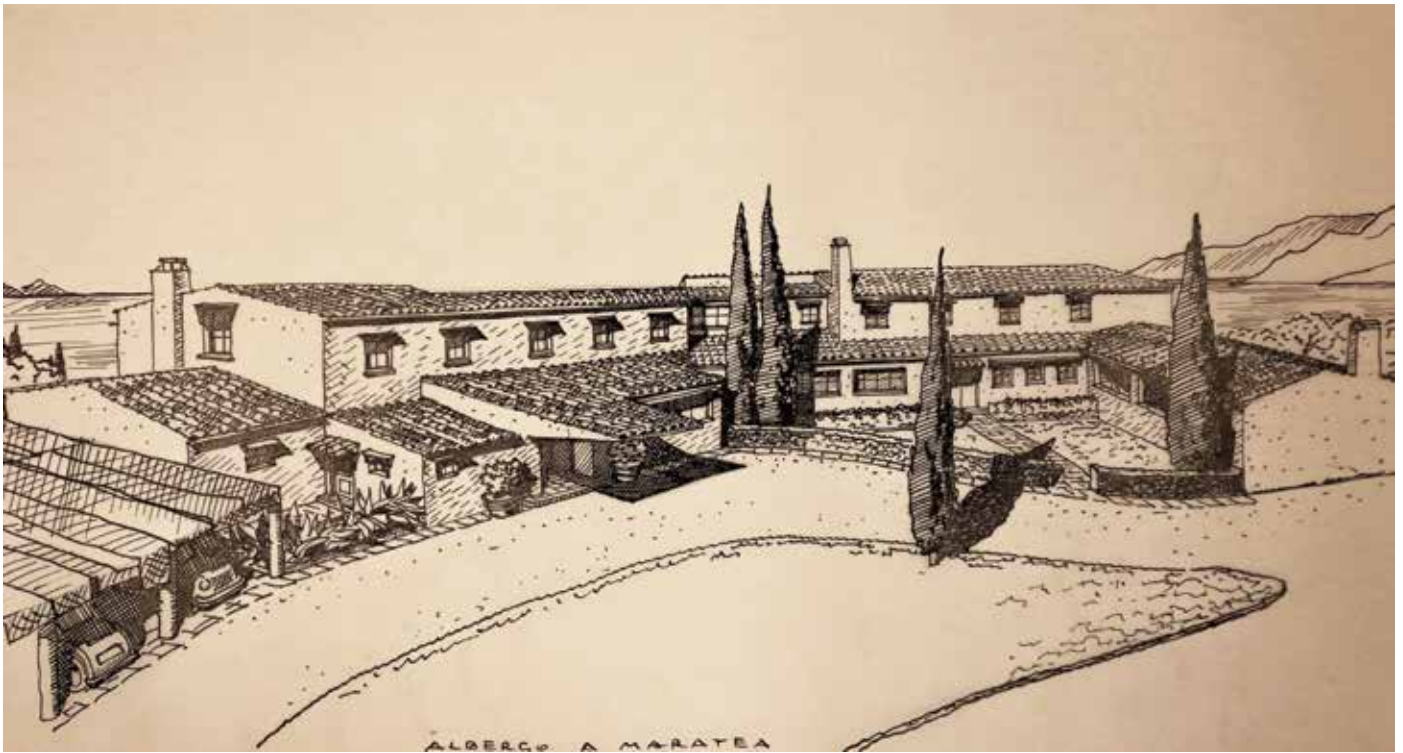
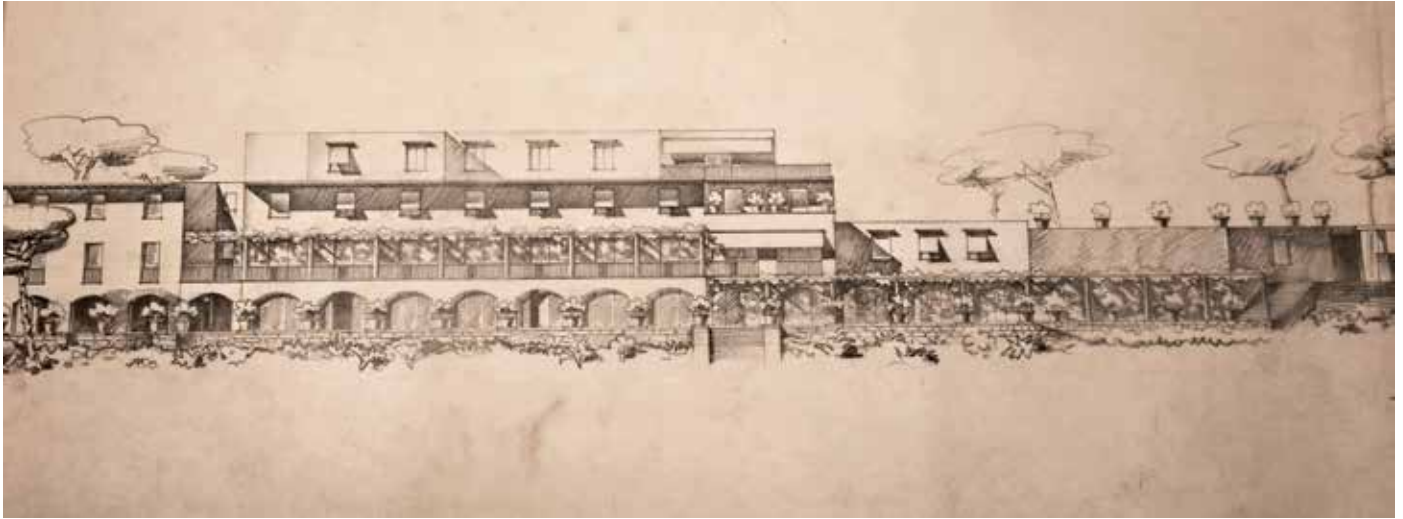


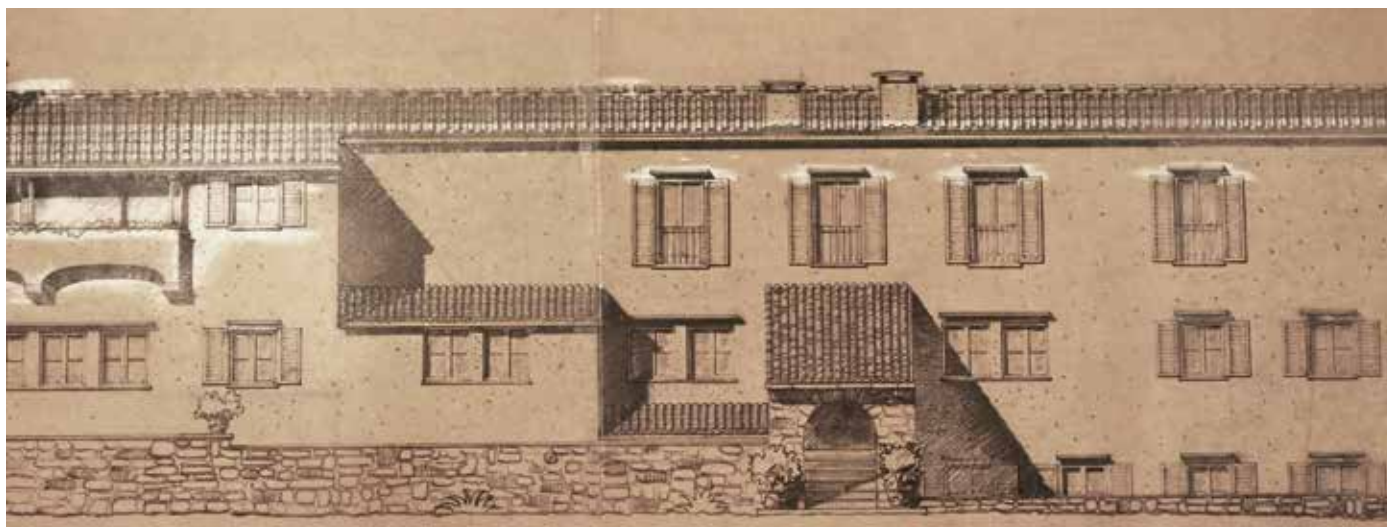
Tav. I. Pier Niccolò Berardi, *Castello di Fiuzzi a Praia, Maratea* 1958. Collezione privata



Tav. II. Lanificio R.I a Fiumicello, prospettiva, 1954. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Progetti in rotoli*, T35/96

Tav. III. Il lanificio R.I in una foto dell'epoca. APB





Tav.VI. *Albergo sul mare*, prospetto sull'ingresso principale, 1:50, giugno 1955. ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*, T35/95

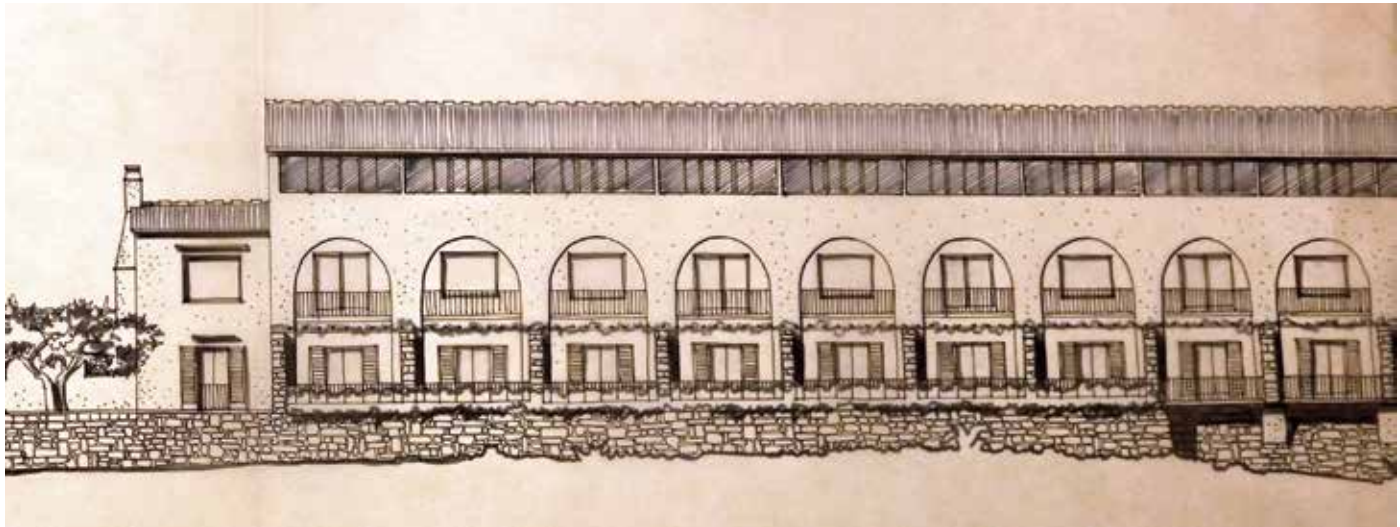
Tav.VII. Hotel Santavenere, prospetto principale. Foto De Falco 2023

Tav.VIII. Hotel Santavenere, prospetto principale, particolare della veranda ricavata nel dislivello. Foto De Falco 2023

Alla pagina precedente

Tav. IV. *Albergo sul mare*, prospetto principale, 1:100, maggio 1953. ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*, T35/95

Tav.V. *Albergo sul mare*, prospettiva, novembre 1953. ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*, T35/95



Tav. IX. *Albergo sul mare*, prospetto verso il mare, 1:100, dicembre 1959. ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*, T35/95

Tav. X. Hotel Santavenere, la facciata con il loggiato lato mare inserita nel paesaggio, s.d. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Stampe*, 16



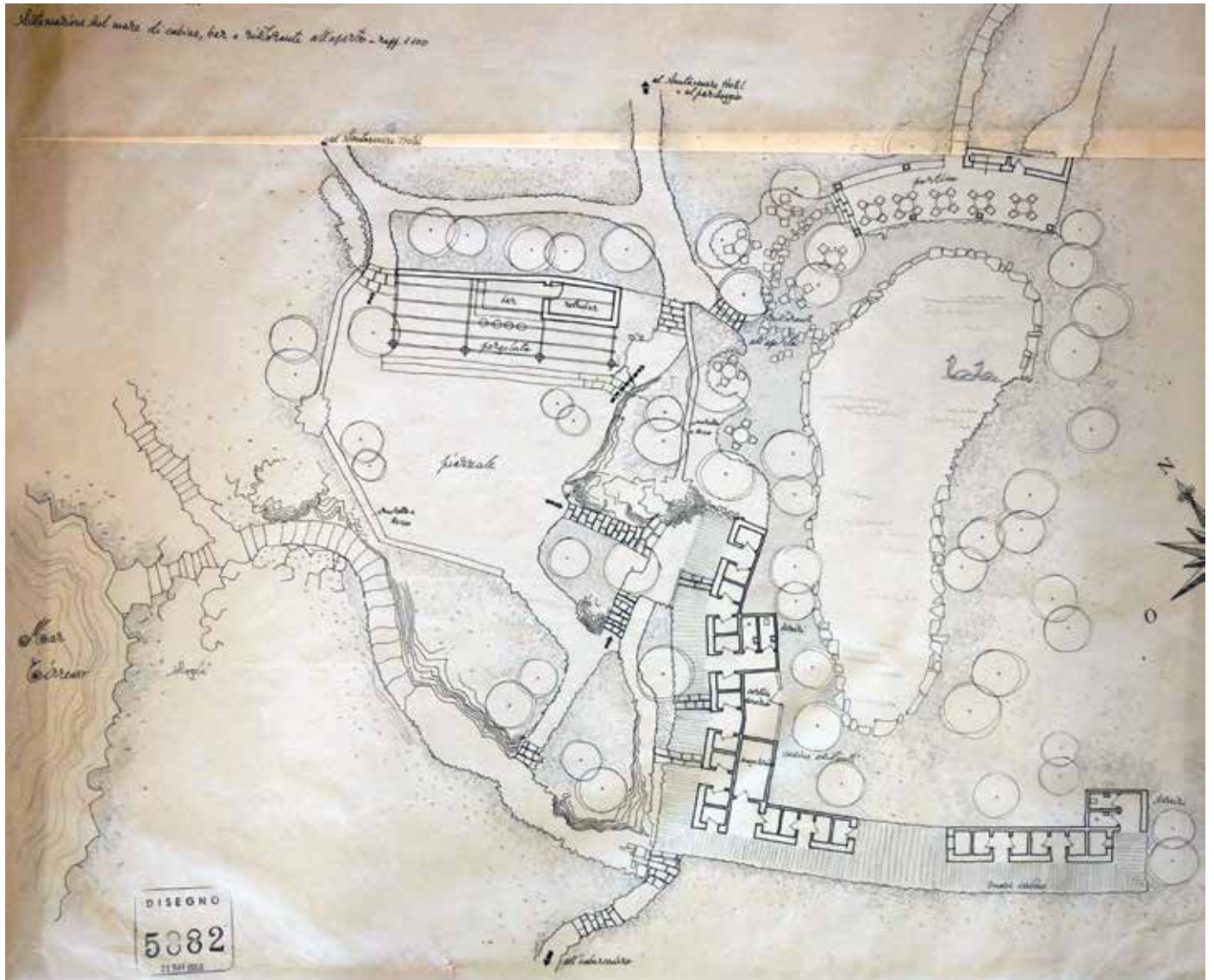
Tav. XI. Hotel Santavenere, il
loggato del soggiorno.
Foto De Falco

Tav. XII. Hotel Santavenere, veduta dal loggiato. Foto De Falco 2023

Tav. XIII. Hotel Santavenere, facciata verso la piscina, s.d. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Stampe*, 16

Tav. XIV. *Imprese Turistiche Lucane, Santavenere hotel, Maratea, Sistemazione sul mare di cabine, bar e ristorante all'aperto*, 1:00, 1956. ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*, T40/118





Tav. XV. Hotel Santavenere, il
soggiorno con il camino, s.d.ASF,
Pier Niccolò Berardi, *Stampe*, 16
Tav. XVI. Hotel Santavenere,
soggiorno. Foto De Falco 2023





Tav. XVII. Hotel Santavenere, sala da pranzo. Foto De Falco 2023

Tav. XVIII. Hotel Santavenere, angolo bar. Foto De Falco 2023

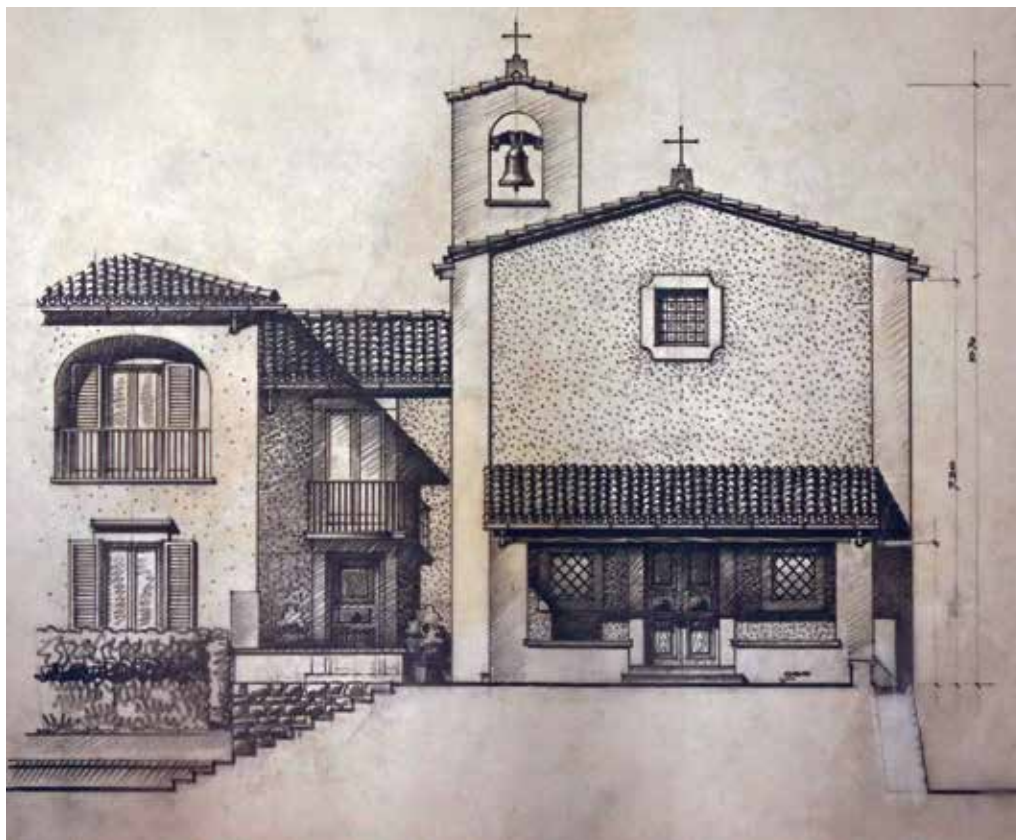




Tav. XIX. Veduta di piazza del Gesù a Fiumicello con il bar Sambacco. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Stampe*, 25

Tav. XX. Piazza del Gesù con la chiesa. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Stampe*, 25

Tav. XXI. Chiesetta in Maratea, prospetto principale, 1:50, 1956. ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*, T41/122



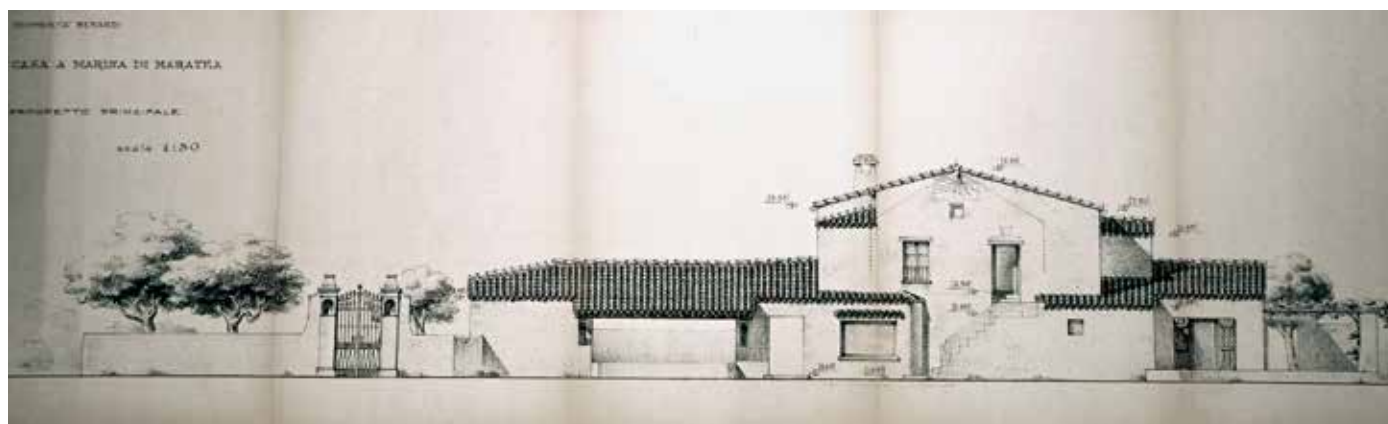
Alla pagina successiva

Tav. XXII. Torre Santavenere Rivetti, facciata lato est, verso Monte San Biagio. Pier Niccolò Berardi, *Stampe*, 15

Tav. XXIII. Torre di Santa Venere Maratea Porto, prospettiva di progetto. ASF, Tullio Rossi, *Progetti in cartelle*, 80

Tav. XXIV. Torre Santavenere, veduta, s.d.. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Stampe*, 15





Tav. XXV. Casa Berardi al Porto, veduta, s.d.. APB

Tav. XXVI Casa Berardi, la loggia affacciata sul porto, s.d.. APB

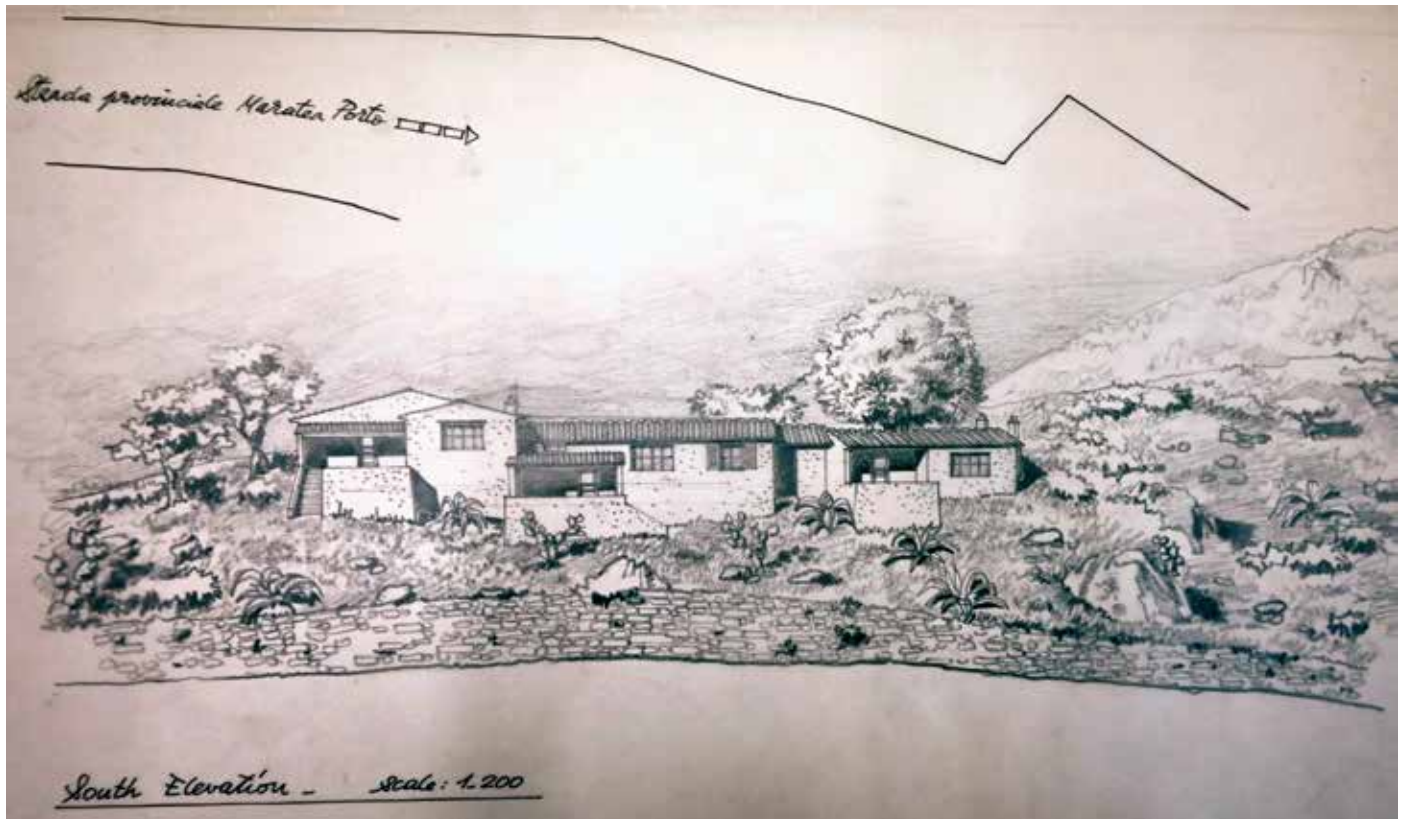
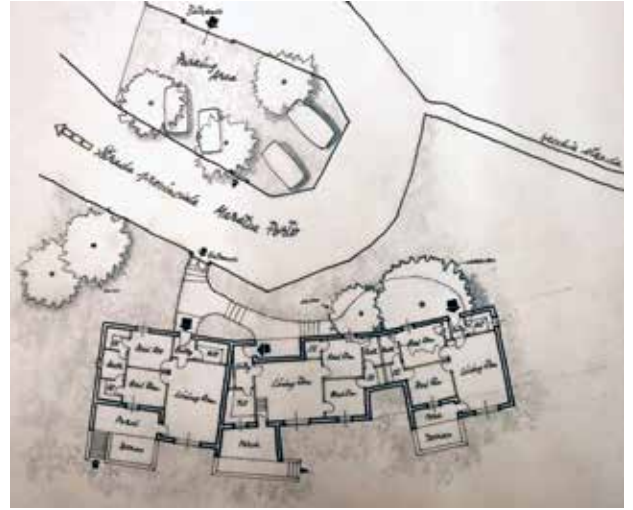
Tav. XXVII. Casa Berardi a Marina di Maratea, prospetto principale, 1:50, 1973, progetto non realizzato. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Progetti in rotoli*, T13/P21

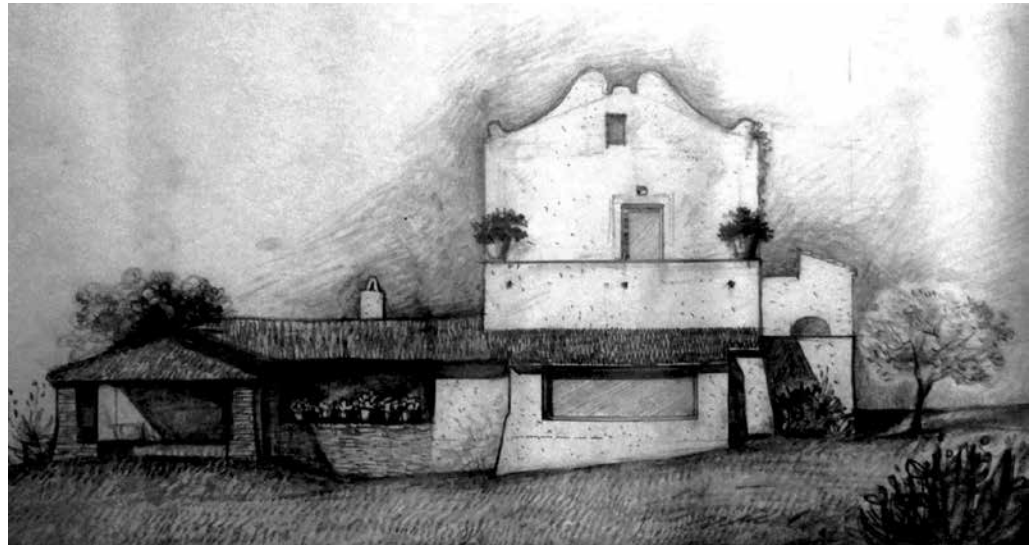
Alla pagina successiva

Tav. XXVIII. Casa degli ambasciatori francesi al Porto, veduta. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Stampe*, 21

Tav. XXIX. Casa degli ambasciatori francesi, M.ur Jacques W.Tiné progetto di massima, pianta generale, 1:200, 1959. ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*, T51/151

Tav. XXX. Casa degli ambasciatori francesi, M.ur Jacques W.Tiné progetto di massima, prospetto a sud, 1:200, 1959. ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*, T51/151





Tav. XXXI. Casa Peinetti a Cersuta, facciata sull'ingresso. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Stampe*, 46

Tav. XXXII. Casa Peinetti a Cersuta, l'interno con la macina dell'antico frantoio trasformata in soggiorno. Foto De Falco 2023

Tav. XXXIII. Casa Peinetti a Cersuta. Restauro e ampliamento, prospetto principale, 1:100. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Progetti in rotoli*, T5/31

Tav. XXXIV. Casa Peinetti a Cersuta, facciata con la loggia lato mare. Foto Di Lizia 2023

Berardi e il paesaggio architettonico a Maratea

Carolina De Falco

Berardi e l'architettura spontanea dagli anni Trenta ai Cinquanta

Non poche considerazioni sono state formulate sull'interesse per l'architettura cosiddetta spontanea, o della tradizione, fin dagli anni Trenta del Novecento e sui molteplici significati che ad essa si sono voluti attribuire, per avallare alternatamente il razionalismo o il linguaggio autarchico, fino a quello delle costruzioni realizzate nelle colonie, ispirate alla semplicità riscontrata nelle abitazioni autoctone.

In particolare, l'architettura "anonima", realizzata senza progetto e costruita sul posto dai capomastri, con la purezza dei volumi e la logica costruttiva, sembrava anticipare i principi dell'architettura funzionale, esaltata nel tentativo di rivendicare una priorità culturale dell'architettura "mediterranea" nei confronti del razionalismo europeo¹.

A tal proposito, nel 1932, ben prima dell'articolo di Peressutti su «Quadrante», è Giovanni Michelucci ad affermare che le «"nuovissime" forme, quelle che il pubblico poco attento definisce nordiche [...] hanno pure radici da noi nella chiara e serena nostrana tradizione e della logica funzionale di questi esempi sono lo sviluppo»². Non solo, ma sulle pagine di «Domus», celebra proprio la casa colonica toscana quale antecedente italiano dell'architettura moderna³. Al dibattito contribuiscono il regista e drammaturgo Corrado Pavolini e il critico d'arte Mario Tinti, il quale, nel 1934, pubblica il volume *L'architettura delle case coloniche in Toscana*, impreziosito da trentadue schizzi di Ottone Rosai, incentrati sugli archetipi "primitivi" delle case di campagna e dei paesaggi illuminati dalle balle di fieno, che nell'apparire senza tempo si sottraggono alla logica degli "stili"⁴. Quel paesaggio collinare tessuto di borghi dove si forma Pier Niccolò Berardi e che suggestiona fortemente in quegli stessi anni, non va dimenticato, anche il giovane Alvar Aalto⁵.

Pier Niccolò Berardi, nel 1965, realizza l'edificio che ospita il museo Richard Ginori a Sesto Fiorentino dove, oltre alle preziose ceramiche della manifattura di Doccia, si conserva anche la collezione di Gio Ponti, direttore artistico fino al 1930; ciononostante la critica ha finora mancato, quasi del tutto, di attribuirgli la dovuta attenzione⁶. È amico fraterno di Luigi Vietti, maggiore di un anno, con cui condivide un periodo spensierato durante gli anni universitari, entrambi attenzionati da Luigi Barzini come i «nuovi architetti che portano i pantaloni bianchi»,

simbolo del loro status sociale e di agiatezza economica⁷. Entrambi si appassionano all'architettura spontanea: Vietti si laurea nel 1928 con Giovannoni, con cui approfondisce il concetto di "ambientismo" e che lo coinvolge nell'elaborazione di piani regolatori in zone panoramiche della Liguria⁸; Berardi svolge la sua tesi nel 1929 con Piacentini, che lo introduce a Brescia, dove nel Cinema Palazzo esprime una "semplicità vigilante", lontano dal decorativismo⁹.

Nel 1934, con Michelucci alla guida del Gruppo Toscano, Berardi prende parte all'eccezionale esperienza razionalista della Stazione di Santa Maria Novella, insieme a Nello Baroni, Italo Gamberini, Sarre Guarnieri e Leonardo Lusanna, fornendo il proprio contributo, oltre che nel progetto, anche attraverso gli scatti fotografici per la galleria. Infatti, i giovani architetti utilizzarono la fotografia per qualificare gli interni, inserendo lunghi pannelli a nastro orizzontale con stampe proprie di architetture e città italiane. Berardi vi introduce alcune case coloniche toscane, riprese con la sua Rolleiflex.

Sarà per tale motivo che in occasione della celebre esposizione su *L'architettura rurale nel bacino del Mediterraneo*, alla VI Triennale del 1936, Guarniero Daniel e Giuseppe Pagano, oltre ad avvalersi della preziosa collaborazione, tra gli altri, di Roberto Pane per Ischia e Capri e di Gino Chierici per i trulli pugliesi, coinvolgono Berardi per la Toscana¹⁰. L'accurata ricerca di Pagano e Daniel, alla ricerca di una via italiana al razionalismo, esalta nella casa rurale la «dignità generale, che armonizza in modo bellissimo con la nobiltà degli edifici vicini e con la gloria del paesaggio circostante»¹¹. Sebbene, naturalmente, proprio i curatori della mostra dichiarino l'intento di offrire motivo di riflessione per affrontare il problema delle «nuove costruzioni rurali che il Governo fascista sta progettando in tutta Italia»¹².

In particolare, Pane coglie il valore "corale" dell'architettura spontanea e il suo proporsi come parte del paesaggio, individuando la presenza di invarianti sulle coste campane quali archi e volte a botte¹³. Riprendendo in seguito l'argomento, ne esalta il carattere di immediatezza di tali architetture e la loro realizzazione «senza il sussidio di una rigorosa geometria, ma con un senso di approssimazione che è forse il maggiore fattore del loro pittoresco»¹⁴. In tal senso, va ricordato l'apporto di Schinkel, tra i primi interpreti dell'architettura vernacolare in chiave «romantica in quanto depositaria della verità costruttiva, conseguenza di forme di vita autentiche e incontaminate»¹⁵. D'altro canto, è pure da considerare l'interesse per il verismo di Verga negli anni Trenta, che rifletteva viceversa un desiderio di allontanamento estetico dall'influenza danunziana, con temi ripresi in seguito dal neorealismo¹⁶.

Per Berardi è certamente l'occasione per dare visibilità a quel mondo che suscitava il suo coinvolgimento, segnalandosi per l'accurata documentazione fotografica con ben ventiquattro immagini di case coloniche. La consapevolezza della forza espressiva del muro pieno, i valori volumetrici e la struttura degli archi sono temi centrali delle immagini di Berardi, che le contraddistinguono da quelle degli altri fotografi¹⁷.

Di particolare interesse è inoltre il tema della torre colombaia, su cui Berardi si sofferma. Originariamente a pianta circolare e poi quadrangolare, pure turrata, assume un evidente significato estetico anche quando cessa la sua funzione, non solo in Toscana, con un'origine rinasci-

mentale, ma anche nel Lazio e in Campania¹⁸. La memoria della forma sopravviverà in Berardi nel progetto di riuso della torre Santavenere per i Rivetti a Maratea.

In ogni caso, va sottolineato che le fotografie di Berardi furono nuovamente esposte nella *Mostra della casa rurale toscana*, presso il palazzo dell'Arte della Lana a Firenze, nel 1937. Pertanto, non è neppure da escludere che l'interesse di Gio Ponti per l'architettura spontanea possa derivare – oltre che dalla frequentazione con Bernard Rudofsky a Capri¹⁹ – anche dalla grande amicizia con Berardi, che oltretutto realizzerà l'edificio del museo Richard Ginori.

Va osservato che l'architetto di Fiesole non segue, né impone, ai committenti una moda passando dal purismo razionalista al vernacolo, poiché il «senso della storia fa invece in Berardi identificare la modernità con il "tempo sociale"»²⁰. Da questo punto di vista, pertanto, egli non sembra avvalorare «l'equivoco della "mediterraneità"» nel senso del formalismo polemico, che, come denunciato da Edoardo Persico, attraversa l'evoluzione del razionalismo italiano²¹.

La ricerca di Berardi è in parte lontana da quella corbusiana, nonostante l'apprezzamento per il Modulor, come da lui stesso affermato: «Le Corbusier ci ha dato una grande lezione di architettura, ma non abiterei mai nelle sue case perché hanno ben poco di umano»²². Infatti, ciò che lo interessa maggiormente è il rapporto dell'uomo con la natura, provando entusiasmo per la casa sulla cascata di Wright, di cui tuttavia ne critica il Guggenheim «perché, da quelle rampe in discesa, i quadri si vedono male»²³. Berardi stesso si definisce non inquadrabile in nessun linguaggio quando racconta di essere «destinato a diventare l'erede di un grosso impero metallurgico, e invece sono diventato architetto e pittore perché questa era la mia vocazione»; l'architettura, sostiene infatti, «deve essere concepita come opera completa non solo nel suo contesto urbanistico, e tecnico, ma nelle sue espressioni più alte che investono la pittura e la scultura, indipendentemente dalle mode, dai flussi e riflussi, modern e post-modern»²⁴. Piuttosto, Berardi si lascia conquistare dal senso pratico che traspare nelle case contadine, replicate seguendo un modello, nella consapevolezza che la natura si ripete. Pertanto, asseconda i valori della luce, della materia, i rapporti tra pieni e vuoti, «che la necessità – più che la funzione – nel corso di tante storie spontanee condensano e rappresentano», alla ricerca di un'armonia²⁵.

Negli anni di pausa lavorativa dovuta al conflitto, firmandosi "Ber", l'architetto di Fiesole si dedica alla pittura, spostandosi nella campagna toscana con una Fiat 600 adattata a camper per ritrarre case rurali *en plein air*. A metà degli anni Cinquanta, pur avendo ripreso la professione, Berardi raggiunge la maturità pittorica con «gli amati villaggi del Sud: i Rivelli, le Maratee, le Trecchine, le Ajete», cui seguono negli anni Settanta le tele di Ostuni e Ferrandina²⁶. Tra questi, il dipinto con lo scorcio del Porto, lo stesso che vedeva dalla loggia della sua abitazione, testimonia l'incanto dei luoghi nei primi anni Cinquanta, con le case colorate e la spiaggia con il mare cristallino. Il dipinto del castello di FiuZZi a Praia, del 1958, conferma invece la passione di Berardi per la "terra" e per l'architettura "minore": la semplice casetta rosa è posta quasi al centro del quadro e si rapporta senza esserne sminuita con la nobile dimora, raffigurata solo in parte in cima alla collina (tav. I).

Nel 1946, Berardi fonda lo Studio di architettura e ingegneria San Giorgio – che firmerà pure i disegni per Maratea – con il compagno di studi romano Tullio Rossi, autore del piano urbanistico dell'isola di San Giorgio a Venezia²⁷. L'anno seguente i due partecipano al concorso per la ricostruzione degli edifici bombardati intorno a Ponte Vecchio, animati, come tutti i professionisti durante quegli anni, dallo spirito di recupero delle tracce perdute della storia²⁸. Pure le nuove costruzioni che Berardi inserisce, tra il 1945 e il 1955, nello storico quartiere di Por Santa Maria risultano perfettamente “ambientate” nel contesto.

Dopo la caduta del regime l'interesse verso l'architettura della tradizione si riaccende, arricchendosi di ulteriori interpretazioni. L'Architettura senza Architetti, nella celebre accezione di Rudofsky del 1941, cui seguì la mostra del 1964 al MoMA, nell'esprimere le tradizioni di un popolo, basate sul modo di vivere e sull'accettazione delle condizioni imposte dall'ambiente, pone infatti l'accento sull'autenticità della forma e della tecnica concepite quali risposte coerenti alle esigenze umane. Per gli architetti postbellici, che lavorano sotto l'influenza del neorealismo, la riscoperta della tradizione diviene inoltre essenziale per relazionarsi alla realtà della classe contadina²⁹.

Infatti, non va dimenticato che nei primi anni Cinquanta la Basilicata vive un'eccezionale stagione storica, al centro dell'attenzione politica, con ricadute economiche e sociali³⁰. Uno dei temi principali diviene quello comunitario, rappresentato dalle cosiddette “unità di vicinato”, che proprio nelle abitazioni tradizionali dei Sassi a Matera trovano l'esempio più eclatante³¹. La decisione di sfollare i Sassi offre la possibilità di studiare un caso unico di abitazione rurale, oltre a divenire il volano per costituire uno straordinario laboratorio, che coinvolge la migliore cultura italiana sullo studio dei quartieri popolari, dal borgo La Martella a Spine Bianche, stimolando oltretutto la virtuosa circolazione di idee tra professionisti di diversa estrazione³². Accanto alle personalità esterne, quali Federico Gorio, Ludovico Quaroni, Luigi Piccinato o Mario Fiorentino, intervengono pure i lucani, come l'architetto materano Ettore Stella, il quale, dopo la formazione napoletana, aveva lavorato con Mario Ridolfi presso lo studio romano di Monaco e Luccichenti. Proprio a Stella, prematuramente scomparso nel 1951, Adriano Olivetti, allora Presidente dell'INU, aveva inizialmente affidato l'incarico di progettare un borgo per accogliere gli abitanti dei Sassi, poi realizzato da Gorio con Quaroni³³.

D'altra parte, nella realizzazione di borghi e quartieri popolari, la valorizzazione della tradizione costruttiva tradizionale caratterizzata dal legame con la natura, pure ispirata al neoempirismo scandinavo, rappresenta uno dei temi chiave nella cultura del secondo dopoguerra; così come l'accezione di paesaggio attribuita anche a quello costruito, sulla scorta di quanto proposto da Gordon Cullen e da Kevin Andrew Lynch³⁴.

Da tale punto di vista, Berardi riesce a interpretare appieno l'essenza dell'architettura spontanea come linguaggio che non turba la natura: costruzioni con finestre piccole per difendersi dal freddo e dal caldo, che con le loro murature sembrano completare mimeticamente la roccia o scaturire da essa. Infatti, l'architetto di Fiesole, sia quando interviene sulle preesistenze, ma anche nel caso di nuove costruzioni, rispetta «l'equilibrio che si è creato da secoli in rap-



porto con l'ambiente e con la storia»³⁵. Atteggiamento ben descritto in quegli anni anche da Giulio Carlo Argan: «ambientare significa rendere familiare, evitare la sorpresa, fare sì che sorgendo l'edificio in quel luogo e in quelle forme, s'abbia non tanto la sensazione quanto il sentimento che lì sia stato da prima o che qualcosa l'abbia preceduto»³⁶.

Nei primi anni Cinquanta, a Maratea Berardi ha quasi un *déjà vu*, ritrovando la stessa sintonia tra l'insediamento umano e il paesaggio spontaneamente costruito della sua Toscana, di cui conserva intatto lo stupore per «le torri che si elevano, gli archi che si rincorrono, e quei nostri antichi paesi, le case tra loro ravvicinate che ora appaiono come un unico corpo che dorme»³⁷. Berardi fa tesoro dell'impiego di materiali e tecniche tradizionali: intonaco e grassello, gradini di pietra, coperture in tegole e coppi, cui impone pendenze più basse, nell'intento di non prevaricare sui luoghi.

Ancora una volta, gli scatti fotografici divengono testimonianza di luoghi incontaminati e intrisi di storia, come lui stesso racconta: «quando vado a Maratea, mi aggiro per quei posti, mi spingo nella regione, e a lungo, a lungo, contemplo quei misteriosi paesi [...] rimango a tu per tu con loro, e prendo appunti, li fotografo, studio loro particolari» (figg. 1-2)³⁸.

Da questo "amoroso" dialogo con l'esistente Berardi, con la modestia caratteriale che gli impone di non affermarsi come protagonista e la bontà d'animo ravvivata dallo spirito arguto, raccontate da chi lo ha conosciuto, fa scaturire il segno della memoria impressa alle sue opere.

1-2. Maratea, edifici storici, foto Berardi. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Stampe* 17

Come rileva Michelucci, l'architetto di Fiesole progetta senza «fare nulla di eccezionale, e tanto meno di monumentale [...] inserendo armoniosamente le sue ville, gli alberghi e le vecchie case coloniche sapientemente ristrutturare nel contesto del paesaggio, con una nitidezza, una modestia e una vena di poesia da rasentare la fiaba»³⁹.

Inoltre, va osservato che Berardi lavora a Maratea qualche anno in anticipo rispetto all'avvento del turismo che interesserà alcune località come, solo per accennarne, Cortina d'Ampezzo, in occasione delle Olimpiadi del 1956, o Portofino. In entrambe è impegnato Vietti, lodato sulle pagine del periodico «Il Borghese» da Indro Montanelli, con lo pseudonimo Antonio Siberia, per avere realizzato residenze che conservano una «rustica fragranza»⁴⁰.

Agli anni Sessanta risale, inoltre, l'impresa in Costa Smeralda che vede ancora coinvolto Vietti, con Michele Busiri Vici e Jacques Couëlle, dove, in assenza di esempi di architettura tradizionale, gli interventi sono volti alla creazione *ex novo* di un paesaggio artificioso, per quanto attinente alle prescrizioni del Consorzio costituitosi nel 1961 sotto la presidenza dell'Aga Kahn⁴¹. Berardi, invece, con il suo linguaggio architettonico ha saputo «adattarsi alle particolari caratteristiche, ambientali e storiche, di quel tratto della costa lucana che va da Sapri a Praia», come spiegato da Giorgio Bassani⁴². L'amicizia di Berardi con Bassani, presidente di Italia Nostra dal 1965, è rilevante se si pensa al ruolo avuto insieme ad altri autori, quali Italo Calvino, Carlo Levi e Pier Paolo Pasolini, nella sensibilizzazione ecologica, capace di analizzare lo sviluppo squilibrato di un periodo post-guerra impegnato in una travolgente rinascita, che tuttavia segnerà l'inizio del degrado ambientale, anticipato dallo scenario avveniristico di *Silent Spring*, nel 1962. L'alluvione di Firenze del 1966 determina lo scioglimento dello Studio San Giorgio, ma in realtà sebbene i due soci lavorassero già a progetti differenti, per quanto sempre vidimati con il timbro dello studio, le loro scelte linguistiche erano oramai decisamente lontane. Come risulta dai progetti per l'invasivo villaggio alberghiero Torre di Mezzanotte a Sapri dove, dal confronto tra i disegni di progetto del 1963 e quelli del 1966, in questo caso tutti firmati da Tullio Rossi, si deduce l'abbandono dei motivi dell'architettura della tradizione in favore di un linguaggio che sembra semmai più vicino a quanto rappresentato nell'esposizione di Montreal '67⁴³.

Intanto, a partire dal 1964 e prima ancora di laurearsi con Leonardo Savioli, aveva iniziato a collaborare con Berardi il giovane Marco Romoli, senza dubbio più vicino al linguaggio di Pier Niccolò e da lui stesso considerato l'erede⁴⁴.

“Bravo il committente, bravissimo l'architetto”: l'albergo Santavenere e l'inizio del turismo a Maratea

Il tentativo di sviluppo del Meridione attraversa un doppio binario: da un lato quello dell'industrializzazione, percepita non solo come attività economica, ma come bisogno sociale; dall'altro lato quello del turismo, in questi anni ancora prevalentemente di lusso. In entrambi i casi, a Maratea, è la famiglia dei conti Rivetti di Valcervo, industriali originari di Biella, a farsi promotrice della trasformazione, non senza trovare terreno fertile nella comunità locale. Infatti, la svolta

avviene grazie all'incontro di Oreste e Stefano Rivetti, padre e figlio, con due personalità lucane: Biagio Vitolo e Antonio Cernicchiaro. Il primo, eletto sindaco di Maratea tra il 1952 e il 1961, da subito si era riproposto il miglioramento dei servizi essenziali, quali fognature, acquedotto, edifici scolastici, nonché luoghi per attività ricreative, di cui la località risultava carente, nonostante fosse servita di luce e acqua fin dagli anni Venti, quando era stato aperto il collegamento della SS. 18 lungo la costa⁴⁵. È l'imprenditore di Casa Lucana, Antonio Cernicchiaro, a intravedere nei Rivetti i mezzi per favorire lo sviluppo del territorio e li introduce presso il sindaco, nel 1953⁴⁶. Non solo, per stimolare l'esempio, Cernicchiaro si dichiara disposto a vendere a Stefano Rivetti una delle sue proprietà a un prezzo simbolico, per favorire l'insediamento di una fabbrica e «completare un'opera che apporterà senza dubbio il benessere ad una intera popolazione»⁴⁷. Infatti, gli industriali piemontesi, con l'intento di introdurre pure al Sud l'attività di famiglia, considerata una delle principali nel settore tessile italiano, costituiscono la Società per Azioni *Lanificio di Maratea*, attraverso cui ottengono i finanziamenti dalla Cassa del Mezzogiorno per la realizzazione di due fabbriche, tra il 1954 e il 1957, la R.1 a Fiumicello di Maratea e la R.2 a Praia a Mare in Calabria⁴⁸. Non è questa la sede per commentare l'inserimento di edifici industriali sulla costa, caso purtroppo non raro a quei tempi – si pensi all'ILVA nel quartiere Bagnoli a Napoli – tuttavia, il progetto del lanificio a Maratea è affidato a Pier Niccolò Berardi, che siimenta con un tema innovativo, mostrandosi attento a non prevaricare il paesaggio.

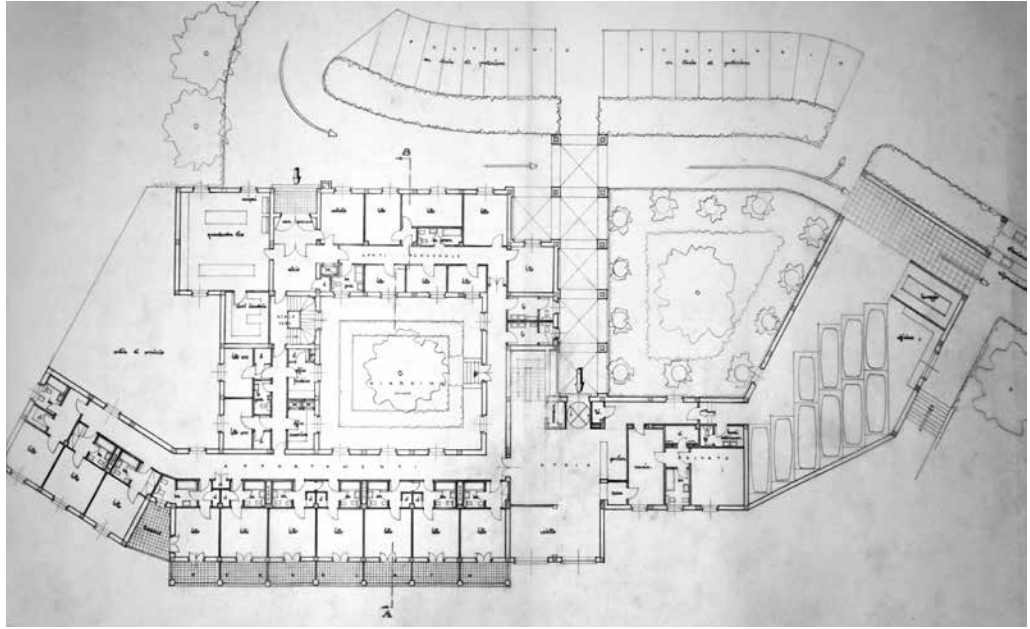
La prospettiva dello stabilimento del 1954, con la soluzione divenuta esecutiva nel giro di due anni tra le diverse varianti di studio, evidenzia la preponderante orizzontalità, interrotta solo dalla sporgenza della tettoia che copre l'ingresso (tavv. II-III). Unico elemento verticale è l'alta ciminiera, che sembra volersi rapportare ai cipressi tutt'intorno. Le bucatore appaiono intervallate da pilastri che introducono effetti chiaroscurali sulla facciata, opzione prescelta rispetto a quella con la vetrata unica ottenuta dall'arretramento degli stessi.

Va osservato che tale soluzione sarà riproposta negli anni Sessanta nel progetto per il museo Richard Ginori, avvalorando il riconoscimento di Ponti, quando afferma che Berardi gli aveva «fatto fare la parte del leone», mentre invece «il soffio della modernità» era da attribuire a lui⁴⁹.

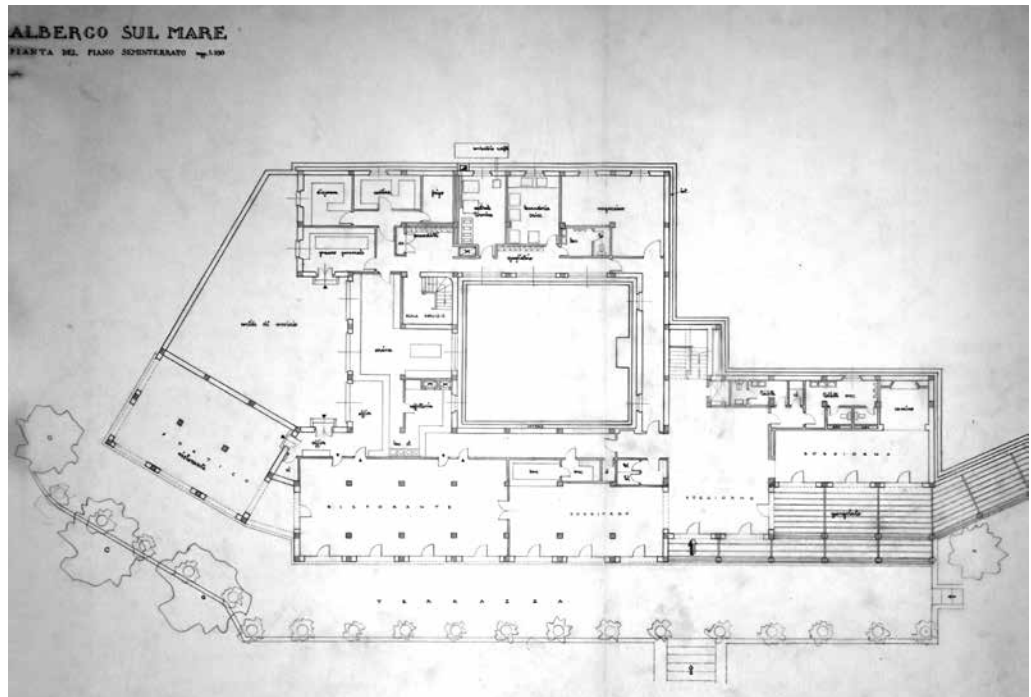
Anche l'hotel Santavenere si può intendere come antesignano rispetto al progetto del complesso a Punta Ala, restituendo pertanto il dovuto interesse all'attività poco nota di Berardi a Maratea. Nello stesso periodo infatti, attraverso la costituzione della società Imprese Turistiche Lucane, i Rivetti incentivano la realizzazione di un grande albergo, in un luogo di oltre tremila metri quadri di notevole rilievo paesaggistico, che diviene il simbolo più riuscito della vocazione turistica di Maratea.

Unico sbocco a mare della Basilicata sul Mar Tirreno, fin dal 1926, Maratea è descritta non solo come pittoresca cittadina di terra (il centro è situato a 310 mt. sul livello del mare), ma anche come località balneare, affacciata sul golfo di Policastro, apprezzabile per il caratteristico agglomerato di case della frazione di Porto, attraversato da scalinate e vicoletti, con la chiesa di Santa Maria di Portosalvo⁵⁰. Se a partire dagli anni Sessanta, a seguito della costruzione dei pontili e delle banchine, Porto si configurerà come uno dei luoghi più attrattivi della

3. *Albergo sul mare*, pianta del piano terra, 1:100, maggio 1953.
ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*,
T35/95



4. *Albergo sul mare*, pianta del piano seminterrato, 1:100, maggio 1953.
ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*,
T35/95



costa, il turismo marateota è incoraggiato dalla costruzione dell'hotel Santavenere nella frazione di Fiumicello, fin dagli anni Cinquanta, e ciò in linea con quanto stava accadendo nelle principali città italiane⁵¹.

È Oreste Rivetti a richiedere il finanziamento, ottenuto nel 1955 dalla Cassa del Mezzogiorno, per un importo di 30 milioni di Lire⁵². Ciò non senza difficoltà, infatti, durante la seduta del Consiglio d'Amministrazione non manca un'ampia discussione tra i consiglieri, sul costo ritenuto eccessivo in rapporto ai posti letto previsti⁵³.

Se la committenza del Santavenere è nota, non altrettanto esplorato è il suo progetto. I disegni, firmati dallo Studio San Giorgio, ma seguiti personalmente da Pier Niccolò Berardi, rivelano già alla data del 9 maggio 1953 l'avvio del programma per un "albergo sul mare", il cui nome sarà in seguito probabilmente suggerito dalla vicinanza con l'antica torre difensiva di Santavenere.

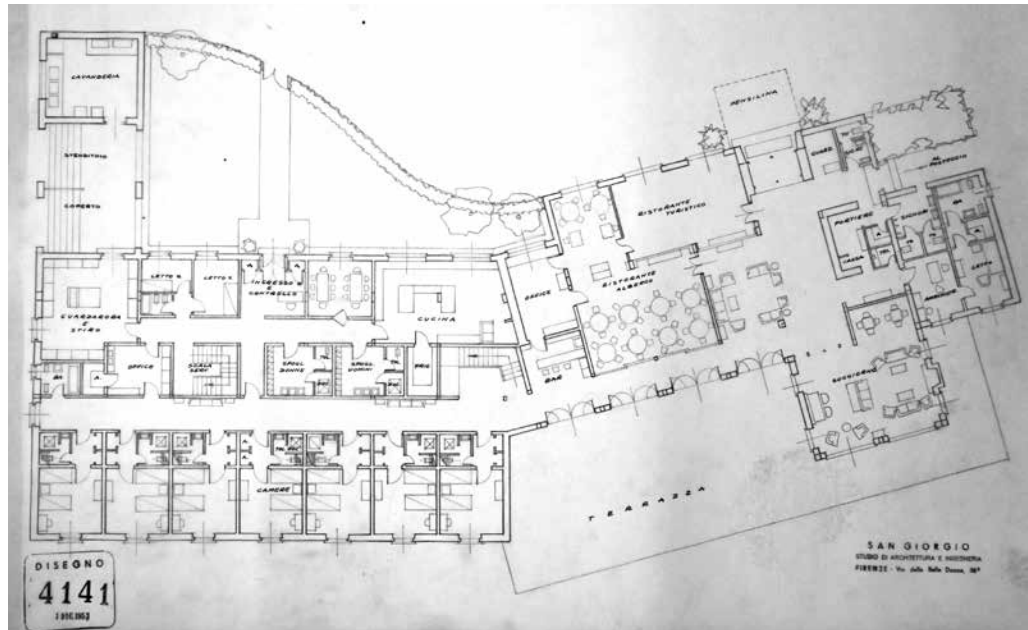
Fin dalla prima idea progettuale affiora l'intenzione di approfittare del pendio naturale per evitare di far emergere in maniera eccessiva la struttura, provando a sfruttare anche la zona seminterrata. Alla quota dell'ingresso, dopo aver parcheggiato l'auto in uno spazio predisposto, ombreggiato da stuoie, è previsto l'attraversamento di un lungo porticato fino a un atrio, non particolarmente ampio. La struttura appare introversa: il fulcro è costituito da un giardino d'inverno, intorno al quale ruotano le camere, dotate di affaccio su terrazzini riparati da un pergolato (figg. 3-4). Gli ambienti comuni trovano invece ampio spazio alla quota sottostante, nel piano seminterrato: sale di soggiorno, ristoranti e portico, prendono luce da una terrazza, scandita ritmicamente da vasi di fiori, attraverso una sequenza di arcate. A queste corrispondono i pilotis che sorreggono il pergolato e delimitano l'affaccio delle camere superiori, definendo così il prospetto, ispirato ai temi dell'architettura "mediterranea". Infine, il primo e il secondo piano, concluso da copertura piana, sono caratterizzati da semplici bucatore dotate di tapparelle (tav. IV).

Già a novembre, dopo pochi mesi, l'impostazione cambia completamente mostrando ulteriore attenzione per il contesto paesaggistico, tanto da far risultare l'edificio il meno invasivo possibile, quasi come se fosse sempre esistito⁵⁴. Immersa la struttura nel verde, evidentemente l'architetto non ritiene più indispensabile il giardino interno e pertanto movimentata il piano terra in due blocchi con un *office*-cerniera: il primo destinato ai servizi con cucina, lavanderia, stenditoio coperto, guardaroba e stiro, nel quale trovano anche posto alcune camere; il secondo dotato di un ristorante "turistico" per gli ospiti esterni, oltre a quello destinato all'albergo, soggiorno con angolo bar e ampia terrazza (fig. 5).

In questa fase, ben illustrata dalla prospettiva, compare l'aggettante pensilina coperta con tegole, che evidenzia l'ingresso principale, in pietra (tav.V). L'unico piano presente al livello superiore, concluso da copertura a tetto, presenta semplici finestre quadrangolari. L'edificio è movimentato sulla destra da un muretto curvilineo che circonda uno spazio a verde arricchito non da piante mediterranee, ma da toscani cipressi.

Nella soluzione finale ritorna l'idea di sfruttare il dislivello sottostante, almeno per inserire una zona relax in veranda, con divani in vimini, coperta a tetto sorretto da pilotis. L'accesso princi-

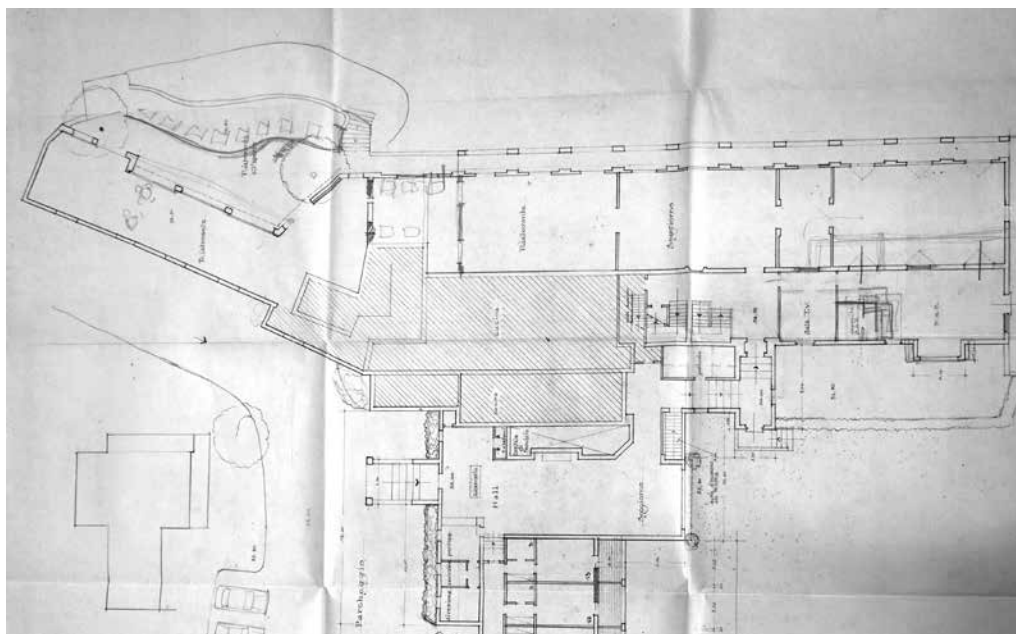
5. *Albergo sul mare*, pianta del piano terra, 1:100, dicembre 1953.
ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*, T35/95.



pale, pertanto, avviene attraverso una breve scala per raggiungere la quota d'ingresso, coperta dalla caratteristica pensilina a tegole (tavv.VI-VIII). Il pianterreno si semplifica ulteriormente e la zona soggiorno, destinata agli spazi sociali, ristorante, bar e piccola sala TV, si apre verso il notevole affaccio panoramico attraverso un'unica ampia balconata-terrazza, scandita dalle ariose arcate bianche, che rendono la facciata posteriore dell'albergo riconoscibile dal mare (figg. 6-7; tavv. IX-XI). Elementi ricorrenti dell'architettura locale, Berardi fotografa spesso le aperture ad arco, "incamerandole" all'interno dei suoi progetti. Oltretutto, nel 1956, è coinvolto nella ristrutturazione della facciata dell'hotel Marotta, poi Marisdea (oggi in abbandono), contraddistinta da duplici arcate bianche su tre livelli (fig. 8). Dall'interno, negli spazi living del Santavenere gli archi incorniciano il paesaggio ed è particolarmente significativo il metodo empirico, di ispirazione loosiana, con cui Berardi decide dove collocare queste aperture, senza disegnarle sul progetto, ma spostando direttamente sul luogo i telai in legno fino al punto ritenuto più opportuno, in base alla suggestione del panorama⁵⁵.

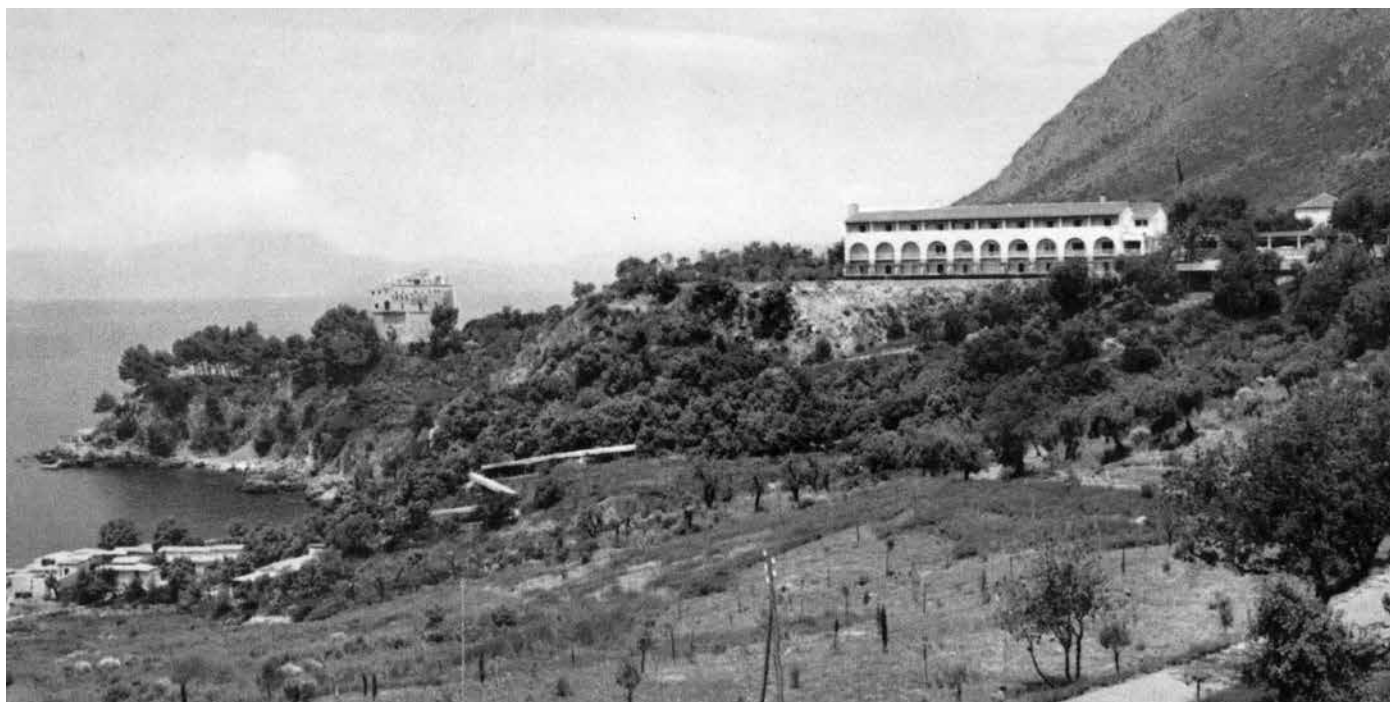
Negli anni Settanta, Berardi è coinvolto insieme a Marco Romoli nel progetto di ampliamento del Santavenere per ulteriori 13 camere, previste in un braccio perpendicolare a T a partire dalla facciata d'ingresso, ma non più realizzato, per cui non è stato alterato l'equilibrio architettonico (fig. 6).

Gli spazi esterni del Santavenere sono caratterizzati dalla piscina che, come quella splendida realizzata per la propria abitazione a Montececeri, ha una forma sinuosa ed è immaginata a complemento del rigoglioso giardino con pini, ibiscus, aranci e ulivi, collegato da tortuose stra-

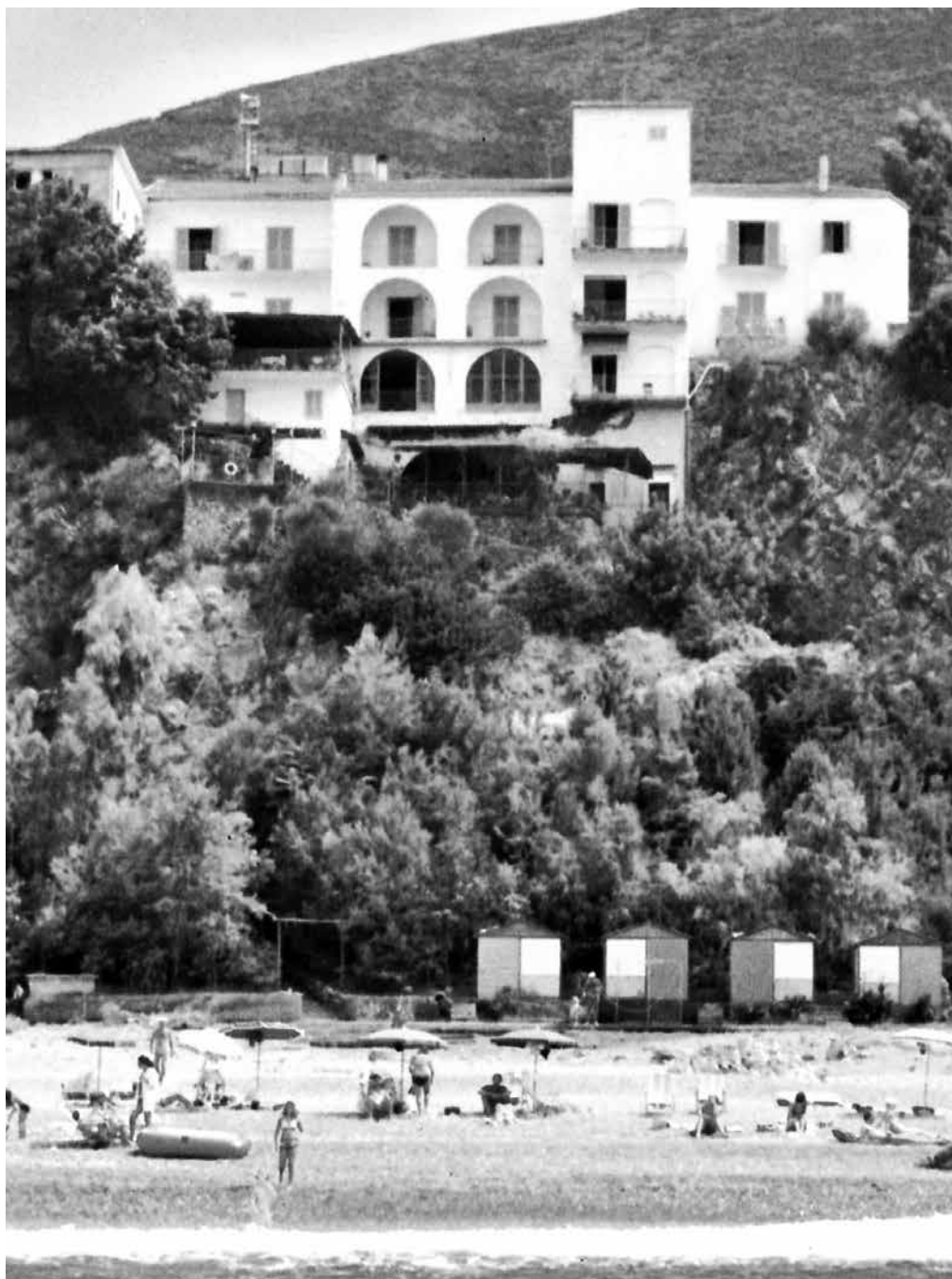


6. Hotel Santavenere, pianta del piano terra. Stralcio delle modifiche previste negli anni Settanta, con Romoli, ma non realizzate. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Materiali di progetto*, 1-7

7. Hotel Santavenere, facciata lato mare con la torre sulla sinistra. s.d.. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Stampe*, 16



8. Hotel Marotta (poi Marisdea)
a Marina di Maratea, s.d.
ASF, Pier Niccolò Berardi, *Stampe*, 20



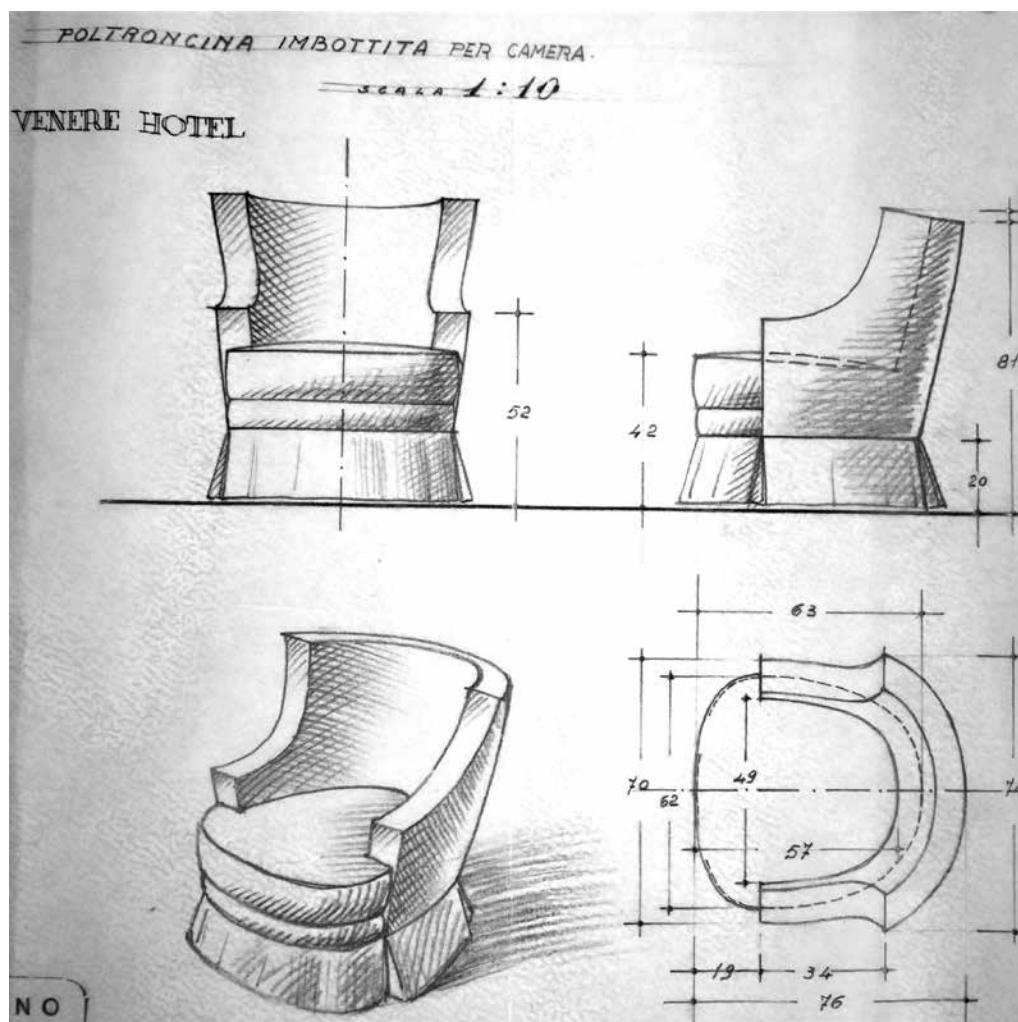


9. Hotel Santavenere, zona per il pranzo all'aperto, s.d.. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Stampe*, 16

dine alla baia privata (tavv. XII-XIII). Qui, nel 1956, i servizi offerti dall'albergo si dotano di uno stabilimento balneare, con cabine, bar con pergolato e ristorante all'aperto, ombreggiato da un portico, articolati intorno a un'altra piscina, immaginata come un laghetto, non più realizzata (fig. 9, tavv. XIV).

Pier Niccolò Berardi – la cui famiglia, va ricordato, era stata arredatrice di casa Savoia⁵⁶ – si dedica con cura anche agli arredi interni, impreziositi da pavimenti in maiolica spennellata secondo la tendenza del tempo, e disegnando mobili dal raffinato gusto Novecento, ritenuto maggiormente adatto a un ambiente di lusso. In particolare, ciascuna delle trentaquattro luminose camere si distingue per l'arredamento sempre differente, che le rende uniche (fig. 10).

10. Hotel Santavenere, poltroncina imbottita per camera.
ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*,
T40



Sobrietà ed eleganza contraddistinguono anche le ariose sale comuni, coperte da volte ribassate: il soggiorno con il grande camino, la sala pranzo con i lampadari in ferro battuto e l'angolo bar, tutte ancora perfettamente conservate con gli arredi originali (tavv. XV-XVIII). Tra il 1949 e il 1956, nelle città di Roma, Milano, Venezia e Napoli si registra un netto miglioramento qualitativo delle strutture alberghiere, oltre a un incremento della ricettività del 75% rispetto al 1939, anche grazie alle località turistiche balneari, tra cui spiccano i grandi alberghi come il "Quisisana" a Capri, il "Regina Isabella" a Ischia o il Parco dei Principi a Sorrento di Gio Ponti⁵⁷. Nell'ambito di questo ampio ventaglio di proposte per la nuova offerta vacanziera, destinata a comprendere pure gli alberghi di media

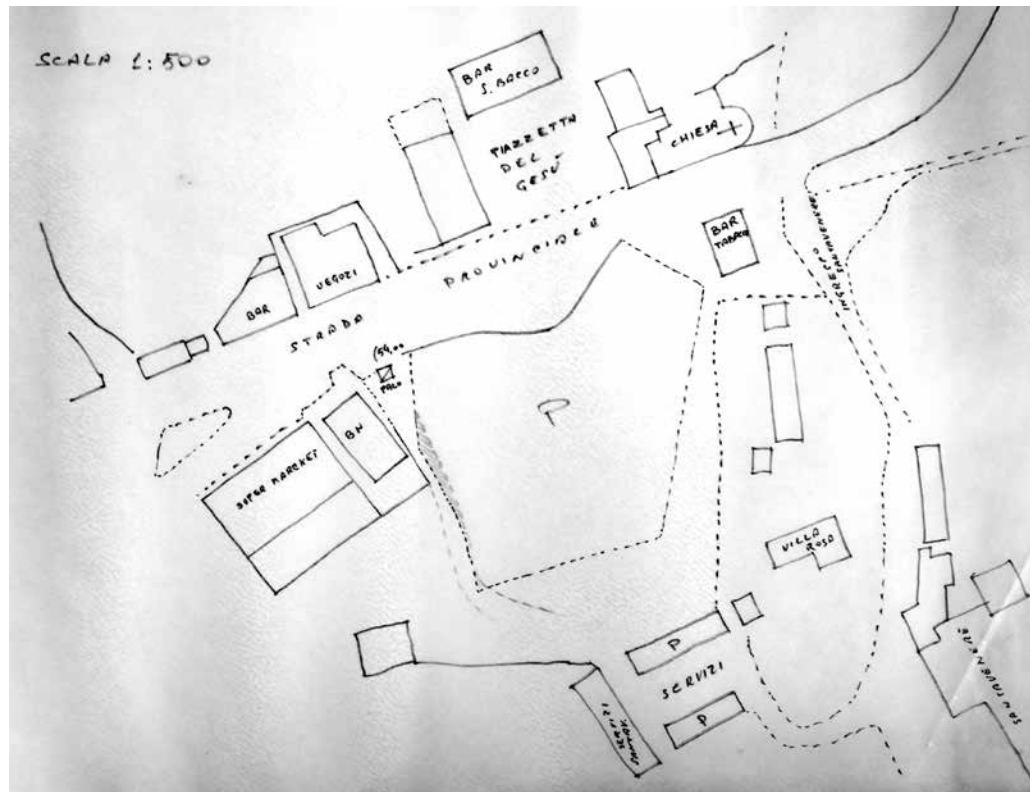
categoria, l'hotel Santavenere può essere senza dubbio annoverato tra le strutture destinate al relax d'*élite*.

D'altro canto, la cura dei dettagli e il rispetto per i luoghi, unita al comfort e al trattamento, per così dire, familiare riservato agli ospiti sono prerogative riconosciute dell'industria alberghiera italiana ed europea rispetto ai modelli d'oltreoceano. Pertanto, i Grand Hôtel, come per esempio gli Excelsior, divennero «il punto preferito di ritrovo per una vasta cerchia di persone [...] uomini politici e d'affari, diplomatici e giornalisti, attori, registi e dive dello schermo, nonché turisti di ogni paese»⁵⁸. In modo analogo, la frequentazione del Santavenere fu da subito esclusiva e ciò non solo grazie a Stefano Rivetti, ma sono da ricordare anche le conoscenze di Pier Niccolò Berardi, il quale tra l'altro sposa Mimma Mondadori⁵⁹. Basta sfogliare i registri delle presenze conservati presso l'hotel Santavenere – le prime firme risalgono al 1955 – per ritrovare una vera e propria passerella di personalità, spesso straniere, tra cui Riccardo Winspeare, che riconoscendo il merito all'autore dell'albergo, nel 1956, così commenta: «Bravo il committente, bravissimo l'architetto!». Ancora a distanza di trent'anni, le parole di Marta Marzotto riassumono l'ammirazione per il luogo: «Beato chi abita in questo paradiso. Lo invidia molto». Tra gli altri, pure Indro Montanelli, estimatore dell'impresa di Stefano Rivetti, rileva che il Santavenere «ha suscitato un via vai di turisti che, una volta arrivati qui, non trovano più il modo di distaccarsene (è anche il mio caso)»⁶⁰. Inoltre, Montanelli coglie perfettamente l'intento progettuale e lo spirito che anima le architetture di Berardi, mostrando di apprezzare «lo splendido albergo, costruito in semplice e rustico stile, che non viola la natura e non pretende (finalmente!) di dare nell'occhio con linee avveniristiche e colori bislacchi»⁶¹.

Lo sviluppo dell'attività alberghiera sulla costa, ma anche la necessità di accogliere i lavoratori della fabbrica con le proprie famiglie, determina l'avvenuta trasformazione della frazione di Fiumicello in un centro costiero alternativo rispetto al paese di Maratea. Va detto che Rivetti propose subito ai commercianti mareateoti di intraprendere lì attività commerciali con generi di prima necessità, anche se fortunatamente in paese, oltre ai numerosi edifici religiosi e residenziali di pregio, permangono tutt'oggi gli esercizi principali, scongiurandone lo spopolamento. In ogni caso, a Fiumicello, dove era previsto pure un parcheggio in un ampio spazio, invece rimasto verde, furono aperti diversi negozi, ristoranti e un supermercato, gravitanti intono alla piazza, animata dal bar Sambacco. Realizzata con un disegno unitario ad arcate poste sui tre edifici prospettanti, come rilevato nel 1957, ma oggi in parte occultate, la piazza è completata dalla piccola chiesa del Gesù⁶² (fig. 11, tav. XIX).

La semplice struttura religiosa ad aula unica, è coperta con capriate lignee (fig. 12). Anche in questo caso Berardi sfrutta con sapienza il salto di quota esistente per ricavare uno spazio raccolto antistante l'ingresso della chiesa, pavimentato con basoli irregolari e separato dalla piazza da un muretto in pietra. La facciata, tinteggiata di rosa, trova così il giusto risalto, per quanto potrebbe essere scambiata per quella di una semplice abitazione, con il portone al centro tra due finestre quadrate, incorniciate di bianco, sormontato da una tettoia coperta a tegole. La funzione religiosa è rivelata solo dalla finestra centrale al livello superiore, confermata in

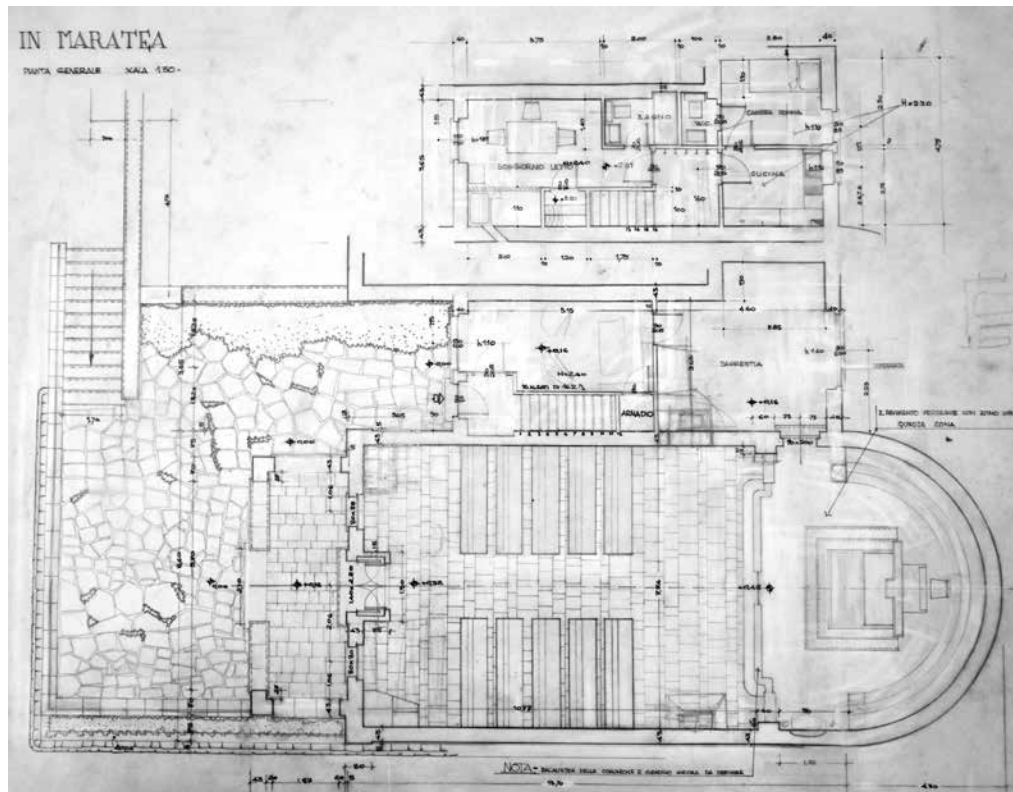
11. Planimetria generale con
 accesso all'hotel Santavenere,
 1:500. ASF, Pier Niccolò Berardi,
 Progetti in rotoli, T1/P1



alto dalla Croce (tav. XX-XXI). L'effetto basamento si è tuttavia perduto a seguito del taglio nel muretto per fare posto a un'ampia scala centrale. Accanto alla chiesa, leggermente arretrata, trova posto l'abitazione del parroco, dove in spazi davvero minimi e molto bene organizzati sono collocati pure la camera per la perpetua, la cucina e i doppi servizi.

Nel 1958, la Imprese Turistiche Lucane si trasforma nella Imprese Turistiche Golfo di Policastro, che oltre ad attendere alla costruzione e all'esercizio di alberghi, ristoranti e servizi turistici in genere, si prefigge lo scopo dell'acquisto, amministrazione, costruzione e locazione di beni immobili⁶³. Il programma prevede inoltre la realizzazione di collegamenti viari con l'Autostrada del Sole, il porto diportistico, centri di accoglienza di lusso e parchi residenziali. Si rende pertanto necessaria la stesura di un Piano Regolatore, che avrebbe dovuto essere adottato dall'amministrazione comunale favorevole a Rivetti, il quale incarica Berardi, che vi rinuncia, mentre il ribaltamento della situazione politica alle elezioni del 1964 determina pure il cambiamento dell'opinione pubblica locale⁶⁴.

Tra il 1965 e il 1966, Berardi redigerà ancora un progetto di massima per il nuovo ospedale di Maratea e per una zona residenziale con case a schiera, ritenuto «molto in carattere» da Lu-



12. Chiesa in Maratea, pianta 1:50, 1956. ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*, T41/122

ciano Martinelli, ingegnere cosentino del Consorzio per il Nucleo di Sviluppo Industriale del Golfo di Policastro, fondato nel 1962⁶⁵.

Tuttavia, dal principio degli anni Sessanta, l'architetto di Fiesole, pur non abbandonando del tutto l'attività marateota, viene assorbito dal notevole impegno della costruzione del museo Richard Ginori e dal progetto del centro turistico a Punta Ala, non realizzato a meno dell'Hotel Alleluja, oggi Baglioni Resort Alleluja, di cui il Santavenere costituisce il significativo precedente.

Torre Santavenere e l'adattamento a residenza Rivetti

La torre Santavenere fa parte del notevole sistema difensivo del Regno, organico e geograficamente continuo, pianificato dal viceré Don Pedro de Toledo, nel 1532. Realizzato dal successore Don Parafan de Ribera duca d'Alcalà, dopo il 1563, è costituito da veri e propri presidi lungo la costa, collegati visivamente tra loro e dotati di artiglierie⁶⁶.

Nell'Atlante delle province del regno di Napoli di Nicola Antonio Stigliola e Mario Cartaro, del 1595, la "Provincia de Basilicata" è rappresentata con dodici torri di cui quattro nel Mar Tirre-

no: «T. del Armo, T. S. Venere, T. de ilicara, T. la caia»⁶⁷. Da Nord verso Sud, dopo il canale di Mezzanotte al confine con la Campania, ma non segnalate nell'Atlante, si incontrano innanzitutto la Torre dei Crivi e quella ad Acquafredda. La prima, posta a una quota superiore, nell'ambito del sistema integrato vicereale aveva la funzione di "avvistamento" rispetto alla torre difensiva ad Acquafredda, insenatura dotata di acqua dolce e quindi soggetta alle incursioni piratesche. Proseguendo, delle quattro torri riportate invece nell'Atlante si incrocia quella di Cersuta, nota anche come Apprezzami l'asino, che risulta di guardia alle più imponenti strutture difensive di Santavenere e Filocaio, poste alle due estremità del porto. Infine, torre Caina si colloca in prossimità del feudo di Castrocuoco, proprietà della famiglia Labanchi che, sebbene incastellato, si spopolerà in seguito in favore del paese di Maratea, lasciando alla torre la sola funzione di interscambio con quelle a difesa del porto, ma anche con il presidio dell'Isola di Dino⁶⁸. Rispetto alla più tipica struttura con tre troniere per lato, presente soprattutto nelle torri di avvistamento, quella di Filocaio ne presenta cinque su tre lati, mentre ben sette quella di Santavenere (tav. XXII). Pacichelli la descrive infatti come «la migliore del regno, quella gran torre, che viene detta Imperatrice, con più cannoni e il regale artiglierie»⁶⁹. Ciò fa intendere chiaramente la sua spiccata vocazione difensiva per essere più facilmente accessibile il tratto di costa compreso tra Fiumicello e Porto e da cui partivano le strade per il centro abitato originario di Maratea, mentre la funzione di guardia era demandata alle torri Apprezzami l'Asino e Caina. All'esigenza di resistere per lungo tempo, ma anche perché ospitava la guarnigione alla quale era demandata la responsabilità del coordinamento di tutto il sistema difensivo costiero locale, sono dovuti il consistente spessore delle murature esterne e le notevoli dimensioni della struttura, a pianta quadrata con base tronco piramidale. Al piano inferiore, coperto a volta, erano collocati l'alloggio delle guardie, il deposito e la cisterna, mentre il piano superiore, destinato all'armamento e alla difesa, era dotato di un'unica apertura centrale orientata in modo da consentire una visuale d'ampio raggio sul mare⁷⁰.

Pertanto, la distribuzione interna della torre Santavenere ben si prestava a un uso residenziale, caso frequente a partire dal decreto di Vittorio Emanuele II, del 1866, quando le torri, sottratte all'uso difensivo, furono soggette a compravendita. Ciò rese plausibile attuare interventi quali l'apertura di un varco nella muratura al piano terra della torre e l'inserimento di scale interne fisse per facilitare il collegamento tra i livelli, fino alla costruzione di interi piani sopraelevati, a partire dalla quota della cosiddetta piazza. Un esempio eclatante in Campania è la torre di Cetara che già nel disegno di Dölker, del 1926, compare raffigurata con la sopraelevazione di ben due livelli, sormontati da un altro di minori dimensioni, con merlature "in stile"⁷¹.

Non si conosce esattamente lo stato in cui versava la torre Santavenere quando, nel 1956, lo studio San Giorgio di Berardi e Rossi ne firma il progetto di adeguamento a uso residenziale del conte Stefano Rivetti⁷². Tuttavia, si conserva un interessante documento, del 1776, con il censimento delle fortificazioni costiere del Regno per affidarne l'ammodernamento al Reggimento degli Invalidi, da cui risulta che quella di Filocaio era già custodita da quest'ultimi, seppure dichiarata non abitabile, la torre di Acquafredda era invece affidata al torriere proprieta-



13. Torre Santavenere, veduta.
ASF, Pier Niccolò Berardi, *Stampe*, 15

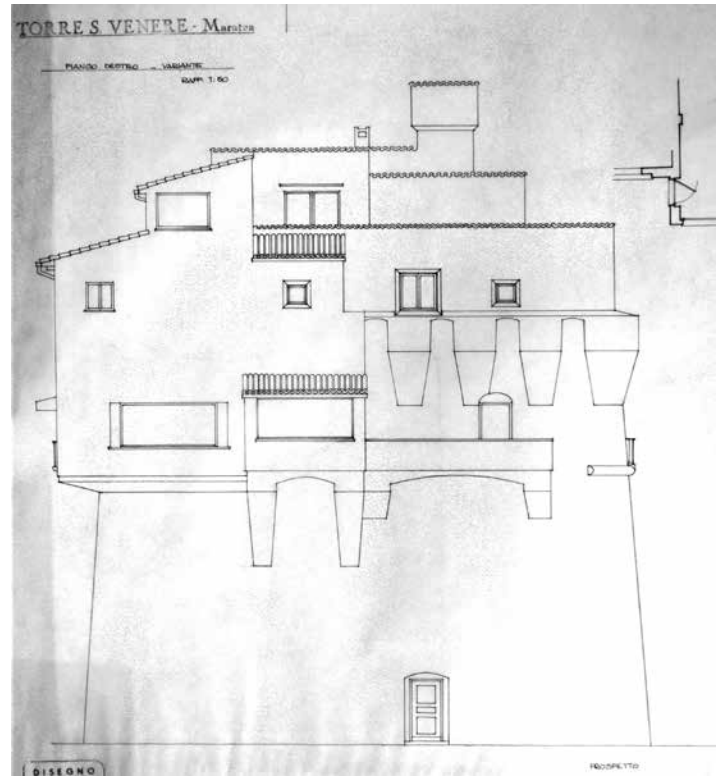
rio, mentre quella di Santavenere «trovasi abbandonata ed essendo abbandonata sarebbe un castello»⁷³.

All'esterno è chiaramente distinguibile la base rastremata originaria, priva di aperture, a meno dell'ingresso ricavato a Nord da cui si accede nell'ampio atrio voltato, con scala in legno e appositamente dotato di ascensore.

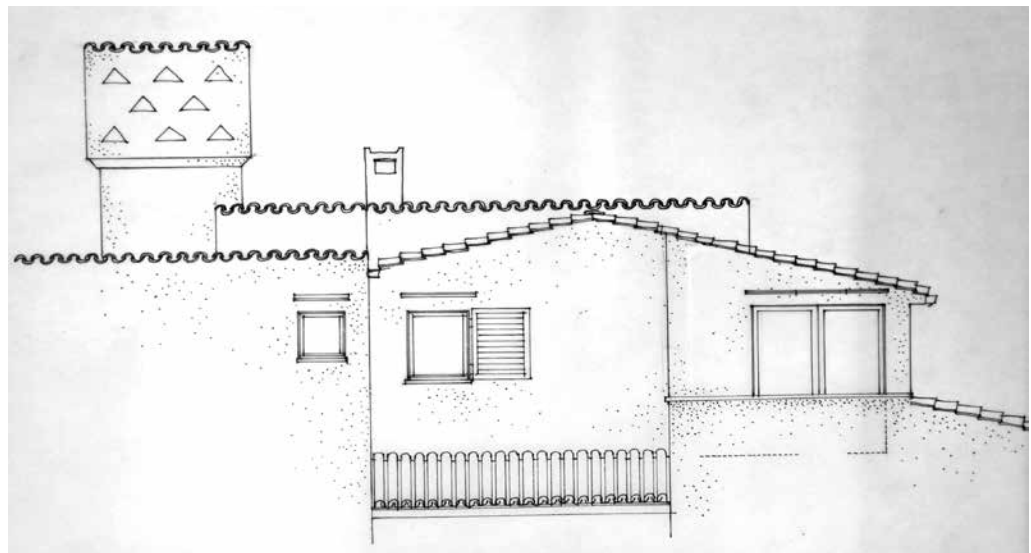
Una prospettiva ci illumina su una prima ipotesi del progetto di Berardi, quanto più possibile conservativa della preesistenza, con le quattro troniere in controscarpa, conservate su ciascuno dei lati a nord-est della torre, a testimonianza delle sue dimensioni eccezionali (tav. XXIII). Dal lato del mare, al posto della parte crollata dell'antica struttura, al di sopra del cordolo che delimita l'alto basamento a doppio livello, è prevista una nuova costruzione, la cui altezza si ferma a quella della cosiddetta piazza originaria della torre, da adibire a terrazza. Le facciate di questo nuovo volume di due piani presentano aperture ad arco e piccoli finestrini quadrati al piano superiore. Si aggiunge un quinto piano attico, più basso e affacciato sulla terrazza prevista posteriormente, arretrato rispetto al resto dell'edificio in modo da risultare poco visibile dal mare. Infine, sugli angoli al quarto livello sono previsti due corpi aggettanti, una sorta di bow-window, ma con finestrini, probabilmente per venire incontro alle esigenze di spazio del committente.

In copertura, dove sono stati aggiunti successivamente piccoli volumi sulla terrazza, vi è la colombaia, caratteristico elemento "alto" dotato finanche di merlature, riconoscibile da lontano,

14. Torre Santavenero Rivetti,
fianco destro, variante 1:50, 1964.
ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*,
T45/134



15. Torre Santavenero Rivetti, fianco
sinistro, particolare della torre
colombaia. ASF, Tullio Rossi, *Progetti
in rotoli*, T45/134



riscontrabile nell'architettura rurale cilentana, ma anche in quella toscana, come evidenziato negli scatti per la Triennale del 1936 (figg. 13-15)⁷⁴. Berardi cura infine i raffinati arredi di gusto neoclassico, come la camera del conte con il letto a baldacchino⁷⁵.

Rispetto alla prima ipotesi, il progetto di adeguamento della Torre è stato modificato in una fase successiva per esigenze del committente, per cui in definitiva, al posto dei "bow windows" angolari, è stato portato a sbalzo l'intero volume lato mare, come risulta in parte nel prospetto del fianco destro, quello visibile dalla spiaggia del Santavenere, e datato 1964 (fig. 14).

La presente trattazione esula dalle questioni di tutela, ma sebbene l'intervento degli anni Cinquanta abbia comportato un'alterazione della struttura originaria della torre, visto che il vincolo è stato apposto nel 1989, va considerata la circostanza di avere piuttosto assicurato la conservazione del bene architettonico. Infatti, nel caso delle torri, la questione del rapporto tra diritti del privato proprietario e diritti della collettività, comune a tutto il patrimonio culturale, si pone in maniera stringente⁷⁶. Inoltre, se nella pratica del riuso, tra le destinazioni più compatibili per l'architettura fortificata vi è quella museale, tuttavia molte torri del Regno di Napoli, certamente anche a causa dell'inaccessibilità, versano nello stato di abbandono o di rudere. Non diversamente accade per le torri a Maratea, con l'eccezione della Santavenere e della Filocaio, quest'ultima restaurata nel 1972⁷⁷.

La conservazione delle architetture fortificate è stata riconosciuta nella sua complessità, amplificata ulteriormente della necessità di salvaguardarne il contesto, ponendo in evidenza il legame con il paesaggio in cui è localizzato il bene, che costituisce una parte imprescindibile del suo significato⁷⁸. La torre Santavenere si impone come elemento caratterizzante della costa di Maratea, un'immagine simbolica che conserva inalterato il suo valore storico, oltretutto immersa in una secolare pineta, intervallata da essenze autoctone di ulivi e carrubi (tav. XXIV). Da questo punto di vista, anche l'ampio parco privato, che si protende verso il mare impedendone la cementificazione, modellato secondo l'andamento del terreno e sistemato con grande cura a prato, definisce un'immagine di grande pregio paesaggistico⁷⁹.

Abitare nel paesaggio

Frutto dell'appassionato rapporto dialettico tra la dimora dell'uomo e il paesaggio circostante sono i complessi residenziali e le case private realizzati da Pier Niccolò Berardi in diversi luoghi in Italia e pure all'estero. Come lui stesso afferma, nel progettare le residenze «pensavo soltanto alla mia Fiesole, ai contadini di Borgunto. Studiavo un modulo, una misura umana che nessuno prima aveva usato», ma anche la ripetizione di un modello funzionale e replicabile, come l'esempio della Certosa a Ema⁸⁰.

A Maratea, Berardi ristruttura un edificio preesistente a Fiumicello, villa Speranza, per la famiglia di Oreste Rivetti nel 1956, immersa nel verde e articolata in più volumi, curandone anche l'arredamento.

Nello stesso anno Berardi ristruttura anche per sé e la sua famiglia un edificio della prima metà del XIX secolo al Porto di Maratea, con attenzione filologica (fig. 16). Il primo livello si sviluppa su 150 mq., mentre quello superiore non occupa l'intera superficie, ma si prolunga sul prospetto principale solo con una stanza "abbaino". La facciata, tinteggiata di rosa nel rispetto del colore originario, si presenta rialzata rispetto al livello stradale su un basamento in muratura, dove viene aperto un accesso. L'ingresso preesistente è raggiungibile da una scala laterale, tipica della tradizione lucana: una porta «sempre aperta», come ricorda la figlia di Berardi, Antonella (tav. XXV). Da qui si accede al salotto con il camino, cui seguono lo studio con la libreria «di un migliaio di volumi», la cucina e una piccola sala da pranzo, attraverso cui si giunge «al soggiorno estivo della casa»: una loggia luminosa, affacciata sul panorama del porto (tav. XXVI)⁸¹. Sul retro della casa, da cui si accede al secondo piano con le camere da letto, si apre il giardino con panchine di pietra, pergolato, carrubi e piante di agrumi. L'arredamento «di antiquariato (letti a baldacchino, mobili impero, ceramiche antiche del luogo, mobili rustici del sud Italia di gran pregio)», contribuisce a creare un'atmosfera speciale e accogliente verso i tanti amici carismatici di cui si circondava Berardi. Un'architettura spontanea e "naturale", fatta di scale e di logge, di giochi di luce e di materiali antichi, come il legno e il cotto⁸².

Di un'altra casa per la famiglia, a Marina di Maratea, si conserva solo il progetto non realizzato, del 1973. Anche in questo caso, l'intenzione è quella di dare nuova vita a un antico casale, formato da un edificio basso con un corpo centrale a due livelli, con scala esterna, impreziosito da una meridiana e coperto a tetto (tav. XXVII). I disegni attestano il proposito di salvaguardare l'antico ingresso al giardino, con il cancello in ferro battuto sagomato, chiuso tra pilastri con edicole. L'indicazione di «conservare intatta, anche nell'intonaco e nel colore, la parte preesistente rimasta», leggibile sulla pianta, ne testimonia ulteriormente l'intenzione di recupero possibilmente integrale.

L'arredo è ideato in parte in muratura, con panche divano, mentre la raccomandazione «da vedere quando si è seduti» in corrispondenza della finestra posta di fronte al tavolo da pranzo ne evidenzia il desiderio di fruizione del paesaggio esterno (figg. 17-18). Le capriate lignee del tetto sono lasciate a vista senza controsoffitto, secondo una consuetudine di Berardi, mentre, sempre dagli appunti sui disegni, traspare l'idea innovativa ed attuale di montare le porte cernierate al muro senza telaio.

Nel 1958, Berardi riceve un incarico di rilievo dagli ambasciatori francesi a Londra, Jacques W. Tiné, Hubert Argod e Armand Du Chaylà per realizzare una villa di nuova fondazione con tre appartamenti, nella zona di Maremorto al Porto. Il geometra marateota Giovanni Di Puglia redige un preciso rilievo planimetrico della zona, con le quote altimetriche e perfino l'indicazione delle piante di carrubo che i committenti intendevano conservare. L'idea era quella di realizzare tre casette basse e contigue, diversamente orientate in maniera impercettibile e "montate" insieme come se si trattasse di un edificio unico. I volumi assecondano l'andamento del terreno, in modo da poter sfruttare tutto lo spazio derivato dal picchettamento, disponendo di una zona in comune, oltre che di terrazze individuali. (tavv. XXVIII-XXIX).

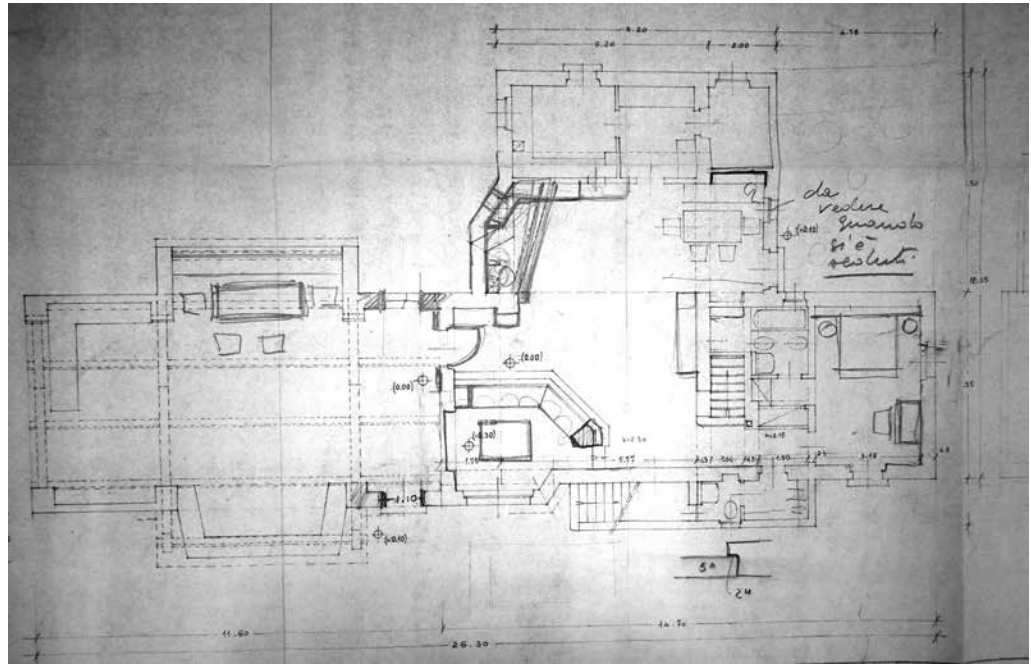


16. Casa Berardi al Porto di Maratea prima della ristrutturazione. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Stampe*, 24

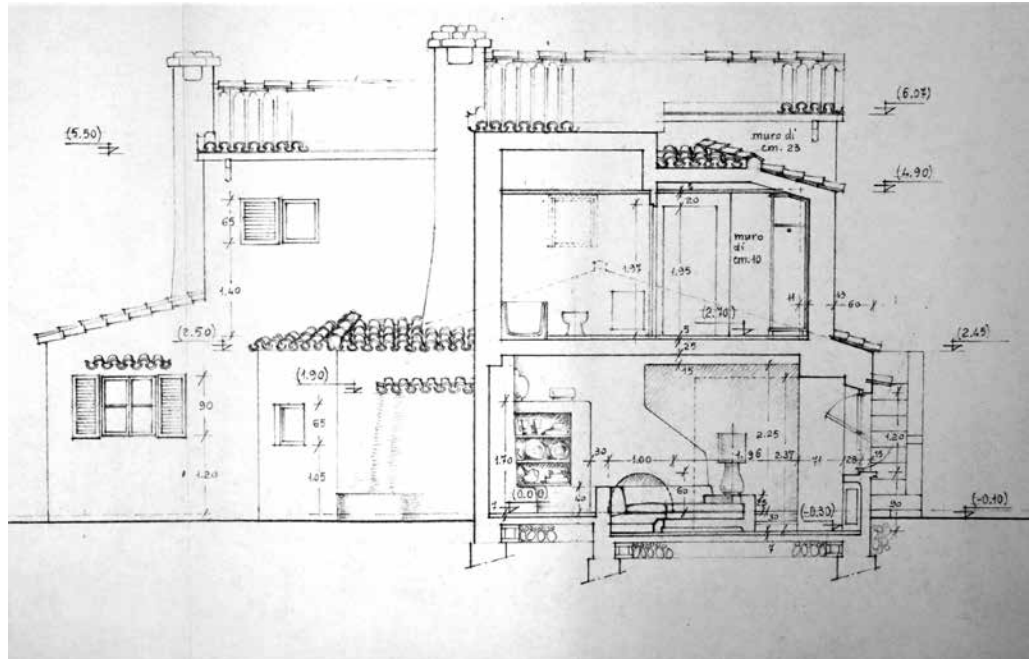
Esaminando i disegni di progetto del 1959 si nota la doppia possibilità di accesso a ciascuna delle tre unità, sia a monte sia lato mare. In quest'ultimo caso, attraverso una "tradizionale" rampa di scale esterna, che allontana l'abitazione dalla strada, si arriva alla terrazza porticata, come in casa Berardi, da cui si raggiunge il soggiorno con camino. Appare inoltre interessante la soluzione del doppio accesso al bagno attraverso la cabina armadio di ciascuna delle camere da letto: soluzione innovativa, che contraddistingue quella ricerca del *comfort* che accomuna Berardi a Ponti (fig. 19).

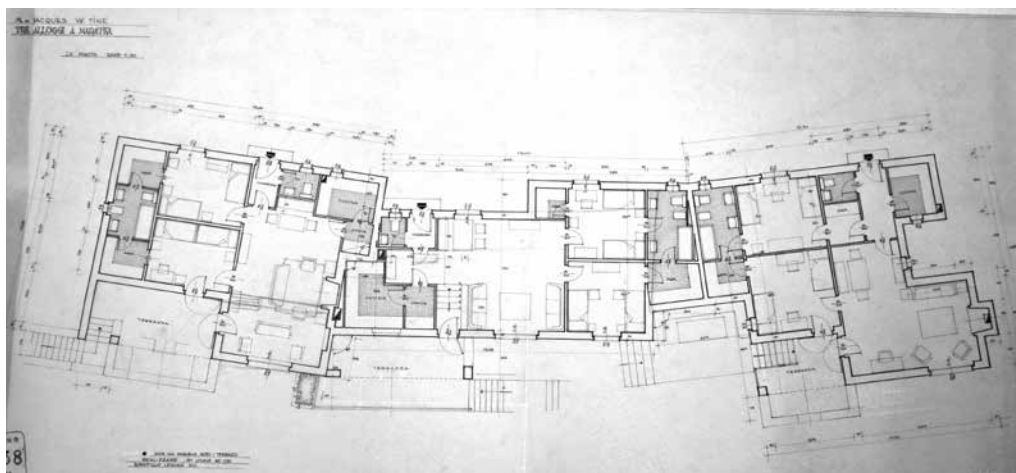
A distanza di quasi un anno, tuttavia, come mostra il carteggio bilingue e nonostante la premura degli ambasciatori, il progetto subisce delle varianti dovute all'asperità del luogo roccioso

17. Casa Berardi a Marina di Maratea, pianta del piano terreno, 1:50, 1973, progetto non realizzato. Pier Niccolò Berardi, *Progetti in rotoli*, T13/P21



18. Casa Berardi a Marina di Maratea, sezione, 1:50, 1973, progetto non realizzato. Pier Niccolò Berardi, *Progetti in rotoli*, T13/P21





19. M.ur Jacques W.Tiné, tre alloggi a Maratea, pianta, 1:100, 1959. ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*, T51/151

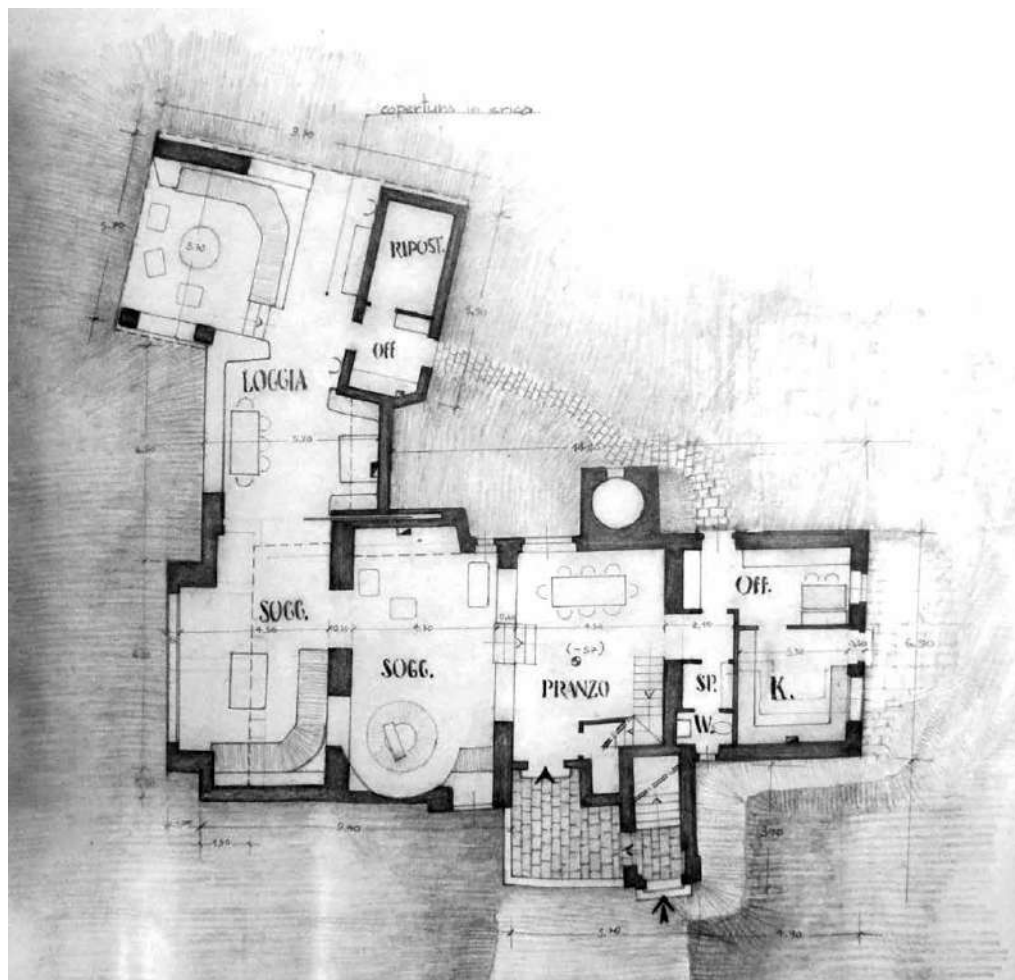
(si segnala per esempio la necessità di sbassare di due metri un masso per realizzare una terrazza), da cui deriva la preoccupazione di contenere le spese⁸³. Nel frattempo, in una lettera, Berardi fa presente all'ambasciatore Tiné di aver accettato di studiare il progetto della villa e di voler provvedere anche alla stesura degli esecutivi, senza neppure trascurare l'eventualità di eseguire dei sopralluoghi sul cantiere, ma precisa di non avere il tempo di assumere l'ulteriore incarico di direttore dei lavori, delegando per questo Di Puglia, responsabile per la parte strutturale ed economica. Difatti, Berardi continuerà a seguire il progetto, come testimonia una lettera del mese di aprile del 1960 nella quale raccomanda al geometra di controllare «se ci possono essere delle varianti da prevedere esteticamente», mentre a giugno scrive di aver constatato personalmente il buon andamento dei lavori.

L'esito, deducibile dal confronto tra i disegni e la realizzazione effettiva, mostra una semplificazione dell'articolazione iniziale; infatti, non essendo possibile disporre i tre appartamenti consecutivi sul terreno, la terza unità abitativa viene realizzata al secondo livello, per cui in facciata predomina una sola loggia, peraltro alterata dall'aggiunta di un ulteriore volume antistante (tav. XXX). Sebbene sia stata tinteggiata di rosso invece del "rosa Maratea", ancora oggi la casa degli ambasciatori francesi si intravede appena in mezzo alla macchia mediterranea, a monte dell'ultimo tratto di via Porto Arenile⁸⁴.

Infine, un progetto più tardo, del 1968, è quello del recupero e dell'adattamento a residenza di un antico frantoio, per Ernesto Peinetti nella frazione Cersuta di Maratea, che offre, ancora una volta, il segno dell'attenzione di Berardi per la preesistenza⁸⁵. Coadiuvato dal giovane allievo Marco Romoli, Berardi mantiene inalterati come sempre gli intonaci esterni originali, mentre si ingegna in un sistema quasi invisibile nei tetti di canalizzazione delle pluviali.

L'ampia sala dove tuttora si trova l'antica macina delle olive diviene il suggestivo soggiorno, carico di atmosfera, comunicante da un lato con la zona pranzo, servizi e cucina, dall'altro con un secondo spazio living, concluso da una loggia (tavv. XXXI-XXXII). Tratta dal repertorio

20. Casa Peinetti a Maratea.
 Restauro e ampliamento, pianta
 piano terra, 1:100.
 ASF, Pier Niccolò Berardi,
 Progetti in rotoli, T5/31



dell'architettura della tradizione e spesso impiegata da Berardi nei suoi progetti, la loggia rappresenta l'unico corpo discretamente aggiunto alla facciata, senza turbare il singolare profilo curvilineo che caratterizza e rende riconoscibile casa Peinetti dal mare. Infatti, un appunto sul disegno della pianta ne raccomanda la "copertura in erica" per renderla mimetica. (fig. 20; tavv. XXXIII-XXXIV). Dalla loggia, fornita di un'ampia seduta curvilinea, si traguarda il verde della macchia mediterranea verso l'incredibile panorama sul golfo di Policastro, potendo godere, ancora oggi, della bellezza incontaminata del luogo.

- ¹ GRAVAGNUOLO 1994; LEJEUNE, SABATINO 2016; MAGLIO, MANGONE, PIZZA 2017.
- ² MICHELUCCI 1932c, p. 460. Cfr. PERESSUTTI 1935.
- ³ MICHELUCCI 1932a e Idem 1932b.
- ⁴ TINTI 1934.
- ⁵ In particolare, cfr. ALICI 2020. Sull'accostamento di Berardi ad Alvar Aalto cfr. LUCARELLI 1988, p. XV.
- ⁶ Su Berardi cfr. di recente il catalogo della mostra BER 2013; DE FALCO 2020; VOLPE 2020.
- ⁷ LUCARELLI 1988, p. XVII. Berardi, in particolare, annovera sentite amicizie tra l'*élite* imprenditoriale e culturale, tra cui Giovanni e Andrea Nasi, il duca Raimondo Visconti di Modrone, Indro Montanelli, fino a Riccardo Muti. Il *milieu* intellettuale è quello che si raccoglie intorno a figure quali lo psichiatra e scrittore Mario Tobino, il pittore futurista Primo Conti e Alessandro Bonsanti, direttore prima della rivista letteraria «Solaria», poi de «Il Mondo», insieme a Montale e ad Arturo Loria.
- ⁸ Cfr. STABILE 2017; *Luigi Vietti...* 2019 e DOTI 2019.
- ⁹ Il giudizio sul cinematografo è di Carlo Belli nel 1932: cfr. BONO 2013, p. 12; VOLPE 2020, p. 132, n. 4.
- ¹⁰ PAGANO, DANIEL 1936. Cfr. anche DE SETA 1979 e FANELLI 2009.
- ¹¹ PAGANO, DANIEL 1936, p. 19.
- ¹² FANELLI MAZZA 1999, p. 21, n. 5.
- ¹³ PICONE 2010, p. 312 e PANE 1936. Cfr. pure WHITE 1991; FIENGO, ABBATE 2001.
- ¹⁴ PANE 1965, p. 15.
- ¹⁵ GRAVAGNUOLO 2016, pp. 66-67.
- ¹⁶ VIGANÒ 2006, p. 11.
- ¹⁷ FANELLI, MAZZA 1999, p. 16.
- ¹⁸ PAGANO, DANIEL 1936, pp. 53-54 e pp. 65-66.
- ¹⁹ Cfr. MANGONE 2004 e Idem 2015. Sull'interesse di Ponti per l'architettura spontanea vedi PIZZA 2023.
- ²⁰ BONO 2013, p. 19.
- ²¹ PERSICO 1934, p. 3. Cfr. anche VERONESI 1968.
- ²² LUCARELLI 1988, p. XIX.
- ²³ *Ibidem*. Cfr. anche MAZZONI 2013, p. 181.
- ²⁴ *Ivi*, p. XXV.
- ²⁵ BONO 2013, pp. 26-27.
- ²⁶ BASSANI 1973, p. 5.
- ²⁷ INSABATO, GHELLI 2007, pp. 318-321.
- ²⁸ *Firenze 1945-1947* 1995.
- ²⁹ PORTOGHESI 1982, 36; SABATINO 2016, 121.
- ³⁰ Sulle "unità di vicinato" cfr. ASTENGO 1951, p. 9.
- ³¹ ACITO 2017. MININNI 2019.
- ³² DE FALCO 2019a.
- ³³ ACITO 2011.
- ³⁴ DE FALCO 2019a, pp. 137-142 e cfr. anche DE FALCO 2022. Da ultimo, sull'accezione del termine paesaggio cfr. MANGONE, RUGGIERO 2022.
- ³⁵ LUCARELLI 1988, p. XXV. Sull'influenza dell'organicismo vedi pure MAGLIO 2017.
- ³⁶ ARGAN, 1965, pp. 357-358.
- ³⁷ TOBINO 1979, p. III.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ MICHELUCCI 1988, p. V.
- ⁴⁰ SIBERIA 1955 e cfr. SALA in *Luigi Vietti...* 2019, p. 57.
- ⁴¹ DOTI 2019, pp. 88-93.
- ⁴² BASSANI 1973, p. 2.
- ⁴³ ASF, Tullio Rossi, *Progetti in cartelle*, 136.
- ⁴⁴ LUCARELLI 1988, p. XXIV.
- ⁴⁵ Va comunque rilevata la presenza dell'educando femminile De Pino e del convitto Lucano, tanto che nel 1951 si registra un basso tasso di analfabetismo rispetto alla media nazionale: DE NICOLA 2005, p. 34; cfr. pure POLISCIANO 2004. Su Vitolo cfr. Trotta 2005, pp. 53-66.
- ⁴⁶ Emigrato a Bogotà, Cernicchiario nel 1925 fonda la società di import export ITALCASA. Nel 1950, decide di investire a Maratea con Casa Lucana, organizzazione commerciale in aiuto alla popolazione nella diffusione delle nuove tecnologie. Pure se fallita sei anni dopo per l'insolvenza degli acquirenti, la ditta ha il merito di aver introdotto le novità del mercato, dalla macchina per cucire alle cucine a gas, dagli attrezzi edili agli apparecchi radiofonici, fino alla strumentazione sanitaria per l'ospedale: cfr. *Casa Lucana* (2001).
- ⁴⁷ *Industria e turismo* (1989), pp. 40-41.
- ⁴⁸ La vicenda industriale si conclude per Rivetti tra il 1966 e il 1969 quando cede le sue azioni e gli stabilimenti vengono assorbiti prima dall'IMI (Istituto Mobiliare Italiano) e infine nel 1967 dall'ENI, quando nasce la Marlane, acquistata nel 1987 dal gruppo Marzotto. Cfr. FERRARESE 2016 e quanto scritto da Bugno nel presente volume.
- ⁴⁹ BER 2013, pp. 71-72.
- ⁵⁰ L'aquila sullo stemma di Maratea, raffigurata insieme a tre torri (di cui una è inglobata nella chiesa madre), testimonia il particolare status di "Città Regia", cioè appartenente al Regio Demanio e quindi non soggetta a feudalesimo, fin dall'epoca angioina. Del nucleo originario denominato Castello, già esistente nel 1278, si conservano le mura fortificate, dove, nei pressi della chiesa di San Biagio, è stata costruita da Stefano Rivetti la statua del Cristo (CIRILLO 2022). Il privilegio fu confermato dagli Aragonesi, infatti, l'unico feudo esistente nei dintorni era il villaggio di Castrocuoco, al confine con la Calabria. In seguito, la popolazione di Maratea si trasferì più in basso, realizzando l'attuale paese. Cfr. DE GRAZIA 1926; PANE 2000; LUONGO 2019.
- ⁵¹ In generale cfr. BELLI G., CASTAGNARO A. (a cura di) 2019 e anche BELLI G., MANGONE F., SESSA R. (a cura di) 2021.
- ⁵² *Costruzione Nuovo Albergo – Maratea (Potenza)*. Sig. Ezio Oreste Rivetti di Valcervo, delibera n. 1035/c. 35, seduta 274 del 29/03/1955, <https://aset.acs.beniculturali.it/aset-web/viewer/0027/1954-55#page/356/mode/lup> in CASMEZ verbali, volume XXVII e vedi anche Bugno.
- ⁵³ Senza discussioni invece, lo stesso importo viene attribuito a Bianca Gambardella per la costruzione del Continental in piazza Vittoria a Sorrento. Inoltre, sono approvate la costruzione dell'hotel Le Arcate a Castellammare di Stabia e la sopraelevazione dell'hotel delle Nazioni a Bari, per "aumentate esigenze" dovute alla Fiera. È rinviato infine l'ampliamento del Savoia Belvedere al Terminillo.
- ⁵⁴ Come ricordano sia Marco Romoli che la figlia Antonella, Berardi cercava di "impadronirsi" del contesto naturale, in modo che le sue architetture

- divenissero talmente parte del paesaggio da "scompare".
- ⁵⁵ Come ricordato da Chiara Rivetti, in questo volume.
- ⁵⁶ I Berardi erano legati ai Savoia da rapporti di amicizia, trasferitisi anche loro dal Piemonte a Firenze quando è proclamata capitale d'Italia, nel 1865.
- ⁵⁷ DE FALCO 2019b, p. 32 e DE FALCO 2021. Inoltre, rinomati alberghi sono oggetto di trasformazioni, come il "Vesuvio" a Napoli di Michele Platania nel 1949, con gli arredi di Gio Ponti: DE FALCO 2018.
- ⁵⁸ SILVESTRI 1949, p. 267 e pure DE FALCO 2019b, p. 33.
- ⁵⁹ Cfr. nota 7. Inoltre, sono stati ospiti tra gli altri: Gianni Agnelli, Camilla Cederna, il Principe e la Principessa Alberto e Paola di Liegi, Domenico Modugno, Luciano de Crescenzo.
- ⁶⁰ MONTANELLI I. 1957. Si ringrazia Maurizio Bugno per la segnalazione cui si rinvia per le ulteriori descrizioni nel presente volume.
- ⁶¹ *Ibidem*.
- ⁶² WHELPTON 1957, p. 209 e Bugno nel presente volume.
- ⁶³ Cfr. anche Testa 1975, pp. 92-96.
- ⁶⁴ DE NICOLA 2005, p. 49.
- ⁶⁵ Il carteggio documenta, ma senza disegni allegati, la consegna al Consorzio di una planimetria 1:500, due prospetti e una pianta delle case con una veduta d'insieme. ASF, Pier Niccolò Berardi, *Materiali relativi a progetti*, 24-173. Al Consorzio sarà affidato l'incarico del PRG, nel 1967. Martinelli è pure Presidente del Circolo Nautico Maratea con sede a Castrocuoco, di cui Berardi diviene socio fondatore.
- ⁶⁶ Nel 1750 avevano raggiunto le 380 unità: cfr. FAGLIA 1974; RUSSO 2001.
- ⁶⁷ Si tratta delle torri di Apprezzami l'Asino, Santavenere, Filocaio e Caina: VALERIO 2015, p. 152. La torre di Acquafredda è in realtà l'ultima a essere realizzata a seguito di una richiesta rivolta dall'Università di Maratea alla Regia Corte, nel 1580, oltretutto realizzata con materiali scadenti: STRAZZULLO 1992, pp. 62-64; BIXIO 2008, pp. 41-42. Cfr. anche FAGLIA 1975.
- ⁶⁸ BIXIO 2008, pp. 111-116.
- ⁶⁹ DE NICOLA 2005, p. 58; cfr. anche GUZZO 1978.
- ⁷⁰ Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio della Basilicata 1993.
- ⁷¹ L'immagine è in DELLA CORTE 2020; cfr. pure SANTORO 2012 e MORENA, TALENTI 2020.
- ⁷² Una testimonianza precedente all'intervento è fornita dalla fotografia pubblicata nell'archivio fotografico dedicato a Maratea, raccolto con passione da Biagio Calderano: https://www.calderano.it/Testi/Sergio/07%202torre_santavenere_o_torre_capita.htm
- ⁷³ BIXIO 2008, p. 26, si può quindi solo ipotizzare una gestione privata della torre. Cfr. pure Russo 2001, pp. 226-266.
- ⁷⁴ Vedi quanto descritto in precedenza e alla nota 18.
- ⁷⁵ Per il progetto degli arredi vedi: ASF, Tullio Rossi, *Progetti in rotoli*, T45/134.
- ⁷⁶ FILANGIERI DI CANDIDA 2003, pp. 70-77.
- ⁷⁷ FAGLIA 1994, pp. 69-78 e FAGLIA 1975. Fa eccezione la torre di Acquafredda che è in abbandono pur essendo proprietà privata.
- ⁷⁸ NOTARANGELO 1992.
- ⁷⁹ Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio della Basilicata 1989.
- ⁸⁰ BONO 2013, p. 22.
- ⁸¹ Archivio Privato Berardi, album fotografico.
- ⁸² ZEVI 2013, p. 35.
- ⁸³ Il carteggio è in ASF, Pier Niccolò Berardi, *Materiali relativi a progetti*, 24-158.
- ⁸⁴ Gli eredi hanno in parte venduto e purtroppo non mi è stato possibile rintracciare gli attuali proprietari.
- ⁸⁵ Attualmente la proprietà è del notaio Antonio Di Lizia, cui va la mia gratitudine per avermi consentito la visita. Approfitto, inoltre, di questo spazio per ringraziare i marinai/capitani della "Castrocuoco" di Berardi, Aldo Fiorenzano e Gabriele Schettino, per aver condiviso i loro ricordi. Sono infine grata a Sergio Pace e a sua sorella Valentina e al Direttore dell'hotel Santavenere, Francesco Prestinicola.

Continuità, invenzione e omaggio alla tradizione nell'architettura di Berardi

Andrea Innocenzo Volpe

«Durante l'estate, quando vado a Maratea, mi aggiro per quei posti, mi spingo nella regione, a lungo, a lungo, contemplo quei misteriosi paesi, di una architettura nata da dolorose vicende. A lungo rimango a tu per tu con loro, e prendo appunti, li fotografo, studio i loro particolari. E poi tornato a Borgunto, un giorno, ritorno a loro, con la fantasia me li riabbraccio, mi pare di rifarli miei, architetto che li rifà e in perfetta misura, li tiro su, rifatti vivi secondo il mio estro, con la profonda affettuosità, e, spesso, con più profonda modestia.

Adesso sì che, finalmente, sono insieme pittore e architetto, cosa a cui forse ho sempre aspirato per tutta la vita; e se ci sono nel paese che raffiguro delle storture, delle malegrazie, ebbene, questi tento nasconderli, soffocarli ricomporre tutto in umana misura. Cerco di dare a questi paesi la loro storia; questa di pallido rosa è la stradetta dell'amore e lì ci abita la più bella, a questa piccola finestra la mattina si affaccia e canta; queste casupole, povere, si radunano sotto il grande nero edificio come pulcini alla chioccia»¹.

Pier Niccolò Berardi descrive così il metodo e la poetica del suo lavoro di *pittore d'architettura*². Poche, chiare, parole che ben si adattano alla rilettura dell'opera costruita di uno dei più silenziosi e discreti progettisti del Novecento italiano.

Frammento di sincera auto-analisi, incastonato nella breve presentazione che un celebre amico, scrittore e medico dell'animo umano, gli regalò per introdurre la sua arte al pubblico di una galleria milanese.

Noto alla critica e alla storiografia di architettura per essere stato uno dei membri del Gruppo Toscano, il raggruppamento di giovani architetti raccolti attorno a Giovanni Michelucci, vincitore nel febbraio 1933 del concorso per il nuovo Fabbricato Viaggiatori della stazione di Firenze con uno dei più iconici progetti del Razionalismo italiano, Berardi comincia solo recentemente ad emergere dal cono d'ombra proiettato nel corso dei decenni dalla maggiore fama del maestro pistoiese al quale, troppo spesso, è stata attribuita l'esclusiva paternità di quel progetto³.

Due documenti riassumono la nota e controversa vicenda che ha per oggetto l'indagine sull'effettiva attribuzione dell'opera, peraltro ampiamente debitrice del progetto di tesi di laurea di Italo Gamberini, uno dei più giovani componenti del raggruppamento di progettisti. Tema esploratissimo quello del *De Auctore*⁴, ma sul quale occorre tornare per meglio inquadrare i

ruoli, i contributi e la successiva scelta di Berardi di abbandonare l'accademia⁵ per privilegiare una raffinata attività professionale ancora poco esplorata ma che di quel fondamentale progetto custodirà e svilupperà i temi e le suggestioni.

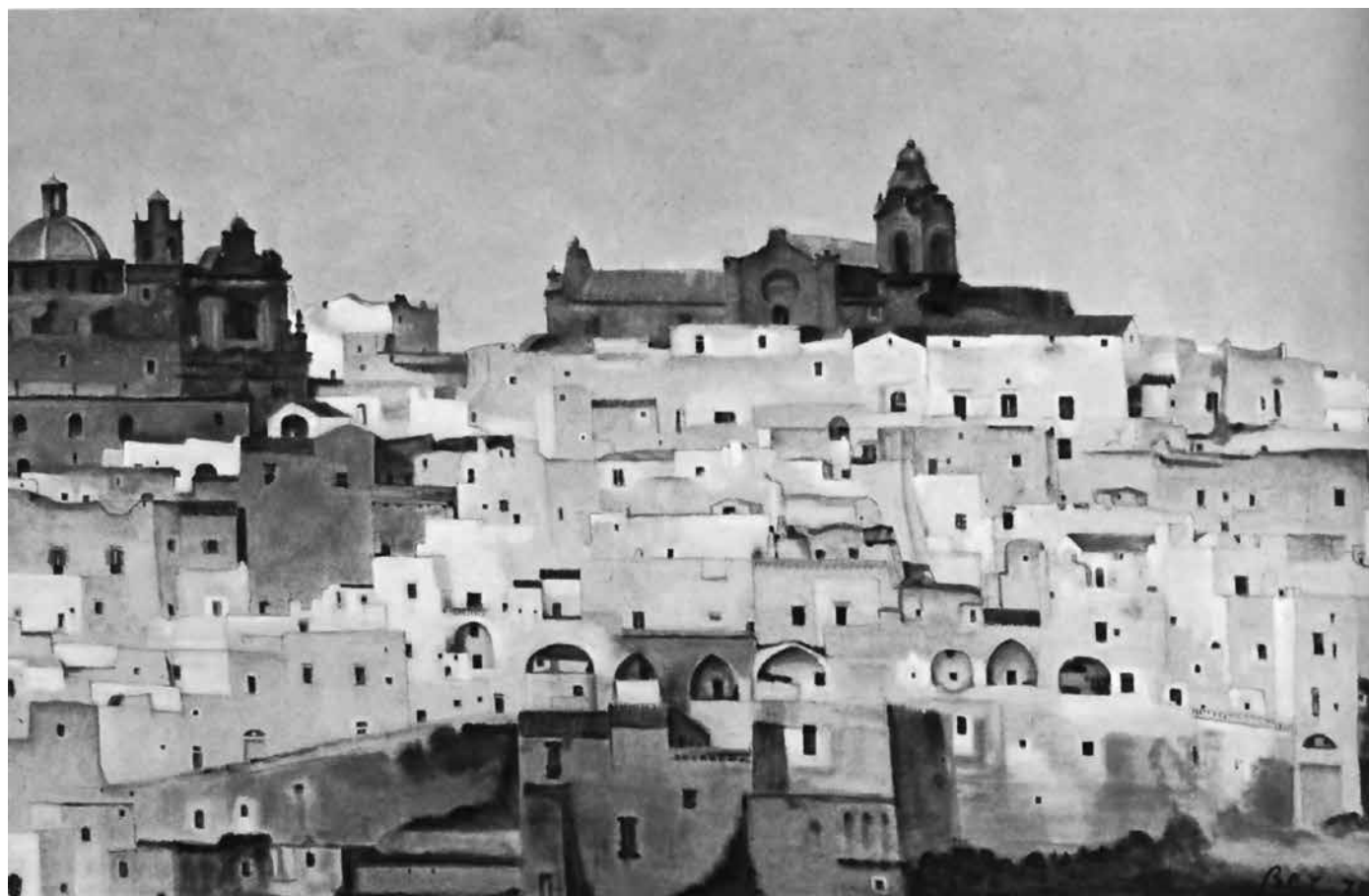
È il marzo 1933, in vista dell'esposizione a Palazzo Vecchio del progetto vincitore e degli altri passati alla fase finale di giudizio, gli architetti del Gruppo Toscano decidono di dare alle stampe un opuscolo quale supplemento della rivista fiorentina «Ecclettica» dove far pubblicare disegni e fotomontaggi della nuova stazione certamente più accattivanti e convincenti per il pubblico, rispetto a quelli necessariamente più asciutti e specialistici presentati al concorso. Già si levavano in città i primi commenti critici, le prime salaci battute che presto diverranno feroce polemica. Urgeva dunque spiegare e valorizzare al meglio la proposta premiata per convincere dapprima l'ente banditore del concorso ad affidare l'incarico e soprattutto gli animosi fiorentini circa la bontà delle scelte architettoniche, prima che si consolidassero le voci di favoritismo verso il maturo capogruppo da parte di Piacentini: *deus ex-machina* del concorso oltre che membro della giuria – e soprattutto commissario per il coevo progetto della Città Universitaria di Roma che vedeva fra i protagonisti proprio Michelucci, impegnato all'epoca nel progetto dello *Studium Urbis* con ben due cantieri; uno per l'Istituto di Mineralogia, Geologia e Paleontologia, l'altro per l'Istituto di Fisiologia generale.

Esce così il fascicolo che riporta in copertina un disegno a carboncino del progetto e l'elenco degli autori che ben descrive ruoli e gerarchie: G. Michelucci, N. Baroni, P.N. Berardi, I. Gamberini, S. Guarneri, L. Lusanna.

Un altro elenco, questa volta rigorosamente in ordine alfabetico, chiuderà amaramente la vicenda, in modo opposto e contrario a quello che prometteva la prima pubblicazione.

«Date le inesattezze pubblicate su alcuni giornali e riviste di attualità nei riguardi dei progettisti della Nuova Stazione di Firenze S.M.N., gli interessati desiderano sia noto che alla compilazione del progetto hanno collaborato senza alcuna distinzione gerarchica i signori: Dott. Arch. Nello Baroni, Dott. Arch. Pier Niccolò Berardi, Dott. Arch. Italo Gamberini, Dott. Arch. Sarre Guarneri, Dott. Arch. Leonardo Lusanna e Prof. Arch. Giovanni Michelucci, e che alla dirigenza artistica per l'esecuzione dell'opera di cui sopra, hanno collaborato, sempre egualmente e senza alcuna distinzione, gli stessi architetti meno il compianto camerata e collega Dott. Arch. Sarre Guarneri, deceduto prima dell'inizio della costruzione»⁶.

Due soli anni separano questi due documenti. Due anni vissuti in modo frenetico dove gioie, preoccupazioni, polemiche esterne e interne al Gruppo, segneranno la vita di tutti i progettisti coinvolti, raffreddando rapporti che parevano consolidati e inevitabilmente danneggiando l'immagine della Scuola di Architettura di Firenze nonostante gli sforzi del Direttore Raffaello Brizzi per favorire la riconciliazione fra i membri del raggruppamento composto da Michelucci, allora brillante professore quarantenne di Arredamento e decorazione interna, apprezzato e ben introdotto negli ambienti romani; dal ventottenne Berardi, suo assistente volontario e re-



sponsabile delle esercitazioni di arredamento, già allievo e *protégé* di Piacentini; dai neo laureati Gamberini, Baroni, Lusanna e Guarneri.

1. Pier Niccolò Berardi, Ostuni, 1975, cm 105x140, collezione privata

«Ho vissuto questa avventura con molta passione e con molta umiltà. Tanto per cominciare, mi sono beccato un'ulcera. Lavoravamo a tempo pieno, ventiquattro ore su ventiquattro ore. I colleghi Nello Baroni, Italo Gamberini, Leonardo Lusanna e io. Leader del gruppo, quello stakanovista di Giovanni Michelucci [...]. Sapessi quanti insulti, quanti bocconi amari da mandar giù! Sta di fatto che vinciamo il concorso, ma a questo punto si scatena la bagarre [...]. Veniamo travolti dalla stampa di tutto il mondo. Articoli, saggi critici, pamphlets, interviste vere e inventate. Riceviamo lettere d'amore e lettere anonime minacciose. Per la strada ci chiedono autografi come ai divi del cinema. Al bar delle Giubbe Rosse, gli intellettuali fiorentini bisticciano e strillano come ragazzetti nevrotici. Sui muri appaiono scritte col gesso, ewiva o abbasso, come quando è in gioco uno scudetto. Il popolino di Firenze tifa pro o contro. Si formano capannelli sulle piazze, come ai tempi



2. Copertina del supplemento al numero della rivista «Elettica», febbraio 1933

dei Guelfi e dei Ghibellini. I nostri fans e i nostri detrattori si prendono a botte. Il settimanale satirico «Il Brivido» (prezzo centesimi trenta), ci dedica vignette al vetriolo alla Forattini. La nuova stazione di Firenze viene definita «il cassone», «la gran cassa», «la casamatta», «il cemento armato», «l'incubo del cubo razionale». Noi progettisti scadiamo a personaggi di caricatura, sullo stile del «Corriere dei Piccoli», più o meno come il Signor Bonaventura, Fortunello, il Sor Pampurio, Arcibaldo, Barbariccia. Michelucci col suo largo basco alla Raffaello Sanzio, Lusanna col papillon alla Le Corbusier, Guarneri col sorriso mefistofelico e i radi capelli a riporto, Italo Gamberini col profilo tagliente e il naso a rostro, il sottoscritto col mento sfuggente e i baffi a spazzola. Queste perfide caricature vengono commentate in prosa. Per esempio «Sul Lungarno passando sei architetti – della Pesciaia videro gli effetti – e dissero, che bella ispirazione! – Perbacco ci facciamo una stazione». «A volte basta un nulla per l'artista – qualcosa che colpisca la sua vista – perfino un grosso valigione – fa germogliare l'idea di una stazione». «Il progetto, a quanto pare – molto bello è giudicato – ne potremmo riparlarne – quando alfin sarà scassato». Entrano in campo personaggi autorevoli e carismatici, chi per esaltarci, chi per demolirci»⁷.

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 l'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 espositivo. «Bisognerebbe tenere d'occhio questi nuovi architetti che portano i pantaloni bianchi» così Luigi Barzini Senior ritrae i giovani delfini di Piacentini e Giovannoni, il Berardi e il Vietti; anch'esso invitato ad esporre la sua tesi di laurea con altri suoi progetti nella medesima mostra. Due amici, entrambi allievi appassionati nello studio delle antiche vestigia dell'Urbe ma soprattutto compagni di scorribande studentesche⁸ che, curiosamente, percorreranno quasi in parallelo brillanti carriere. Ambedue misurandosi dapprima con le istanze del Razionalismo, mediante opere progettate e costruite e partecipazioni a importanti concorsi di architettura organizzati dal regime, finendo poi per rinunciare alla carriera universitaria o a quella interna alle istituzioni. Ambedue preferendo la prassi di una solida attività professionale, rimasta poi lontana dalla vivace temperie culturale che connotò il dibattito architettonico in Italia sin dall'immediato dopoguerra.

«L'architettura che qui vedete è moderna, rigorosamente razionale: né, a pensarci, da uno che ha compiuto i miei studi, ci si sarebbe potuti aspettare niente di diverso. Comunque sia ben chiaro: fin da giovane, quando lavoravo alla stazione ferroviaria di Firenze, io, le tempeste in un bicchier d'acqua dell'Arte esclusivamente artistica, dell'Arte che pretende di opporsi a tutto quanto l'altro, Vita, Natura, Storia, e via seguitando, non mi sono mai garbate. Le ho sempre considerate insincere, inopportune, quando non addirittura jettatorie...».

Parole queste, riportate nel testo che Bassani dedica all'amico per introdurre il volume che ne raccoglie l'opera pittorica⁹. Ulteriore testimonianza delle amarezze lasciate dall'esperienza nel Gruppo Toscano, ma soprattutto del lato schiettamente umano del Berardi, che come

abbiamo visto si trovò per ragioni anagrafiche e di ruolo – assistente universitario, proveniente da Roma e dunque non organico alla Scuola fiorentina – a ricoprire un ruolo di attiva mediazione fra il Professore-Capogruppo, troppe volte assente dal cantiere fiorentino visti gli impegni con i due progetti romani, e i suoi ex-allievi: giovani e scalpitanti architetti, desiderosi di indipendenza, autonomia e visibilità e forse fin troppo irretiti da soluzioni stilistiche e morfologiche più vicine al Moderno europeo, piuttosto che a una sua moderata rilettura declinata sui caratteri architettonici italiani.

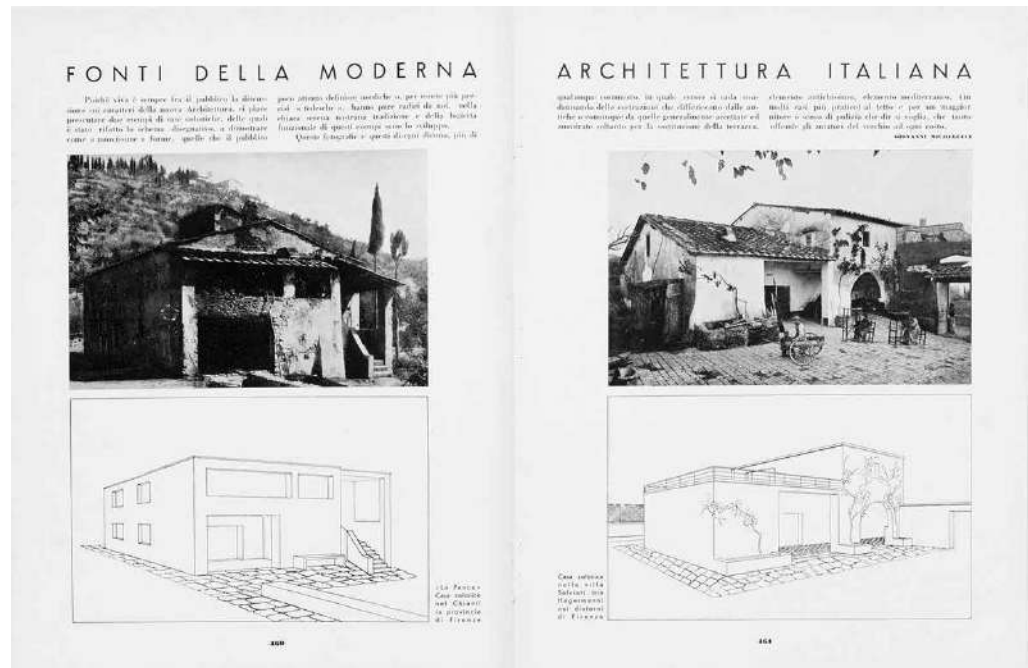
«Sarebbe forse interessante, per un delicato filologo dedito allo studio delle nostre archeologie dell'altro ieri, provarsi a rintracciare l'impronta personale di Berardi nell'impresa della stazione. Sulla base di quanto, come architetto, Berardi ha fatto poi, e fa tutt'ora, è da supporre che il suo 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 sciagurato»¹⁰.

A differenza dei poco più giovani colleghi del Gruppo Toscano, Berardi svolgeva già attività professionale autonoma, con incarichi e progetti architettonici, di arredo e di interni fra Roma, la Liguria, la Toscana (ad esempio il modernista ristorante Andreini sul lungomare di Viareggio, costruito a pochi passi dai due padiglioni d'ingresso per stabilimenti balneari di Michelucci) e infine a Brescia: opere quest'ultime favorite dalla benevolenza di Marcello Piacentini nei confronti del suo allievo, al quale furono offerte concrete e autonome occasioni progettuali all'interno delle sue architetture per Piazza della Vittoria, allora nelle fasi finali di realizzazione¹¹. È presumibile che Piacentini abbia avuto una diretta influenza sulla pubblicazione del progetto realizzato dal giovane Pier Niccolò per il Cinema Palazzo, sito nel sotterraneo Palazzo sede della Riunione Adriatica di Sicurtà e così recensito dal 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»¹².

Ottime credenziali, dunque, per collaborare al corso di Arredamento di Michelucci, dove l'architetto pistoiese soleva educare i suoi allievi alla rilettura delle anonime architetture rurali della Toscana quali suggestive 'fonti' per immaginare una via mediterranea all'architettura razionale.

3. Giovanni Michelucci, *Fonti della moderna architettura italiana*, «Domus», n. 56, 1932, Archivio Domus - © Editoriale Domus S.p.A.



Sul numero 56 di «Domus» del 1932¹³ Michelucci pubblica un contributo intitolato *Fonti della moderna architettura italiana* fornendo la sua personale versione della famosa doppia pagina di *Verse une Architecture* nella quale all'antico Tempio di Nettuno di Paestum corrisponde un'automobile Humbert del 1907, mentre al Partenone è riservata la più moderna Delage Grand Sport del 1921. Sulla rivista milanese due fotografie Alinari di case contadine toscane sono affiancate a due disegni a calco delle stesse dove sono eliminati i tetti a falde – anche se in una delle versioni moderniste delle coloniche è comunque mantenuto un arco, in accordo con le indicazioni dibattute dalla critica coeva circa la purificazione di forme e figure antiche. Il breve testo a commento descrive il senso dell'operazione:

«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 serena nostrana tradizione e della logicità funzionale che di questi esempi sono lo sviluppo.

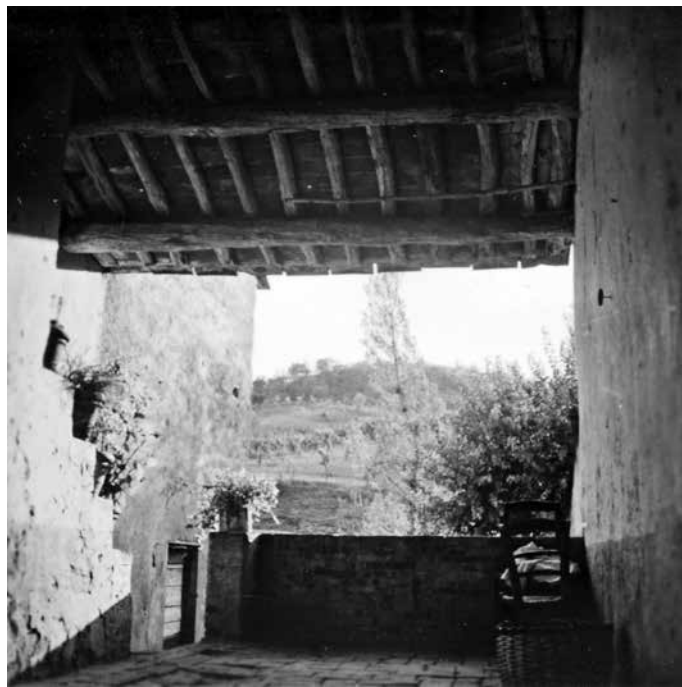
Queste fotografie e questi disegni dicono, più di qualunque commento, in quale errore si cada condannando delle costruzioni che differiscono dalle antiche o comunque da quelle generalmente accettate ed ammirate, soltanto per la sostituzione della terrazza, elemento antichissimo, elemento mediterraneo, (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».

Un conciso ma significativo contributo alla più generale discussione sulla via italiana all'architettura della razionalità, che dal Gruppo 7 al M.I.A.R., dalla Prima alla Seconda Esposizione di Architettura Razionale, con la scandalosa Tavola degli Orrori di P.M. Bardi, fino alla Terza Esposizione fiorentina del 1932, vedeva emergere il trasformismo di Piacentini¹⁴ rispetto alle posizioni intransigenti di Ojetti e Giovannoni, strenui difensori – nella forma più conservatrice e ostile – della necessità di mitigare e ambientare le nuove architetture, specialmente quelle da inserire in contesti storici consolidati come nel caso del nuovo fabbricato viaggiatori fiorentino. La nuova architettura razionale andava dunque interpretata e declinata sui peculiari caratteri italiani, sia per il rispetto dovuto alle oggettive emergenze monumentali e alla qualità d'ambiente dei tessuti urbani delle nostre città (anche se il regime si distinse nel promuovere violenti progetti di riforma urbana, da Via dell'Impero a Via della Conciliazione per rimanere ai casi più noti), sia per garantire una più facile ricezione alle proposte dei giovani razionalisti di un moderno 'stile nazionale' funzionale all'auto-rappresentazione del Fascismo.

Lo scarto che Michelucci comincia a operare e a insegnare ai suoi allievi si inserisce in questo quadro offrendo spunti di particolare originalità, precedendo di fatto la scoperta dei temi fondativi del Razionalismo nell'architettura rurale che di lì a poco sarebbero stati proposti da Paganò dalle pagine di «Casabella»¹⁵ e successivamente dalla fondamentale Mostra alla VI Triennale del 1936¹⁶.

Interesse per l'architettura spontanea che Berardi e Vietti, del resto, avevano già manifestato con la redazione delle loro tesi di laurea, entrambe ambientate sul Lago Maggiore, pensate come complementari, e aventi per tema rispettivamente un rustico golf club e un albergo, immaginato da Vietti come un complesso di case tradizionali adagiate sul pendio, a imitazione del principio insediativo di un antico borgo. Composizioni che si misurano con i caratteri tipici dell'architettura locale – ad esempio ipotizzando l'impiego di tetti in beola e balconate in legno all'uso locale – rispettando così gli insegnamenti ricevuti da Giovannoni e Piacentini¹⁷. Temi progettuali che i due architetti affronteranno più tardi nella loro professione: ad esempio con la club house a Biella, il Berardi; con quella a Barlassina¹⁸, il Vietti; entrambi poi progetteranno complessi residenziali e alberghieri in foggia di 'neo-paesi'¹⁹ come a Punta Ala per l'architetto fiesolano e – con maggior fortuna e fama – in Costa Smeralda per il compagno di studi di Novara.

È dunque in questo clima culturale dove senza nessuna contraddizione possono coesistere grande tradizione dell'architettura e logica e buon senso delle umili architetture rurali che va inteso l'invito del Brizzi a Roberto Papini per la prolusione all'anno accademico 1931-1932; e non certo per caso, visto che il critico sarebbe stato chiamato due anni più tardi come Professore di Storia dell'Architettura e degli Stili nel medesimo Istituto. Alla presenza delle autorità cittadine e di molte illustri personalità della scienza, dell'arte e della politica, dinanzi ad un numeroso ed eletto uditorio (e a tutti i futuri componenti del Gruppo Toscano, ideale risposta fiorentina al Gruppo 7, che si sarebbe costituito sul finire dell'estate del medesimo anno), la mattina di domenica 14 febbraio del 1932 ebbe luogo nell'aula Minerva la



4. 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. ASF, Fondo, Pier Niccolò Berardi, Materiale fotografico, Triennale, 13B, 54B, 65B, 78B

solenne celebrazione dell'anno accademico con una *lectio* programmaticamente intitolata *Architettura e semplicità*²⁰.

Si definisce così il campo operativo e concettuale per una via toscana alla modernità che il raggruppamento sarà chiamato a interpretare attraverso un progetto di concorso caratterizzato dal costante dialogo fra ragione e sentimento; fra razionale funzionamento del nuovo fabbricato viaggiatori e sua muta presenza a guisa di nuovo tratto di mura urliche dove, analogamente a una partitura musicale, l'orizzontalità contrappunta la verticalità della chiesa domenicana. Dialogo tra la monumentalità richiesta dal bando ed un'estrema, scandalosa, semplicità di papiniana memoria, tutta risolta dalla *forza espressiva del muro pieno*²¹ interrotto solo dall'episodio della cascata di vetro, omaggio alla grande vetrata gotica dell'antica abside.

Al laconico ma potente esterno, proseguendo sul *fil rouge* del gioco dialettico fra temi opposti e complementari, corrisponde la ricchezza materica degli interni. Un vero e proprio palinsesto di marmi, materiali preziosi e tecnologici e soprattutto di immagini: sia fotografiche (come il grande fregio composto da foto Alinari di architetture e città italiane che corona la parte sommitale della facciata interna della galleria di testa) che artistiche (il ciclo di opere dipinte o scolpite che andrà a formare l'apparato decorativo della stazione).

Berardi si saprà inserire in qualità di fotografo nel programma iconografico previsto e con la sua Rolleiflex contribuirà alla documentazione di case coloniche e di vedute della campagna



toscana che andranno a decorare i ristoranti di prima, seconda e terza classe, superando i colleghi per senso della composizione delle fotografie e uso sapiente del contrasto fra luci e ombre dei porticati e dei loggiati delle case rurali. Talento che sarà presto notato da Giuseppe Pagano²².

Una figura si ripete costantemente nelle sue immagini: quella del paesaggio visto dalle logge o dai portici dei casolari; tema questo che come vedremo diverrà una delle cifre più tipiche dei suoi futuri progetti di residenze, così sapientemente inseriti nell'ambiente naturale e sempre pensati come occasioni per portare nei loro interni il paesaggio esterno: inquadrato 'fotograficamente' attraverso la serie delle grandi finestre, delle terrazze e dei loggiati sempre presenti nelle sue architetture.

Un'altra declinazione di questo tema emerge da un'attenta lettura delle piante, dei prospetti e delle fotografie delle case private che Berardi progetterà nel corso della sua carriera per una committenza affine per estrazione sociale²³; quindi colta, appartenente o all'aristocrazia o all'alta borghesia. Un carattere analogo a quello che contraddistingue le architetture pubbliche di Michelucci, che spesso reiterano l'immagine di una strada cittadina racchiusa al loro interno e che in ultima analisi – per ricordare la *lectio* di Papini – non è altro che memoria del celebre passo del *De Re Aedificatoria* dell'Alberti relativo al complementare rapporto che lega *domus* e *urbis*: «La città è come una grande casa, e la casa a sua volta è una piccola città»²⁴.

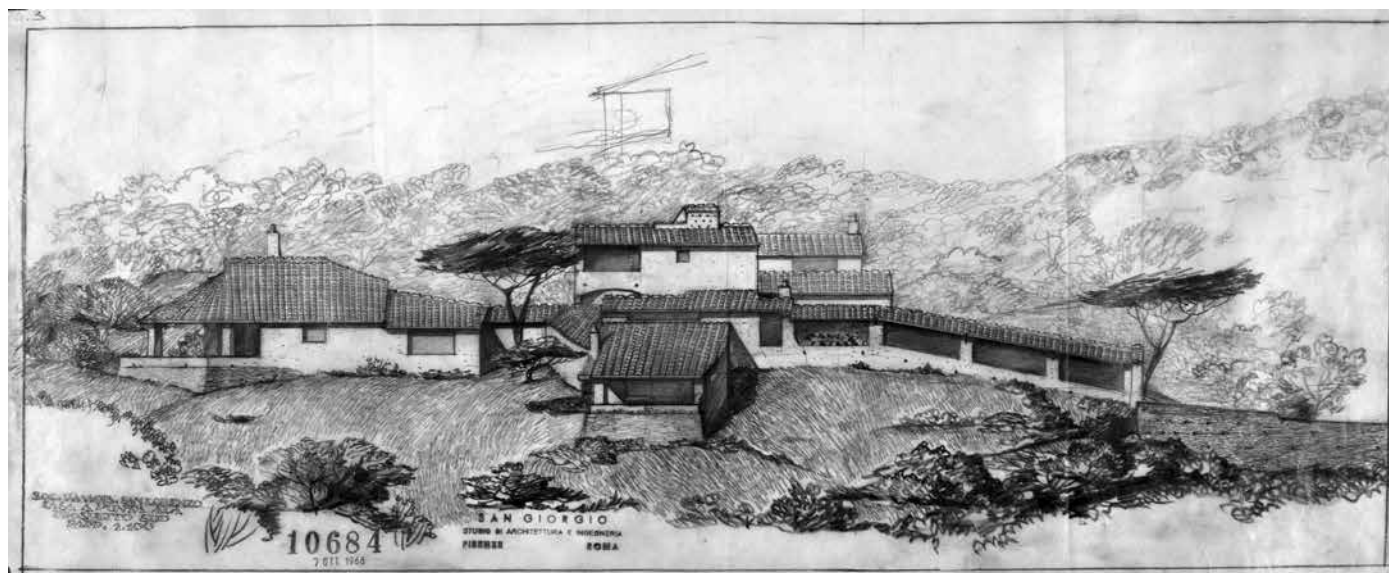


5. Casa Pellicciotti, Torino, disegno del fronte esterno

Cosa sono del resto le residenze progettate da Berardi se non un costante esercizio compositivo su tale reciproco rapporto di scala? Pensiamo a casa Rivetti o a casa Pellicciotti a Torino; a casa Andrea Nasi a Castiglion Torinese; a casa Settepassi a Roccamare; a casa Silva Honorati a Punta Ala e a tutte le altre costruite nel corso degli anni a venire.

Case che da lontano somigliano a borghi, a complessi rurali o a monasteri; a ricordi letteralmente ricostruiti di quei casolari fotografati in gioventù e poi dipinti in età matura e in particolar modo dell'amata Certosa di Ema e del suo chiostro, che logicamente organizza il ritmo di pieni e di vuoti delle celle dei monaci. Immagine analogica quest'ultima che governa palesemente lo schema distributivo di casa Nasi le cui stanze, così somiglianti a casette o per l'appunto a celle, si dispongono ad anello lungo una sorta di cortile destrutturato che custodisce al suo interno un lacerto di paesaggio naturale, con una fonte al posto del canonico pozzo. Percorso analogo a un corridoio vasariano in miniatura, che diviene ad un tempo ponte e strada coperta; strategicamente aperta dall'architetto sui vari salotti e ambienti di rappresentanza come a citare letteralmente il dispositivo spaziale – sempre uguale e sempre diverso – che dal vicolo o dallo stradello del borgo conduce alle piccole piazze o agli slarghi informali dei paesi toscani o mediterranei; studiati, disegnati e in ultima analisi rifatti ogni volta da Berardi sia sulla tela dei suoi quadri che concretamente, dal primo schizzo fino al cantiere.

Cosa sono del resto le rampe che consentono l'accesso a casa Settepassi, a casa Silva Honorati e quelle presenti all'interno di tutte le altre case del Berardi se non espedienti per dinamizzare la veduta sul paesaggio domestico una volta oltrepassata la soglia d'ingresso? A cosa rimandano le gradonate che uniscono le quote dei diversi ambienti in una sorta di rustico *raum-*



plan loosiano se non alla morfologia organica dell'architettura spontanea dei paesi che seguono con naturalezza il declivio del monte o del colle?

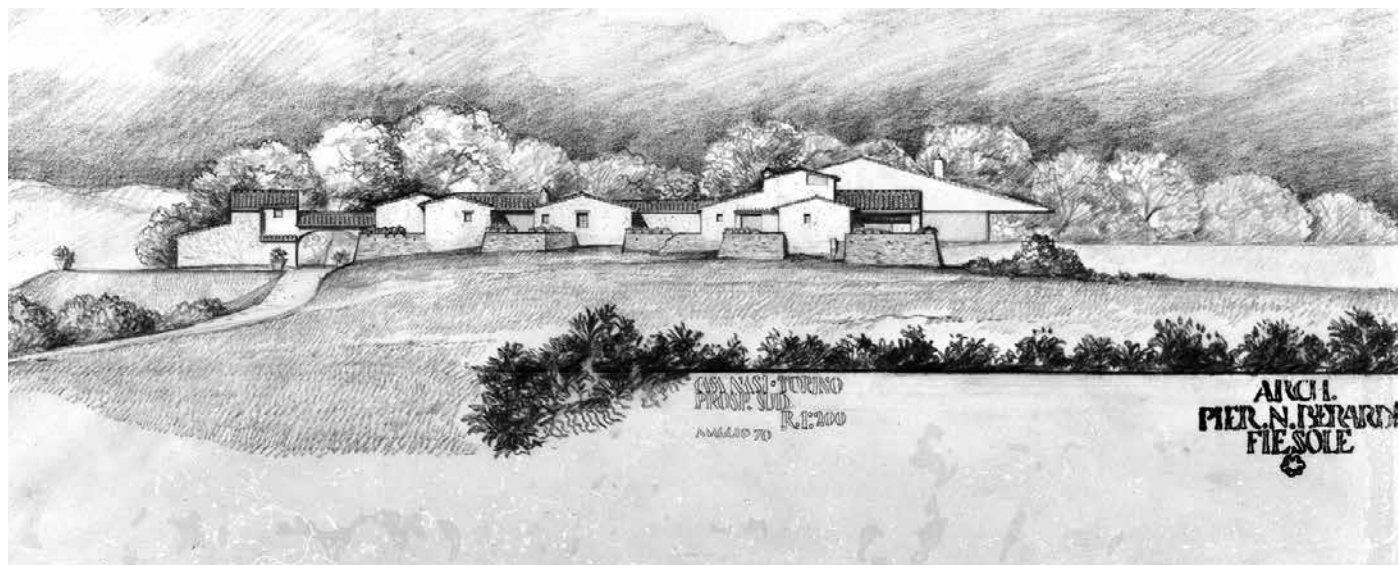
Un gioco di interni che si confondono con gli esterni in case-paese, o paesi-case che dir si voglia, che trova ancora una volta l'ovvia origine nel grande *passage* coperto della stazione posto fra Via Valfonda e Via Alamanni: una *rue interièure* lungo la quale si sviluppa forse la vera facciata del fabbricato viaggiatori e dove tre varchi risolvono il collegamento fra la galleria di testa e la 'piazza' porticata dell'atrio delle partenze. Medesimo dispositivo spaziale e sintattico tra luogo di passaggio e luogo di sosta²⁵ cui accennavamo in precedenza a proposito di Casa Nasi.

Nella silente «gran cassa» in pietra forte, troppo spesso attribuita al solo capogruppo, si possono dunque leggere in filigrana tutti i temi fondativi del successivo lavoro di Berardi. Così come la stazione si fonde con la città, custodendone al suo interno l'immagine analoga, divenendo essa stessa frammento urbano, così le opere di Berardi si sapranno inserire nel paesaggio; l'elemento primo che in ultima analisi le genera, le plasma, le modella.

Da qui il ruolo seminale delle umili case rurali riprodotte nelle sue fotografie poste in totale continuità, nel ciclo iconografico del fabbricato viaggiatori, con quelle che riproducono le architetture maggiori. Foto che possiamo immaginare di trasfigurare in finestrini di un immaginario treno di pietra che – dall'interno del suo volume chiuso – offre continuamente ai viaggiatori un'impossibile vista panoramica sull'imminente viaggio o sul suo nostalgico ricordo.

Assieme a Italo Griselli, autore del gruppo scultoreo *L'Arno e la sua valle*²⁶ che orna la Palazzina Reale, incarico che Michelucci si ritagliò per sé quale fisica rappresentazione della distanza che lo separava dal resto del Gruppo, anche Mario Romoli – allora ventisettenne – contribuì al programma decorativo della stazione risultando vincitore di uno dei concorsi indetti per la

6. Casa Silva Honorati, Punta Ala, disegno del prospetto sud



7. Casa Andrea Nasi, Castiglione Torinese, disegno di uno dei prospetti

decorazione degli ambienti del medesimo padiglione, e a seguito dell'annullamento della gara²⁷, successivamente incaricato del decoro di una saletta particolare del ristorante di I e II categoria con una tempera che rappresentava una *Scena di caccia in padule* e dei dipinti per l'ufficio del C.I.T., opere quest'ultime andate perdute.

In totale furono circa venti gli artisti coinvolti nella grande impresa²⁸, ma quello che forse ebbe influenza maggiore sul Berardi pittore e architetto fu Ottone Rosai.

Coinvolto nel programma decorativo della nuova stazione nel maggio del 1935, su invito diretto degli architetti, e senza alcuna necessità di bandire una gara quale segno di riconoscenza per la benevolenza da lui dimostrata in uno dei momenti più critici della polemica successiva al verdetto della giuria.

Invitato a proporre due bozzetti per grandi quadri che dovevano essere collocati nel ristorante di I° e II° classe, l'artista consegna alla valutazione dei suoi committenti due bozzetti: il primo, andato perduto e intitolato *Mura del Rinascimento fiorentino* rappresentava Firenze veduta *extra moenia*, con al di sopra delle mura tre iconiche architetture che sveltavano verso il cielo: il campanile di Giotto, la cupola del Brunelleschi e la torre di Arnolfo.

Il secondo bozzetto, aderente alla poetica che lo aveva fatto apprezzare dal Gruppo Toscano e che ne giustificava l'invito diretto, rappresentava *Casa di Villamagna*, un piccolo e sconosciuto paese prossimo a Bagno a Ripoli dove i semplici 'cubi' delle case contadine andavano a punteggiare un pastoso paesaggio collinare. Possiamo solo immaginare, dopo le attestazioni di stima incondizionata da parte degli architetti, la delusione del Rosai per la bocciatura della sua prima proposta²⁹.

Incidente che dimostra ancora una volta la carica ideologica e dimostrativa che doveva avere il progetto della nuova stazione per i suoi autori. Dirompente semplicità e anti-monumentali-



8. Casa Andrea Nasi, Castiglione Torinese, prospettiva della corte interna con la fonte

tà come chiave di lettura e implicita risposta a ciò che la V Triennale del '33 coordinata da Mario Sironi e ospitata nella nuovissima sede milanese progettata da Giovanni Muzio, aveva appena canonizzato³⁰.

La scelta di privilegiare, nel contributo di Rosai, la rappresentazione di umili case contadine al posto della rilettura di celebrati monumenti, si può fare risalire non solo agli anticipatori interessi di Michelucci maturati negli anni d'insegnamento sulle radici vernacolari del Razionalismo, che tanto avevano influenzato i suoi giovani allievi – ora compagni d'avventura –, o alla sensibilità di Berardi, memore delle teorie sull'ambientismo del Giovannoni, ma ad altri contributi che vedono protagonista Mario Tinti: un critico fiorentino oramai dimenticato che riteniamo invece fondamentale per comprendere le scelte del Gruppo Toscano e soprattutto il senso dei futuri progetti del Berardi, poi invitato nel 1937 ad esporre al Palazzo dell'Arte della Lana le sue fotografie di case contadine, già mostrate in Triennale e pubblicate nel relativo catalogo, quale commento fotografico ai disegni dell'artista fiorentino dedicati al medesimo tema: grafiche pubblicate appena due anni prima proprio dal Tinti in un piccolo, importante, libriccino³¹.

All'inizio del 1935 si stampa difatti in Firenze. *L'architettura delle case coloniche in Toscana*, pubblicazione che raccoglie 32 disegni di Ottone Rosai tracciati a matita grassa che hanno per soggetto 32 variazioni del tipo di casa contadina.

L'introduzione di Mario Tinti offre gli strumenti concettuali a sostegno dell'operazione, peraltro anticipati in un articolo da lui pubblicato su «Casabella» nel 1933³².

L'incipit del libretto, probabilmente noto ai membri del Gruppo Toscano e presumibilmente da loro usato per immaginare il progetto iconografico del nuovo fabbricato viaggiatori, è del

9. Casa Andrea Nasi, Castiglione Torinese; vista di uno degli snodi distributivi fra i diversi ambienti presenti lungo il 'chiostro' che racchiude il lacerto di paesaggio al cui interno si trova la fonte



resto illuminante: «L'argomento della casa rurale, dell'abitazione del contadino è uno di quelli che possono chiamarsi sacri: anzi, di storia sacra»³³.

Bassani³⁴ racconta che con la forzata chiusura dello studio nel 1943 per gli eventi bellici e con il conseguente ritiro nella tenuta di famiglia a Fiesole, a Berardi fu offerto il tempo per cominciare a dipingere. Soggetto del primo quadro una veduta del colle di Montececeri e delle case rurali che lo popolavano: «quel primo quadro era già senza dubbio l'espressione di una precisa scelta stilistica e morale».

Viene naturale pensare che nel dipingere quella prima tela avente per soggetto le umili case contadine che conosceva fin dalla sua infanzia, a Berardi siano tornate in mente le parole di Tinti: suggestivo contributo che forse spiega meglio di qualunque altro la traiettoria che l'architetto percorrerà dal dopoguerra fino agli ultimi lavori.

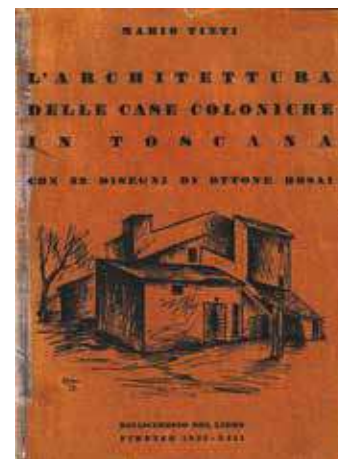
L'allontanamento dagli interessi della critica e della pubblicistica d'architettura ufficiali e dal coevo dibattito sulla 'moderna' ricostruzione delle città italiane – rogersianamente intesa quale fenomeno in perenne divenire, posto per così dire in *continuità* con la tradizione perché capace di reinterpretare lo spirito dell'antico senza necessariamente riproporne pedissequamente le forme – può essere fedelmente illustrato in tutti gli aspetti, anche in quel-

li meno convincenti³⁵, dal progetto per il concorso per la ricostruzione della zona attorno a Ponte Vecchio del 1946-47. Il progetto di Berardi e Tullio Rossi, suo associato nell'avventura dello Studio San Giorgio dal 1948 al 1967, giunge terzo classificato. La proposta, lontanissima da quella michelucciana, è debitrice dello studio fatto dal solo Rossi l'anno precedente, su invito del senatore Vittorio Cini³⁶ e avente per oggetto l'urbanizzazione dell'Isola di San Giorgio Maggiore a Venezia. Entrambi i progetti anticipano le riflessioni sulla ricostruzione dell'*architettura della città* che molti anni più tardi informeranno le teorie di Aldo Rossi, Giorgio Grassi e della Tendenza italiana e – con caratteri ben più pittoreschi – del neourbanesimo dei fratelli Krier.

Berardi dopo quel concorso, si misurerà col disegno urbano con i progetti per Punta Ala e in alcuni episodi legati alla committenza Rivetti a Maratea, ma senza particolare fortuna. Costante rimarrà invece l'interesse per il tema dell'abitare. Ricerca intrisa di un'elegante modestia che forse ha contribuito a rendere meno visibile il suo lavoro o, meglio, a non farlo comprendere, in analogia con le parallele fortune (o sfortune) critiche del suo collega, amico e sodale Vietti, la cui opera solo recentemente è stata rivalutata³⁷ dopo decenni di oblio essendo ritenuta lontana dalla purezza dai primi progetti razionalisti della gioventù o dalle eleganti forme dal golf club di Barlassina immortalato nel solenne bianco e nero de *La notte* di Michelangelo Antonioni, opera che per molti segna la fine della sua *dignitas* critica. In realtà, proprio in virtù del suo apparente non-stile, nel lavoro di Vietti possono tranquillamente convivere nel suo lavoro episodi diversi. Come in una *ronde* o in uno spensierato giro di valzer, l'eleganza di Villa La Rocca a Cannobio del 1936 o di Villa Wanda a Stresa del '35-36, il modernismo del complesso Piaggio – più conosciuto come grattacielo Vespa – in Corso Sempione a Milano, il portico classicheggiante dell'isolato San Rocco a Reggio Emilia, i progetti veneziani per la famiglia Cini, la straordinaria mimesi con la natura sarda del 'nuragico' Hotel Pitrezza, possono essere posti a paragone senza alcun problema con Villa La Certosa a Porto Rotondo. Supremo simbolo di una vita Smeralda che non sta noi giudicare. Picchi e valli, che in ultima analisi formano un unico, interessantissimo, paesaggio di architetture.

Ma in questo incompleto paragone fra le carriere di due amici e colleghi, rimane sullo sfondo la *vexata quaestio* cui accennavamo in precedenza: come rileggere l'opera di Berardi alla luce di questa sorta di breve controistoria dell'architettura del secondo Novecento italiano che sembra liberare un certo tipo di professionismo colto dal cliché di un raffinato ma disimpegnoato mestiere?

«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'ambiente»³⁸.



10. Copertina dell'edizione originale di Mario Tinti, *L'architettura delle case coloniali in Toscana con 32 disegni di Ottone Rosai*, Rinascimento del Libro, Firenze, 1935

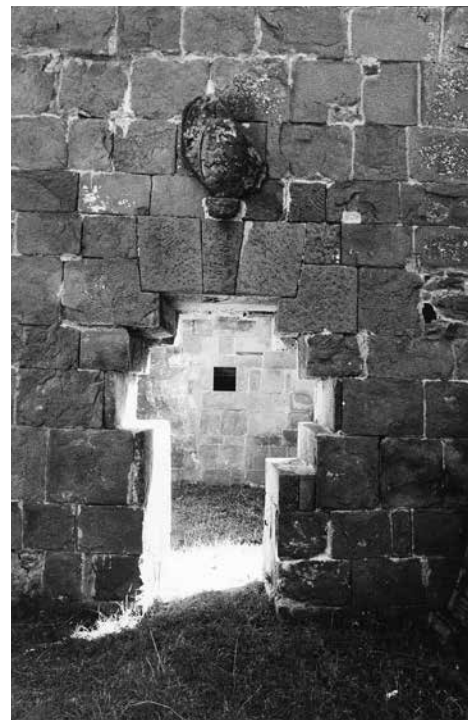
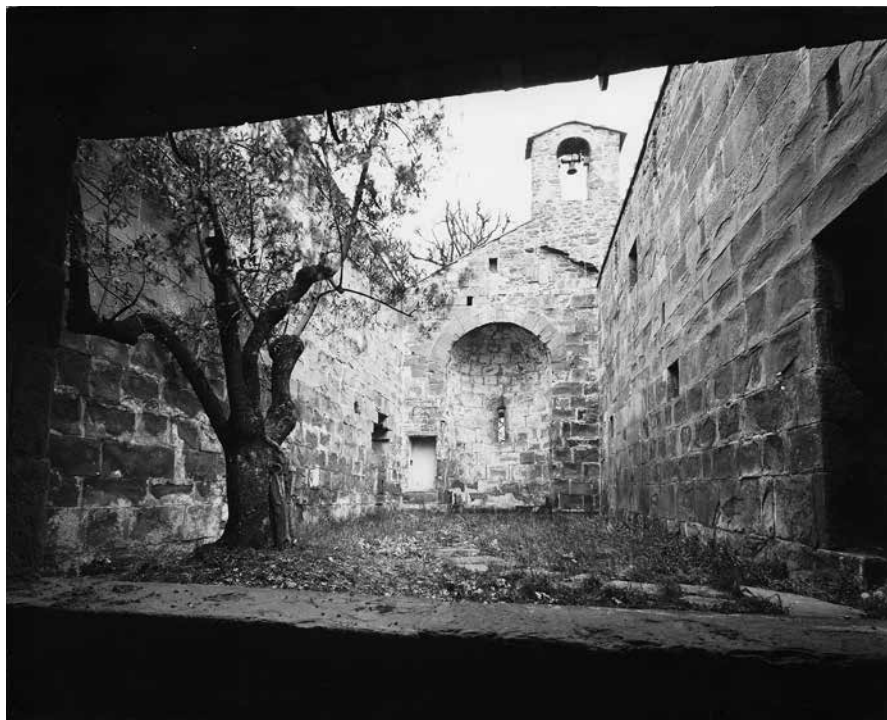


11. Pier Niccolò Berardi, foto del rudere della antica abbazia in località La Romola prima dei lavori di restauro e addizione per casa La Gabbiola



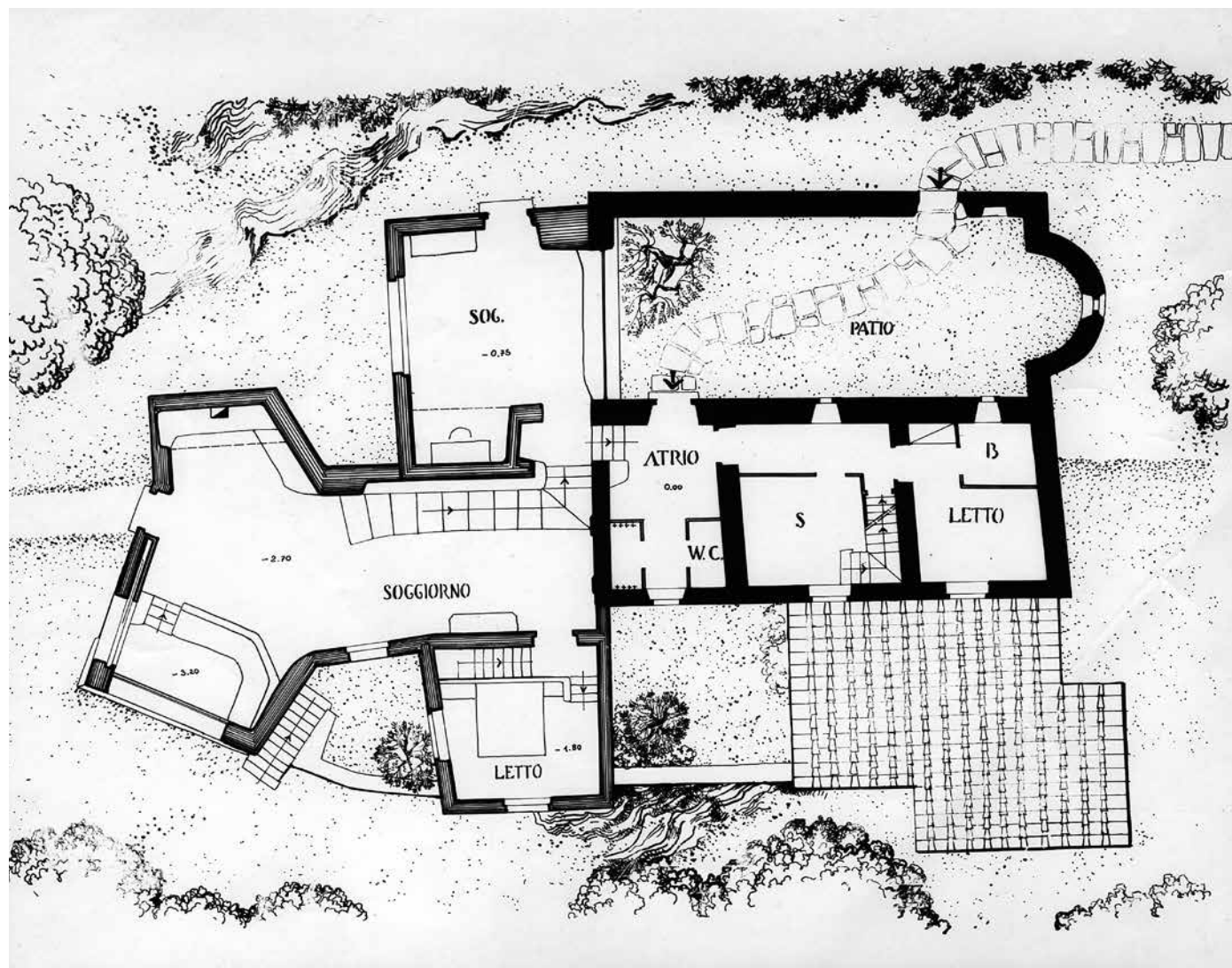
Ricorda Antonella, figlia dell'architetto, le numerose visite ai paesi fatte assieme al padre, intento ad arricchire la sua collezione di spazi e soluzioni compositive spontanee. Lo ricorda toccare la terra del cantiere, pronto al tracciamento delle fondazioni di una sua nuova architettura, ricorda le sue raccomandazioni: «Cocca, la casa per funzionare deve essere invisibile, se si vede non funziona» O altre sue parole, tratte da una lontana intervista: «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 storia».³⁹

La Gabbiola (1965/66) è il nome della casa che Berardi avrebbe voluto conservare quale summa del proprio lavoro e testimonianza lasciata alle giovani generazioni. È sita a La Romola, località poco distante dalla Certosa di Ema. È lì che durante un sopralluogo per un altro progetto, Berardi scopre i resti di un'abbazia del XIII secolo. La piccola chiesa è un rudere, il tetto è crollato come una parte della facciata. All'esterno della navata a cielo aperto, simile a un San Galgano in miniatura⁴⁰, è cresciuta una quercia 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. 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. Col progetto forse più personale, Berardi compie il suo autoritratto più vero. Il senso della sua silente opera, lontana dalle riviste di settore e dalle *laudatio* della criti-



ca ma ben nota ai suoi altolocati clienti, si trascende in questa casa che riunisce con una sola mossa – al medesimo tempo istintiva e meditatissima – i due Berardi che fin qui parevano procedere separati: il primo, quello del Museo Richard Ginori a Sesto Fiorentino: il colpo da maestro che l'architetto mette a segno alla metà degli anni '60; sublime brano di chiarezza, all'altezza del progetto della stazione fiorentina. Misura, equilibrio, raffinata spazialità interna, sapienza dell'arte del porgere per mezzo dello studiato allestimento, specialmente quello della saletta dedicata alle ceramiche dell'amico Gio Ponti, che ho avuto la fortuna di visitare anni fa, durante il suo prolungato periodo di chiusura e prima dell'acquisto da parte di un importante gruppo del mondo della moda. Evento che aveva acceso le speranze di vedere quest'opera di nuovo aperta, accessibile funzionante, viva. Con pazienza aspettiamo, ma quel museo, assieme alla *claritas* compositiva del fronte lungo il fiume Serchio della Centrale Elettrica per la Società Valdarno di Vinchiana, in provincia di Lucca – altro brano di sapienza compositiva da bravo razionalista d'antan – o il disegno delle facciate delle fabbriche fatte per i Rivetti a Maratea, facevano sorgere la domanda per antonomasia: come potevano convivere quelle opere lì, così misurate nel loro posato modernismo con le opere dell'altro Berardi? Colui che non si faceva problemi a usare archi e volte ribassate, rustiche capriate, muri spessi e finestre piccole, in una sorta di continua celebrazione del-

12. La Gabbiola; il varco cruciforme che conduce al patio d'ingresso ricavato nel rudere dell'abbazia diruta visto dalla finestra del salone ospitato nella nuova ala aggiunta all'antico complesso



13. La Gabbiola; pianta del complesso con l'aggiunta della nuova ala posta in aderenza alla rovina dell'antica abbazia priva di facciata

le architetture anonime contadine, ora offerte come scenografie per riti sociali d'alto livello. Domanda semplicemente non posta dai critici perché ben più facile era appunto far passare sotto silenzio quei lavori, non degnandoli di alcuna attenzione. Eppure, con straordinario acume è lo stesso Berardi a offrire una chiara risposta con quell'umile casa che costruì personalmente, assieme a un capomastro e un muratore «come nel '400, il tutto con umiltà». Nella Gabbiola convivono senza alcuna contraddizione la regola dell'abbazia, con le sue geometrie, i suoi muri a squadra, le proporzioni romaniche che alludono alla memoria del-



la classicità del tipo architettonico basilicale – perfetta metafora del Berardi lineare, razionale, geometrico, autore delle ‘moderne’ fabbriche citate in precedenza – e il diverso carattere dell’addizione: la parte pubblica della casa, affidata ad un complesso di corpi di fabbrica che sorgono da una pianta cesellata ad arte che offre eleganti morbidezze organiche (un attento lavoro sulla *dispositio* degli ambienti che rende peraltro Berardi simile al Caccia Dominioni che dichiarava con orgoglio “Io sono un piantista!”).

Come nella campagna toscana convivono in un unico paesaggio la linearità del cipresso e le curvature del tronco dell’olivo, così nella Gabbiola convivono i due volti di Berardi finalmente compresi nella loro necessaria complementarità.

Due metà, immortalate in una straordinaria fotografia, scattata quasi certamente dall’architetto, che divengono una sola unica casa; un monastero; un paese. Fatto architettonico ad un tempo unitario e molteplice. A suggellare la comprensione dell’arcano, il gioco dell’interno della chiesa che diviene patio esterno, una finestra aperta sul cielo. E l’interno della parte pubblica della casa, di una spazialità tutta spontanea a ricordare la morfologia di un borgo. Lo spazio del sacro è ad un tempo dentro e fuori; è ovunque.

Rileggiamo l’incipit del testo di Mario Tinti a commento delle opere di Rosai:

«L’argomento della casa rurale, dell’abitazione del contadino è uno di quelli che possono chiamarsi sacri: anzi, di storia sacra.

La casa di un patrizio può essere o non essere sacra ed è spesso, ai nostri tempi, profana, avendo purtroppo perduto il patriziato – salvo rare eccezioni – ogni misticismo e funzione di casta; ma la casa del contadino riveste sempre, ancora, un carattere, un sentimento di religiosità, in quanto corrisponde e si attiene a quella condizione di vita per cui l’uomo trovandosi in diretto e continuo contatto con la Natura e con le sue leggi perenni, in obbedienza ad esse, mediante un tramite che non soffre alterazioni di sorta, comunica nel modo più assoluto e più puro con il Cielo».

14. Pier Niccolò Berardi, Tullio Rossi, Museo Richard Ginori a Sesto Fiorentino, 1965. ASF, fondo Ginori, fototeca

15. La Gabbiola, 1965-66



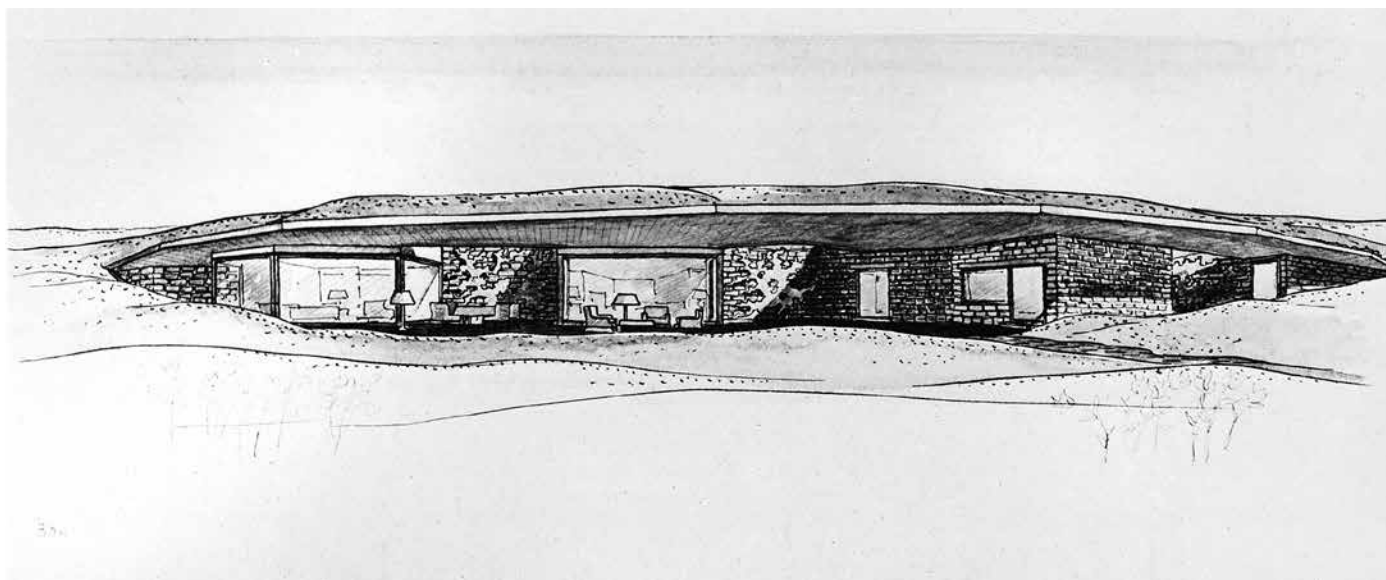
La Gabbiola è tutto questo, e nel riportare la casa del patrizio alla sacralità dell'umile magione del contadino, essa descrive la cifra unica di tutte le architetture di Berardi: occasioni per celebrare ogni volta un atto rituale di fondazione, un atto sacro. Il rispetto per la natura e per il paesaggio gli impone non solo la responsabilità di ben ambientare le sue opere, ma – coraggiosamente – anche quella di celarle dietro l'umile linguaggio delle case senza autore. Linguaggio che per Berardi, come per Tinti e Pagano, è assolutamente senza tempo, e quindi per sempre contemporaneo, perché al medesimo momento antico e moderno, razionale e umano, soprattutto disponibile ad ancora essere parlato dagli architetti. Chissà se Berardi ebbe modo di conoscere il lavoro di Rudofsky fatto con Ponti e Cosenza ai tempi del suo soggiorno italiano e della collaborazione con «Domus», o di leggere il catalogo della mostra *Architecture without architects*⁴¹ che l'architetto boemo curò per il Moma nel 1964-65. Noi pensiamo di sì. Nella ferrea volontà del pittore-architetto di fondere col paesaggio le sue opere come se fossero pennellate di un quadro, tutte le sue architetture finiscono dunque per celebrare la terra,



15. Mario Padovani, Casa per appartamenti in Piazza Isidoro Del Lungo, Firenze. Foto Volpe

la seguono nel loro salire o scendere, si allungano alla massima orizzontalità possibile per reiterare il contatto con essa, come accade nel museo a Sesto Fiorentino o all'Hotel Santavenere, dove Berardi impone con naturalezza una regola insediativa chiara e netta persino su un pianoro posto in sommità di un costone di roccia. Architetture che sorgono dalla terra in vera e propria *continuità* con essa. Dunque, a differenza di Vietti, Berardi non inventa o reinventa tradizioni mediterranee, spontanee o vernacolari. Semplicemente si impone di farle rivivere ogni volta, costruendo per loro un rituale, ciclico, omaggio.

Sopravvivono a Fiesole, confuse con le balze del monte, lacerti delle ciclopiche mura etrusche che cingevano l'antica città, testimonianze di quella remota civiltà nella quale, sempre per citare Mario Tinti, affondano le radici dell'architettura rurale toscana. Arcaicità che rimanda ad un senso religioso ancora più profondo e remoto. Un rustico paramento murario è forato dal profilo in negativo di una croce greca dalla quale è possibile traguardare il cielo. La facciata della semplicissima Chiesa di San Bernardino al Borgunto, costruita da Berardi a pochi passi

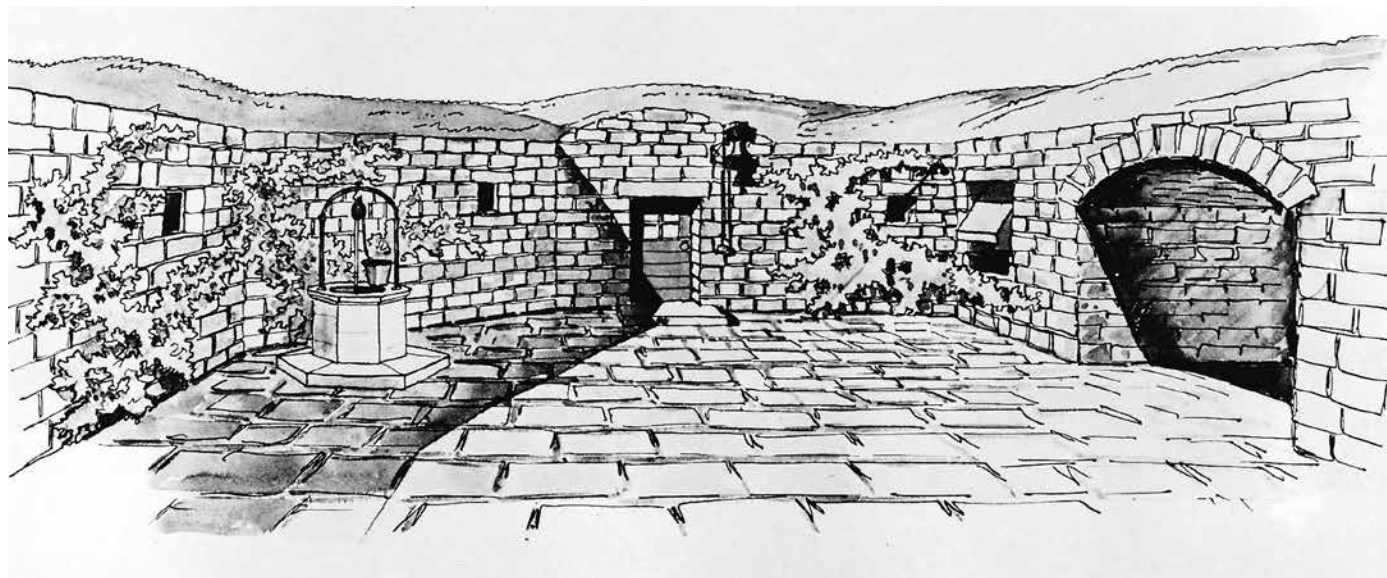


17. Progetto per una villa ipogea a Valicaia, Scandicci, fine anni '60. Il fronte sud rivelato dalla profonda incisione nel terreno

da casa sua, affida al simbolo e alla pietra forte l'espressione del sacro. Matericità che sembra richiamare il paramento della stazione fiorentina, e il suo carattere affidato alla *forza espressiva del muro pieno*.

Anche un altro architetto fiorentino si affida alla scabra pietra. Il palazzo per appartamenti di piazza Isidoro del Lungo a Firenze, costruito da Mario Padovani, reitera nel basamento i medesimi caratteri rustici e arcaici che diverranno cifra delle architetture della scuola fiorentina: dal Leonardo Ricci del complesso di Monterinaldi, con le sue mura che contemporaneamente contengono il terreno generando spazi interni, terrazze e logge; ai paramenti lapidei Michelucciani che radicano solidamente al suolo le sue opere, pubbliche e private. Una collezione di architetture che avrebbe potuto essere arricchita da un'altra gemma, purtroppo non costruita.

Berardi, sul finire degli anni '60 progetta per Cesare Marchi a Valicaia, vicino a Scandicci, la portineria per l'ingresso della grande tenuta I Golli e la nuova casa padronale in aderenza ad un vecchio frantoio. Si presenta l'occasione di progettare all'interno della tenuta un'altra villa che «avrebbe dovuto essere completamente ricoperta di un manto erboso al fine di preservare il più possibile la bellezza naturale del luogo». Il disegno prospettico del fronte mostra un ombroso taglio nel terreno che poi risale ai lati, congiungendosi con la copertura verde. Incisione nella terra che rivela al suo interno – arretrati rispetto allo sbalzo della copertura – una serie di muri a retta in pietra, bow-window e grandi finestre che avrebbero illuminato gli ambienti pubblici della casa, tutti aperti alla vista sul declivio che sarebbe stata incorniciata dall'interno dal taglio stesso come in una fotografia panoramica. Profondi recessi delle murature di questa facciata ctonia, avrebbero formato salotti all'aperto, illuminati zenitalmente dalla luce naturale,



grazie a lucernari posti in copertura. Un altro disegno prospettico mostra invece la vista sulla corte interna, tutta pensata in rustica pietra, collegata all'esterno da un passaggio ipogeo con volta a botte ribassata. Posta al centro del prospetto interno del recinto a cielo aperto, abitato solamente da un laconico pozzo, la piccola porta d'ingresso assume un carattere importantissimo: la soglia che conduce al misterioso interno. L'anello distributivo, che corre attorno al cortile formando una "C" a causa della cesura del passaggio voltato, avrebbe risolto la distribuzione delle zone private della casa, illuminate da altre incisioni operate nella parte sommitale del tumulo o forse da patio privati, ricavati sul lato opposto al grande taglio orizzontale che illumina a meridione la zona giorno.

Ignoriamo le ragioni per le quali il progetto non si costruì. Sarebbe stato dirompente nel suo totale rispetto del paesaggio, dimostrando concretamente la possibilità di abitare in totale comunione con la natura. Più radicale della *mimesis* dell'hotel Pitrizza di Vietti, il progetto avrebbe anticipato temi che informano le architetture ipogee di Emilio Ambasz o la più recente cantina Antinori. Ma il fatto che esso sopravviva solo come intenzione, tracciata in due disegni prospettici e senza alcuna planimetria o sezione, ci consente di immaginarlo come una rovina archeologica che ci invita a completare le sue tracce con la nostra immaginazione. La villa-tumulo di Berardi, nella sua fertile non-esistenza, chiude dunque il cerchio, rendendo tangibili i remoti caratteri etruschi dell'abitazione rurale e l'instancabile lavoro di trasposizione dell'antico nel contemporaneo svolto dal suo autore. Rendendoci partecipi, ogni volta che guardiamo quei disegni, di una sua immaginaria ricostruzione. Impossibile atto fondativo che ci permette, in ultima analisi, di considerare il lascito dell'opera di Berardi come una testimonianza viva, ancora capace di guidare il nostro lavoro di architetti.

18. Progetto per una villa ipogea a Valicaia, Scandicci, fine anni '60. La corte interna in pietra

- ¹ Pier Niccolò Berardi, citato da Mario Tobino nel catalogo della mostra del 1974, *Pier Niccolò Berardi*, Galleria Levi, Milano, testo poi ripubblicato nel 1988 in *Pier Niccolò Berardi architetto* 1988, pp. XXXV-XXXIX.
- ² *Il Pittore dell'Architettura*, questo è infatti il titolo originale del ritratto che Tobino affettuosamente tratteggia nel presentare l'opera pittorica dell'amico dal sorriso «insieme fanciullesco e satiresco che gli fa volare via tutti gli anni [...]». Ecco che il Berardi appare quello che veramente è: un fanciullo che si abbandona alle fantasticherie, che ama rivivere i begli episodi della sua vita, che si incanta a rievocare le donne amate; una nostalgia che lo punge per i luoghi che lo commossero. Ed ecco che all'ultimo ci si accorge che quello che a cui Berardi ha veramente creduto è nella gentilezza dei cuori umani», *ivi*, p. XXXV.
- ³ Oltre a questa pubblicazione, l'opera di Berardi è stata recentemente riportata all'attenzione degli studiosi grazie a due mostre toscane e dal relativo catalogo: La prima dedicata all'opera architettonica e pittorica BER *Pier Niccolò Berardi Architetto e Pittore* curata da C. Bono, M. Romoli e C. Sisi svoltasi presso Palazzo Medici Riccardi nel 2013; la seconda *Pier Niccolò Berardi e Fiesole* curata da M. Romoli allestita a Fiesole nell'estate del 2019. Cfr: ZEVÌ (a cura di) 2013.
- ⁴ Imprescindibile riferirsi all'omonima prosa critica di SAVI 1985.
- ⁵ Italo Gamberini si laureò con Raffaello Brizzi e di questi divenne assistente volontario dal 1933 al 1944. Dal 1945 fu poi professore incaricato di elementi di architettura e rilievo dei monumenti fino al 1961, quando diventò professore di ruolo. Anche Nello Baroni, si laureò con Raffaello Brizzi con una tesi che ebbe come oggetto la progettazione dell'aeroporto di Firenze. Dal dicembre 1932 fu nominato assistente di Brunetto Chiaramonti alla Cattedra di Applicazioni della Geometria Descrittiva e Scenografia della Scuola di Architettura di Firenze, incarico che gli sarà annualmente confermato fino al 1944. Leonardo Lusanna, collaboratore dell'Ing. Jodi dal 1934, in seguito ne prenderà il posto nell'insegnamento di Scienza delle costruzioni all'Istituto Superiore di Architettura di Firenze. Nel 1945 gli fu assegnata la cattedra di Elementi costruttivi dell'architettura, mantenuta fino al 1970.
- ⁶ Comunicato stampa redatto dal Gruppo Toscano pubblicato in «Rassegna di Architettura», 1935, novembre.
- ⁷ Testimonianza di Berardi in *Pier Niccolò Berardi intervista di Noemi Lucarelli* in *Pier Niccolò Berardi architetto* 1988, pp. XXI-XXII.
- ⁸ «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, garçonnière di notte». Con queste parole Luigi Vietti ricorda quegli anni romani intervistato da N. Lucarelli, *ivi*, pp. XVI-XVII.
- ⁹ BASSANI 1973.
- ¹⁰ *Ibidem* [testo ripubblicato in BASSANI 1984, e successivamente in *Pier Niccolò Berardi architetto* 1988].
- ¹¹ Di Berardi si ricordano i Padiglioni dell'Albania alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare di Napoli con Gherardo Bosio (1938-40) e quello – sempre dell'Albania, sempre in collaborazione con Bosio – per la Fiera del Levante di Bari (1939), quest'ultimo distrutto dai bombardamenti alleati. Dal 1946 si associa con il compagno di studi universitari Tullio Rossi e apre lo Studio San Giorgio al quale in seguito si assocerà l'Ing. Fabio Rossi. Con lo Studio San Giorgio, Berardi svolgerà un'intensa attività professionale per committenti privati fino alla chiusura dello stesso nel 1967 a seguito 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 l'Arch. Marco Romoli, figlio del pittore Mario, già autore di opere pittoriche nel Fabbricato Viaggiatori della Stazione di Firenze e nel Padiglione dell'Albania a Napoli.
- ¹² BELLI 1932, Belli recensirà anche il progetto di Berardi per lo stadio della città lombarda: BELLI 1933.
- ¹³ MICHELUCCI 1932c. A testimonianza dell'intensità delle riflessioni micheluciane sui rapporti che l'architettura moderna doveva avere con i caratteri specifici dell'architetture della tradizione nelle città italiane, l'architetto pistoiese pubblica pochi numeri prima *Contatti fra architetture antiche e moderne*, MICHELUCCI 1932a-b. I rapporti di Michelucci con la rivista «Domus» si devono a Roberto Papini, è infatti il critico pistoiese a pubblicare un benevolo ritratto di Michelucci due anni prima: cfr. PAPINI 1930.
- ¹⁴ «Piacentini, da architetto politico lungimirante, aveva capito invece dove si sarebbe indirizzata l'architettura moderna: legarsi ai giovani, favorirli, distribuire consigli e direttive come si faceva a lezione, oltre che appoggi politici, gli permetteva di non tramontare, potendo incanalare, piuttosto, le istanze più meritorie, mantenendo definitivamente il controllo sulla situazione, dopo la sua 'vendetta' sul M.I.A.R. e la raccolta attorno a sé dei 'razionalisti' piacentiniani. Tra Ogetti e Piacentini, dopo l'acre polemica, i rapporti si sarebbero ricuciti di lì a non molto; la politica era troppo importante per entrambi», CANALI 2005.
- ¹⁵ PAGANO 1935a-b.
- ¹⁶ PAGANO, DANIEL 1936.
- ¹⁷ Cfr: SALA 2019.
- ¹⁸ La Club House del Barlassina Country Club, golf club di proprietà della famiglia Rizzoli, costruita da Vietti nel 1958 sarà scelta da Michelangelo Antonioni come set per *La notte* (1960). Cfr: PRANDI 2018.
- ¹⁹ Cfr: VIETTI 1973 e CAPPALÀ 2019.
- ²⁰ PAPINI 1932.
- ²¹ «La forza espressiva del muro pieno» è uno dei concetti individuati da Pagano per descrivere i caratteri distintivi delle case rurali mediterranee catalogate, fotografate e commentate in PAGANO, DANIEL 1936, p. 76. «L'edificio costituisce il fondale della piazza e volumetricamente crea un giusto equilibrio di masse. Il suo movimento orizzontale valorizza il movimento verticale di Santa Maria Novella. È stato evitato ogni asse di falsa simme-

tria essendo tutta la piazza asimmetrica. L'edificio è progettato in pietra forte: la sua altezza è di 15 metri. La caratteristica del 'muraglione' è tipicamente fiorentina», Giovanni Michelucci, lettera a Roberto Papini, 7 marzo XI (1933) in SAVI 1985, p. 47.

²² Cfr. FANELLI, MAZZA 1999. Berardi scatta con la sua Rolleiflex ben settantatré fotografie, solo ventiquattro sono quelle scelte da Pagano e portate nella mostra in Triennale. 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 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 ditta 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, sita a Capezzano Pianore, sempre in provincia di Lucca e gli arredi per la celebre villa La Capponcina a Settignano di d'Annunzio. Pier Niccolò ricorda come il padre tempo-reggiasse 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. Come lo zio Ernesto Redaelli, appartenente ad una nota famiglia di imprenditori siderurgici, anche il nonno Pinucci si occupava di produzione industriale di longarine, pallini da caccia e chiodi. 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* 1988.

²⁴ ALBERTI 1966, pp. 64-65.

²⁵ «Subito dopo l'ingresso di apre l'atrio: ampio, sereno, caldo, dorato nel suo rivestimento di marmo giallo di Siena, e scandito dai pilastri rivestiti di verde scuro delle Alpi. La luce entra morbida dai velarii di vetro. I varii servizi per i viaggiatori sono chiaramente, facilmente indicati, da spazi evidenti, da scritte proporzionate. Vien voglia di non partire», PAPINI 1935.

²⁶ «Ai primi del 1935 l'Amministrazione ferroviaria aveva bandito una gara fra artisti per il gruppo marmoreo da porsi sul bordo della vasca del padiglione reale: due o più statue, delle quali la più importante avrebbe

simboleggiato l'Arno. Michelucci – ricorda Berardi – aveva premuto sulla commissione composta da Brancucci, Selva, Berardi, affinché la scelta cadesse su Italo Griselli. E naturalmente avevano scelto Griselli e il suo disegno», SAVI 1985, p. 82.

²⁷ A testimoniare il clima di esasperati interessi, convenienze e aspettative che gravitavano attorno al cantiere del nuovo fabbricato viaggiatori il ricordo di Marco Romoli sull'annullamento del concorso vinto dal padre, voluto e ottenuto dall'allora potentissimo Primo Conti, il quale avendovi partecipato evidentemente non tollerò di essere stato battuto dal più giovane collega. L'incarico per la decorazione della saletta del ristorante di I e II classe fu dunque concesso dal Gruppo Toscano al più giovane artista fiorentino a titolo di riparazione e soprattutto per chiudere l'incidente.

²⁸ «La stazione di Firenze, che sta per dare lavoro a circa venti pittori toscani, è oggetto di offese e di derisioni da parte di tutti: persino sul palcoscenico dei Varietà se ne crea motivo di risa. È così che noi possiamo vedere protetta la nostra fatica e difeso il nostro orgoglio di Italiani nuovi?» Primo Conti, lettera a Giuseppe Bottai in CONTI 1983, p. 401.

²⁹ Cfr. SAVI 1985, pp. 73-74.

³⁰ Cfr. LONGARI 2018.

³¹ «Berardi aveva e avrebbe scattato foto a dimore e case rurali dei Valdarni superiore e inferiore, del Chianti, del Volterrano e le avrebbe esposte, accanto a disegni di soggetto analogo di Rosai, alla 'Mostra della casa rurale toscana' del 1937», SAVI 1985, p. 77. Cfr. anche BIASUTTI 1938, pp. 4, 8.

³² Nel 1933 Tinti mette in guardia dalle pagine di Casabella sul rischio di equivocare i valori delle anonime architetture contadine limitandole all'espressione di un coté 'rustico', inteso come ulteriore manifestazione decorativa equivalente a qualunque altro stile d'importazione. Cfr. TINTI 1933.

³³ «La casa di un patrizio può essere o non essere sacra ed è spesso, ai nostri tempi, profana, avendo purtroppo perduto il patriziato – salvo rare eccezioni – ogni misticismo e funzione di casta; ma la casa del contadino riveste sempre, ancora, un carattere, un sentimento di religiosità, in quanto corrisponde e si attiene a quella condizione di vita per cui l'uomo trovandosi in diretto e continuo contatto con la Natura e con le sue leggi perenni, in obbedienza ad esse, mediante un tramite che non soffre alterazioni di sorta, comunica nel modo più assoluto e più puro con il Cielo. Nell'ordine di una divinità immanente – implicita e non enunciata, subita piuttosto che invocata – la casa dell'agricoltore è sacra ancora più del tempio, della chiesa, in quanto il Dio vive fra le sue mura come presenza, negli uomini, nelle cose, negli animali» TINTI 1934, pp. 5-8.

³⁴ BASSANI 1973, pp. 5-9.

³⁵ Vedere l'amata Firenze bombardata, vederne le rovine, provare a curarla con un progetto che ne ricostruisse le architetture e il loro partito decorativo senza badare al pregiudizio o ai giudizi di chi avrebbe criticato l'uso di un linguaggio vicino all'ambientismo del Giovannoni. Del resto, il secondo conflitto fu un momento di riflessione profonda per quella generazione che visse la degenerazione e il crollo del regime. Comprensibile, dunque, l'indifferenza alle mode culturali che condusse lo Studio San Giorgio a formulare quella proposta. Ma oggi, come non essere perplessi di fronte alla scelta di replicare sulla riva opposta il corridore vasariano?

Scelta che con la sua pittoresca *inventio* forse va troppo oltre il tema allora dibattuto del “*com'era, dov'era*” che riguardò la ricostruzione del vicino ponte Santa Trinità.

³⁶ Il progetto di urbanizzazione dell'Isola di San Giorgio che diede nome allo studio associato Berardi-Rossi, ebbe per oggetto la proposta di trasformare l'isola da un piccolo borgo di pescatori ad un complesso residenziale turistico-ricettivo. Il progetto non ebbe mai seguito. Com'è noto dal 1951 al 1956 Luigi Vietti sviluppò, in collaborazione con Angelo Scattolin, il progetto per la Fondazione Giorgio Cini, sempre nell'isola di San Giorgio a Venezia. Notevole la scelta completamente opposta alla proposta di Tullio Rossi di lasciare a parco la maggior parte dell'isola con l'importante episodio del Teatro Verde. Cfr. MARZO, BERTINI 2019

³⁷ Recenti studi sono stati dedicati a Luigi Vietti in virtù dell'acquisizione da parte del CSAC, il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Uni-

versità di Parma, del cospicuo fondo archivistico del professionista novarese. Cfr. *Luigi Vietti...* 2019.

³⁸ MICHELUCCI G. 1988.

³⁹ Berardi, intervista con Noemi Lucarelli in *Pier Niccolò Berardi architetto* 1988, p. XXV.

⁴⁰ Antonella Berardi offre ancora un commovente ricordo su quest'opera: attraverso uno scambio di pietre fra l'antica chiesa diruta a La Romola e l'abbazia di San Galgano, Berardi celebrò una sorta di rito matrimoniale fra le due rovine, adesso legate per sempre dal mutuo ospitare nelle proprie mura parti e frammenti l'una dell'altra. Leggenda? Realtà? A noi interessa sottolineare la dimensione ad un tempo poetica, narrativa, profondamente umana e ironica dell'operare berardiano, soprattutto in questo progetto che si pone come vera e propria summa del suo lavoro.

⁴¹ RUDOLFSKY 1964.

Riferimenti bibliografici

Abbreviazioni archivistiche

ASF: Archivio di Stato di Firenze

APB: Archivio Privato Berardi

APR: Archivio Privato Romoli

ACITO L. (a cura di) 2011, *Ettore Stella, (1915-1951): modernità ai margini*, Electa, Milano

ACITO L. 2017, *Matera. Architetture del Novecento*, La stamperia Liantonio, Matera

ADORNO S. 2015, *Le Aree di sviluppo industriale nella costruzione degli spazi regionali del Mezzogiorno*, in SALVATI M., SCIOLLA L. (a cura di), *L'Italia e le sue regioni*, I. Istituzioni, Treccani, Roma, pp. 375-394

ALBERTI L.B., 1966, *L'architettura (De Re Aedificatoria)*, a cura di P. PORTOGHESI, Edizioni Il Polifilo, Milano

ALICI A. 2020, *Aino e Alvar Aalto. Il mito della Toscana nella Finlandia Centrale*, in Caggiano P., *Architettura è felicità*, Edifir, Firenze, pp. 57-74

ARGAN G.C. 1965, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano

ASPESI N. 1969, *Un monumento al riposo non degradato dal denaro*, in «Il Giornale», 15 luglio 1969

ASTENGO G. 1951, *Nuovi quartieri in Italia*, in «Urbanistica», XXI, 7, pp. 9-41

Atti Camera, «Atti Parlamentari della Camera dei Deputati»

Atti Senato, «Atti Parlamentari del Senato della Repubblica»

BASSANI G. 1973, *Berardi Architetto e Pittore*, introduzione al volume *Pier Niccolò Berardi 1973*, pp. 5-9

BASSANI G. 1973, *Introduzione*, in *Pier Niccolò Berardi*, Sansoni, Firenze, pp. 1-5. Ripubblicato in BASSANI G. 1984

BASSANI G. 1984, *Di là dal cuore*, Mondadori, Milano

BATTILANI P. 2011, *Vacanze di pochi, vacanze di tutti: breve storia del turismo*, Il Mulino, Bologna

BELLI C. 1932, *Un cinematografo moderno*, in «Il Popolo di Brescia», 11, Novembre 1933, pp. 32-33

BELLI C. 1933, *Un campo sportivo per 25.000 spettatori*, in «Brescia», Brescia, Dicembre 1933, pp. 16-17

BELLI G., CASTAGNARO A. (a cura di) 2019, *Le città e il turismo. Hotel tra Ottocento e Novecento*, Arte'm, Napoli

BELLI G., MANGONE F., SESSA R. (a cura di) 2021, *L'Italia del Touring Club, 1894-2019. Promozione, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e del paesaggio*, in «Storia dell'Urbanistica», 1

BER Pier Niccolò Berardi architetto e pittore 2013, Giunti, Firenze

BERRINO A. 2011, *Storia del turismo in Italia*, Il Mulino, Bologna

BERTO G. 1956, *A Maratea un porto per il panfilo del duca di Windsor*, in «Il Giornale d'Italia», 18 luglio 1956

BIASUTTI R. 1938, *La casa rurale nella Toscana*, Arnaldo Forni Editore, Bologna.

BILÒ F., VADINI E. 2013, *Matera e Adriano Olivetti. Conversazioni con Albino Sacco e Leonardo Sacco*, Fondazione Adriano Olivetti, Ivrea

BIXIO A. 2008, *Torri di mare e osservatori di paesaggi costieri: disegni, documenti ed immagini delle torri costiere lucane*, Edizioni Grafie, Potenza

BONO C. 2013, *Intorno a Berardi*, in *BER Pier Niccolò Berardi architetto e pittore*, Giunti, Firenze, pp. 8-30

BOTTINI P. 1993, *Esperienze di archeologia industriale nell'area sud-occidentale della Basilicata: i casi di Rivello e di Maratea*, in «Bollettino Storico della Basilicata», 9, pp. 17-43

- CAMBRIA A. 1964, *Sui lidi calabresi appena aperti al turismo non c'è più un posto letto per tutto agosto*, in «La Stampa», 14 agosto 1964
- CANALI F. 2005, *Questioni di Architettura Razionalista da Roma a Firenze Corrispondenze inedite dalla GNAM tra Ugo Ogetti, Giovanni Michelucci e Marcello Piacentini*, in *Ugo Ogetti Critico tra Architettura e Arte*, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 14, Firenze, p. 174
- CAPPALÀ A. 2019, *L'architettura turistica di Vietti in Costa Smeralda tra tradizione e finzione*, in «FAM Magazine del Festival dell'Architettura», 48/49, Festival Architettura Edizioni, Parma, p. 86
- Casa Lucana. Originale esperienza imprenditoriale degli anni '50* (2001), ora in DE NICOLA S. 2005, *Maratea... parliamone ancora*, Cosenza, Pellegrini, pp. 73-76
- CASMEZ verbali, «Cassa per il Mezzogiorno. Raccolte di verbali del Consiglio di Amministrazione», <<https://aset.acs.beniculturali.it/aset-web/volumi>> [consultato febbraio 2023]
- CAVALLO L. (a cura di) 1995, *Ottone Rosai*, Mazzotta, Milano
- CEDERNA C. 1956, *Policastro dov'è?*, in «Corriere d'informazione», 4-5 agosto 1956
- CEDERNA C. 1984, *Vicino e distante*, Mondadori, Milano
- CERNICCHIARO J. 1979, *Conoscere Maratea: guida storico-turistica*, Guida Editore, Napoli
- CERSOSIMO D., FARACE G., FORTUNATO A. 2001, *Maglie, rubinetti e sedie. I caratteri del «capitalismo paesano»*, in ANANIA G. (a cura di), *Scelte pubbliche, strategie private e sviluppo economico in Calabria. Conoscere per decidere*, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 239-289
- CIRILLO O. 2022, *Alla riscoperta di un'opera negletta tra arte e ingegneria. Il Cristo Redentore di Maratea*, in LIMONGI B. (a cura di), *Bruno Innocenti e il Cristo Redentore di Maratea*, La Poligrafica, Scalea, pp. 9-13
- CONTI P. 1983, *La gola del merlo*, Sansoni, Firenze
- CRESTI C. 1986, *Architettura e fascismo*, cap. IV *Mediterraneità e ruralità*, Vallecchi Editore, Firenze, pp. 95-144
- D'ANTONE L. 1995, *L'«interesse straordinario» per il Mezzogiorno (1943-60)*, in «Meridiana», 24, pp. 17-64
- Daily Telegraph 1956, *Let's go somewhere different*, in «Daily Telegraph», 15 giugno 1956
- DANESI S. 1976, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista – Mediterraneanità e purismo*, in DANESI S., PATETTA L. (a cura di), *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, Milano, Electa, pp. 21-28
- DE CÉSPEDES A. 1966, *L'incanto di Maratea*, in «La Stampa», 23 settembre 1966
- DE FALCO C. 2018, *Napoli dal mare: le metamorfosi degli alberghi e l'immagine di via Partenope*, in LIVADIOTTI M., BELLI PASQUA R., CALIÒ L.M., MARTINES G. (a cura di), *Theatroideis. L'immagine della città, la città delle immagini*, «Monografie di Thiasos», 11, Quasar, Roma, pp. 99-108
- DE FALCO C. 2019a, «Sequenze di paesaggi architettonici»: la costruzione delle case popolari nei primi anni Cinquanta tra Napoli e la Basilicata, in «ArchHistor», 12, pp. 136-173
- DE FALCO C. 2019b, *Notizie dal mondo: alberghi e turismo nelle riviste del Touring Club*, in BELLI G., CASTAGNARO A. (a cura di), *Le città e il turismo. Hotel tra Ottocento e Novecento*, Arte'm, Napoli, pp. 27-39
- DE FALCO C. 2020, *Pier Niccolò Berardi e lo sviluppo turistico della Basilicata nei primi anni Cinquanta*, in CAPANO F., VISIONE M. (a cura di), *La Città Palimpsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*, Tomo I, FedOA – Federico II University Press, Napoli, pp. 407-415
- DE FALCO C. 2021, *Il Touring Club Italiano e la promozione della vacanza nei villaggi negli anni Cinquanta, dalla montagna al mare*, in BELLI G., MANGONE F., SASSA R. (a cura di), *L'Italia del Touring Club, 1894-2019. Promozione, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e del paesaggio*, in «Storia dell'Urbanistica», 1, pp. 234-250
- DE FALCO C. 2022, *Contemporary urban landscapes: the construction of public housing in the 1950s in southern Italy*, in *Arquitectura y paisaje: transferencias histórica, retos contemporaneos*, Abada Editores, Madrid, pp. 217-227
- DE FALCO C. 2023, *Dall'architettura vernacolare a quella sociale nel secondo dopoguerra: la casa a botte a Capri e la resilienza della forma*, in CAPANO F., MAGLIO E., VISIONE M. (a cura di) *Città e guerra. Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana*, FedOA Press, Napoli, pp. 1341-1351
- DE GRAZIA P. 1926, *Basilicata*, in *Collezione Mondadori Almanacchi regionali*, vol. VIII, Paravia, Torino
- DE LOGU I. 1960, *Con i 4 miliardi della Cassa Rivetti non cambia Maratea*, in «l'Unità», 27 ottobre 1960
- DE NICOLA S. 2005, *Maratea... parliamone ancora*, Cosenza, Pellegrini
- DE SETA C. (1976) n. ed. 1990, *Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Roma-Bari
- DE SETA C. 1979, *Giuseppe Pagano fotografo*, Electa, Milano
- DELLA CORTE A. 2020, *Richard Dölker, La torre di Cetara e il porto* <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500891569> [consultato gennaio 2023]
- DOTI G. 2019, *L'architettura degli alberghi nel piano di sviluppo turistico della Costa Smeralda: l'opera di Michele Busiri Vici, Jacques Couëlle e Luigi Vietti*, in «Città & Storia», XIV, 1-2, pp. 87-104
- ERBANI F. 1993, *Meridionalismo e sudismo: appunti per una storia del giornalismo nel Mezzogiorno*, in «Meridiana», 18, pp. 101-140

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- FABBRI M., MURATORE FABBRI L., SACCO L., ZA L. (a cura di) 1994, *Dall'utopia alla politica. Autonomia locale e rinnovamento della politica meridionale nell'esperienza comunitaria*, "Quaderni della Fondazione Adriano Olivetti", 39, Fondazione Adriano Olivetti, Roma
- FAGLIA V. 1974, *La difesa anticorsara in Italia dal XVI secolo: le torri costiere e gli edifici rurali fortificati*, "Castella", 10, Istituto italiano dei castelli, Roma
- FAGLIA V. 1975, *Tipologia delle torri costiere del Regno di Napoli. Le torri costiere della provincia di Basilicata. Schede delle torri – Torre Filocaio a Maratea, ricognizione 1970, restauro 1972*, "Castella", 12, Istituto Italiano dei Castelli, Roma
- FAGLIA V. 1994, *Vita dei castelli oggi: la pianificazione per il restauro di tutte le opere fortificate, sui risultati del censimento delle torri costiere*, in CILENTO N., SANTORO L. (a cura di), *Castelli e vita di castello*, Testimonianze storiche e progetti ambientali, "Castella", 45, Istituto Italiano dei Castelli, Roma, pp. 69-78
- FANELLI G. 2009, *Storia della fotografia in architettura*, Laterza, Bari
- FANELLI G., MAZZA B. 1999, *La casa colonica in Toscana. Le fotografie di Pier Niccolò Berardi alla Triennale del 1936*, Octavo, Firenze
- FERRARESE G. 2016, *Dalle industrie Rivetti alla chimica della Val Basento: la parabola industriale lucana dal 1950 al 1970*, in «Basiliskos. Rivista di studi storici umanistici», n.s., III, pp. 103-118
- FIENGO G., ABBATE G. 2001, *Casa a volta della costa di Amalfi*, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi
- FILANGIERI DI CANDIDA A. 2003, *Diritti sui beni culturali: limiti di appartenenza all'area pubblica o privata*, in «Napoli nobilissima», V serie, vol. IV, fascicoli I-II, gennaio-aprile, pp. 70-77
- Firenze 1945-1947. *I progetti della Ricostruzione* 1995, Alinea, Firenze
- GRAVAGNUOLO B. 1994, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Napoli
- GRAVAGNUOLO B. 2016, *Da Schinkel a Le Corbusier. Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, in LEJEUNE J.-F., SABATINO M. (a cura di), *Nord/Sud. L'architettura moderna e il Mediterraneo*, ListLab, Trieste, pp. 61-99
- Guzzo A. 1978, *Da Velia a Sapri – itinerario costiero tra mito e storia*, Ed. Palumbo Esposito, Cava de' Tirreni
- Industria e turismo al Sud nell'esempio di Rivetti* (1989), ora in DE NICOLA S. 2005, *Maratea... parliamone ancora*, Cosenza, Pellegrini, pp. 39-51
- INSABATO E., GHELLI C. (a cura di) 2007, *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, Firenze, Edifir, pp. 318-321
- INSOLERA I. 1973, *L'urbanistica*, in *Storia d'Italia. I documenti. I 5. Castelli, villaggi e città*, Einaudi, Torino, pp. 466-469
- ISABELLA B. 1958, *Maratea*, in «Nord e Sud», 5, fasc. 39, pp. 99-120
- IVONE D. 2003, *Meridionalismo cattolico (1945-1955)*, Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica, Milano
- KOENIG G.K. 1968, *L'architettura in Toscana 1931-1968*, ERI, Torino
- LAMARCA G. 1984, *1952-1982: trenta anni di storia di Maratea. Raccolta di notizie da ritagli di giornali e con la rubrica 'L'orma del tempo'*, 2 ed., Faracchio, Sapri
- LAMARCA G. 1987, *Racconto Fotografico di Maratea*, Tip. S. Francesco, Sapri
- LAPESA G. 2006, *Gli studi sulle città meridionali in età contemporanea: tra storia del Mezzogiorno e storia urbana*, in «Meridiana», 57, pp. 169-190
- LAZZARI M., RONDINONE I. 2014, *Paesaggio e letteratura: descrizione e interpretazione del paesaggio attraverso le fonti letterarie*, in GABRIELLI G., LAZZARI M., ALIERI SABIA C., DEL LUNGO S. (a cura di), *Cultural Landscapes. Metodi, strumenti e analisi del paesaggio fra archeologia, geologia, e storia in contesti di studio del Lazio e della Basilicata (Italia)*, Archaeopress, Oxford, pp. 187-279
- LEJEUNE F., SABATINO M. (2016), *Nord/Sud*, in LEJEUNE J.-F., SABATINO M. (a cura di), *Nord/Sud. L'architettura moderna e il Mediterraneo*, ListLab, Trieste, pp. 19-51
- LONGARI E. 2018, *Sironi alla prova – La V Triennale: una grande sfida vinta*, in «Firenze Architettura», 2, pp. 58-65
- LONGONE R. 1959a, *Con 100 lire al giorno o con le suore Rivetti vuol redimere il Mezzogiorno*, in «l'Unità», 17 aprile 1959
- LONGONE R. 1959b, *Rivetti possiede un grande albergo per ricevere gli amici ed i ministri*, in «l'Unità», 8 agosto 1959
- LUCARELLI N. 1988, *Pier Niccolò Berardi. Intervista*, in *Pier Niccolò Berardi architetto*, Mondadori, Milano
- Luigi Vietti ... 2019, *Luigi Vietti e il professionismo italiano 1928-1998. Prime indagini*, in «FAMagazine», 48/49, pp. 9-127
- LUONGO L. 2019, *Il Castello di Castrocuoco. Note storiche*, Postfazione a T. LOPEZ, *La squilla del 13 febbraio, 1848*, marateaprounesco.it, Maratea, pp. 77-93
- MAGLIO A. 2017, *L'influenza di Wright sulla cultura architettonica napoletana del secondo dopoguerra*, in MENNA G. (a cura di) *Historia rerum. Scritti in onore di Benedetto Gravagnuolo*, CLEAN, Napoli, pp. 72-81.
- MAGLIO A., MANGONE F., PIZZA A. (a cura di) 2017, *Immaginare il Mediterraneo. Architettura Arti Fotografia*, artstudiopaparo, Napoli
- MANGONE F. 2004, *Capri e gli architetti*, Massa Editore, Napoli
- MANGONE F. 2015, *L'isola dell'architettura: Capri in età contemporanea e le origini del mito mediterraneo*, in MANGONE F., BELLI G., TAMPPIERI M.G. *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, Franco Angeli, Milano, pp. 237-255

- MANGONE F., RUGGIERO N. 2022, *Paesaggio 1922-2022. Cent'anni della legge Croce*, "Quaderni di Napoli nobilissima", 3, Artem, Napoli
- MARZO M., BERTINI V. 2019, *Luigi Vietti. Progetti Veneziani*, in «FAM Magazine del Festival dell'Architettura», numero 48/49, pp. 73-85
- MAZZONI C.M. 2013, *Il mondo di Piero Berardi*, in *BER Pier Niccolò Berardi architetto e pittore*, Giunti, Firenze, pp. 177-181
- McGAULEY P. 2011, *Da Siberia fascista a stella della riforma agraria: l'immagine della Basilicata sulla stampa anglofona (1945-1970)*, in «Basiliskos. Rivista specialistica dell'Istituto di Studi Storici per la Basilicata Meridionale», 1, pp. 73-88
- MICHELUCCI G. 1932a, *Contatti fra architetture antiche e moderne*, in «Domus», 50, pp. 70-71
- MICHELUCCI G. 1932b, *Contatti fra architetture antiche e moderne (seconda parte)*, in «Domus», 51, pp. 134-136
- MICHELUCCI G. 1932c, *Fonti della moderna architettura italiana*, in «Domus», X, 56, pp. 460-461
- MICHELUCCI G. 1988, *Presentazione*, in *Pier Niccolò Berardi architetto 1988*, Mondadori, Milano, p.V
- MININNI M. 2017, *MateraLucania2017. Laboratorio città paesaggio*, Quodlibet, Macerata
- MONTANELLI I. 1957a, *Qualcuno ha svegliato Maratea in letargo*, in «Corriere della Sera», 4 settembre 1957
- MONTANELLI I. 1957b, *Ora si vede qualche entusiasta nella terra dove si nasce scettici*, in «Corriere della Sera», 8 settembre 1957
- MONTANELLI I. 1957c, *Il progresso vero arriva in bicicletta*, in «Corriere della Sera», 9 settembre 1957
- MONTANELLI I. 1957d, *L'allergia alla verità*, in «Corriere della Sera», 15 settembre 1957
- MONTANELLI I. 1958, *I capitali nel Sud e il triste caso di Maratea*, in «L'Europeo», 672, 31 agosto 1958 (*I nostri affanni*, p. 15)
- MORENA S., TALENTI S. 2020, *Disegni per interpretare le trasformazioni delle torri della costiera amalfitana*, in *CAPANO F., VIGONE M. (a cura di), La città Palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*, FedOA – Federico II University Press, Napoli pp. 643-650
- NOTARANGELO A. (a cura di) 1992, *Torri e castelli nel Mezzogiorno. Recupero Territorio Innovazione Integrazione*, Giannini, Napoli
- Ottone Rosai nel centenario della nascita – Opere dal 1919 al 1957*, 1957, Edizioni Pananti, Firenze
- PAGANO G. 1935a, *Case rurali*, in «Casabella», 86, febbraio, pp. 8-15
- PAGANO G. 1935b, *Documenti di architettura rurale*, in «Casabella», 95, novembre, pp. 18-25
- PAGANO G., DANIEL G. 1936, *Architettura rurale italiana*, "Quaderni della Triennale", Ulrico Hoepli, Milano
- PANE G. 2000, *Maratea quarant'anni: com'era, com'è, come avrebbe potuto essere*, Napoli, Arte Tipografica
- PANE R. 1936, *Architettura rurale campana con 53 disegni dell'autore*, Rinascimento del Libro, Firenze
- PANE R. 1965 (1 ed. 1954), *Capri. Mura e volte*, ESI, Napoli
- PAPINI R. 1930, *Di Giovanni Michelucci architetto*, in «Domus», 25, pp. 20-23, 58-60
- PAPINI R. 1932, *Architettura e semplicità*, *Annuario della R. Scuola di Architettura di Firenze: anni accademici 1930-31 – 1931-1932*, Firenze, pp. 37-45
- PAPINI R. 1935, *La nuova stazione Santa Maria Novella a Firenze*, in allegato a «L'illustrazione italiana», 3 novembre, XIV, p. 864
- PASOLINI P.P. 1959, *La lunga strada di sabbia*, in «Successo», 14 agosto 1959, testo confluito nell'edizione *Pier Paolo Pasolini. Romanzi e racconti 1946-1961*, Mondadori, Milano 1998
- PERESSUTTI E. 1935, *Architettura mediterranea*, in «Quadrante», 21, pp. 40-41
- PERSICO E. 1934, *Punto e da capo per l'architettura*, in «Domus», VII, 83, pp. 3-7
- PETRINI F. 2005, *Il liberismo a una dimensione. La Confindustria e l'integrazione europea 1947-1957*, F. Angeli, Milano
- PICONE R. 2010, *Capri, mura e volte. Il valore corale degli ambienti antichi nella riflessione di Roberto Pane*, in *CASIELLO S., PANE A., RUSSO V. (a cura di), Roberto pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, Venezia, Marsilio, pp. 312-319
- Pier Niccolò Berardi 1973*, Sansoni, Firenze
- Pier Niccolò Berardi architetto 1988*, Mondadori, Milano
- PIZZA A. (ed.) 2023, *Habitar la 'Isla Blanca'. Interpretaciones de la arquitectura ibicenca*, Ediciones Asimétricas, Madrid
- POLISCIANO T. 2004, *Maratea: quando il pane aveva il sapore del mare*, Newton Compton, Roma
- PORTOGHESI P. 1982, *After Modern Architecture*, Rizzoli, New York
- PRANDI E. 2018, *Ignazio Gardella e Luigi Vietti (passando da Aldo Rossi). Una prima ipotesi interpretativa*, in *Ignazio Gardella, altre architetture. L'abitare, l'esporre, il trasmettere*, in «FAM Magazine del Festival dell'Architettura», 44, Festival Architettura Edizioni, Parma, pp. 71-75
- RUDOFISKY R. 1964, *Architecture without architects A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, MOMA, New York
- RUSSO F. 2001, *Le torri anticorsare vicereali della costa Campana*, "Castella", 74, Istituto italiano dei castelli, sezione Campania, Caserta

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- RUSSO F. 1989, *La difesa costiera del Regno di Napoli dal XVI al XIX secolo*, Stato Maggiore dell'Esercito Ufficio Storico, Roma
- RUSSO G. 1957, *Non ci sarà più bisogno di emigrare da Maratea*, in «Corriere della Sera», 15 ottobre 1957
- SABATINO M. 2016, *Le politiche della Meditteraneità nell'architettura moderna italiana*, in LEJEUNE J.-F., SABATINO M. (a cura di), *Nord/Sud. L'architettura moderna e il Mediterraneo*, Listlab, Trieste, pp. 101-133
- SALA G. 2019, *Luigi Vietti, l'invenzione della tradizione*, in *Luigi Vietti...* 2019, pp. 48-49
- SANTORO L. 2012, *Le torri costiere della Provincia di Salerno: paesaggio, storia e conservazione*, Paparo edizioni, Salerno,
- SAVI V. 1985, *De Auctore*, Edifir, Firenze
- SAVIOLI A. 1961, *La prima e inattesa festa dell'«Unità» a Maratea feudo dell'industriale Rivetti*, in «l'Unità», 15 agosto 1961
- SERAVALLI, G. 2018, *Inciú su tüt. La parabola di un capitalismo prepotente. Biella 1850 – Maratea 1969*, Rosenberg & Sellier, Torino
- SIBERIA A. [I. MONTANELLI] 1955, *Siamo tutti portogalli*, in «Il Borghese», 34, 26 agosto, pp. 294-296
- SILVESTRI G. 1949, *L'Excelsior di Roma*, in «Turismo e alberghi», 6, giugno, p. 267
- SIRIGNANO F.M. (2019), *Il Grande Esule di Acquafredda. Francesco Saverio Nitti tra pedagogia, politica e impegno civile*, Milano, Franco Angeli
- SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGIA, BELLE ARTI E PAESAGGIO DELLA BASILICATA 1993, *Torre costiera Santavenere*, Relazione allegata al Decreto di vincolo del 1989, in *Catalogo generale dei Beni Culturali*, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchitecturalOrLandscapeHeritage/1700032269> [consultato febbraio 2023]
- SPRIANO P. 1986, *Le passioni di un decennio (1946-1956)*, Garzanti, Milano
- STABILE F.R. 2017, *Gustavo Giovannoni e la cultura dell'ambientismo*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», n.s., 1, pp. 135-146
- STRAZZULLO F. 1992, *Documenti per la storia di castelli e torri del Regno di Napoli*, Franco Di Mauro Editore, Napoli
- TESTA D. 1975, *Il caso Rivetti a Praia e a Maratea*, in SCARAFFIA L., TESTA D., *Le industrie nel Sud*, F. Angeli, Milano, pp. 13-153
- TINTI M. 1933, *L'equivoco dell'architettura rustica*, in «Casabella», gennaio, pp. 51-52
- TINTI M. 1934, *L'architettura delle case coloniche in Toscana*, Rinascimento del Libro, Firenze
- TOBINO M. 1979, *Presentazione*, in *Pier Niccolò Berardi*, catalogo della mostra, Galleria Comanducci, Milano
- TODISCO A. 1959, *Basta la nascita di un opificio a trasformare vita e costumi*, in «La Stampa», 8 maggio 1959
- TROTTA M. 2005, *Il conte Stefano Rivetti. L'imprenditore gentiluomo*, Centro grafico lucano, Lauria
- VALERIO V. 2015, «Disegnare et ponere in pianta qualsivoglia sito del Regno», in MARTORANO F. (a cura di), *Progettare la difesa, rappresentare il territorio. Il codice Romano Carratelli e la fortificazione nel Mediterraneo (secoli XVI-XVII)*, Edizioni Centro Stampa di Ateneo, Reggio Calabria
- VERONESI G. (a cura di) 1968, *Edoardo Persico. Scritti d'architettura (1927/1935)*, Vallecchi Editore, Firenze
- VIETTI L. 1973, *I neo-paesi, "ideologia" di un inventore*, in «Abitare», 119, ottobre, pp. 94-95
- VIGANÒ E. (a cura di) 2006, *Neorealismo. La nuova immagine in Italia 1932-1960*, Admira, Milano
- VOLPE A. 2020, *Pier Niccolò Berardi. Casa La Gabbiola a La Romola*, in «Firenze Architettura», 24 (1-2), pp. 124-133
- WHELPTON 1956, ERIC AND BARBARA WHELPTON, *Grand Tour of Italy*, Robert Hale Limited, London
- WHELPTON 1957, ERIC AND BARBARA WHELPTON, *Calabria and the Aeolian Islands*, Robert Hale Limited, London
- WHITE A. 1991, *Roberto Pane e il problema critico dell'architettura popolare o spontanea*, in *Ricordo di Roberto Pane*, Atti dell'Incontro di studi (Napoli, 14-15 ottobre 1988), a cura del Dipartimento di Storia dell'architettura e Restauro, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli, pp. 444-448
- ZEVI B. 1996, *Controstoria dell'architettura in Italia. Dialetti architettonici*, Newton, Roma
- ZEVI C. (a cura di) 2013, *BER, Pier Niccolò Berardi architetto e pittore*, Giunti, Firenze
- ZEVI C. 2013, *Intervista con Marco Romoli*, in ZEVI C. (a cura di), *BER Pier Niccolò Berardi architetto e pittore*, Giunti, Firenze, pp. 31-37

Indice

Introduzione Marco Romoli	5
Testimonianze Antonella Berardi, Luca Benelli Berardi, Chiara Rivetti	25
Maratea negli anni Cinquanta e Sessanta tra sviluppo industriale e rilancio turistico Maurizio Bugno	31
Maratea alla ribalta fra stampa, documentari, cinema e letteratura Maurizio Bugno	45
Portfolio a cura di Carolina De Falco	55
Berardi e il paesaggio architettonico a Maratea Carolina De Falco	71
Continuità, invenzione e omaggio alla tradizione nell'architettura di Berardi Andrea Innocenzo Volpe	99
Riferimenti bibliografici	125

Finito di stampare in Italia nel mese di marzo 2024
da Pacini Editore Industrie Grafiche - Ospedaletto (Pisa)
per conto di EDIFIR-Edizioni Firenze